



**Universidad Autónoma del Estado de México**

Facultad de Humanidades

# Del saber de las estrellas

**La escritura músico cosmológica en *Galaxias de Haroldo de Campos***

**T E S I S**

Que para obtener el Título de

LICENCIADA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

**Presenta:**

**ANA KAREN VELÁZQUEZ CASTAÑEDA**

**Asesora:**

**Dra. Berenice Romano Hurtado**

Toluca, Estado de México; 2018

# Índice

Introducción	5
--------------	---

## Capítulo I. El canto de las estrellas. La escritura musical

LA ESCRITURA CONCRETA	13
La escritura verbivocovisual	15
EL PAIDEUMA MUSICAL	21
Forma aleatoria, forma abierta	23
Formantes: dinámica cósmica	27
EL CANTO DEL COMIENZO	33

## Capítulo II. Galaxias: tejido de estrellas. La escritura cosmológica

LA ESCRITURA ESTELAR	42
Galaxias espirales	47
LA ESCRITURA TRAVESTIDA	51
La persecución de la escritura	52
La escritura intestinal-antropófaga	54
La escritura cosmética	57
LA ESCRITURA PICTÓRICA	61
La escritura erótica	64
La escritura al desnudo	67
LA ESCRITURA BLANCA	73
La nevada del susurro	73
Escultura: espaciamento textual	77

Conclusiones	84
ANEXOS	91
y comienzo aquí	92
vista dall' interno	93
augenblick	94
sasamegato	95
ma non dove	96
<b>Bibliografia</b>	97

Pensé en un laberinto de laberintos,  
en un sinuoso laberinto creciente  
que abarcara el pasado y el porvenir  
y que implicara de algún modo los astros.  
JORGE LUIS BORGES

Soy hombre: duro poco y es enorme la noche.  
Pero miro hacia arriba: las estrellas escriben.  
Sin entender comprendo:  
también soy escritura y en este mismo instante  
alguien me deletrea.  
OCTAVIO PAZ

# INTRODUCCIÓN

## **La luz de un texto astronómico**

Si el ser vivo del lenguaje reside en la literatura, el lenguaje para el escritor brasileño Haroldo de Campos<sup>1</sup> constituye una posibilidad: posibilidad de pensar, de sentir y de existir en el lenguaje. En su poética se realiza una comunión con un ser propio, un ser que representa lo posible como una aléfica visión, como un punto que contiene todos los puntos, un “lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos”.<sup>2</sup> Confusión y maravilla de un centro donde parecen converger todas las líneas del espacio: ese inmensurable universo está en *Galaxias*.

Cada construcción literaria es un mundo posible, una red de elementos que posee un valor significativo único y dinámico al que el escritor ha caracterizado con alternativas. En este sentido, el objeto de estudio en esta investigación es *Galaxias* de Haroldo de Campos (1929-2003), cuyo texto no refiere a algo como un signo a su significado, sino como un ser autónomo que inaugura su propio lenguaje. Trazar un camino de comprensión sobre este lenguaje particular es el objetivo de esta investigación.

*Galaxias* (1963-1976) se configura como una obra distintiva a causa de las disposiciones tipográficas del autor brasileño: impreso en formato grande, reverso de la

---

<sup>1</sup> Escritor nacido en São Paulo. Miembro del Grupo *Noigandres*, junto a su hermano Augusto de Campos y en colaboración con Décio Pignatari, inician el movimiento de la Poesía Concreta en Brasil; por ello, la obra de Haroldo de Campos suele dividirse en dos periodos: la etapa de la poesía concreta y la del neobarroco. Si bien la obra de Haroldo de Campos suele ser desconocida y de difícil adquisición, se han realizado traducciones al español que permiten el conocimiento de su poética. A continuación, el estado de publicación: en Uruguay *Galáxias/Galaxias* (2010), traducción realizada por Reynaldo Jiménez en la editorial “La Flauta Mágica”. En México, la edición bilingüe de *Transideraciones/Transiderações* (1987), poemas traducidos por Eduardo Milán y Manuel Ulacia; *La educación de los cinco sentidos* (1990) y parcialmente *Crisantempo* (2006), ambos traducidos por Andrés Sánchez Robayna; la obra *Galaxias* (2011) por “Libros Magenta” y el Instituto Cultural de Morelos. En España, por Andrés Fisher, la antología poética *Hambre de Forma* (2009) y el libro póstumo *Entremilenios* (2013).

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges, “El Aleph”, *Cuentos completos*, Lumen, México, 2014, p. 338.

página en blanco y sin indicación del número de páginas.<sup>3</sup> Compuesto por cincuenta galaxias o cantos galácticos, no es poesía ni prosa, de ahí la fascinación y especulación por su peculiar estilo: forma dinámica, verso libre o versículo, ausencia de puntuación, alternancia de código, paranomasias, aliteraciones; predominan las recurrencias fonológicas que acentúan el ritmo y dan sonoridad a la escritura. Haroldo de Campos ya lo ha aclarado: es un libro para ser leído en voz alta.

*Galaxias* es un texto que da libre curso a la imaginación; como mundo posible, es un universo literario: aquello que pertenece al espacio, lo conocido y desconocido; al igual que el lenguaje, inabarcable. Esta investigación trazará una especie de *carta estelar*, pues su material lingüístico se organiza como un conjunto de estrellas unidas por un principio de repetición y diferencia. Se hace una revisión del mapa celeste haroldiano bajo la guía de dos artes de la sucesión, saberes del tiempo y del espacio: la música y la cosmología.

Las galaxias, conformadas por miríadas de estrellas, son las unidades estructurales del Universo; su ser, como un todo, permite desarrollar un drama cósmico donde la formación de estrellas, nebulosas, planetas y galaxias podría equipararse a la naturaleza del texto haroldiano: un *cosmos*<sup>4</sup> que abarca el orden y el adorno de un encadenamiento de posibilidades y alternativas, pluralidad discursiva en la configuración de un texto que expone diferentes matices: el misterio del tiempo, el enigma del devenir en las diferentes esferas del saber: el arte, la literatura, la cultura. Lo anterior sintetiza la *autorreferencialidad* interartística de *Galaxias*, cuyo dominio de la analogía permite que la disposición de las palabras, aquellas estrellas, sean transmitidas como una imagen planetaria de la literatura a partir de las diferentes y simultáneas presencias artísticas.

---

<sup>3</sup> Debido a la ausencia de numeración por página, se referirá a cada galaxia según su inicio. Ejemplo: “y comienzo aquí”, “reza calla y trabaja” (cronológicamente, primera y segunda galaxias), más el número del verso al momento de citarlas. Algunas de ellas podrán ser consultadas en la sección *Anexos*.

<sup>4</sup> En el área de la cosmología, “el término **cosmos** suele usarse de un modo técnico refiriéndose a un espacio-tiempo continuo en el (postulado) multiuniverso. En su acepción más general, un cosmos es un sistema armonioso, ordenado. Proviene del griego *κοσμος* que significa «orden, dispuesto de manera ordenada» y es la noción antagónica del caos”. Julia Alfonso Garzón (coord.), *100 Conceptos básicos de Astronomía*, Instituto Nacional de Técnica Aeroespacial «Esteban Terradas», España, 2009, p. 25.

Galaxias es la unión de un universo representado con el acto mismo de la representación, una construcción dinámica del texto donde la reflexión y la (re)creación en la fabulación de una historia, y la historia de la fabulación, se entretajan para representar el acto de contar, o mejor, el acto de contarse, un texto que no deja de aludirse; conviene recordar este ejercicio escritural en palabras de Jacques Derrida:

La práctica singular de una descripción que no es nada menos que una representación, sobre todo cuando se trata en apariencia de decoración, de mobiliario y de ambiente (la descripción es de **una escritura describiéndose, desescribiéndose en sus trayectos, devolviéndola a sí misma los ángulos y «enroscamientos» o «vueltas»**, nunca simplemente la descripción de las cosas).<sup>5</sup>

Entonces, como metáfora de un espacio que se extiende al cosmos y un tiempo que se desvanece en la globalidad del viaje, detonador de la reflexión sobre la obra literaria misma, la escritura se configura como una navegación, una búsqueda de sí misma en un mar o universo lleno de desvíos, diferencias, una búsqueda y un encuentro con el lenguaje, es una especie de epifanía que determinó la influencia de Haroldo de Campos en la poesía a partir del siglo XX.

Como obra posmoderna, la obra de Haroldo de Campos manifiesta revolución de la forma en la construcción del discurso. Debido a su particular estilo, *Galaxias* se sitúa en un plano intermedio entre prosa y poesía; del mismo modo, surge la discrepancia al catalogarla en un periodo literario. No obstante, hay que destacar su máxima y compleja puesta en escena: es un texto orbitado por diversos lugares, idiomas, personajes; música, pintura, escultura, posibilidades artísticas que inauguran múltiples universos al mismo tiempo.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1975, p. 271.

El énfasis con negritas pertenece a la autora de la tesis, en adelante se destacarán los elementos significativos en las citas de esta manera.

<sup>6</sup> Cabe resaltar que la naturaleza de la obra hace pertinente y válida diversidad de lecturas críticas. En cuanto al estado de la cuestión de *Galaxias*, y tras la muerte del escritor, han emergido diversos análisis sobre su obra, destacan cuatro libros, ediciones limitadas, para celebrar el legado de su producción literaria y rendirle homenaje: el primero, por la uruguaya Lisa Block de Behar titulado *Haroldo de Campos, don de poesía: ensayos críticos sobre su obra* (2004); el segundo, *Para um 'tombeau' de Haroldo de Campos* (2005), organizado por Leda Tenório da Motta en São Paulo; el tercero, *Haroldo de Campos: A Dialogue with the Brazilian Concrete Poet* (2005) por K. David Jackson; el cuarto, a cargo de Bernard McGuirk y Else R. P. Vieira, *Haroldo De Campos in Conversation* (2008).

Por lo anterior, la obra exige una “traducción”, debido a la alternancia de código, en primer lugar; además del isomorfismo de las estructuras intersemióticas. En esa dirección, esta investigación analiza, identifica, ordena e interpreta los principios constructivos de la red textual *Galaxias*. Con un sentido dialógico, en la indagación de los principios de lo literario se hace una revisión en tres planos: en el *plano de la representación* sigue los acontecimientos (llamados “hilos de historia”), los personajes, el tiempo y el espacio; en el *plano de la expresión*, la voz poética y la de los personajes; en el *plano de la configuración*, cómo se vinculan todas las galaxias, cuál es el sentido de su disposición. Mientras que, resultado de la interrelación de conocimientos, el juego multidisciplinar oscilará entre la música y la astronomía, dicha transversalidad relaciona además otras estéticas.

En función de una teoría cosmológica se pretende indagar la formación, la distribución y la dinámica de las galaxias en el universo literario de Haroldo de Campos. El corpus teórico que permite desarrollar el análisis se sustenta en los conceptos propuestos por varios autores: Roland Barthes, Jacques Derrida, Severo Sarduy, Jean-Luc Nancy, Hans-Georg Gadamer; a la par, se vincula con ideas del mismo Haroldo de Campos. Se trata de una interpretación sustentada en la convergencia de lenguajes, la cual se sostiene en el aprovechamiento de elementos intersemióticos—*intersemiótica*, aclara Haroldo de Campos, entendida como “diálogo entre sistemas de signos que se dejan traducir e iluminar recíprocamente”<sup>7</sup>— con el fin de dar cuenta del encadenamiento de posibilidades del texto.

De cierto modo, se vinculan estilos, *medios de expresión* que introducen una *iluminación recíproca de las artes*, como lo denominó el comparatista norteamericano Ulrich Weisstein: “La ciencia comparada de la literatura se acercaría, al comparar las artes, a la ciencia general de la cultura, sin perder sus firmes contornos dentro de una ciencia de la cultura que también abarca fenómenos no artísticos”.<sup>8</sup> En esa dirección, se atiende a una *comparación causal* entre formas artísticas, así como a un análisis de la *superposición e interacción de formas y estructuras*, pues Haroldo de Campos realiza una especie de

---

<sup>7</sup> Danubio Torres Fierro, “La poesía concreta según Haroldo de Campos”, *Vuelta*, n° 25, 1986, p. 18.

<sup>8</sup> Franz Schmitt-Von Muhlenfels, “La literatura y las otras artes” en Manfred Schmeling, *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Alfa, Barcelona, 1984, p. 170.



“traducción intersemiótica de un código comunicativo a otro, de un arte a otro”,<sup>9</sup> es decir, en su poética hay un establecimiento de correspondencias estilísticas o una *transposición de elementos formales y temáticos de un tipo de arte a otro*.

Así, de acuerdo con la terminología expuesta por Franz Schmitt-Von Muhlenfels, es posible observar en el capítulo primero una *transposición de formas musicales a obras literarias*; en el segundo, una *transposición de elementos temáticos* de la astronomía, la pintura y la escultura con el discurso poético haroldiano. Sin embargo, conviene aclarar que, más que una comparación sólida y más que conceptualizar, se busca establecer relaciones, crear un diálogo con diversas nociones que permitan que el texto emerja por sí mismo. Bajo el postulado de que todo saber y toda cultura se pueden encontrar, complementarse y tejer sentidos y significados entre sí, con un eje totalitario y con una mirada borgesiana, música y astronomía se dejan iluminar en el texto *Galaxias*.

Dado que el texto haroldiano promueve un juego de simetrías y contrastes, no se pretende buscar parecidos, sino destacar aquello que distingue a los textos galácticos: cada galaxia puede ser leída por separado en tanto que todas inauguran un universo de sentido, cada galaxia muestra una lectura selectiva del canon: obras, autores, tiempos y espacios. *Galaxias* que se dejan tejer con otras galaxias de sentido, saberes cuyo contenido estelar es semejante: música contemporánea, pinturas renacentistas, arte barroco, esculturas vanguardistas. Textos que llevan a otros textos; un gran número de metáforas conforman esta investigación, fruto de búsquedas y revisiones en torno a la historia, la cultura, la tradición, el arte y, sobre todo, el fenómeno literario.

Para dar enfoque a la investigación, se ha retomado el término **escritura**, concepto de Jacques Derrida: “en todos los sentidos de la palabra, la escritura comprendería el lenguaje”.<sup>10</sup> Pero no se alude al concepto coloquial de escritura como soporte material o medio gráfico, sino como una escritura diferente, privada de logocentrismo y llena de apertura, la cual marcaría el juego de las posibilidades de Haroldo de Campos. De este modo, la expresión ‘escritura’ —*écriture*— es el principal hilo conductor, con el fin de establecer

---

<sup>9</sup> Emilia Pantini, “La literatura y las demás artes”, *Introducción a la literatura comparada*. Ed. Armando Gnisci, Crítica, Barcelona, 2002, p. 227.

<sup>10</sup> De la *gramatología*, Siglo XXI, México, 2012, p. 12.

un orden en la investigación, se observa con divergencias denominativas: una escritura concreta, escritura músico-museológica, escritura travestida, escritura erótica, escritura estelar, escritura pictórica, etcétera; nomenclaturas distribuidas en dos capítulos.

En conjunto, el objetivo del presente es identificar las escrituras con las que se vincula *Galaxias* y analizar la participación de éstas en la construcción del sentido mediante una interpretación transversal e intersemiótica; un estudio que se focaliza en el diálogo para dar cuenta de la configuración artística del discurso haroldiano: un texto teórico y crítico que instaura una reflexión sobre sí mismo.

Con énfasis en lo musical y cosmológico del texto, en tanto que se trata de saberes espacio temporales, revisiones en torno a la autorreferencialidad a partir de similitudes y correspondencias con diversos discursos, se dará inicio, entonces, con *El canto de las estrellas. La escritura musical*, primer capítulo en el que resuenan múltiples ecos y acentos de la orquesta haroldiana, apartado que introduce el multidisciplinario universo de *Galaxias*. Posteriormente, en el segundo capítulo, *Galaxias: tejido de estrellas. La escritura cosmológica*, se pretende reconocer la dinámica de la constelación textual, en esa compleja red *cosmos* identifica dos causas interpretativos: *cosmética*, en relación con artefacto; y *cosmología*, vinculado con tiempo y espacio.

El capítulo primero promueve una construcción interartística. Se parte de la poesía concreta como espacio de diálogo, vanguardia que aporta una actitud de investigación traducida en el *paideuma*, revisión de autores como base dialógica indispensable de la creación. Mientras que, al fomentar una estructura dinámica y una matriz caleidoscópica de múltiples lecturas, el texto sintetiza el principio de una poesía oral, resultado de la apropiación de las técnicas generativas de la música contemporánea: *Klangfarbenmelodie* de la Segunda Escuela de Viena, la introducción de *azar*, así como la *forma abierta*, propias de compositores de la Escuela de Darmstadt. En dicho espacio se relaciona *Galaxias* con el discurso musical del siglo XX, específicamente con la estética del compositor francés Pierre Boulez: vínculos con la *Troisième sonate*, pieza que permitió desarrollar los *formantes galácticos* de Haroldo de Campos.

El segundo capítulo es una analogía con la labor del astronauta, en esta investigación emerge un poeta-escritura que contempla las estrellas de la tradición. En ese inmenso tejido escritural haroldiano, miríadas de estrellas-signos conviven, astros que proponen un universo totalmente conectado: se introduce el juego con la figura del travestí, síntesis de la naturaleza (neo)barroca de *Galaxias*; bajo el principio del tejido-artificio y persecución de la escritura se desarrolla la aproximación crítica de la escritura y su naturaleza dialógica-polifónica. Después se analiza la irrupción del instante en la escritura a partir de la admiración de dos obras del arte erótico: *Lucrecia* de Lucas Cranach y *Diane de Poitiers* de la Escuela de Fontainebleau. Emerge, por último, el tema del espaciamento mediante el desplazamiento y la relación obra-espacio con las intervenciones de Yosa Buson, Constantin Brancusi y Alberto Giacometti.

El desarrollo de dos capítulos puede invertirse, incluso unirse, pues existe la posibilidad de repetirse en una primera o segunda parte de la investigación: la multiplicidad, la simultaneidad y la contigüidad que se despliega en *Galaxias* es una escritura que desata el juego especular —el juego del poeta narrador, de la escritura misma e, incluso, del lector— como escritura que se reproduce al infinito, mejor, como escritura fractal, forma de la proliferación que condensa lo lúdico, dinámico e inteligente del texto.

# I

## El canto de las estrellas

### La escritura musical

Nuestra generación se dedicará a la síntesis,  
tanto como, si no más, al descubrimiento propiamente dicho:  
aumento de técnicas, generalización de métodos,  
racionalización del proceso de escritura;  
en definitiva, una síntesis de las grandes corrientes creadoras  
que se han manifestado desde finales del siglo XIX [ ...]  
Esta síntesis es solamente la base indispensable para poder partir,  
con un mínimo de garantías intelectuales,  
hacia nuevos descubrimientos que, quizás, pondrán a prueba,  
en parte o totalmente, las tradiciones occidentales.

PIERRE BOULEZ

## LA ESCRITURA CONCRETA

Haroldo de Campos (1929-2003) adjunto con Décio Pignatari (1927-2012), y fraterno con Augusto de Campos (1931-...), integran el grupo *Noigandres*, cuya principal traducción, según Gonzalo Aguilar, es “ahuyentar el tedio”.<sup>11</sup> Nombre del grupo, pero también nombre de su revista-libro lanzada en noviembre de 1952, medio donde comenzaron a manifestar la ideología de una nueva poesía: aquel trío es el creador de la Poesía concreta, movimiento que mantiene el espíritu de las vanguardias, espíritu desplazado por la Generación del 45.

Si bien en la década de 1950 dicha generación dominaba la escena literaria con autores como Lêdo Ivo, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Domingos Carvalho da Silva, Gerardo Vidigal, entre otros, su postura conservadora contrastaba con los movimientos vanguardistas de los poetas neo parnasianos del Modernismo del 22. Los concretistas, más que ser un proyecto poético, constituyó un grupo de investigación: al asumir una postura contraria a la del 45, regresaron al experimentalismo de los años veinte, momento cumbre de Oswald y Mario de Andrade en las letras brasileñas. Al respecto, expresa Haroldo de Campos: “El ideario de los poetas del 45, su antiexperimentalismo, su inclinación al *decorum* y el comedimiento, su preocupación por el clima del poema (donde todo fuese armonía y consonancia) era algo que no nos atraía a nosotros tres, poetas *novissimos*.”<sup>12</sup>

Los *Noigrandres* admiraban la subversión, el enigma, la sorpresa y el entusiasmo de autores más vanguardistas e innovadores: aquellos que les permitirían (re)evaluar la calidad y manifestación de la expresión poética. Los autores mencionados son los precursores de los poetas concretos, quienes configuran su *paideuma*, es decir, el “elenco de autores cultural y morfológicamente actuantes en el momento histórico”,<sup>13</sup> en dicha revisión recurren al repertorio internacional, pero también al nacional, como un acervo poético que permite la

---

<sup>11</sup> Título que evoca al vigésimo canto de Ezra Pound: “Y me dijo: <<Bueno, ¿hay algo que te pueda aclarar?>> / Y yo dije: no sé, señor, o / <<Sí, doctor, ¿qué quieren decir con *noigandres*?>> / Y dijo: ¡Noigandres! ¡NOIgandres! / <<Sabrá usted que durante seis meses de mi vida>> / <<Cada vez que me acostaba, me decía: / Noigandres, eh, noigandres, / ¡Qué DIABLOS significará!” *Cantares completos*, Tomo I, Cátedra, Madrid, 2002, p. 383.

<sup>12</sup> “De la poesía concreta a Galaxias y Finismundo: cuarenta años de actividad poética en Brasil”, *Vuelta*, no. 177, 1991, pp. 19 y ss.

<sup>13</sup> Haroldo de Campos, “ojo por ojo a ojo desnudo” en Gonzalo Aguilar, *Galaxia concreta: antología del movimiento concreto brasileño*, Universidad Iberoamericana, México, D.F., 1999, p. 103.

conformación del proyecto concreto gracias a las ideas y preceptos adoptados de un entramado de autores.

PAIDEUMA	elenco de autores culturmorfológicamente actuantes en el momento histórico = evolución cualitativa de la expresión poética y sus tácticas:
POUND	—método ideográfico léxico de esencias y médulas (definición precisa)
JOYCE	—método de palimpsesto atomización del lenguaje (palabra-metáfora)
CUMMINGS	—método de la pulverización fonética (sintaxis espacial con eje en el fonema)
MALLARMÉ	—método prismográfico (sintaxis espacial con eje en las "subdivisiones prismáticas de la idea")
y ¿pq	NO los FUTURISTAS? — "proceso de luz total" contra ¿los DADAÍSTAS? — el <i>black-out</i> de la historia: -

---

Figura 1. Paideuma concreto

En ese paideuma se realiza una revisión de autores que puedan renovar la tradición, autores con los cuales es posible establecer un vínculo, no únicamente con aquellos actuantes en su deixis, en su tiempo, presente, sino también con aquellos pertenecientes a momentos anteriores, como una síntesis de poéticas. Dicha mirada retrospectiva es retratada por Décio Pignatari: "Fue la primera vez [en Brasil] que las experiencias pasadas son traídas a un examen crítico, con efecto de redimensionamiento y con propósitos de continuidad y enriquecidas de nuevas invenciones y posibilidades estructurales".<sup>14</sup> Los poetas concretos no sólo evocan las poéticas europeas más radicales, realizan una evaluación de la poesía de su país: Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Antonio Vieira, Sousândrade (Joaquim de Sousa Andrade).

No es gratuito que los tres autores suelen firmar con una frase de Vladimir Maiakovski, el *post-scriptum* señala: "Sin forma revolucionaria no hay arte revolucionario". De este modo, reconsideran el hacer del poeta y, acaso, la función de éste para superar las formas clásicas. Los poetas insertan nuevas formas de organización lingüística a la par de nuevas formas de pensamiento: el proyecto concreto consiste en pensar una nueva manera de hacer poesía. La poesía concreta, en consecuencia, se caracteriza por dialogar,

---

<sup>14</sup> "A exposição de arte concreta e Volpi", *Teoría da poesía concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*, Livraria duas cidades, 2ª ed., 1975, p. 59.

experimentar y demostrar; condensan teoría y práctica en el ejercicio poético: en el plano de la expresión y en el plano del contenido, en los distintos niveles del lenguaje y en las diversas disciplinas contextuales:

poesía concreta: tensión de palabras-cosas en el espacio-tiempo. estructura dinámica: multiplicidad de movimientos concomitantes. también en la música —por definición, un arte del tiempo— interviene el espacio (weber y sus seguidores: boulez y stockhausen; música concreta y electrónica); en los artes visuales —espaciales por definición— interviene el tiempo (mondrian y la serie boogie-wogie, max bill, albers y la ambivalencia perceptiva; el arte concreto en general).<sup>15</sup>

Como vanguardia literaria, la poesía concreta es combate, revolución y revelación, propagación de ideas, imaginación textual, un proyecto experimental que supuso una nueva forma de leer, ver y comprender el lenguaje en un intento por abrazarlo. No es gratuito que Décio Pignatari en su “Declaración” caracterice al poema como una aventura, una aventura planificada, como una conjunción de elementos reveladores.<sup>16</sup> Los poetas concretos realizan una especie de epifanía, experimentan, juegan, moldean las palabras: crean posibilidades.

### **La escritura verbivocovisual**

La creación de Brasilia, obra del arquitecto Niemeyer y del urbanista Lúcio Costa, momento histórico de gran importancia en Brasil, propició la integración de las artes. La primera muestra del movimiento concreto se realizó en 1956, la Exposición Nacional de Arte Concreto se presentaba al mundo: obras pictóricas, esculturas, conferencias. Dicho evento fue el trampolín de inserción para los hermanos Campos y Pignatari en el ámbito literario internacional; la muestra de sus poemas-carteles los configuraría como un grupo vanguardista que se posicionó al lado de la pintura y música concretas. En relación con la terminología adoptada en las artes, Augusto de Campos define en qué sentido la poesía concreta es *concreta*:

La poesía es concreta porque en esa poesía las palabras actúan como objetos autónomos. Si tal como lo entiende Sartre, la poesía se distingue de la prosa por el hecho de que para

---

<sup>15</sup> “plano piloto para la poesía concreta”, *op. cit.*, p. 85.

<sup>16</sup> En el original: “Todo poema autêntico é uma aventura –uma aventura planificada. [...] Em cada poema ingresase e é-se expulso do paraíso. Um poema é feito de palavras e silêncios. Um poema é difícil. Adao. Sísifo. Orfeu”. “Depoimento”, *op. cit.*, p. 9.

ésta las palabras son signos mientras para aquella son cosas, aquí esta distinción de orden genérico se transporta a un nivel más agudo y literal: los poemas concretos se caracterizarían por una estructuración óptico-sonora irreversible y funcional y, por así decirlo, generadora de la idea, creando una entidad totalmente dinámica, “verbivocovisual” —según el término de Joyce— de palabras dúctiles, moldeables, en amalgama, a disposición del poema.<sup>17</sup>

El poeta concreto “manipula” el material lingüístico, posibilita la apertura del poema haciéndolo un juego entre forma y fondo; dinamiza los sentidos al corresponder y oponer elementos en la organización estructural. Todo ello invita a comprender el lenguaje en sus distintos planos, se inicia por anular las formas tradicionales:

Un

NUEVO ARTE de expresión

exige una óptica, una acústica, una sintaxis,  
morfología y léxico (revisados a partir del propio fonema)  
NUEVOS<sup>18</sup>

Ese nuevo arte de expresión es la escritura *verbivocovisual*: la óptica se logra con la disposición de las palabras, una forma de comprender el espacio; acústica, mediante el empleo de metaplasmos que otorgan cierta musicalidad; sintaxis y morfología, el material verbal permite configurar una dialéctica de sentido. En una primera instancia, la problemática de la poesía concreta es el modo en el que se expresan los contenidos, aquella indagación del material deriva en una responsabilidad total frente al lenguaje, al acto de la escritura poética.

La modernización de Brasil les invita a cuestionar no sólo el quehacer literario sino el cultural, social, económico, etcétera. La cultura visual, característica de la publicidad televisiva del ámbito industrial y tecnológico, fue adoptada por la poesía concreta;<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> “POESIA CONCRETA”, op. cit., p. 34.

<sup>18</sup> “ojo por ojo a ojo a desnudo”, op. cit., p. 103.

<sup>19</sup> Explica Roberson de Sousa Nunes: “Trata-se de uma arte que estabeleceu uma relação direta com as novidades industriais e tecnológicas, surgidas no Brasil dos anos 50. Nessa época, por exemplo, a televisão invadiu a realidade dos brasileiros com a preponderância da cultura visual. A adoção da propaganda, como linguagem que procura passar rapidamente a sua mensagem, sobretudo através da imagem, caiu como uma luva para os propósitos dos concretistas, provocando um trânsito livre entre signos verbais e não-verbais.” En “A performance verbivocovisual da poesia concreta brasileira”,



resultado de la relación verbal y no verbal, la inmediatez del mensaje y la imagen como base permite caracterizar sus composiciones de la siguiente manera:

el poema concreto, usando el sistema fonético (dígitos) y una sintaxis analógica, crea un área lingüística específica —"verbivocovisual"— que participa de la ventaja de la comunicación sin abdicar de las virtualidades de la palabra. con el poema concreto ocurre el fenómeno de la meta comunicación: coincidencia y simultaneidad de la comunicación verbal y no verbal, con la característica de que se trata de una comunicación de formas, de una estructura-contenido, no de la usual comunicación de mensajes.<sup>20</sup>

Una obra que evidencia los mencionados principios es “Bebe Coca-Cola” de Pignatari, quien condensa su postulado “el ojoído vescucha”<sup>21</sup> retomando los característicos colores de la marca Coca Cola y jugando con los fonemas, repite las silabas en diferentes disposiciones, constituyendo así un mensaje reiterativo, propio del mundo televisivo. Si la poesía asume una responsabilidad total ante el lenguaje y la realidad, pues pretende “situarse de frente a las cosas, abierta, en posición de realismo absoluto,”<sup>22</sup> en el plano semántico realiza una sátira contextual, como composición (anti)propagandista fusiona y juega al exponer una sociedad consumista.



Figura 2. “Bebe Coca-Cola” (Décio Pignatari, 1957)

Como *comunicación de formas*, la poesía concreta posee un mayor componente visual en el cual predomina el uso del color, la disposición espacial, la tipografía,<sup>23</sup> etcétera; recursos

---

Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Anais do VI Congresso, 2010. Disponible en [http://portalabrace.org/vicongresso/territorios/Roberson%20Nunes%20%20A%20performance%20verbivocovisual%20da%20poesia%20concreta%20brasileira\\_3\\_.pdf](http://portalabrace.org/vicongresso/territorios/Roberson%20Nunes%20%20A%20performance%20verbivocovisual%20da%20poesia%20concreta%20brasileira_3_.pdf) Consultado 31 de agosto de 2015.

<sup>20</sup> “Plano piloto para la poesía concreta”, op. cit., p. 157.

<sup>21</sup> “Nueva poesía: concreta”, op. cit., p. 89.

<sup>22</sup> Augusto de Campos, “Poesía concreta”, op. cit., p. 44

<sup>23</sup> Gonzalo Aguilar describe su peculiar caracterización: “Los poemas están escritos en letra futura bold, una letra sin serif y sin adornos, que privilegia la economía y transparencia en relación con otras

propios del mundo publicitario que los poetas brasileños abrazan: “un arte general del lenguaje. propaganda, imprenta, radio, televisión, cine. un arte popular. la importancia del ojo en la comunicación más rápida: desde los anuncios luminosos hasta las historias en cuadritos”.<sup>24</sup>

Por su parte, *Poetamenos* de Augusto de Campos representa la necesidad de una nueva poesía oral. En seguida, uno de sus poemas, en el cual se han dispuesto dos voces-colores: una femenina y una masculina. La sintaxis lúdica en el poema representa el encuentro sexual de los amantes, la unión de los cuerpos se realiza al igual que la aproximación de las letras y el entrecruzamiento de los colores azul y naranja.

eis  
 os  
 sem  
 senão  
 os corpos  
 irmãum                      gemeoutrem  
 cimaeu                        baixela  
 ecoraçambos  
 d u p l a m p l i n f a n t u n o ( s ) e m p r e  
 semen(t)emventre  
 estesse                        aquelele  
 inhumanoutro

**Figura 3.** "Eis os amantes" (Augusto de Campos, 1953/55)

A continuación, en "O âmagô do ômega" la asociación se da por bloques de palabras, esa desarticulación o fragmentación conceden una lectura optativa-asociativa: el centro de omega, un ojo, un oro, un eje; en el inferior se expone el juego combinatorio y visual, Z+ - sufijos = cero, cenit que forman un cero (O).

---

tipografías; tiene lo mínimo para ser entendida, tiene lo básico para funcionar: la tipografía del poema es parte significativa, existencia activa y no mundo inerte." "Cronología del Movimiento de poesía concreta", *op. cit.*, p. 278.

<sup>24</sup> "Nueva poesía: concreta", *op. cit.*, p. 88.



Figura 4. "O âmago do ômega" (Haroldo de Campos, 1956)

La poesía concreta se configura como un “hacer presente” al objeto, el objeto virtual: la palabra, que, según Haroldo de Campos, posee tres dimensiones: gráfico-espacial, acústico-oral y contenidística. En las composiciones concretas, el juego entre la forma y el contenido obedece a la función estructural debido a la creación de instancias perceptivas que se reflejan en la disposición de las palabras en el espacio, lo que permite la formación de imágenes cuyo sentido dinámico otorga diversidad de posibilidades: plasticidad y musicalidad unidas.

Las composiciones anteriores condensan el postulado concreto del espacio gráfico como agente estructural y cuyo contenido semántico ya no es lineal, sino con estructuras yuxtapuestas y permutables: estructuras graduales que permiten múltiples lecturas, ya sea de manera horizontal o vertical, diagonal o circular, incluso escalonada. Todo gracias al espacio dinámico, también denominado *espacio cualificado*.

Hay una dependencia recíproca entre la sintaxis y la semántica: existe un espacio que invita al descubrimiento de alusiones, asociaciones y significaciones. La disposición verbal en la página concede el sentido del poema en la autonomía, la unidad de la palabra por sí misma, pero también en su interacción con otras palabras; la disposición del material lingüístico es lo fundamental en el poema concreto al crear imágenes conceptuales.

poesía concreta: producto de una evolución crítica de formas. dando por cerrado el ciclo histórico del verso (unidad rítmico-formal), lo poesía concreta comienza tomando conocimiento del espacio gráfico como agente estructural. espacio cualificado: estructura espacio-temporal, en vez del mero desenvolvimiento tèmpero-lineal. de ahí la importancia de la idea de ideograma, desde su sentido general de sintaxis espacial o visual, hasta su sentido específico (fenoloso/pound) del método de componer basado en lo yuxtaposición directa —anológica, no lógico-discursiva— de elementos.<sup>25</sup>

El método concreto sería la materialización a través de la actualización del objeto poético virtual que se realiza en la conjunción de rasgos fonéticos, morfológicos y semánticos de la estructura. Lo *verbivocovisual*, por lo tanto, se encarga de actualizar el objeto poético con el fin de lograr una *metacomunicación* que una lo verbal y lo no verbal, donde la palabra interactúe con otros sistemas semióticos. Si un medio para conocer el mundo son los sentidos, la percepción es la base del universo literario concreto, se realiza una comunión sensitiva: óptica y acústica en el descubrimiento del sentido y significación. La vista, primer estímulo a capturar, y el oído, elemento que mantiene la atención y reitera el mensaje cuya significación estará en la palabra misma, aquella que irradia el sentido.

---

<sup>25</sup> “Plano piloto para la poesía concreta”, *op. cit.*, p. 85.

## EL PAIDEUMA MUSICAL

Su mano izquierda se había conducido con destreza,  
seguridad e iniciativa extraordinarias;  
supo ir, de la primera a la séptima posiciones,  
no sólo por cuanto a lo que la partitura indicaba,  
sino sobre todo, por cuanto a la inquietud de descubrir nuevos matices  
y enriquecer el timbre mediante la selección de cuerdas  
que el propio compositor no había señalado.

JOSÉ REVUELTAS

En Brasil, dice Haroldo de Campos, “todo un grupo de poetas trabajaba con textos que incorporaban, a la sintaxis del poema, intersemióticamente, parámetros encontrados en la práctica y en la teoría de la nueva música que estaba surgiendo.”<sup>26</sup> Debido a la naturaleza multidisciplinaria de la poesía concreta, el trayecto poesía-música de vanguardia se logró gracias al contacto con músicos de talla internacional, quienes se veían atraídos por el trabajo de los brasileños, y viceversa. Así, los poetas concretos tomaron del *paideuma* nacional el *verso armónico* de Mário de Andrade: una formación de palabras sin ligación inmediata entre sí y que al superponerse en sonidos simultáneos forman armonías.<sup>27</sup> Mientras que del *paideuma* internacional retoman las técnicas generativas de la música contemporánea: desde el dodecafonismo, pasando por la música concreta, hasta la música aleatoria del siglo XX.

Con Augusto de Campos se inicia el vínculo musical, la inserción de elementos musicales en la estructura poética concreta se observa en el colorido poemario *Poetamenos*, con el cual despegó el proyecto de una lectura a varias voces. Integrado por seis poemas, es una obra que requiere una mirada cromática, en ellos se evidencia el postulado concreto de la necesidad de la representación gráfica en colores, pero también su requerimiento oral, cada color representa una voz y una lectura diferente:

---

<sup>26</sup> “De la razón antropofágica: diálogo y diferencia en la cultura brasileña”, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, Siglo XXI, México, 2000, p. 18.

<sup>27</sup> En el original: “En el Prefácio Interessantíssimo de Andrade, “depois de falar do verso comum, melódico, aborda o que ele chama de *verso harmônico*, formado de palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando não mais melodias, mas harmonias. (...) Harmonia, combinação de sons simultâneos.” Decio Pignatari, “Poesía concreta: organização”, *op. cit.*, p. 86.



Figura 5. “dias dias dias” (Augusto de Campos, 1953)

Augusto de Campos inserta una nueva notación poética en colores-vozes, asimismo, es quien desarrolla un manifiesto que condensa aquel interés musical, con un *paideuma musical* en el que emerge la denominada Segunda Escuela de Viena — Arnold Schönberg (1874-1951), maestro; Alban Berg (1885-1935) y Anton Webern (1883-1945), discípulos — músicos que a comienzos del siglo XX disolvieron el sistema tonal para desarrollar el *dodecafonismo*.

o aspirando a la esperanza de una

K L A N G F A R B E N M E L O D I E

(melodía de timbres)

con palabras

como en Webern:

una melodía continúa dislocada de un instrumento a otro, constantemente cambiando de color:

instrumentos: frase/palabra/sílaba/letra(s), cuyos timbres sean definidos por un tema “gráfico-fonético” o “ideográfico”

∴ la necesidad de la representación gráfica en colores

reverberación: lectura oral –vozes reales que funcionan (aproximadamente) como timbre para el poema como los instrumentos en la *Klangfarbenmelodie* de Webern.<sup>28</sup>

Como sugiere la “Melodía de timbres” de Schönberg, el timbre es el elemento estructural, se juega con la tonalidad, la duración y la intensidad. El timbre, también denominado *color del sonido*, sinestesia que en las composiciones concretas se observa gracias a la disposición

<sup>28</sup> “poetamenos”, *op. cit.*, p. 15.

verbal impresa en varios colores-vozes. En los poemas se desarrolla una notación musical con aquellos timbres fonéticos o colores musicales que dan tonos de lectura múltiples:

Eran poemas que equivalían a una partitura para una lectura “coral”, que exigía una nueva “notación”, en los cuales la parte visual era muy importante, pero no más importante que la sonora. Eran de cierta manera poemas “pensados en voz alta”, al igual de un músico que compone. Que compone con fragmentos. Una nueva acústica, una nueva sonoridad, como la requerida por Stockhausen. Esto es, en su sintaxis estaba implícita toda una nueva concepción de lo musical.<sup>29</sup>

Karlheinz Stockhausen es un referente, por un lado; sin embargo, otra nota musical fue más poderosa: la de Pierre Boulez (1925-2016). Ambos suelen ser agrupados en la corriente revolucionaria *Serialismo Integral*,<sup>30</sup> denominación estilística cuya idea de experimentación tiene un sentido matemático ligado a parámetros seriales, al margen de la música clásica.

### **Forma aleatoria, forma abierta**

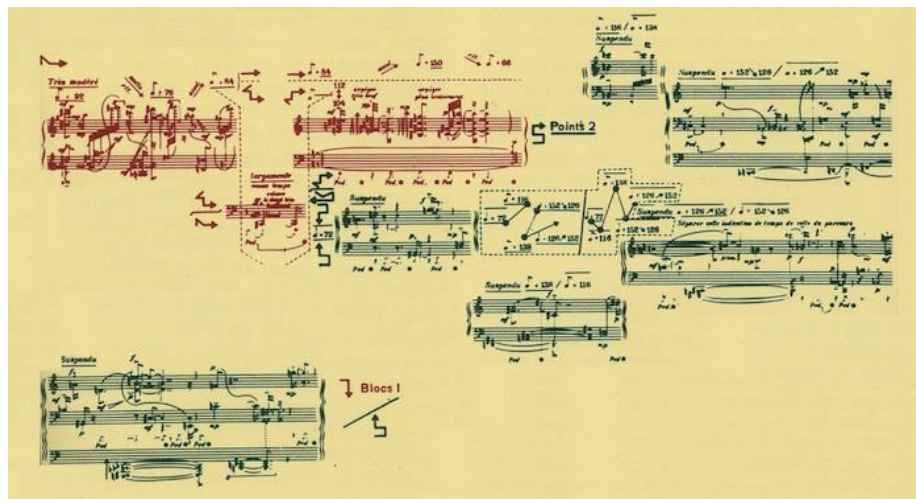
El compositor francés Pierre Boulez visita São Paulo en 1954, músico con el que los poetas concretos comparten la admiración por ciertos literatos y músicos, Mallarmé y Webern específicamente. Tras el encuentro en casa del pintor Valdemar Cordeiro, se establece el vínculo poético-musical, una relación con músicos de talla internacional se reafirma con el viaje de Pignatari a Europa. Según Haroldo de Campos, en aquel encuentro de 1954, Pierre Boulez conoció la obra *Poetamenos* de su hermano Augusto, aquellos poemas en colores-vozes parecen ser la inspiración del músico francés, adjudica que “en la *Troisième sonate*, de

---

<sup>29</sup> De acuerdo con Haroldo de Campos, la pieza *Gesang der Jünglinge* (Canto de los adolescentes) del compositor alemán Karlheinz Stockhausen, les brinda la posibilidad de desarrollar una nueva poesía oral. Danubio Torres Fierro, “La poesía concreta según Haroldo de Campos”, *Vuelta*, n° 25, 1986, p. 18.

<sup>30</sup> Diego Fischerman establece algunas diferencias entre Boulez y Stockhausen, ya que cada uno conforma un estilo propio y potente del serialismo europeo: “El primero (Boulez), con una utilización del ritmo que lo alejó desde el principio de los lugares comunes del puntillismo serial y con un sentido de la orquestación heredero del de Debussy [...] El segundo (Stockhausen), una de las mentes más inquietas del siglo, que fue del serialismo más ortodoxo y de la aleatoriedad más iconoclasta hasta una especie de ritualismo de la vibración en sí misma, de características fuertemente dramáticas, en que la presentación [...] entendida como gesto radical, tiene una función esencial”. *Después de la música. El siglo XX y más allá*, Eterna Cadencia, Argentina, 2011, p. 68.

1957, Boulez usa colores diferentes para distinguir ciertas trayectorias alternativas en su partitura...”<sup>31</sup> Tal como se muestra a continuación:



**Figura 6.** Extracto del formante 'Constellation-Miroir'

La partitura de la Tercera sonata está integrada por nueve hojas, cada una de ellas mide 39x60cm y, como se observa, el formante está escrito con colores rojo y verde. Al respecto, explica Carlos Bermejo: “El color verde se refiere a una serie de elementos llamados ‘puntos’ que son, básicamente, frecuencias puras. El color rojo engloba a diferentes ‘bloques’ que pueden ser acordes, asociaciones de sonidos o sucesiones rápidas de notas, en definitiva, cualquier elemento que dé la sensación de bloque”.<sup>32</sup>

Así, el formante tiene tres puntos y dos bloques que pueden ser reproducidos de manera alterna y cuya ventaja reside en su potencialidad de renovarse cada vez porque no se agota en su realización, virtud de la forma abierta.<sup>33</sup> Dicha ejecución permite que el intérprete pueda moverse libremente, así como elegir entre las estructuras principales e incluso poder “saltarse” algunas. La elección de colores obedece a la necesidad de aclarar los movimientos; entonces, en el colorido formante constelar, la escritura en rojo o verde señala

<sup>31</sup> “De la razón antropofágica: diálogo y diferencia en la cultura brasileña”, op. cit., p. 17.

<sup>32</sup> Carlos Bermejo, op. cit., p. 10.

<sup>33</sup> En el original: “L’intérêt de la forme ouverte est d’imaginer une œuvre qui ne s’épuise pas dans sa réalisation, mais demeure à l’état de potentialité toujours renouvelée”. Dominique Jameux, “Pierre Boulez - Sonate pour piano n°3 - Constellation Miroir (1957-58) : Musique ouverte”, Education Musicale. Disponible en [http://emusicale.free.fr/HISTOIRE\\_DES\\_ARTS/hda-musique/BOULEZ-sonate\\_pour\\_piano\\_n3/\\_sonate\\_pour\\_piano.php](http://emusicale.free.fr/HISTOIRE_DES_ARTS/hda-musique/BOULEZ-sonate_pour_piano_n3/_sonate_pour_piano.php) Consultado: 11 de noviembre de 2015.



las frecuencias y asociaciones de bloques que dirigen los movimientos (im)prescindibles. Esa nueva notación musical del siglo XX implicó una nueva escritura musical, a la par de una nueva noción de interpretación:

El compositor se plantea la forma de escribir los ruidos, el nuevo timbre instrumental, la nueva temporalidad, la indeterminación. La notación de la música aleatoria depende del grado de control que desea ejercer el compositor, es decir del grado de libertad que quiera dispensar al intérprete, creando los nuevos símbolos acordes con los componentes musicales que desea hacer flexibles: la altura, la duración y la estructura. Surgen nuevos símbolos como una alternativa de la escritura tradicional, en particular como consecuencia de la nueva comunicación compositor-intérprete que requiere una distinta participación de este, ambigüedad acarreada por la aleatoriedad en la forma.<sup>34</sup>

Variabilidad, improvisación, indeterminación se intentaron incorporar a la pieza, se denominó *música aleatoria* o *conjetural* a ciertas obras caracterizadas por el **azar** y lo **aleatorio**. Se dice que “la obra aleatoria o indeterminada, como mucho del arte creado en el siglo XX y aún después, se ocupa de **discernir y de poner en escena la propia naturaleza del hecho artístico y sus convenciones.**”<sup>35</sup> La música producida en el vigésimo siglo, *música contemporánea*, permitió repensar los parámetros de composición, así como problematizar los modos de conducción, varios compositores buscaron nuevas formas, una audición más activa y principalmente una revisión de estéticas.

En ese discurso musical destaca una forma conceptual, de acuerdo con Velia Nieto, “en la década de 1950 ocurre un fenómeno inusitado en el proceso creativo musical. Cage, Stockhausen, Boulez y Xenakis, entre otros, incursionan en la **apertura de la forma** a través de la **movilidad** o **variabilidad.**”<sup>36</sup> Así que entre las diversas formas de incorporar el azar o probabilidad destaca la *forma abierta*, cuya espontaneidad e improvisación contrastaba con la *forma fija*, caracterizada por la rigidez de la notación musical y del intérprete.

---

<sup>34</sup> Velia Nieto, “La forma abierta en la música del siglo XX”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n°. 92, 2008, p. 201.

Disponible en [www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/download/.../2222](http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/download/.../2222) Consultado: 20 de noviembre de 2015.

<sup>35</sup> Diego Fischerman, “La ilusión del descontrol total”, *op. cit.* p. 69.

<sup>36</sup> *Op. cit.*, p. 192.

Aquella forma fija es desdeñada por el admirado compositor de los poetas concretos: “Pierre Boulez, en conversación con Décio Pignatari, manifestó su desinterés por la obra de arte perfecta, clásica, de tipo diamante, y enunció su concepción de obra de arte abierta, barroco moderno.”<sup>37</sup> Músico que con la célebre *Tercera sonata* definió la *forma abierta*. Pieza que sería ejemplo del trabajo teórico de Umberto Eco años más tarde, quien, insertándose en el análisis de algunas producciones de música instrumental<sup>38</sup> desarrolla una propuesta estética de la dialéctica obra-intérprete: la *poética de la obra abierta*. Poética que “tiende a promover en el intérprete ‘actos de libertad consciente’, a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una necesidad que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada.”<sup>39</sup>

Debido a que la música es dirección, la apertura, entonces, constituye un ejercicio conjunto entre compositor e intérprete, el ejecutante debe intervenir en la forma y contenido musical. La intervención en la forma de la composición en dichas piezas crea una obra abierta como “acto de improvisación creadora” en términos de ejecución. Si bien “la indeterminación pertenece al orden de la interpretación, y lo azaroso, al de la composición,”<sup>40</sup> lo imprevisible o lo indeterminado en la música se refiere a la movilidad de la forma.

Una de las cuestiones de la música contemporánea, que tanto defendió Boulez, es el sentido de dirección: en las dicotomías melodía-armonía, caos-ritmo, las cuales suelen diferenciar las composiciones del siglo XX con sus predecesoras, “el escucha camina en un laberinto sin divisar una salida. En el intento de salir del esquema consagrado, se buscan formas nuevas, formas que requieren una audición más activa”.<sup>41</sup> El compositor y director compartió una sensibilidad actual en la forma contemporánea musical equiparable a lo que

---

<sup>37</sup> Haroldo de Campos, “A obra de arte aberta”, *op. cit.*, p. 33.

<sup>38</sup> 1) *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen, 2) *Sequenza per flauto solo* de Luciano Berio, 3) *Scarnbi* de Henri Pousseur.

<sup>39</sup> “La poética de la obra abierta”, *Obra Abierta*, Editorial Planeta, Barcelona, 1992, pp. 74 y ss.

<sup>40</sup> Pablo Gianera, *Formas frágiles: Improvisación, indeterminación y azar en la música*, Debate, Buenos Aires, 2011, p. 19.

<sup>41</sup> Nat Lilienstein, “La forme dans la musique contemporaine”, *Boulez XXe siècle*, La Sept, Caméras Continentales, Ircam-Centre Pompidou, Ensemble Intercontemporain, 1988.

sucedía con las formas narrativas. La reflexión estética sobre la obra *recreada* aterriza en un importante escritor del siglo XX:

La elección entre las variantes y las combinaciones posibles de un cierto número de formantes es dejada a la iniciativa de los intérpretes. El compositor delega en ellos una parte más o menos grande de responsabilidad en la creación. **La forma es móvil; no es aleatoria**, pues viene definida por la estructura de los formantes, que los intérpretes exploran de diferentes modos, eligiendo entre los itinerarios propuestos, como se elegiría en un archipiélago entre diversos rumbos de navegación. Posteriormente el compositor puede introducir asimismo en la composición nuevos formantes o nuevas reglas de combinación. La obra está en un **perpetuo devenir**, como lo expresa la ya usual denominación de *work in progress*, tomada de Joyce.<sup>42</sup>

En las partituras del compositor francés, calificadas como vanguardistas, existe un factor de indeterminación en las combinaciones seriales. Aunque se dice que la *Troisième Sonate pour piano* retoma el azar, éste no como indeterminación —Boulez rechazaba el azar de Cage, cuyo método aleatorio se basaba en el I-Ching— quizás como una abolición a *hasard*. O una oscilación, se trata de un *azar dirigido* o *liberté dirigée* como manera de dar cierta libertad al ejecutante: “Si el intérprete puede modificar a su gusto el texto, es preciso que esta modificación esté implicada en este último y que no sea un suplemento agregado. El texto musical debe implicar transparentemente esta “posibilidad” del intérprete,”<sup>43</sup> mas “esta libertad no se ejerce en la invención en sí misma, sino en la pragmática de la invención”.<sup>44</sup> Un sistema que ofrece la ilusión de libertad, al intervenir azar en las poéticas de lo sonoro, cambia la percepción de la forma y escritura musical; al otorgar bifurcaciones, diferentes rutas de desarrollo soslayan el automatismo y exaltan la sorpresa.

### **Formantes: dinámica cósmica**

Unos años después del término oficial de la poesía concreta, *Galaxias* comenzó a surgir; escrita entre 1963 y 1976 se le considera una obra neobarroca, si bien este periodo es posterior al concreto, en la escritura de Haroldo de Campos prevalecen rasgos de dicho movimiento como la idea de una nueva *poesía coral*. Aquel proyecto de “lectura en voz alta” se materializa

---

<sup>42</sup> Roland de Candé, *Nuevo diccionario de la música*, Ediciones Robinbook, Barcelona, 2012, p. 115.

<sup>43</sup> “Alea”, *Perspectives of New Music*, Vol. 3, No. 1, 1964, p. 46.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 47.

en *Galaxias*, oralización realizada gracias a la Editora 34 que en 2004 lanzó el CD *Isto não é um livro de viagem* (Esto no es un libro de viaje), el cual contiene dieciséis cantos galácticos de los cincuenta. Con un acompañamiento musical de Alberto Marsciano se conjuga la voz del poeta y el sonido de la cítara, configurando así un texto-partitura.

A propósito de la génesis del texto constelar, el autor brasileño ha aclarado las referencias intertextuales:

En la macroestructura me inspiré en la música contemporánea. Recorrí, por ejemplo, al Pierre Boulez de la *Troisième Sonate* (1957) para armar los dos *formantes*: una página inicial y otra terminal, reversibles, hablando del comienzo-fin y del fin-comienzo del libro viaje, marcos que encuadran el juego intercambiable de las páginas.<sup>45</sup>

El escritor brasileño tomó la noción del *formante* como ejecución en diversos planos u órdenes de Pierre Boulez, músico que en su práctica emplea el término en analogía con la acústica: como medio de acentuar los caracteres individuales, se busca una fisionomía de trabajo que derive en sus propios formantes estructurales. Entonces los caracteres específicos-generales son capaces de generar distintos desarrollos, los cuales aparecen en cada pieza y se constituyen por *intercambio, interferencia, interacción, destrucción*.<sup>46</sup> Propiedades que rigen la naturaleza dinámica de la *Tercera sonata*, pueden yuxtaponer estructuras, prescindir movimientos; al proponer una constante renovación en la ejecución, aquella pieza condensa la apertura de la composición galáctica haroldiana.

Boulez ha dicho que su labor sería, si no hubiera sido músico, escritor. Así, al intentar explicar la escritura de su sonata para piano, expone más que consideraciones musicales, contactos literarios, refiriendo constantemente a experiencias personales de lectura. La apertura en la forma que propone converge gracias a dos figuras: James Joyce y Stéphane Mallarmé. Este último de suma importancia debido a su *Un Coup de dés*, pues al enfocar la musicalidad y el ritmo de las palabras, introdujo un nuevo horizonte poético, una perpetua relación entre música y literatura. Augusto de Campos afirma la importancia del poeta francés en el trabajo musical:

---

<sup>45</sup> Haroldo de Campos, "De la poesía concreta a *Galaxias* y *Finismundo*: cuarenta años de actividad poética en Brasil", *op. cit.*, p. 24.

<sup>46</sup> "Sonate, Que me Veux-tu?", *Perspectives of New Music*, Vol. 1, No. 2, 1963, p. 38.

Inventor de un proceso de composición poética cuya significación para el arte de la palabra se nos figura comparable al valor musical de la serie, introducida por Schoenberg, purificada por Webern, y, a través de la filtración de éste, legada a los jóvenes compositores electrónicos para que presida los universos sonoros de un Boulez o un Stockhausen.<sup>47</sup>

En su universo sonoro y en su discurso musical, Pierre Boulez no dejó de exponer su asombro por obras como *Ulises* y *Un coup de dés*. Incluso manifestó su interés por realizar una composición musical sobre el azaroso poema: confesó que sus piezas sobre algunos textos del poeta francés —*Improvisations sur Mallarmé* y *Pli selon pli*— no pasaban de escalones para la compleja tarea de recrear *Un lance de dados*.<sup>48</sup>

James Joyce también posee un lugar en su poética, ya lo aclaró el compositor: “Mi sonata, con los cinco formantes de los que está hecha, es una especie de *work in progress*, término que tomé prestado.”<sup>49</sup> Por lo anterior, ha caracterizado su *Tercera Sonata* como uno de los más interesantes e impresionantes trabajos de la literatura contemporánea: una pieza inusual, dramática y dinámica caracterizada por conceder un papel importante al oyente, la abundancia de la sonoridad inusual y el exaltamiento del piano.<sup>50</sup>

Los cinco formantes —“Antiphonie”, “Trope”, “Constellation”, “Strophe” y “Séquence”— reunidos en dos ciclos alrededor de un eje móvil en relación unos con otros, condensan la composición e interpretación flexible, articulación *ad libitum*. Esa ejecución equivale a las múltiples lecturas de *Galaxias*, al igual que de los poemas concretos, abarcando la poética de la obra de arte abierta, ofrece flujos y reflujos de movilidad en su concepción prismática del poema.

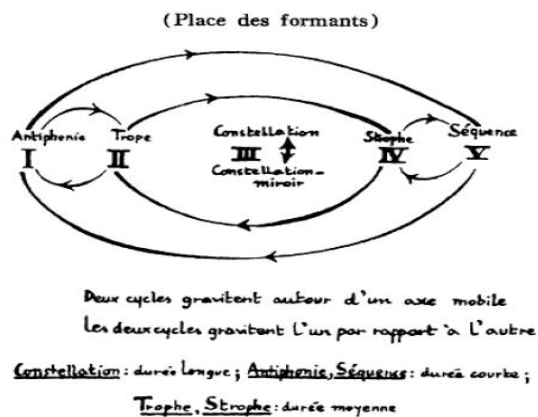
---

<sup>47</sup> “Poesía, estructura; poema, ideograma”, *op. cit.*, p. 125.

<sup>48</sup> Haroldo de Campos, “A POETICA DO ALEATORIO. A arte no horizonte do provável”, *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*, Perspectiva, São Paulo, 1969, p. 19.

<sup>49</sup> Pierre Boulez, “Sonate, que me veux-tu?”, *op. cit.* p. 37.

<sup>50</sup> En su tesis doctoral, rescata Peter O'Hagan: “He described the piece as being among the most “interesting and arresting works of contemporary literature”, and continued: “It seized the listener above all by its unusual abundance of sonorities and new use of extraordinary piano possibilities. Striking and -measured against earlier pieces by the composer - unusual, is the strong dramatic and dynamic momentum of the work”. Disponible en <http://epubs.surrey.ac.uk/id/eprint/2331> Cfr. Peter O'Hagan: *Pierre Boulez: "Sonate, Que Me Veux-Tu?" An Investigation of the Manuscript Sources in Relation to the Third Sonata*, 1997, p. 44. Disponible en <http://epubs.surrey.ac.uk/id/eprint/2331>



**Figura 7.** Dinámica de los formantes

El *azar dirigido* de Boulez se pone en evidencia al ejecutar la pieza, composición que implica una elección estética en cada ejecución, pero también integra lo imprevisible en lo previsto. Teóricamente, Pierre Boulez debiera realizar una ejecución diferente cada vez en la pieza, aunque, explica, no lo hace completamente. Al preguntársele sobre la ejecución de la *Tercera Sonata*, respondió que primero debe encontrar los diferentes caminos; cada secuencia se trabaja por separado, para que después las secuencias puedan ser encadenadas, un encadenamiento que sea lógico determinará el movimiento. Después de varios intentos, el compositor llega a una ruta que le permite ir del principio al final de la partitura. Aunque el compositor tenga tres movimientos pensados al interpretar 'Constellation-Miroir', eso no impide que, en ocasiones, sea conducido bruscamente en el escenario a tomar una ruta que no había previsto: introducir nuevas reglas de combinación.<sup>51</sup>

La noción de obra abierta del compositor francés es compartida por Haroldo de Campos en la búsqueda de una estructura dinámica, lo cual ha permitido que los cantos galácticos sean reversibles: el primer formante galáctico “y comienzo aquí”, escrito en 1963,

<sup>51</sup> En el original : Théoriquement, je devais jouer chaque fois différemment. En fait, je ne le fais pas je crois qu'il s'établit une certaine correspondance entre ma personnalité et les possibilités de J'œuvre... Comment en suis-je arrivé à jouer comme je le fais aujourd'hui ?... La première chose à faire, c'est de trouver les parcours possibles, en tâtonnant ; au fond, il faut d'abord travailler chaque séquence séparément pour ensuite les enchaîner. Petit à petit l'on est amène à enchaîner deux ou trois séquences où vous sentez de façon subjective que cet enchaînement est logique alors qu'un autre ne vous plaît pas. Vous arrivez ainsi à un certain parcours qui vous permet d'aller du début à la fin de la partition. Au bout de trois ou quatre essais, je n'ai plus en envie de continuer, satisfait du parcours que j'avais. Avant de jouer 'Constellation-Miroir', j'ai trois parcours dans ma tête, prévus, ce qui n'empêche pas d'être parfois amené brutalement, sur scène, à faire un parcours que je n'avais pas prévu. Peter O'Hagan, Pierre Boulez "Sonate, que me veux-tu?", op. cit., p. 52.

y su reverso simétrico “cierro encierro”, de 1976, delimitan, de cierto modo, el inicio-fin, demostrando el azar dirigido propio de las composiciones musicales rescatadas por los poetas concretos. La libre elección lectora presupuesta por el poeta está siendo dirigida gracias a un formante que delimita el inicio, así como un formante que marca el cierre-recomienzo. Entonces, los formantes del inicio y del fin permiten el acceso a *Galaxias*, a los cuarenta y ocho cantos galácticos que insertan un trabajo móvil; cincuenta galaxias en total que trazan diferentes trayectorias.

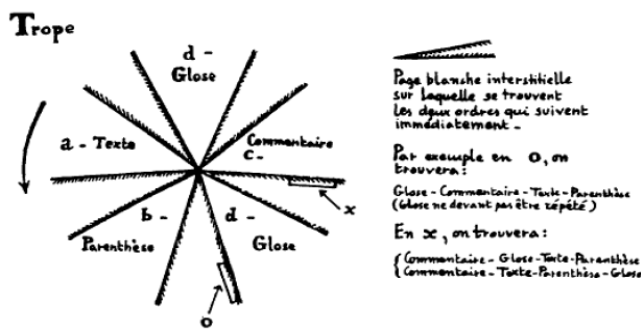


Figura 8. Formante “Trope”

En la poética de Boulez destacan tres imágenes: el círculo, el mapa y el espejo. Figuras que también se encuentran en *Galaxias* como se verá posteriormente. Por un lado, la forma de Trope se concibe como un círculo, donde cada desarrollo autónomo puede servir como comienzo o fin, una curva general se describe cada vez por los registros elegidos, la densidad de la escritura y la dinámica preponderante se observa en el diagrama de Boulez. Como una escritura con permutaciones y diferentes órdenes también es posible contemplar la obra *Galaxias*: “el Poema se piensa / como un círculo se piensa en su centro / como los radios del círculo lo piensan / fulcro de cristal del movimiento.”<sup>52</sup>

Al mismo tiempo, la forma abierta se representa con la imagen de un laberinto y una galaxia. “Lo que a Boulez le atrae de la idea del laberinto es la posibilidad de conseguir un recorrido propio y diferente en cada desplazamiento,”<sup>53</sup> equiparable a la organización *ad libitum* de Campos. En el sistema astronómico del poeta y las bifurcaciones del músico

<sup>52</sup> “Teoría y práctica del poema”, *Ajedrez de estrellas en Transideraciones*, CONACULTA, México, 2000, p. 57.

<sup>53</sup> Carlos Bermejo, *op. cit.*, p. 10.

prevalece la noción circular de la estructura, sin un comienzo ni fin determinados que otorgan al receptor libertad de lectura e interpretación, respectivamente.

Por otro lado, se concibe al tercer formante, *Constellation*, aquel escrito en dos colores, como “un mapa de una ciudad desconocida”, mapa que concede la libertad de marcar un camino propio, posibilidades de interpretación cuyo mecanismo de ejecución describe algunos movimientos, tanto obligatorios como opcionales. Formante que posee un doble, *Constellation-miroir*, pieza que es una imagen doble de sí misma, por lo tanto, es reversible. Esa última imagen será de gran importancia para entender la poética de *Galaxias*, como una escritura que se contempla a sí misma, más la acertada concepción de Pierre Boulez de la pieza musical con un espejo, la cual no debe sólo “expresar” sino que al mismo tiempo debe tomar conciencia de sí misma, volverse objeto de reflexión,<sup>54</sup> emerge en la obra haroldiana un vínculo inmediato.

En el poema constelar *Galaxias*, los formantes “y comienzo aquí” y “cierro encierro” introducen el juego, así como la dinámica astronómica en el lúdico intercambio de páginas, pues ambos, en su individualidad, están terminados por sí mismos introduciendo diversos universos, un espectador del mundo entero. Como en aquel mapa, en *Galaxias* “está contenido el libro completo y un libro diferente cada vez. A través de cada una de esas páginas (orden de lectura *ad libitum*) el lector viajero es invitado a contemplar el libro entero, como si estuviera hojeando el universo.”<sup>55</sup>

En síntesis, Haroldo de Campos y Pierre Boulez como emisores, poeta y músico correspondientemente, se concentraron en la composición: la selección del material y su entramado; realizan una composición abierta en los planos de la creación y ejecución: los receptores, un lector y un intérprete, pueden manipular el material a su disposición. Música y escritura como seres dinámicos, dos hombres que piensan la composición como un caleidoscopio que gira, en sus instancias poéticas hay universos en expansión.

---

<sup>54</sup> En el original: Boulez parle, à propos de sa Troisième sonate, de Joyce autant que de Mallarmé. Des romans, où « se trouve bouleversée la mise en œuvre du récit proprement dit », mais aussi où celui-ci « se réfléchit sur lui-même, prend conscience qu'il est roman ». Un miroir ? « C'est ainsi que la musique, à mes yeux, n'est pas uniquement destinée à 'exprimer', elle doit prendre conscience d'elle-même, devenir le propre objet de sa réflexion. Et Joyce rencontre d'ailleurs Mallarmé sur ce point. » Dominique Jameux, *op. cit.*

<sup>55</sup> “De la poesía concreta a *Galaxias* y *Finismundo*.”, *op. cit.*, p. 24.



## EL CANTO DEL COMIENZO

Siempre que el arte acontece,  
es decir, cuando hay un comienzo,  
se produce en la historia un empuje  
y ésta comienza o recomienza.

MARTIN HEIDEGGER

La nueva poesía oral desarrollada por Haroldo de Campos, cuyo *paideuma* evoca a la música aleatoria del siglo XX, remite asimismo a un retorno a la antigüedad, a aquel tiempo ligado al ritmo natural del hombre: una música del lenguaje hablado donde la voz es el eje principal, el instrumento humano. Así lo manifiesta el último verso del primer formante: “y descanto la fábula y descuento las hadas y las habas cuento pues comienzo el habla.”<sup>56</sup> Esa *habla*, como principio concreto de una poesía oral, encuentra una equivalencia con el término *sprechgesang*, ‘canto hablado’, del teatro expresionista. En el escenario expresivo de la orquesta galáctica, el *parlé-chanté* haroldiano permite que la forma resuene, se da continuidad a la narración gracias a la voz recitadora del sujeto lírico y al verdadero sentido: la obra habla, la escritura se interpreta.

El *sprechgesang* del formante del comienzo configura la fuerza musical e imaginativa del texto poético *Galaxias*: “tengo esta historia tan simple es un espanto de historia no cuento porque no cuento no quiero contar cantando cantaba el sol contando contaba el mar un cuento cantado de tierra sol aire y mar **mi canto no cuenta un cuento sólo canta como cantar.**”<sup>57</sup> Cantar, se comienza a reproducir la música de las galaxias: firmamento poético, tejido estelar que reproduce, interpreta, juega. Despega en *Galaxias* una escritura-composición entendida bajo el concepto gadameriano del juego, *Spiel*,<sup>58</sup> como aquella forma que reclama ser representada-interpretada, pero que también debe ser entendida como construcción y comprensión. O equivalente con el término francés *jouer*, tal como lo entiende Jean-Luc Nancy:

---

<sup>56</sup> “y comienzo aquí”, *Galaxias*, Libros Magenta, México, 2011, vv. 42-43.

<sup>57</sup> “cadáver escrito”, *op. cit.*, vv. 39-42.

<sup>58</sup> También como modo de ser de la propia obra de arte. “El juego como hilo conductor de la explicación ontológica”, *Verdad y Método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2007, p. 143.

La partitura (¿el texto?) musical, comprendidas en ella las palabras cuando hay palabras, resulta inseparable de lo que llamamos, de modo notable, su *interpretación*: el sentido de esta palabra oscila, entonces, entre una hermenéutica del sentido y una técnica de la 'restauración'. La interpretación o *ejecución*, la puesta en acto, la entelequia musical, no puede ser simplemente 'significante': con lo que ella tiene que ver no es, o no es solamente, con el sentido en este sentido. Y recíprocamente, la ejecución en sí misma no puede ser significada sin resto: no se puede *decir* lo que ella ha *hecho decir* al 'texto'. La ejecución sólo puede ser ejecutada: sólo puede ser ejecutada.<sup>59</sup>

Juego que condensa el movimiento en un todo; en el sentido de la *automanifestación* el juego se está haciendo a sí mismo. En el poema-partitura *Galaxias*, la escritura se está haciendo, como libro que piensa la escritura se realiza un *performance* musical, una ópera semántica:

yo sé que este papel está aquí y que no habrá nadie ningún otro nunca ninguno en ninguna otra parte nadie para rellenarlo en mi lugar y esto podrá ser el fin del juego pero no habrá preludio ni interludio ni posludio en este juego en el que al fin estoy a solas nada cuenta sino esta gana mía de cubrir este papel<sup>60</sup>

En el ejercicio de la palabra, el yo se inserta en un espacio de la interlocución propio de la literatura moderna, un habla que es un ejercicio de introspección; como narración del "yo" —muy diferente al sujeto anulado, desaparecido de la poesía concreta— emerge un sujeto que dirige la navegación poética y realiza una escritura autorreflexiva. Quien enuncia el discurso se hace presente en su propio ejercicio de la palabra, la voz enunciativa construye un mundo mientras se construye a sí mismo. El sujeto se genera, se define y se ordena como un ser del discurso, ser que se inaugura como instancia en y por lenguaje.

Escribir, hoy en día, es constituirse en el centro del proceso de la palabra, es efectuar la escritura afectándose a sí mismo, es hacer coincidir acción y afección, es dejar al que escribe dentro de la escritura, no a título de sujeto psicológico, sino a título de agente de la acción.<sup>61</sup>

El formante galáctico "y comienzo aquí" está configurado como un relato de la creación, es la fabulación de la composición del libro, historia del comienzo de la escritura haroldiana. La elocución del yo inicia por describir la acción del comienzo de modo enumerativo: "y

---

<sup>59</sup> *El sentido del mundo*, La Marca, Buenos Aires, 2003, p. 133.

<sup>60</sup> "yo sé que este papel", *op. cit.*, vv. 1-5.

<sup>61</sup> Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, 2009, pp. 34 y ss.

comienzo aquí y peso aquí este comienzo y recomienzo y sopeso y arremeto y aquí me meto”.<sup>62</sup> Se observa la múltiple presencia de la conjunción copulativa y, polisíndeton que se asemeja al estilo narrativo del *Libro del Génesis*, libro que relata el origen del mundo, del hombre, del cielo, de la tierra; es decir, una cosmogonía.

El poeta realiza un *génesis* poético cuyo motivo es el comienzo inaugurando las posibilidades del libro: “Haroldo de Campos propone un comienzo constelar —construido desde el presente— que da inicio a una serie abierta, no acumulativa y episódica.”<sup>63</sup> Entonces, se trata de un comienzo-inauguración. Sin duda alguna eso es lo que realiza el sujeto lírico en *Galaxias*, un discurso, un habla, en relación con el origen de la escritura, su escritura, tal como escribe Jacques Derrida a propósito de *Je bâtis ma demeure*:

Se trata realmente de un trabajo, de un alumbramiento, de una generación lenta del poeta por parte del poema del que aquél es el padre. Así pues, el poeta es realmente el sujeto del libro, su sustancia y su señor, su servidor y su tema. Y el libro es realmente el sujeto del poeta, ser que habla y sabe, que escribe en el libro acerca del libro. Este movimiento por el que **el libro, articulado por la voz del poeta, se repliega y se enlaza consigo mismo, se hace sujeto en sí y para sí, ese movimiento no es una reflexión especulativa o crítica, sino ante todo poesía e historia.** Pues en él el sujeto, al representarse, se rompe y se abre. **La escritura se escribe, pero también se hunde en su propia representación.** Así, dentro de este libro, que **se refleja infinitamente a sí mismo, que se despliega como una dolorosa interrogación acerca de su propia posibilidad,** la forma del libro se representa a sí misma.<sup>64</sup>

El comienzo, entonces, se entiende como un “«vórtice»: abismarse en la automeditación, en la autorreflexión.”<sup>65</sup> La creación poética como ejercicio reflexivo sobre la misma poesía promueve un discurso introspectivo y retrospectivo, tal como un viaje epifánico, es decir, una vía de exploración.

cuando se vive bajo la especie del viaje lo que importa no es el viaje sino el comienzo por eso pienso por eso comienzo a escribir mil páginas escribir miliunapáginas para acabar

---

<sup>62</sup> “y comienzo aquí”, *op. cit.*, vv. 1-2.

<sup>63</sup> Gonzalo Aguilar, “Orígenes de Haroldo de Campos”, *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, N° 2, 2000. Disponible en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Aguilar.htm> Consultado: 11 de abril de 2015.

<sup>64</sup> “Edmond Jabés y la cuestión del libro”, *La escritura y la diferencia*, Anthropos Editorial, Barcelona, 2012, pp. 91 y ss.

<sup>65</sup> “Poesía y modernidad: de la muerte del arte a la constelación. El poema postutópico”. *De la razón antropofágica y otros ensayos*, *op. cit.*, p. 30.

con la escritura para comenzar con la escritura para acabarcomenzar con la escritura por eso recomienzo por eso arremeto por eso tejo<sup>66</sup>

Al privilegiar el trayecto, la navegación configura un discurso deconstructivo —“la desconstrucción se hace durante la travesía, más que al llegar.”<sup>67</sup> Por ello, los cantos galácticos son una escritura que engendra escritura, sin posibilidad de fin. Ahora bien, *escritura* no debe ser entendida como el conjunto de signos o palabras empleadas por el autor. Más allá del estilo otorgado por el escritor, *escritura* designa un modo de pensar la Literatura, es el espacio entre la lengua y el estilo, como una conciencia, tal como lo entiende Roland Barthes:

[Escritura] es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia. [...] Colocada en el centro de la problemática literaria, que sólo comienza con ella, la escritura es por lo tanto esencialmente la moral de la forma, la elección del área social en el seno de la cual el escritor decide situar la Naturaleza de su lenguaje.<sup>68</sup>

Haroldo de Campos realiza un ejercicio de *escribir sobre escribir*. Conviven en mayor proporción los verboides infinitivos escribir, acabar, comenzar; y sus derivados comienzo-recomienzo-descomienzo, peso-sopeso, meto-arremeto, formas que constituyen similitudines, las cuales enfatizan la acción del sujeto lírico. Se contraponen sufijos, prefijos y homófonos para establecer las *diferencias semejantes*, como ritmos multiplicados regidos por una idea en desarrollo, que, por su constancia, debe reiterarse: el inicio de una escritura que acaba con la escritura. Por lo tanto, el formante “y comienzo aquí” concentra la energía acústica que se desarrollará en toda la obra galáctica: comenzar y descomenzar.

La prevalencia del “comienzo” en el primer *formante* configura el libro de ensayos o el ensayo del libro (retruécano equiparable al libro como viaje y el viaje como libro, y que constituye una figura recurrente en la poética haroldiana) que se está reiterando con el prefijo “re”:

---

<sup>66</sup> “y comienzo aquí”, *op. cit.*, vv. 2-6,

<sup>67</sup> Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 182.

<sup>68</sup> *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, México, 2000, pp. 22 y ss.

todo libro es un libro de ensayo de ensayos del libro por eso el fin-comienzo comienza y fina recomienza y refina se afina el fin en el filtro del comienzo infiltra el comienzo en el fusil del fin en el fin del fin recomienza el recomienzo refina lo finito del fin y donde fina comienza y se apresta y regresa y reteje<sup>69</sup>

Es decir, de la repetición de los comienzos, o *microarqueología de los comienzos* surgen desplazamientos autorreflexivos, el comienzo “instaura una serie de figuras discursivas que no son otra cosa que la conciencia que ese discurso tiene de sus propias posibilidades.”<sup>70</sup> Se tejen y destejen escrituras, realizando desplazamientos hacia el pasado para establecer vínculos con el presente en un intento por comprender la escritura, el lenguaje y asumirse en la palabras, pues “talvez la palabra partitura y una clave triple de ruseñores pudiesen decir algo sobre ella”.<sup>71</sup>

La repetición por la proximidad y la semejanza fónica de la conjugación otorgan el ritmo en *Galaxias*, el cual, como sonidos que se reiteran, refuerza el sentido de las palabras, logrando así un equilibrio sensorial-significativo; juego de lectura en el que el ritmo poético, tal como le entiende Hans-Georg Gadamer:

Se trata de un equilibrio sensorial que se mantiene entre el movimiento del sentido y el movimiento del sonido. Ambos movimientos, que se funden siempre —y a veces no sin violencia— en un único movimiento, tienen sus medios sintácticos específicos. En el ámbito del sonido, estos medios alcanzan desde las formas extremas de la medida del tiempo (*metrum*) y la rima hasta las figuras fónicas que quedan bajo el límite de cualquier percepción consciente y que, además, con mayor o menor densidad, son atravesadas por medios de fijación, más o menos tácitos, relativos a la lógica del sentido.<sup>72</sup>

*Galaxias* conserva las técnicas de composición de la poesía concreta, aquellos instrumentos-signos que ejecutan una *Klangfarbenmelodie*, una adición: las palabras intercambian sonidos y sentidos, los signos verbales poseen una pulsación semántica-musical iterable. En el texto galáctico se acumulan voces que se repiten creando aliteraciones-armonías, se mantiene un timbre prolongado, al ser escuchadas y leídas permiten la proliferación de sonidos, pues la organización de las letras posibilita una lectura lúdica. Si bien se relacionan fonemas en

---

<sup>69</sup> “y comienzo aquí”, op. cit., vv. 19-23.

<sup>70</sup> Gonzalo Aguilar, “Orígenes de Haroldo de Campos”, op. cit.

<sup>71</sup> “empezaba a encadenarse un epos”, op. cit., vv. 16-17.

<sup>72</sup> *Arte y verdad de la palabra*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1998, p. 39.

torno a una misma idea, no deja de hacerse hincapié en el ritmo que se origina por la disposición de las palabras, ritmo derivado de la influencia de formas musicales.

La musicalidad como vehículo directo de las sensaciones, noción que surge de los poetas concretos, es explicada por Haroldo de Campos en relación con la tradición literaria: la tradición es una partitura transtemporal que realiza armonizaciones, una especie de traducción del pasado cultural en presente de creación.<sup>73</sup> Con un esplendoroso juego de palabras, señala una influencia *musical* sobre la *museológica*; ambos términos remiten al término griego ‘musa’ (μοῦσα), las Musas son hijas de Mnemosine (Μνημοσύνη). En cuanto derivación en ‘música’ (μουσικός), está vinculado etimológicamente con ‘museo’ (μουσεῖον), por lo tanto, también a ‘memoria’ (μνήμη).

*Galaxias* es un viaje en torno a las escrituras del tiempo. Bien la escritura galáctica podría ser un gran museo: dispuesta en una enorme sala circular, su puesta en escena es itinerante, su organización y disposición parecen cuestionar la representación, ésta como autorrepresentación y representación espacial. Una escritura museográfica que examina estructuras epistemológicas, recolecta, compila, realiza colecciones de distintos pensamientos, como una proyección al pasado y una conservación hacia el futuro, pero más allá de guardar y de exhibir las escrituras. Lo anterior explicaría por qué Haroldo de Campos opta por una tradición musical sobre museológica. Entonces, como arte de la sucesión temporal, hay un perpetuo y dinámico devenir musical de la obra, se relacionan conocimientos que se conectan consteladamente en el comienzo de la escritura.

y aquí me peso y comienzo y me proyecto eco del comienzo eco del eco de un comienzo en eco en la coz de un comienzo en eco en el hueco eco de un golpe en el hueso y aquí o allá o acá o alláculá o en todas partes o en ninguna parte o más allá o menos acá o más adelante o menos atrás o adelante o hacia proa o a popa o al ras o la res comienzo re comienzo res comienzo raso comienzo que la uña-del-hambre de la historia no me come

---

<sup>73</sup> En el original, en la entrevista concedida a Rodrigo Naves, Haroldo de Campos señala: Minha relação com a tradição é antes *musical* do que *museológica*. Note-se que ambos estes adjetivos provêm da mesma palavra, *musa* (Mousa em grego), e que as Musas são filhas da memória (Mnemósine). Prefiro a derivação que desembocou em música, porque gosto de ler a tradição como uma partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, —harmonizações síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação. “Minha relação com a tradição é musical”, *Metalinguagem e outras metas*, Perspectiva, São Paulo, 2006, pp. 257 y ss.

no me consume no me doma no me resume pues en el hueso del comienzo sólo conozco el hueso el osobuco del comienzo el bulto del comienzo<sup>74</sup>

El comienzo está vinculado con en el pasado, con la tradición literaria pero también con un porvenir en la escritura: idea condensada con los sustantivos hueso, proa-popa y eco. Primero, la metonimia “hueso” caracteriza una escritura medular en la que se indaga en el interior, en lo más profundo del pasado; como “osobuco” se aclaran los elementos que intervienen en la poética: un interior como origen y el exterior como materia. Segundo, las ideas “proa” y “popa” dirigen el movimiento, introducen la navegación del sujeto lírico, un viaje hacia delante y hacia atrás que se “apropia” del pasado en su recorrido. Se intensifica el comienzo en un constante retroceder y avanzar. Por último, “eco” que al designar una repetición de sonido y como acto reflejo, se caracteriza por ser una reformulación, al haber un sonido original se produce un acto influido, un sonido reflejado. Se configura en la escritura un comienzo iterable, un encadenamiento de recomienzos. El comienzo irrumpe la posibilidad de construcción permanente, una generación y transformación continua en perpetuo progreso: comenzar, recomenzar.

Así como la principal problemática de la música compuesta a partir del siglo XX es “la identificación de sus principios constructivos —principios que son nuevos como tales pero que existen en la música, como elementos de un sistema, desde siempre— que con el hecho de que, como suele decirse sin demasiado fundamento, plantee una ruptura radical con todo el pasado,”<sup>75</sup> el arte de la literatura comparte tal conflicto: poéticas que conversan con el pasado, que se preguntan y responden en el establecimiento de su propia estética, resultado del diálogo con la historia, la crítica y la teoría literaria.

En conjunto, se condensa el principio de la forma abierta propio de *Galaxias*: “la esencia de la obra abierta es la de una acción en curso, que **busca descubrir un futuro que ignora**”.<sup>76</sup> El sujeto caracteriza al comienzo como una constante ejecución, que escribiéndose refiere al quehacer del poeta frente su material y la conciencia de su producto en el tiempo. Presente de creación como síntesis de poéticas anteriores.

---

<sup>74</sup> “y comienzo aquí”, *op. cit.*, vv. 32-39.

<sup>75</sup> Diego Fischerman, “La pregunta de Nono”, *op. cit.*, p. 15.

<sup>76</sup> Roland de Candé, *op. cit.*, p. 115.

Debido a que la poesía concreta es un es *tensión de palabras-cosas en el espacio-tiempo*, es posible conocer el papel de la poesía concreta en su tiempo presente, pero también como una síntesis de las poéticas anteriores. La obra *Galaxias* condensa aquella metáfora concreta de configurar su poética como una escritura musical en la composición estructural y en la estrategia recepcional-perceptual. Haroldo de Campos considera que, desde siempre, la poesía puede ser entendida como música, como una “ideomúsica de formas significantes,” con un peculiar requisito: “Basta tener oídos libres para oír ‘estructuras’ (y estrellas)”.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> “Poesia e música”, *Metalinguagem e outras metas*, op. cit., p. 284.



# II

## Galaxias: tejido de estrellas

### La escritura cosmológica

*El telescopio es una máquina para retroceder  
en el tiempo. Al revés de los  
historiadores, que jamás podrán contemplar la  
Roma antigua, los astrofísicos  
verdaderamente pueden ver el pasado y  
observar los astros tal como fueron antaño.*

HUBERT REEVES

*El universo es un verdadero patchwork en que las galaxias  
tejen un maravilloso tapiz de motivos complejos  
en medio de gigantescos espacios vacíos.*

TRINH XUAN THUAN

## LA ESCRITURA ESTELAR

El Universo-Poesía, concepto que atañe a esta investigación, permite realizar una analogía con el estudio científico del Cosmos; en función de una teoría cósmica-cosmológica se pretende indagar la formación, la distribución y la dinámica de las galaxias en el firmamento haroldiano: miles de estrellas-signos conforman una galaxia dentro del Universo. La Cosmología es el modelo de explicación del origen del Universo: intenta responder cómo se expande y se transforma, cómo era en el pasado y cómo será en el futuro. En general, esta ciencia estudia el Universo como un todo, sus componentes, estructuras, evolución y transformación. Severo Sarduy perfila con precisión la naturaleza de dicha disciplina:

En esa ciencia, aun marcada como lo estuvo al comienzo por el imaginario astrológico, encontramos una manifiesta **vocación totalizante, una pulsión de síntesis**: sus postulados y procedimientos son como el modelo del saber de una época, su reflejo puntual, exhaustivo. [...] La cosmología supone toda una historia: un origen del universo, un desequilibrio, una expansión, quizás un apagón final o una nueva contracción para volver a un estado puntual. Se trata de un **saber sobre el tiempo, o sobre el espacio-tiempo**.<sup>78</sup>

La gran incógnita del Cosmos ha permitido que el hombre, desde el principio de los tiempos, busque una explicación de la presencia de las estrellas, de la Luna y el Sol, que intente descubrir la relación del cielo y la Tierra, así como comprender los movimientos de los astros. La atracción del ser humano por el Universo ha derivado en diversas formulaciones e interpretaciones en distintas épocas y diversos lugares, conocimientos estelares desde la antigüedad denominados *arqueoastronomía*.

Debido a la lejanía de las estrellas, de los sistemas galácticos, del Universo entero, la luz es el principal medio que brinda información sobre el cosmos, luz recolectada por telescopios; y no sólo luz, según el Doctor Jesús González González, Investigador del Instituto de Astronomía de la UNAM, también “rayos cósmicos por neutrinos u otras partículas, por ondas gravitacionales, por meteoritos, por sondas espaciales y, en un futuro,

---

<sup>78</sup> Nueva inestabilidad en *Ensayos generales sobre el barroco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987, p. 36.

por misiones tripuladas.”<sup>79</sup> Entonces, la ciencia astronómica es meramente observacional, estudiar la inmensidad del cosmos es posible gracias a los rayos de luz, rayos que cuentan la historia del Universo.

Un primer juego cosmológico lo aporta la decimocuarta galaxia, “ma non dove” (1965), donde se afirma que “los poetas *ravvisano stelle*”<sup>80</sup> (reconocen estrellas). Se dice que la Astronomía se dedica a estudiar “las posiciones, distancias, movimientos, estructura y evolución de los astros y para ello se basa casi exclusivamente en la información contenida en la radiación electromagnética o de partículas que alcanza al observador.”<sup>81</sup> Entonces, como los astrónomos, que buscan comprender la génesis y evolución del cosmos mediante el estudio de su espectro luminoso, el poeta cosmonauta realiza un arte que viaja a su escritura: manifiesta, hace surgir al lenguaje.

*Galaxias*, por su título y contenido, condensa lo inabarcable del universo, considerando que no se puede capturar y que remite a una acumulación y proliferación. En la escritura galáctica la disposición de las estrellas equivale a la disposición de las palabras, las cuales crean cincuenta sistemas autónomos; obra creada entre 1963 y 1976, es una metonimia del lenguaje, pero también del sistema literario, la cual constituye una cosmología de la escritura: “Las *Galaxias* constituyen un poema, un poema largo, una gesta de la escritura. La metáfora cosmológica del título es, incluso, la mejor explicación de su proceso generativo.”<sup>82</sup>

Cabe destacar que la relación literatura-lenguaje, estudiada en distintas epistemes por Michel Foucault, cobra poder en la segunda mitad de los años 1900: “a partir del siglo XIX, la literatura vuelve a sacar a la luz el ser del lenguaje [...] el lenguaje va a crecer sin punto de partida, sin término y sin promesa.”<sup>83</sup> En este contexto se inserta la poética de Haroldo de Campos, en la cual emerge un pensamiento en torno a la escritura, el libro, el texto;

---

<sup>79</sup> “Las herramientas del astrónomo”, notas del curso *Astronomía. Galaxias: los puentes entre las estrellas y el Universo*, UNAM, 2015. Disponible en <http://mx.mexicox.gob.mx/courses/course-v1:UNAM+UNAM003+2014/about>

<sup>80</sup> “ma non dove”, *op. cit.*, v. 42.

<sup>81</sup> Julia Alfonso Garzón (coord.), *op. cit.*, p. 17.

<sup>82</sup> “Do epos ao epifânico (gênese e elaboração das Galáxias)”, *Metalinguagem e outras metas*, *op. cit.*, p. 271.

<sup>83</sup> *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, México, 2010, p. 62.

denominaciones en torno al lenguaje. Palabras, signos lingüísticos, significados-seres que se están uniendo debido a que el poeta realiza un proceso análogo a la costura, un tejido de palabras, un hilvanado escritural:

el texto entretejiendo entretramando entrecorriendo puntos respuntos dispuntos texturas **el estelario estepario de palabras** costurando ávidas suturando texturando urdilando ardidario vario lazos de letras lábiles tela textil telamen araño! aranzuelo de alambres mañas de ramas arañazos de arañas letras zurdas ligeras letreros selva de símbolos también selvaggia<sup>84</sup>

Asimismo, se describe qué tipo de estrellas condensan la escritura haroldiana: *myriads of faint stars*. Una gran e indefinida cantidad de estrellas, pero estrellas distantes, poco visibles. Es decir, pareciera que, según su espectro, son estrellas de la Población estelar II, del tipo K o M, caracterizadas por su color naranja o rojo, estrellas de baja densidad y luminosidad: estrellas débiles —o “luciérnagas”, caracterización que precede a la ya mencionada tipología estelar en inglés— que componen, generalmente, un cúmulo estelar globular.

Sin embargo, posteriormente se conoce la configuración de la obra brasileña, resulta ser un cúmulo estelar abierto o galáctico, el cual contiene ambos tipos de poblaciones estelares: “ma non dove noi che della vediamo essi l’indistinto stelle **via** ravvisano **lattea** quería decir los poetas o palabras o estrellas o estréllulas *myriads of faint stars* luciérnagas”.<sup>85</sup> La deixis hace emerger a la Vía Láctea, galaxia en la que se desarrolla la vida humana, la cual participa en el juego poético al establecerse una analogía entre el sistema galáctico de Haroldo de Campos y aquel ‘camino de leche’.

Entonces, *Galaxias*, pintada como “una red de puntos violeta tirando al azul hierro ahora conforme a la luz”,<sup>86</sup> describe las poblaciones estelares. Dice Julieta Fierro: “Si viviéramos en el halo de la galaxia, la contemplaríamos como un sistema aplanado, con un núcleo brillante rojo, rico en estrellas viejas, un disco amarillo poblado de estrellas de edad intermedia, y brazos espirales azules engarzados de estrellas jóvenes”.<sup>87</sup> Según la luz que emiten las estrellas es posible establecer un vínculo de las *Galaxias* de Haroldo de Campos

---

<sup>84</sup> “ma non dove”, *op.cit.*, vv. 4-9.

<sup>85</sup> *Ibidem*, vv. 1-3.

<sup>86</sup> “poeta sin lira”, *op. cit.*, vv. 6-7.

<sup>87</sup> *Cómo acercarse a la astronomía*, CONACULTA, México, 1991, p. 36.

con nuestra galaxia, la Vía Láctea. De este modo, en el texto estudiado no sólo hay estrellas de la Población II, sino también de la Población estelar I, es decir, estrellas jóvenes, del tipo O, A, B, caracterizadas por su color azul y mayor luminosidad.

La tipología de estrellas en *Galaxias* parece configurar un destino escritural en relación con la tradición literaria, pues ver estrellas es ver el pasado: como estrellas rojas, viejas —no en sentido peyorativo— aquellos autores, corrientes y movimientos del pasado denominados como “clásicos”; las estrellas azules serían los movimientos de ruptura, de revolución, como las vanguardias literarias, estéticas más precedentes.

El logonauta penetra en las profundidades del espacio intergaláctico, la luz que se observa es cada vez más roja, por ejemplo, una estrella helenística: “y quien te dice que no habría sido o no estaría siendo éste tu **libro estrellado** estreleído una pieza llamada alexandra to skoteinón póiema el poema oscuro.”<sup>88</sup> Estrella que remite a Licofrón, el “Mallarmé griego”, cuyo erudito poema *Alexandra* se caracterizó por lo enigmático y lo oscuro (σκοτεινόν, *skoteinón*), como señalan diversas interpretaciones. Tal mención acentúa el sentido figurado de estrella (*stella*) con el personaje de Cassandra, “La vidente,” que para informar sus premoniciones se dirige al narrador (un esclavo que la vigila, quien a su vez le informa a Priamo).

Desde la Antigüedad, los hombres atribuyeron a las estrellas un determinado poder sobre el destino de las personas y los pueblos, clasificaron las estrellas según las formas que les sugerían, creando así la Astrología. La voz poética de *Galaxias* apela al poder que los astros ejercen en la vida, llegar a ser en el porvenir cuestionando la suerte y el destino, con el fin de indagar su devenir escritural.

Una adición, la galaxia “ma non dove” señala otra manera de mirar el porvenir, apela a otra forma de videncia: “el **arúspice etrusco** circa 300 ac parecía un giacometti esqueleto espectro o cetroespectro”.<sup>89</sup> Sacerdote de la antigua Roma que interpretaba la voluntad de los dioses, leía presagios examinando el hígado de un animal sacrificado, las entrañas permitían tener conocimiento de actos futuros. Algo semejante se describe en la galaxia vista

---

<sup>88</sup> “poeta sin lira”, *op. cit.*, vv. 41-43.

<sup>89</sup> “ma non dove”, *op. cit.* vv. 15-16.

dall'interno, cuya "escritura que se encamina **al interior de su propio intestino destino escritural**," interpretación que se expone posteriormente y confirma esta práctica de indagación: se intenta mirar el futuro.

La intervención de dos míticos adivinos grecolatinos —Cassandra, personaje de Licofrón y el arúspice romano— se hace hincapié en la tradición en la que se inserta el poeta; tampoco es casual que la galaxia se sitúe en la barroca *Piazza di Trevi*. Entonces, con un sentido dialógico, en la arqueología galáctica pasado y presente conversarían, aquel conjunto de millones de estrellas da señas de su formación, evolución y movimiento:

ahora escribo ahora la visión es papel y tinta sobre el papel el blanco es papel y serías atauriques y mozárabes de papel no devuelven sino la cutícula del tiempo la lúnula de la uña del tiempo y por eso escribo y por eso esclavo roo la uña del tiempo hasta el tuétano hasta el refugio<sup>90</sup>

*Galaxias* es una cosmología poética, una *logogonía*, un medio, un saber sobre la poesía en el espacio y el tiempo, donde el poeta-astrónomo realiza una comunión con el universo. La imagen del Universo se corresponde con la del lenguaje, donde la escritura equivale a los cúmulos de estrellas. En su distribución espacial, las galaxias trazan una red cósmica donde lo canónico y no canónico pueden invertirse, como un repertorio de estrellas en un filamento en constante construcción que permite la invención.

El principio cosmológico señala que el Universo es homogéneo e isótropo, no hay lugares centro, no hay sitios privilegiados: "Postula que nuestro tiempo y nuestra posición sobre la Tierra no tienen nada de particularmente especial ni nada de central, sino que las leyes de la naturaleza han de ser las mismas en cualquier lugar y en cualquier instante."<sup>91</sup> El tiempo no es una sucesión cronológica, el tiempo desborda escrituras, inaugura flujos de sentido en una escritura sin jerarquías establecidas, una escritura que irradia desde sí misma: un texto sobre un texto, un texto bajo un texto.

De modo que se asume una relación con el texto mismo y el mundo, desde la posición del sujeto escribiente que observó estrellas cuya luz remitía a un sistema literario: una visión

---

<sup>90</sup> "reza calla y trabaja", op. cit., vv. 37-41.

<sup>91</sup> Benoît Mandelbrot, "La distribución de las galaxias", *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*, Tusquets Editores, Barcelona, 2009, p. 94.

hacia el rojo señaló una tradición clásica: una lectura grecorromana del destino. Mientras que una luz azul remite a aquello más cercano, un presente de creación. Aquel principio estelar explicaría la naturaleza de la tradición literaria, sistema que crea autores y obras canónicas, así como piezas vanguardistas; al proponer diferencias, el mecanismo de la literatura se reinventa: en el transcurso del tiempo conformarían y recrearían la dicotomía centro-periferia.

Aquel libro estrellado es un cúmulo estelar abierto, en su conjunto equivale también a un cúmulo de galaxias, —como el Grupo Local, donde se sitúa la Vía Láctea, y cuya vecina es Andrómeda, ambas son las espirales más grandes, aunque también hay galaxias de menor tamaño; además de galaxias elípticas, irregulares y enanas— cincuenta cantos galácticos agrupados en el universo literario; o quizás, esas palabras-estrellas se unen en una galaxia que, a su vez, crea un cúmulo, y todos éstos un supercúmulo.<sup>92</sup>

Conviene recordar el principio constelar debutante: “un libro es el contenido del libro y cada página de un libro es el contenido del libro y cada línea de una página y cada palabra de una línea es el contenido de la palabra de la línea de la página del libro.”<sup>93</sup> En consecuencia, cada galaxia fabula una historia, un hilo de historia, cuyo cauce es el entrelazamiento de lenguas y culturas, emanación de personajes y paisajes en el tejido escritural.

### **Galaxias espirales**

La palabra ‘galaxia’ comparte el mismo origen mitológico que ‘Vía Láctea’, pero diferente procedencia: del latín, Vía Láctea significa ‘camino de leche’, mientras que, del griego, galaxia se traduce como ‘círculo de leche’ pues tiene su raíz en κύκλιος (kykos). En efecto, la décimo cuarta galaxia concentra el juego etimológico con el título: “en el empíreo galaxias

---

<sup>92</sup> Si la Vía Láctea está rodeada de otras galaxias que se le asemejan o se diferencian de acuerdo con su tamaño, forma y contenido, las aglomeraciones estelares poéticas pueden ser catalogadas según sus temas, por ejemplo, las galaxias “multitudinus seas”, “neckarstrasse”, “como quien está en un barco”, agruparían un cúmulo cuyo motivo es el mar, el viaje; y todas estas, en conjunto, se unirían en la bóveda celeste al compartir la visión de escritura.

<sup>93</sup> “y comienzo aquí”, *op. cit.*, vv. 15-18.

kiklos de palabras.”<sup>94</sup> *Galaxias*, obra que significa “círculo de palabras”, introduce concentraciones de estrellas-palabras dispuestas en el cielo-página.

La Vía Láctea, como la larga y brillante banda blanquecina, en su vista de canto, muestra una galaxia dispuesta en una línea (Fig. 9), forma que evidencia su etimología, ‘camino de leche’ en latín. Este halo de estrellas, especie de cinta, en *Galaxias* se rige bajo una visión simultánea de la página concediéndole la imagen de historia hilvanada: “este libro no tiene más que una página pero esta milhoja en centifolios.”<sup>95</sup> En consecuencia, una escritura lineal, aparentemente, que se despliega con un inicio y un final. No obstante, es un conjunto secuenciado, un texto que se va uniendo, pero no en sentido lineal, sino de manera circular, mejor, como una galaxia espiral: una formación estelar iterable.



**Figura 9.** Vía Láctea, vista de canto

El título condensa también la forma de organización del texto: una galaxia espiral. Esta tipología obedece a la clasificación galáctica según su morfología propuesta por Edwin Hubble, tiene una estructura espiral porque su movimiento es constante, se mantiene rotando. Por el carácter de la iteración, esa escritura es de doble alcance, constituye así una repetición y, en consecuencia, una escritura circular para (re)encontrarse. Una escritura que gira sobre sí misma, que se prolonga en la rotación y cuya trayectoria se extiende; vista de frente, se observa su forma espiral, vista de canto, tiene el aspecto de una línea. Juego visual

---

<sup>94</sup> “ma non dove”, *op. cit.*, v. 3.

<sup>95</sup> “la libertad”, *op. cit.*, vv. 4-3.

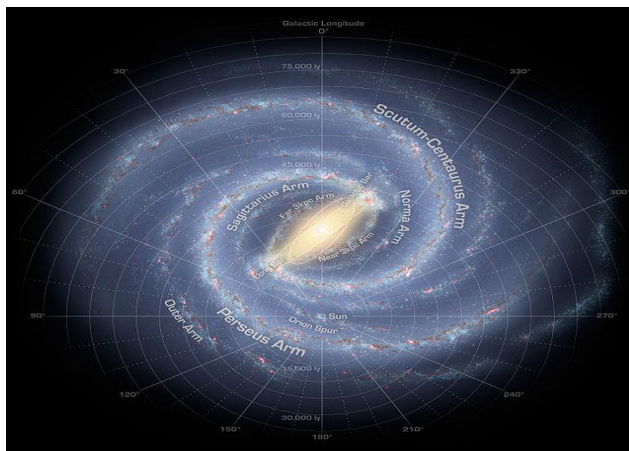


donde “el círculo al desplegarse sobre una recta rigurosamente prolongada, vuelve a formar un círculo desprovisto de centro,”<sup>96</sup> aforismo de Maurice Blanchot.

Al proyectar la imagen de la Vía Láctea, se percibe que las aglomeraciones de estrellas están dispuestas en forma espiral. La galaxia posee cuatro brazos que se identifican con las constelaciones de Sagitario, Centauro, Perseo y Orión; éstos coinciden con la distribución de las poblaciones estelares. Según la Dra. Erika Benítez:

Los brazos espirales no pueden rotar con la galaxia pues con el tiempo se pegarían o enrollarían fuertemente desapareciendo la estructura espiral [...] Existen ondas de densidad cuasi estáticas donde las estrellas se mueven hacia adentro y hacia afuera. La atracción gravitatoria entre las estrellas ubicadas en radios distintos previene el enrollamiento y esto es lo que mantiene el patrón espiral.<sup>97</sup>

Si en dicha galaxia la estructura espiral consistente en cuatro brazos —Perseus, y Scutum-Centaurus los principales, más Carina-Sagittarium y Norma (Fig. 15)—, los brazos espirales en la obra del brasileño son los formantes “y comienzo aquí” y “cierro encierro”, cantos galácticos que delimitan el movimiento en inicio-fin, y por ello inmóviles, pero que introducen la libertad de lectura, y por tanto la libertad de movimiento interna.



**Figura 10.** Modelo de la Vía Láctea, telescopio infrarrojo Spitzer

Otra imagen de la espiral aparece representada con la serpiente en la galaxia escrita en 1969: “y desde este espacio el texto se desenreda como la serpiente mordiendo la cola de la

<sup>96</sup> *La escritura del desastre*, Trotta, Madrid, 2015, p. 8.

<sup>97</sup> “Estructura y componentes de la Vía Láctea”, *Astronomía*, op. cit.

serpiente hay un momento en que todo se aquieta en que todas las tensiones se retensan hacia un punto vélico.”<sup>98</sup> Uróboros, la serpiente circular, evidencia una espiral cuya dirección va hacia dentro. El acto de velicar no es exclusivo de la serpiente, el escorpión se introduce su propio aguijón: “escorpión de palabras que se repliega sobre sí mismo [...] el escorpión tiene una uña aguda de palabras y su puntazo hierra el silencio [...] el escorpión se clava la uña a sí mismo **sensimismovenena de anverso y adverso**”.<sup>99</sup>

Como resultado, *Galaxias* es una escritura replegándose sobre sí misma, recursiva. La iterabilidad de la escritura concede a la repetición una eterna comunión con el texto, por su exuberancia cada galaxia se añade y se separa de la siguiente, constituyendo así un discurso infinito que se (re)encuentra en su lectura. A fin de cuentas, las galaxias son miríadas de estrellas.

---

<sup>98</sup> “la criatura de oro”, *op. cit.*, vv. 12-14.

<sup>99</sup> “lo que más veo aquí”, *op. cit.*, vv. 1-4, 39-40.

## LA ESCRITURA TRAVESTIDA

¿Simulo? ¿Qué? ¿Quién? ¿Mi madre, una mujer, la  
mujer de mi padre, la mujer? O bien: la mujer ideal, la  
esencia, es decir, el modelo y la copia han entablado  
una relación de correspondencia imposible y nada es  
pensable mientras se pretenda que uno de los  
términos sea una imagen del otro.  
SEVERO SARDUY

Galaxias busca reunir múltiples lenguajes: como universo proliferante, inserta hibridismo; como forma nueva, la creación conjuntiva marca ruptura y superación de los géneros literarios tradicionales. Esta última se evidencia con el intento dialéctico de enlazar los géneros narrativo y lírico: prosa y poesía, además del ensayo —escritura genética que aparece simultáneamente y que configuraría un *poema crítico*. Asimismo, refleja la disolución de la homogeneidad y de lo absoluto; histórica y estructuralmente, la *teoría de los géneros*:

Pasa a constituir un instrumento operacional, descriptivo, dotando de relatividad histórica, y que no tiene por finalidad imponer límites a las libres manifestaciones de la producción textual en sus innovaciones y variantes combinatorias; y donde se disuelve la idea de género como categoría impositiva, se relativiza también, concomitantemente, la noción de un lenguaje que le sería exclusivo, que le serviría de atributo.<sup>100</sup>

Una lectura de la galaxia “vista dall’ interno” aporta la idea de género como devenir de la escritura y una idea de metamorfosis poética mediante la figura de un travesti: mudanza sexual y mudanza textual de un cuerpo escritural. “Vista dall’ interno” es una *vista al interior* de dos situaciones: el interior de un auto de policía y el interior intestinal del texto. A su vez, tal galaxia está entretrejida con dos idiomas, italiano y español, los cuales introducen una noticia, un reportaje con intervenciones metalingüísticas; tomada de un periódico italiano, se inserta una reflexión sobre el ejercicio escritural, concretamente la *Teoría del texto*. A partir de las propuestas de Roland Barthes en *De la obra al texto*, se deberá considerar **texto** entendido como *campo metodológico* en la práctica de la escritura:

El Texto es plural. Lo cual no se limita a querer decir que tiene varios sentidos, sino que realiza la misma pluralidad del sentido: una pluralidad irreductible (y no solamente

---

<sup>100</sup> Haroldo de Campos, “Superación de los lenguajes exclusivos”, *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1997, p. 280.

aceptable). El Texto no es coexistencia de sentidos, sino paso, travesía; no puede por tanto depender de una interpretación, ni siquiera de una interpretación liberal, sino de una explosión, una diseminación. La pluralidad del Texto, en efecto, se basa, no en la ambigüedad de los contenidos, sino en lo que podría llamarse la *pluralidad estereográfica* de los significantes que lo tejen (etimológicamente, el texto es un tejido).<sup>101</sup>

La comunión de los dos discursos configura un diálogo que cede la voz al otro. Gracias a la noticia del travestí, juego escritural que se trata de una representación metonímica que camuflajea la información, el discurso bimembre expone el motivo de la mezcla, pero también la unión irrevocable e infinita presente en la obra en general. El discurso de la galaxia comienza en italiano, donde la palabra final del verso en italiano enlaza al siguiente en español, el final es el comienzo; dicha anadiplosis conecta y da sentido a la construcción galáctica: unión de géneros, tejido de escrituras.

Sin embargo, más que un entramado de signos, conviene pensar en *Galaxias* como un texto constituido, tal como lo afirma Barthes, por “un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.”<sup>102</sup> *Galaxias* sería una cita textual, la metáfora del espacio-tela que remite a su fundación, a un saber de sí mismo, a un conglomerado de estrellas que en su inscripción da la vuelta, realiza un cruce; escritura que designa una acumulación reiterativa de saberes y seres sobre la bóveda celeste.

### **La persecución de la escritura**

Con el primer verso, “*vista dall’ interno della vettura dei carabinieri*”, se inicia el asecho, la persecución del *personaje principal*: observación de una mujer desde el interior del coche de policía, dicha mujer, con tacones altos, minifalda, cabello rubio platinado, de altura 1.70m, se encuentra en una zona oscura, es observada desde un ángulo en el que provoca fascinación. En el hilo novelesco, recíprocamente, la mujer también observa a los policías. Tal acontecimiento introduce la trama que da paso a la escritura aforística del poeta:

---

<sup>101</sup> El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura, op. cit., pp. 89 y ss.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 80.

un texto se hace con el vacío del texto su figura designa su ausencia su teoría la de los personajes es el lugar geométrico donde él se rehúsa a la personificación [...] sí una cierta fascinación explica la teoría del texto cuando él se rehúsa a todas las otras explicaciones el punto de vista del autor el dialogismo de los personajes la mediación del narrador<sup>103</sup>

El control del texto por la crítica es un tema que emerge en la galaxia, al cuestionar los principios de composición y comentario, se observa un texto que se resiste a la crítica, a la ejemplificación misma por parte de los *aristarcos*. *Galaxias* señala la problemática de la valoración del texto, suscita una reflexión equivalente a la de Jacques Derrida a propósito de Antonin Artaud, en las instancias del comentario clínico y el comentario crítico:

La crítica (estética, literaria, filosófica, etc.), justo en el momento en que pretende proteger el sentido de un pensamiento o el valor de una obra contra las reducciones psico-médicas, llega al mismo resultado por una vía opuesta: *la convierte en un ejemplo*. Es decir, en un caso. La obra o la aventura del pensamiento vienen a dar testimonio, como ejemplo, como mártir, de una estructura, ante la cual la primera preocupación es descifrar su permanencia esencial. Para la crítica, tomar en serio o *hacer caso* del sentido o del valor es leer la esencia en el ejemplo que cae en los paréntesis fenomenológicos. Y esto de acuerdo con el más irreprimible gesto del comentario más respetuoso de la singularidad salvaje de su tema. Aunque se oponen radicalmente, y, como se sabe, con fundamento, aquí, ante el problema de la obra y la locura, la *reducción psicológica* y la *reducción eidética* funcionan de la misma manera, buscan el mismo fin sin saberlo.<sup>104</sup>

Crítica y clínica de la interpretación como rechazo de la subjetividad del autor o de los personajes y narrador, a favor de la determinación del ser del texto. La reflexión radica en la oposición, un texto que invierte las jerarquías proporciona deleite, por ende, es un texto dinámico que se hace y deshace, que requiere, más que una valoración o acercamiento, un desciframiento.<sup>105</sup> Como parte de la Teoría del texto se denuncia la labor de la valoración frente al texto: descifrar una obra, aproximarse al texto de acuerdo con sus elementos

---

<sup>103</sup> “vista dall’ interno”, *op. cit.*, vv. 1-3, 5-7.

<sup>104</sup> “La palabra soplada”, *La escritura y la diferencia*, Anthropos Editorial, Barcelona, 2012, pp. 234 y ss.

<sup>105</sup> Roland Barthes revela la naturaleza de este tipo de escritura: “En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por *desenredar*, pero nada por *descifrar*; puede seguirse la estructura, se la puede reseguir (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo; el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse; la escritura instaura sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: procede a una exención sistemática del sentido.” *El susurro del lenguaje*, *op. cit.*, p. 81.

constitutivos únicamente está reduciendo la obra. La propuesta consiste en entender el “texto” más allá del ámbito teórico, de pautas de análisis o de cauces interpretativos:

lo cierto es no diferenciar entre motivo o tema ni apelar a mitemas fabulemas o novelemas o perderse tras el rastro de la mejor traducción para récit o el distingo entre novel y novela ni es útil saber si fábula o cuento-de-hadas es el término que equivale al ruso skaz;<sup>106</sup>

Se plantea considerar *trabajos de texto*: es finalmente apenas texto texto o sea **texto en trabajos de texto** que se textura sin pretextos pretextuales [...] texto sin supervisaciones ni ilustraciones de lo que no sea él sí mismo texto [...] o sea texto en trabajos de texto.<sup>107</sup> Noción que hace visible su constitución de texto en movimiento, una instauración de la escritura como construcción, como un tejido que se ata y desata, lo cual genera una crítica que hace emerger la riqueza del hecho literario.

El texto se sostiene en el lenguaje: solo existe extraído de un discurso (o, mejor dicho, es un Texto precisamente porque sabe que lo es); el Texto no es la descomposición de la obra, es la obra la que es la cola imaginaria del Texto. Es más: el Texto *no se experimenta más que en un trabajo, en una producción*. De lo que se sigue que el Texto no puede inmovilizarse; su movimiento constitutivo es la *travesía*.<sup>108</sup>

En la tentativa de localizar el texto, en su aproximación, hay una dinámica de la escritura cuyo recorrido no se interrumpe, pues ya se ha declarado: “la ficción aflorará y se disipará, rápidamente, según la movilidad del escrito,” epígrafe mallarmeano que abre *Galaxias*. Dicho de otra manera, en el hilo narrativo se inicia la persecución de los policías a aquella mujer que causaba fascinación. Los policías son Meola y Orta, quienes realizan su ronda. Ella ha comenzado a caminar velozmente, en dirección a Vico Fregoso, calle dedicada a la prostitución; ha aumentado el ritmo hasta “dispararse”, es decir, apresurada *in progressione*, como *quattrocentrista*, va a una velocidad equiparable con los corredores de 400 metros.

### **La escritura intestinal-antropófaga**

Al igual que la mujer que corre, la galaxia también se halla en progreso hacia sí misma: “texto en progreso animado por la velocidad de una escritura que se encamina al interior de su

---

<sup>106</sup> “cadáverescrito”, *op. cit.*, vv. 13-17.

<sup>107</sup> “vista dall’interno”, *op. cit.*, vv. 9-10.

<sup>108</sup> Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*. *op. cit.*, p. 87.

propio intestino destino escritural<sup>109</sup>. La metáfora del trabajo interior del texto, *escritura intestinal*, aparece también en la galaxia “desnudez”, con un juego de palabras: “quién mueve la muela de narrar quién dis para ese dis negativo del fa intestino escritural bula tintero.”<sup>110</sup> Ahora bien, la rima consonante *intestino destino*, con la figura del conducto que se encarga de la digestión, connota un sentido figurado con la adición de destino.

Se desarrolla un proceso analógico con el acto digestivo: la asimilación textual podría no conducir a un destino favorable: “el texto que ya gozaba de una cierta ventaja podría proseguir sin estorbos hasta su destino digo intestino fecal”<sup>111</sup>. Ese *destino fecal* que se intenta evitar, como sucesión encadenada, el destino logrará, o no, *atravesar los milenios* o el escape “de las letras un fracaso memorable.”<sup>112</sup> El excremento intestinal del que habla el poeta brasileño está ligado con la tradición literaria: “quién oye la fábula exurgiendo entre zafiros y heces”<sup>113</sup> para evidenciar una escritura que emerge ‘fuera’ o ‘más allá’ de las letras bellas, de los discursos canónicos, pero también con el propio lenguaje poético.

*Galaxias*, como discurso neobarroco,<sup>114</sup> refleja un saber cultural, propio y ajeno, que conduce a la discusión de la tradición-ruptura y de lo mismo-diferente; se halla configurando un estilo, su propio ser escritural; texto que sobrepasa la delimitación de los rasgos escriturales en géneros, pues experimenta, juega con las formas:

---

<sup>109</sup> “vista dall’ interno”, *op. cit.*, vv. 15-16.

<sup>110</sup> *Ibidem*, vv. 6-7.

<sup>111</sup> *Ibidem*, vv. 22-23.

<sup>112</sup> *Ibidem*, vv. 26-27.

<sup>113</sup> “desnudez”, *op. cit.*, v. 39.

<sup>114</sup> Periodización en la que se cataloga a la obra *Galaxias*. Haroldo de Campos es un concreto barroco, caracterización que cataloga su producción literaria en dos momentos. El mismo Haroldo afirma la influencia barroca en textos como *Ciropedia* y *Claustrofobia*. Incluso es quien inauguró por primera vez el término *barroco moderno* o *neobarroco* en uno de los manifiestos de su poesía concreta (1955). Si bien algunos rasgos del texto barroco son la difusión semántica, la ruptura lineal del discurso literario, la parodia, la polifonía, la irrisión, la intertextualidad, entre otras cualidades, conviene destacar la visión del poeta brasileño: barroco significa, al mismo tiempo, *hibridismo* y *traducción creativa*: el primero, también denominado *mestizaje*, como “**práctica dialógica y capacidad de expresar al otro y expresarse a sí mismo a través del otro, bajo la égida de la diferencia;**” mientras que la segunda entendida como ‘apropiación transgresiva’.<sup>114</sup> Haroldo de Campos, “Tradición, traducción, transculturación, historiografía y excentricidad”, *Filología*, año XXII, número 2, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Buenos Aires, 1987.

en fin otro reprochable experimento de la aliteratura contemporánea en sus viciosos viajes a la redonda de su propio nombrigo descuidada de las buenas maneras del realismo ortocentista y por ende proclive al nefando mestizaje retórico <sup>115</sup>

El fragmento citado muestra la densidad textual, así como el ejercicio transpositivo, el juego de palabras que permite reiterar la crítica al sistema literario. Si bien la literatura contemporánea realiza una práctica experimental, dicha transgresión o contorsión discursiva es teoría y práctica en la enunciación: *experimento, contemporánea, nombrigo, ortocentista*. Sustantivos y adjetivos en relación con lo ortodoxo y lo centralista, demuestra el lado 'recto' que ha sido manipulado, dicha reunión de significantes intenta realizar, desde el nivel fonético, una deconstrucción del logocentrismo, *viaja a la redonda* o indaga por sus propios márgenes discursivos. <sup>116</sup>

De inmediato, el discurso remite a la tradición literaria lusófona: la *antropofagia* y la *poesía palo del Brasil*. La poesía concreta, como aquella que “trataba de asumir, criticar y remasticar una poética,” <sup>117</sup> contiene un referente inmediato a Oswald de Andrade: el acto de digerir como “devoración crítica del legado cultural universal.” <sup>118</sup> La antropofagia como evaluación de la tradición, apreciación que se sitúa en un pasado para comprender el presente, pero rompiendo con cierta linealidad. Por lo tanto, la “Antropofagia es un pensamiento *deconstructor*, con la metonimia del caníbal se realiza un discurso a partir del “punto de vista del *mal salvaje*, devorador de hombres blancos.” <sup>119</sup> El hombre blanco, el europeo, que equivale también a lo universal.

Si ya se devoró al otro en la idea antropofágica, la devoración crítica pasa a transformar al yo, nacionalista en su ser, las características propias de su ser se unen a

---

<sup>115</sup> “vista dall’interno”, *op. cit.*, vv. 32, 35-38.

<sup>116</sup> Más preciso: una lectura deconstructiva realiza Haroldo de Campos mediante la voz poética. Según Manuel Asensi Pérez, esta lectura “se instala en el interior del texto que se está analizando, reproduce sus líneas argumentales atenta y minuciosamente, como única forma de percibir las contradicciones que lo habitan, sus límites, aquello a lo que no puede responder.” Jacques Derrida, “Los orígenes de la deconstrucción”, *La escritura y la diferencia*, Anthropos Editorial, Barcelona, 2012, p. XIV.

<sup>117</sup> Haroldo de Campos, “De la razón antropofágica: diálogo y diferencia en la cultura brasileña”, *op. cit.*, p. 15.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>119</sup> *Idem*.



aquellas universales, el resultado: un producto nuevo que debe ser exportado.<sup>120</sup> El discurso neobarroco no es antitradicionalista, como pudiera pensarse, pasa por dicha tradición, en una línea temporal que reconoce y recupera lo *mejor* de cada momento histórico, literario, para ser exportado posteriormente: “sacarles la proteína y el tuétano para robustecerse y renovar sus propias fuerzas naturales.”<sup>121</sup> De este modo, con la idea antropofágica de combate, el neobarroco sería *contravolución, remasticación de formas*:

entretejiendo palabras también usadas para que el tiempo pase una infusión de tiempo una tisana de tiempo melisa agua de rosas cualquier manera de aguar el tiempo de ablandarlo hacerlo de goma machacarlo para encías marchitas para dientes inseguros enrollarlo en una bola de saliva para la mansa rumia de las papadas también usadas chinelas viejas oliendo a encierro y a voluntad de durar de agarrarse al tiempo por el borde por el reborde por el alero del tiempo el arco de tanto estar tenso acaba quebrando la vieja voz quería aplastarlo todo en la melaza del habla<sup>122</sup>

El discurso intestinal-antropofágico de *Galaxias* se sintetiza en un verso: *la flor es heces*,<sup>123</sup> —reconstruyendo un verso de João Cabral de Melo Neto Poesía: “te escribía / flor sabiendo que eres heces”— para desacralizar la poesía en la yuxtaposición de elementos de naturaleza contraria, lo bello y lo repulsivo conviven en el lenguaje poético; en la dialéctica de la composición *epifanías* y *antiepifanías* conviven en el texto.

### **La escritura cosmética**

De vuelta al hilo de la historia. La mujer gozaba de cierta ventaja en la persecución, encontró salvación en la oscuridad, sin embargo, derrapa, cae y se lastima el pie; al ser detenida se observa la peluca que cayó en el charco, situación que inserta la revelación: es Enrico Bagoni, hombre de 46 años. Después de la huida se conoce al travesti, el sujeto ha sido desplazado,

---

<sup>120</sup> Esto es la poesía *palo-brasil* de Oswald de Andrade, que toma su nombre “de la madera roja cuya explotación por los portugueses constituyó nuestro primer producto de exportación,” explica Haroldo de Campos (“Superación de los lenguajes exclusivos,” *op. cit.*, p. 289.), y también nombre del manifiesto de 1924 creado por Oswald de Andrade, cuyo postulado “La reacción contra todas las indigestiones de sabiduría. Lo mejor de nuestra tradición lírica. Lo mejor de nuestra demostración moderna” condensa la escritura antropófaga.

<sup>121</sup> “De la razón antropofágica: diálogo y diferencia en la cultura brasileña”, *ibidem*.

<sup>122</sup> “olor a viejo”, *op. cit.*, vv. 14-22.

<sup>123</sup> “vista dall’interno”, *op. cit.*, v. 17.

aparece el sentido de la figuración: un hombre que *simula* ser mujer. El disfraz, el resplandor que recorre al travestí es expuesto.

Así sucede con los travestís: sería cómodo -o cándido reducir su performance al simple simulacro, a un fetichismo de la inversión: no ser percibido como hombre, convertirse en la apariencia de la mujer. Su búsqueda, su compulsión de ornamento, su exigencia de lujo, va más lejos. La mujer no es el límite donde se detiene la simulación. Son hipertéticos: van más allá de su fin, hacia el absoluto de una imagen abstracta, religiosa incluso, icónica en todo caso, mortal.<sup>124</sup>

La mujer es sólo una imagen, un camuflaje que evidencia el juego intercambiable de ser y no ser: conjunción de dos cuerpos, uno masculino en uno femenino que, mediante el disfraz, se disuelven. De modo que aquella mujer no era una mujer: peluca, zapatos altos y ropa llamativos construyeron su imagen de mujer, una mujer-artificio. *Artificialización* entendida como “proceso de enmascaramiento, de envolvimiento progresivo, de irrisión,”<sup>125</sup> caracterización propia del (neo)barroco de acuerdo con la *semiología del barroco latinoamericano* de Severo Sarduy.

El escritor cubano identifica en el texto literario barroco distintos *gramas*,<sup>126</sup> los cuales son identificables en la obra estudiada: como escritura encubierta, “vista dall’ interno inserta un **grama sémico**, grama cuya lectura es “descifrable bajo la línea del texto, detrás del discurso”<sup>127</sup> debido a que su función es la omisión. Grama que se representa con la figura del travesti, juego que, a su vez, abarca la naturaleza de la obra *Galaxias*. Mientras que el ‘sentido totalitario’ que se condensa en tal galaxia configura el **grama sintagmático**, donde “el discurso como encadenamiento sintagmático implica la condensación de secuencias que

---

<sup>124</sup> Severo Sarduy, *La simulación*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1982, p. 62.

<sup>125</sup> Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2011, p. 8.

<sup>126</sup> “Gramas que se deslizan, o que el autor desliza, entre los trazos visibles de la línea, escritura entre la escritura” (*El barroco y el neobarroco*, *ibidem*, p. 26.), los cuales se ubican en los planos fonético, sémico y sintagmático. Un paréntesis en el primero, donde la operación barroca de *lectura de gramas fonéticos* es la aliteración, figura que constituye una operación tautológica y paródica. Si bien Sarduy remite a *Galaxias* en su ejemplificación debido a sus “mosaicos fonéticos”, no es por la extensión de la aliteración en su obra, sino por el hecho que tales repeticiones son la “vertebra semántica” de la escritura haroldiana. Ese juego de texturas sonoras constituyó la prolongación del timbre, efecto musical desarrollado en el Capítulo 1.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 27.

opera la lectura, desciframientos parciales y progresivos que avanzan por contigüidad y nos remiten retrospectivamente a su totalidad”.<sup>128</sup>

El travesti, aquel hombre que se caracterizó como mujer, configura la transfiguración literaria; como artificio que es, constituye una metaforización, una metáfora viva. La materia verbal haroldiana se rige bajo este tropo, la idea de ocultamiento y dislocación en el hilvanado galáctico se realiza mediante la metáfora y metonimia. En el reino del símbolo, el travesti desarrolla una *pasión cosmética*, término que, aclara Severo Sarduy: “a condición de dar a esa palabra el sentido que tenía entre los griegos: derivada de *cosmos*.”<sup>129</sup> De manera que, como visión de universo y ornamento, en la transición de hombre a mujer se engloba maquillaje, máscara, disfraz y adorno, en conjunto: artificio. Parece que, según los postulados del escritor cubano, se realiza una *lectura barroca*, ejercicio que condensa “la energía de conversión y la astucia en el desciframiento del reverso”<sup>130</sup> y que, asimismo, explica la composición poética.

En la diégesis se persiguió a la mujer, el proyecto haroldiano condensa la búsqueda del travesti, aquella “persecución de una irrealidad infinita, y desde el inicio del ‘juego’ aceptada como tal, irrealidad cada vez más huidiza e inalcanzable —ser cada vez más mujer— hasta sobrepasar el límite, yendo más allá de la mujer.”<sup>131</sup> En *Galaxias* es ser cada vez más escritura, pero también ir más allá de la escritura; al igual que el travesti, simula ser poesía, épica, narrativa, ensayo, libro de viajes; dicha simulación es artificio al ser un texto camuflado.

De ahí la expresión “un texto que quiere ser más que una historia y menos que una historia qué otra cosa puede ser si no un abominable travestimiento de géneros”.<sup>132</sup> En el vaivén de ser y no ser ocurre cierta abominación *hipertélica* resultado del exceso. Al igual que en la metamorfosis y el disfrazamiento del travesti, la estructura interna de la obra galáctica realiza una yuxtaposición, oscilación o permutación, ornamentación y plástica de escrituras.

---

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>129</sup> *La simulación*, op. cit., p. 64.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>132</sup> *vista dall'interno*, op. cit., vv. 28-30.

El hombre puede pintar, inventar o recrear colores y formas que dispone en su exterior, sobre la tela, fuera de su cuerpo; pero es incapaz e impotente para modificar su propio organismo. El travestí, que llega a transformarlo radicalmente, y la mariposa, pueden pintarse a sí mismos, hacer de su cuerpo el soporte de la obra, convertir la emanación del color, los aturdidores arabescos y los tintes incandescentes en un ornamento físico, en una "autoplástica", aunque esas obras "indefinidamente repetidas, no pueden evitar una fría e inmutable perfección".<sup>133</sup>

La torsión y contorsión del discurso, rasgos del discurso neobarroco y antropófago, se unen con la idea del tobillo dislocado del travesti y se prolongan con el cuestionamiento de su devenir. A diferencia del travestí cuya torcedora se reestablecerá en una semana,<sup>134</sup> la escritura galáctica no tiene recuperación: "este libro *ahimè* no tiene cura y distorsiones como ésta si bien denunciadas por los aristarcos más conspicuos acabarán atravesando el milenio."<sup>135</sup> Al igual que aquellos aristarcos, el travesti fue juzgado bajo la severa crítica: es denunciado por sustitución de persona.

¡Ay, de mí!, exclamó el travestí al ser descubierto, lamento que comparte la voz poética en la imposibilidad de rehabilitación, mas (in)necesaria debido a la labor de los críticos ilustres. La sanación de la escritura está en los lectores, en su capacidad de apre(he)nder y de juzgar; de este modo, el destino escritural dependerá de la percepción y del entendimiento de la obra, según el hado lector, participante que asume un gran papel en la obra abierta *Galaxias*, pues, señala Haroldo de Campos: "un libro también construye al lector".<sup>136</sup>

Concluye así la *assurda mascherata*, la mascarada o payasada, juego de máscaras tragicómico donde el travestimiento textual de "vista dall'interno" es el mecanismo escritural, en la cual los eventos se enhebraron con la Teoría Textual: artificialización ligada a la representación, al juego de significantes, al desnudamiento del texto.

---

<sup>133</sup> Severo Sarduy, *La simulación*, op. cit., p. 15.

<sup>134</sup> "vista dall'interno", op. cit., vv. 39-40.

<sup>135</sup> *Ibidem*, vv. 40-42.

<sup>136</sup> "desnudez", op. cit. v. 30.

## LA ESCRITURA PICTÓRICA

Pinto el panorama visto desde mi ventana; a un lugar particular, determinado por su posición en la arquitectura de una casa, lo pinto ocre. Digo que es este el color que veo en este lugar. Eso no significa que yo vea aquí el color ocre, pues en estos contornos este pigmento puede parecer más claro, más oscuro, más rojizo (etc.) que el ocre. “Veo a este lugar, así como lo he pintado aquí en ocre, a saber, como un amarillo marcadamente rojizo.”

LUDWIG WITGENSTEIN

Las Galaxias son “visiones vertiginosas de cuadros, de lugares, de personas, de presencias (históricas y mitológicas) que aparecen y desaparecen a lo largo de la tesitura verbal, del mar de los sargazos del lenguaje,”<sup>137</sup> expresa Haroldo de Campos. La sexta galaxia, según el orden cronológico, resulta ineludible debido a la complicidad que establece entre la pintura y la escritura; juego que condensa la visión de la obra en general: el juego de la representación, el juego de la autorreferencialidad del discurso.

“augenblick oder augenlicht oder augenbild” dan inicio a la galaxia escrita en 1964, tres palabras compuestas en alemán unidas con la conjunción disyuntiva *oder* y cuyo rasgo en común es el sustantivo masculino *Auge*, el cual introduce la idea de ojo, de vista: la primera, con la partícula *blick* caracteriza un instante, un momento; la segunda, *licht*, se refiere a la capacidad de ver, es decir, la vista; la tercera, con *bild*, introducen la idea de cuadro, pintura e imagen.

Dicha triada condensa el contenido galáctico, también su disposición: un juego visual que se puede dividir en tres partes: la primera y la última como una museografía de dos pinturas (*Lucrecia y Diane de Poitiers*); mientras que en la segunda parte, por la mitad de la galaxia, el sujeto lírico se sitúa en Stuttgart, una de las ciudades turísticas de Alemania, con una rápida mirada a las calles, da una visión aquel país, con mención de algunas expresiones y alimentos populares en el idioma extranjero (*grüss ´gott —Grüß Gott— gretchen grüss ´gott frau doktor grüss ´gott anna, tee mit zitronensaft, apfelkuchen, guten appetit*).

Entonces, el comienzo de tal galaxia debe ser entendido como “instante o mirada o cuadro”, enunciación que continúa con la disyunción: “o un puñal enterrándose presto en la

---

<sup>137</sup> “Do epos ao epifânico (gênese e elaboração das Galáxias)”, op. cit. p. 271.

lucrecia de lucas cranach staatsgalerie stuttgart”<sup>138</sup> para evocar al museo más visitado de Alemania, la Galería Nacional de Stuttgart. Canto galáctico en el que la voz poética y el lector son la guía turística y el visitante, respectivamente, y cuya mirada se detiene en una pintura:



**Figura 11.** “Lucrecia”, Lucas Cranach, “el Viejo” (1532)

Lo significativo de la galaxia es la observación de dos obras pictóricas del *arte erótico*, arte que exalta el cuerpo humano, el cuerpo imaginado; arte de la sensualidad, arte presente en la historia de la humanidad.<sup>139</sup> Durante los siglos XIV y XV el cuerpo asemejó lo divino, con apertura al imaginario se enfocó desinhibidamente la sexualidad. Conviene destacar el auge del arte erótico durante el Renacimiento, exaltamiento del cuerpo humano resultado de la recuperación de mitos-modelos clásicos —griegos y romanos— donde se inserta Lucas Cranach “el viejo” (1472-1553), representante del Renacimiento alemán y pintor seleccionado por Haroldo de Campos.

Lucrecia es la figura femenina que representa la virtud, aquella mujer romana caracterizada por su belleza y recato, pero famosa por su valor en la muerte: un cuchillo se entierra en el corazón, en sacrificio del honor del que ha sido desposeída por Sexto

---

<sup>138</sup> “augenblick”, *op. cit.*, vv. 1-2.

<sup>139</sup> Desde la prehistoria se hallan desnudos femeninos, cuerpos estilizados en la escultura, principalmente. La civilización griega desarrolló un culto al cuerpo: sensualidad, drama y emoción caracterizan su producción. Arte reprimido durante el cristianismo debido a la condena de la lujuria y la defensa de la castidad, donde el cuerpo era sinónimo de pecado. Véase Hans-Jürgen Döpp, *1000 obras de arte erótico*, Parkstone International, 2014 (.ePub).

Tarquino, y como forma de castigo. De ahí la mención de tal arma en “augenblick”, el poeta es un gran artista de objetos de orfebrería, al igual que el pintor:

nunca había visto un puñal tan elaborado lámina tan lámina surcada y afilándose a partir del mango labrado engastes orobronce más bien trigueños hacia el rojizo general y el nimbo rojotrigo contra el fondo negro y un paisaje de reajo sumido sumiéndose azulróseoverdinegro con puntos rojos<sup>140</sup>

Los versos tienen como tema una obra plástica, el sujeto lírico es el intérprete que realiza una descripción literaria en la que el discurso visual se ha transfigurado. En la recreación poética se convierte en una pintura lúdica que se sostiene de la conjunción y comparación, ejercicio evidente en la caracterización de aquella arma con los adjetivos compuestos *orobronce*, *rojotrigo* y *azulróseoverdinegro*. El sujeto lírico yuxtapone el adjetivo y el sustantivo para aproximarse a lo que observa. El color, al ser un fenómeno de percepción visual, constituye el mejor ejemplo para acceder a la representación, como sucede en la tercera galaxia, la caracterización del mar de acuerdo con el momento, según la luz:

en la pulpa violeta del océano abriéndose como una vulva violeta la turbia vulva violeta del océano óinopa pón-ton color vino o color herrumbre según el sol batiendo el reflujo de espumas el mar multitudinario [...] recomenzado y recomenzando el tiempo abolido en el verde vario en el acuario ecuóreo el verde florea como un árbol verde y se ve es azul es violáceo es púrpura es yodo es de nuevo verde glauco verdinfestado de azules y azufre y perla y púrpur mas el mar mas el mar polifluyente enzaafirándose la turquesa [...] bajo la primera tinta de la aurora ahora el rosáceo rozar rosa de la dedirrósea ahora aurora pues el mar remora demora en la hora en el paraje de la hora y de nuevo recoge su zafra de verdes como si aguas fuesen redes y su siega de azules como si uno fuese plus fuese dos fuese tres fuese mil verdes veces verde vid azul<sup>141</sup>

A la luz del *Augenblick*, a la luz del instante, Haroldo de Campos repinta la figura de Lucrecia, parte de la impresión óptica y expresa verbalmente: la descripción se ordena desde la parte superior, una figura semidesnuda cuya principal virtud técnica es el sutil velo transparente que cubre su cabeza, recorre su cuello y brazo, desciende en el vientre. Cranach logró las transparencias delicadamente, el sujeto lírico evoca dicho logro: “manto invisible de cristal en filetes de celofán diría si hubiese existido el celofán,”<sup>142</sup> y termina con la descripción de la

---

<sup>140</sup> “augenblick”, *op. cit.*, vv. 8-12.

<sup>141</sup> “multitudinous seas”, *op. cit.*, vv. 3-5, 8-12, 27-32.

<sup>142</sup> “augenblick,” *op. cit.*, vv. 13-14.

parte inferior con el manto o “alfombra terciopelo apenas asomando.”<sup>143</sup> La selección del material verbal obedece a la semejanza: un encadenamiento de elementos, como lo hace el arte del retrato, un arte figurativo.



Figura 12. “Lucrecia”, Lucas Cranach “El Viejo” (1534).

Como juego de la representación, la pintura de Lucas Cranach es el referente, a su vez constituye la identidad pictórica mientras que Lucrecia romana la identidad referencial, según la terminología de Jean-Luc Nancy; un doble juego representativo donde la galaxia está accediendo a su propia manifestación como un retrato que pone en juego la filosofía del sujeto o del ser escritural. Se debe considerar retrato como el “cuadro que se organiza alrededor de una figura”, es decir, *figura* en el sentido de “un sujeto considerado por él mismo.”<sup>144</sup> Entonces, un retrato desnudo que “apuesta a la desnudez por sí misma”.<sup>145</sup>

### La escritura erótica

Sin erotismo—sin forma visible que entra por los sentidos— no hay amor  
pero el amor traspasa al cuerpo deseado y busca al alma en el cuerpo  
y, en el alma, al cuerpo. A la persona entera.  
OCTAVIO PAZ

<sup>143</sup> *Ibidem*, v. 21.

<sup>144</sup> Jean-Luc Nancy, *La mirada del retrato*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 13.

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 20.



La galaxia no es una copia de tal pintura, la imagen original también es representación —como cualquier obra de arte—, “augenblick” es reescritura de la obra de Cranach, en la que Campos convierte en imagen aquel cuadro al interpretarlo pues se realiza una prolongación, una ejecución en el discurso verbal. La imagen de Lucrecia romana es plasmada por el pintor alemán y el poeta brasileño, en la galaxia es reanimada por la voz poética:

quién la podría ver de otra forma cuandonunca bajo el velo vislumbre la gasa gráznea el luftsuplo del manto en tenues cilios de aire apenas aflorando la desnudez total la cabeza inclinada la cofia medieval benecomata entrelazo de perlas conteniendo los rizos rojizos un colorado en las manzanas del rostro un dorado en los anillos desprendidos de la cofia de a poco el marfil de la frente ojos semicerrados en la muerte en el gozo-rabia de la muerte vengable [...] la entera desnudez bajo la esmerada cofia como presa suspendida de la gargantilla de perlas o de la hombrera del manto trenzada a la espalda <sup>146</sup>

Se dice que aquel pintor fue uno de los primeros en realizar retratos de cuerpo entero en el siglo XVI, dando un nuevo sentido a la belleza física: “Cranach desarrolla un canon del desnudo femenino dejando la idea clásica y cargado de un fuerte erotismo.”<sup>147</sup> La escritura pictórica de “augenblick”, y de *Galaxias* en general, se manifiesta como una exposición, un develamiento del yo escritural que se descubre a sí mismo emergiendo al exterior como imagen desnuda, escritura cargada de erotismo.

En *El banquete* se exponen diversos discursos sobre Eros, en uno de ellos la sacerdotista Diotima de Mantinea proclama: “Le merece la pena al hombre vivir cuando contempla la belleza en sí”. El erotismo más allá de la contemplación de los cuerpos, permite un conocimiento de la belleza del ser, es contemplar la belleza en sí, o como señala Carlos García Gual, es “sublimación del anhelo de belleza y afán de trascendencia desde lo corpóreo a lo ideal y eterno,”<sup>148</sup> éste es resultado de la contemplación del ser, que comienza con la contemplación corpórea de la figura de la mujer, en este caso Lucrecia y Diane de Poitiers, para dirigirse a la profundidad del discurso haroldiano: la contemplación anímica de la poesía, una *mujer-libro*.

---

<sup>146</sup> “augenbkick”, *op. cit.*, vv. 2-8, 12-13.

<sup>147</sup> Teresa Pérez Jofre, *Grandes obras de arte: Museo Thyssen-Bornemisza*, Taschen Benedick, Madrid, 2001, p. 150.

<sup>148</sup> “Invitación a la lectura” en Platón, *Mitos*, Siruela, España, 2001, p. 23.

esta mujer-libro este kimono-mariposa que ensobra en rojo un gesto de escritura y dora sus páginas de ella la mujer-libro en papel-japón cada página que se compagina en un folio-capullo deja ver el cuerpo escrito de rojo y filetes de oro esta mujer posada en su poema como una mariposa sorbiendo miel <sup>149</sup>

En el mundo antiguo los poetas cantaban a la belleza, los griegos tienen un adjetivo que se aplica a la belleza femenina, *kálos*: “este epíteto se le aplica primordialmente a la mujer y por extensión a Eros”, <sup>150</sup> explica Raymond Bayer. La belleza se agrupaba en el color, la forma, la expresión, de modo que era bello “aquello cuya armonía asombra a la vista”.<sup>151</sup> Entonces, la belleza está condensada en la mujer y, por tanto, en la poesía: máxima manifestación del ser, expresión del lenguaje.

La primera instancia es la descripción del cuerpo femenino, caracterización que abarca la belleza inmortal que le concedió Cranach a Lucrecia; según el sujeto lírico:

la cintura fina el torso magro los senos apenas esbozados botones rosa el ombligo marcado pequeña concha la evasiva línea del muslo derecho alzado sobre el izquierdo róseolisa pequeña concha de penumbra el ombligo conchiglia lo leve redondo del muslo izquierdo contra el fondo negro y las ingles convergidas hacia un hilo de sombra hacia una pelusa de sombraseda ligerísima pasada por la gasa gráznea en una riesgovoluta arisca <sup>152</sup>

Las palabras son pinceladas de color, se mezclan diversos tonos para hallar el tono adecuado, unir, mezclar palabras para hacer emerger el retrato es la manera de pintar de Haroldo de Campos. El pintor combina colores en su paleta, el poeta matiza la imagen: así, crear un adjetivo como *róseolisa* o *sombraseda* obedece a la yuxtaposición de palabras, adjetivo y sustantivo o sustantivo más sustantivo. La expresión obedece a la creación de imágenes, experiencia estética de las artes visuales como del arte poético. La figuración pictórica es explicada por Severo Sarduy:

El acto de pintar, asumido hoy, en Occidente, no puede prescindir de un interlocutor anterior y autoritario: **la historia de la figuración**. Afrontar la tela, utilizar la panoplia discreta o proliferante de los “medios”, significa aceptar ese diálogo, aunque sea, como en la pintura abstracta, para anular el discurso del otro, o relegarlo a la insistencia de un ejercicio saturado, vano. También se puede aceptar, en su alteridad y diferencia, esa voz

---

<sup>149</sup> “esta mujer-libro”, *op. cit.*, vv. 1-5.

<sup>150</sup> *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, p. 22.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

<sup>152</sup> “augenblick”, *op. cit.*, vv. 14-20.

—su ley: el saber de la puesta en espacio, la ilusión de volumen, la jerarquía de las figuras—, escuchándola, no como la de un doble inoportuno, aseverante y sentenciador, sino como la de un cuestionamiento repetido: **interrogación de una técnica sobre su propio fundamento, su práctica y su historia.**<sup>153</sup>

Las técnicas de representación ponen en juego la ejecución del pincel, en la poesía es la selección y tratamiento del lenguaje. En “augenblick” se plasman cuerpos femeninos, pero también una imagen del espacio; dirigiendo la mirada y trazando palabras-pinceladas, la escritura expone una gama de colores-figuraciones que pintan su propia imagen, un autorretrato.

### **La escritura al desnudo**

La figura de Lucrecia emerge de las sombras, un fondo negro la rodea para resaltar su belleza y resaltar su sensualidad, cualidades que se iluminan magistralmente: la luz recorre su cuerpo. Este claro-oscuro es expresado por Haroldo de Campos: “el hilo de sombra afluyendo al encuentro trivial de sombra donde la vida ensombra alfombra terciopelo apenas asomado vida y el puñal quieto helado acero acerado hibernando la muerte rosa la vida rosa la rósea detenida antemuerte”<sup>154</sup> como metáfora de la dualidad vida-muerte. A su vez, explica el sentido de *Galaxias*, una escritura que emerge de la oscuridad, pero iluminada; también su sentido es un claro oscuro, de ahí el discurso pictórico que desarrolla el poeta:

En verdad, la pintura hace esto: iguala y expone lo claro y lo oscuro sin dialectizarlos el uno por el otro, y así presenta, expuesto por igual, compartido, el todo de la presentación visible. Que la cosa viene a la vista, y por ello viene con su sombra, con su cara oculta que se muestra así. Que la vista viene a sí misma, y que también ve esto que no ve.<sup>155</sup>

El poeta realiza una visión del conjunto, una visión panorámica para distinguir la obra. Al lector-visitante se le debe proporcionar un discurso expositivo: procedencia, autoría, tema, etc. Haroldo de Campos se concentra en material visual-verbal, más que realizar una transposición, desarrolla una expresión contemplativa: la manera de ver se convirtió en una reflexión poética para el mismo emisor, también para el receptor. De ahí el juego

---

<sup>153</sup> *La simulación*, op. cit., p. 87.

<sup>154</sup> “augenblick”, op. cit., vv. 20-23.

<sup>155</sup> Jean-Luc Nancy, *El sentido del mundo*, op. cit., p. 128.

museológico: el sujeto lírico continúa con el recorrido visual, transita a otra galería y sitúa al lector en otro contexto, pasa de una cultura a otra para la recreación de una segunda pintura, aquella que representa a la famosa amante de Enrique II:

y en otra parte Diane de Poitiers reflejada en su espejo un rubí en el tocado una perla en la raya del cabello perlando la frente también marfil altos cabellos estirados rubioverdes el rostro afilándose en el mentón en punta suave el trazo verde de las cejas el recto refilado de la nariz una medio una indecisa una talvez una casi una semisonrisa en los labios sorprendidos en un entrebeso y el manto gasa más pesada esta vez grisdorada semivelando hombros y brazos y la desnudez la verdeoro vórtex desnudez rosa madura y madurada los cálices de los senos los pezones en punta un hilo de perlas escurriéndose entresenos <sup>156</sup>

Se logra una trasposición ejemplar del medio pictórico al medio poético derivado de apelar a la vista. El erotismo más allá del cuerpo imaginado permite un conocimiento de la belleza del ser participando en el juego estético, juego de semejanza y evocación que explica el mecanismo escritural de *Galaxias*. La visión de Octavio Paz condensa esa idea:

El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura el sexo en ceremonia y rito, el lenguaje en ritmo y metáfora. La imagen poética es abrazo de realidades opuestas y la rima es cópula de sonidos; la poesía erotiza al lenguaje y al mundo porque ella misma, en su modo de operación, es ya erotismo.<sup>157</sup>

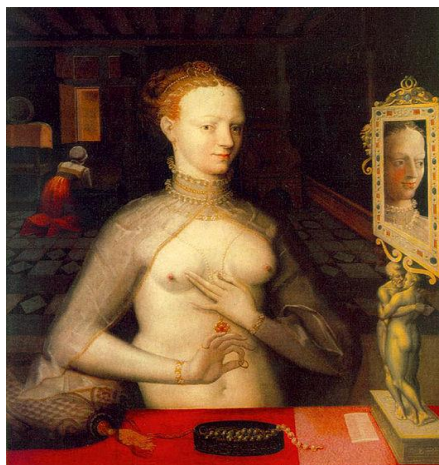
Con la aparición del retrato de Diane de Poitiers se concluye el juego de la representación: “dos dedos digitando una perla otros dos un anillo el espejo duplicando la imagen pero esto sería el libro en el pedestal dos figuras una carnosa cópula de bronce”<sup>158</sup>. El espejo proporciona un reflejo, es la metonimia de la imagen del ser; como aquella mujer que se mira al espejo, la escritura galáctica se contempla a sí misma. En esa repetición de la imagen hay dos escrituras, una doble *mímesis* diría Hans-Georg Gadamer, pero también un retorno a sí, una revelación del yo.

---

<sup>156</sup> “augenblick”, op. cit., vv. 33-43.

<sup>157</sup> *La llama doble*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014, p. 10.

<sup>158</sup> “augenblick”, op. cit., vv. 42-43.



**Figura 13.** “Diane de Poitiers”, Escuela de Fontainebleau (1590)

El recurso del espejo ha sido utilizado en el arte, en sus diversos soportes —pintura, escultura, literatura— así como diversos periodos, abarca la imagen, la invierte, la multiplica, evidencia un juego de posibilidades infinitas, pero sobre todo de descubrimiento y de revelación. Dice Jean-Luc Nancy: “El espejo muestra un objeto: el objeto de la representación. El cuadro muestra un sujeto: la pintura en acción, en obra.”<sup>159</sup> El espejo es la metáfora de la vista, el cuadro, como el espejo, es la metáfora de la representación. La percepción entra en juego, juego de imágenes, aquel ejercicio visual cuestiona la relación de las palabras y las cosas. Y, por tanto, la ambigüedad de la representación es puesta en juicio, tal como ocurre en las pinturas de René Magritte:



**Figura 13.** “La Clef des champs” (1936).

<sup>159</sup> El sentido del mundo, op. cit., p. 44.

¿Un cristal o un espejo?, ¿vista interior o exterior?, ¿apariciencia o realidad? Como la disyunción inicial de la galaxia: *oder*, ¿o qué? Las pinturas seleccionadas representan la representación, un ejercicio “engañoso”, juego de las apariencias que se prolonga en la enunciación. Pintura y poesía comparten la experiencia estética por imágenes, una reconstrucción que expone el conflicto realidad-verdad, pero sobre todo doblez, transposición y distorsión. Todo medio de representación crea una paradoja, confunde lo percibido, la experiencia visual como imagen de las cosas es una imagen invertida que comparte la escritura, al designar o nombrar.

El juego ilustrativo realizado por el poeta brasileño reúne interpretaciones de imágenes, en su discurso la pintura *se lee, se pinta* un cuadro dinámico. Juego configurado como un retrato de la escritura; ejercicio pictórico que relaciona la literatura y la verdad, tal como lo entiende Jacques Derrida a propósito del *Filebo* de Platón: “La pintura actúa como el revelador puro de la esencia de un pensamiento y de un discurso definidos como imágenes, representaciones, repeticiones.”<sup>160</sup> Además, es juego recursivo donde “la pintura del pintor, no es más que una pintura de pintura. Así es como puede revelar la pictoricidad esencial del logos, su representatividad.”<sup>161</sup>

*Augenbild* evidencia el proceso óptico de la representación, ésta es “el modo de ser de la obra de arte misma”,<sup>162</sup> pues “es en ésta donde emerge la unidad y la mismidad de una construcción”,<sup>163</sup> con imágenes como representación en la que se accede a la manifestación de sentido. Es una reproducción del efecto, del ornamento, de la sensualidad del cuerpo, del erotismo presente en todo arte. Escritura que resulta de la contemplación, de la apreciación de la obra de arte con detenimiento, exaltamiento, aprehensión y comprensión del instante dinámico.

Haroldo de Campos recurrió a los retratos de Lucrecia y Diane para mostrar la estilización de los cuerpos, enfatiza atributos femeninos en su descripción. El poema-pintura rescata la desnudez, con aquellas mujeres de la tradición occidental se evidencia una

---

<sup>160</sup> “La doble sesión”, *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1975, p. 284.

<sup>161</sup> *Idem*.

<sup>162</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, op. cit., p. 160.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 168.

escritura que busca reordenar la mirada, una escritura al descubierto. Pero, ¿de qué se desnuda esa escritura? La desnudez sería el espacio propicio para (re)pensar la palabra, debido a que ésta no representa al objeto en su totalidad, imagen que oscila entre presencia y representación de lo interminable.

El sujeto lírico expresa: “manto invisible de cristal en filetes de celofán diría si hubiese existido el celofán,”<sup>164</sup> en ese breve verso está condensando la imposibilidad de abarcar todo, de decirlo todo, pues cada época traza sus propios límites de enunciabilidad,<sup>165</sup> códigos que rigen el lenguaje y que muestra el modo de pensar cultural, el vínculo de las palabras y las cosas a lo largo de los años. El ejercicio de Michel Foucault en torno a *Las meninas* pone en claro ese conflicto:

La relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis.<sup>166</sup>

El pensador francés expone cómo mirar las *epistemes*, para ello toma el cuadro de Velázquez y muestra lo invisible y lo visible, la forma de ordenar las cosas en un espacio, en una cultura.

Parecida es la labor de Haroldo de Campos en la galaxia “augenblick” y en toda la obra: una comprensión, una búsqueda por ese espacio:

pero dónde dónde dónde me siento tan recóndito como aquella sombra tan remoto como aquel ignoto encrespase de onda cuántas máscaras hasta llegar al papel cuántas personas

---

<sup>164</sup> “augenblick”, *op. cit.*, vv. 13-14.

<sup>165</sup> La enunciación que se desplaza, no se rige por parámetros, no se sujeta a un centro denominado tiempo-presencia, sino que la escritura se disemina, el instante (*Augenblick*) parece diseminar el tiempo, contemplarlo implica movimiento y diferencia: “La diseminación abre, sin fin, esta *ruptura* de la escritura que ya no se deja recoser, el lugar en que ni el sentido, aunque fuese plural, ni *ninguna forma de presencia* sujeta ya la huella. La diseminación trata el punto en que el movimiento de la significación vendría regularmente a ligar el juego de la huella produciendo así la historia. Salta la seguridad de este punto detenido en nombre de la ley. Es -al menos- a riesgo de ese hacer saltar como se entablaba la diseminación. Y el rodeo de una escritura de donde no se vuelve.” Jacques Derrida, *La Diseminación*, *op. cit.* p. 41.

<sup>166</sup> *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, *op. cit.*, p. 27.

hasta llegar a la desnudez una del papel para la lucha desnuda del blanco frente al blanco.<sup>167</sup>

Un espacio que se sustraiga del tiempo cronológico, un espacio donde se suscite la continuidad del instante: “por una torsión del tiempo famosus ille fabulator que se hace memoria mementomomentomonumental materia evéntica desventrada del tiempo del marsupio vid espacio del tiempo”.<sup>168</sup> Un espacio que albergue múltiples manifestaciones: seres, lugares, pensamientos y escrituras cuyas dimensiones se entrelacen y distancias se evaporen. Una escritura que haga acto de presencia, presencia de sí misma en movimiento como la condición huidiza del instante, del tiempo cuya naturaleza inasible multiplica al infinito sus posibilidades discursivas-enunciativas.

---

<sup>167</sup> “empezaba a encadenarse un epos”, *op. cit.*, vv. 2-4.

<sup>168</sup> “desnudez”, *op. cit.*, vv. 28-30.



## LA ESCRITURA BLANCA

La escena es blanca, infinita. Por todas partes, únicamente, hay una claridad implacable, la luz de un universo incandescente, el caos de una materia que aún carece de sentido y de nombre...

### La nevada del susurro

El dorado de fondo: un templo en Kioto y una ciudad en Praga. Kinkakuji y la Goldene Stadt, sitios donde se sitúa el sujeto lírico de “sasamegoto”, séptima galaxia. El hilo de la historia evoca una figura femenina: una mujer que transita entre ambos espacios, escenarios que se desarrollan en la primavera y el invierno. De entrada, un viaje en carruaje. Aquella dama parece compartir asiento con el sujeto lírico,<sup>169</sup> lo que propicia un momento de conversación:

sasamegoto la charla de aquella dama cosa de charla mascada o mojada **marullo o murmullo cuchicheo o susurrio baluceo o burbuja o musitar** o muselina y sasamegoto sachet mascado en la lengua whispering aquella dama compañera de carruaje diría buson o bashô buson ante la primavera haru same ya llueve palabras maceradas como goma de mascar resina y azúcar en las papilas cosa de charla sacarinando danzarinando en los labios aflorados en los entrelabios en los entreflorlabios farfullando habla enharinándose<sup>170</sup>

Sasamegoto —vocablo que Haroldo de Campos traduce como “cosa de palabras”— remite a ‘susurro’, ささやき (*sasayaki*), tema que se reitera con la inserción en diferentes idiomas: *whispering* y *flüsternd*, sustantivo inglés y verbo en alemán, respectivamente; también con su sinónimo en español ‘murmullo’, y el sugerente *susurrio*, unión de susurro y murmullo. Susurro designaría un habla suave, queda; habla dirigiéndose al secreto, al silencio como indicarían las expresiones resaltadas en negritas. Susurro que, casi imperceptible y confuso, se va elevando, se agita más y más. No se trata de un ruido que se dirige a lo indecible, sino a lo más resonante: trastoca, desemboca en cierto atropellamiento del habla; llena de ruido,

---

<sup>169</sup> Un texto de la literatura japonesa intermedia lo narrado, versos de Yosa Buson: *Harusame ni dôsha no kimi no sasamegoto* (Ah, the rains of spring! dear lady driving with me here, your whispering!) Donald Keene (trad.), “Haiku of the Middle and Late Tokugawa Period”, *Anthology of Japanese literature from the earliest era to the mid-nineteenth century*, Grove Press, Nueva York, 1955. Disponible en [https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.184714/2015.184714.Anthology-Of-Japanese-Literature\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.184714/2015.184714.Anthology-Of-Japanese-Literature_djvu.txt)

<sup>170</sup> “sasamegoto”, *op. cit.*, vv. 1-8.

los sonidos y sentidos se prolongan. El susurro que se desarrolla en la galaxia *sasamegoto* asemeja al expuesto por Roland Barthes:

El susurro es el ruido que produce lo que funciona bien. De ahí se sigue una paradoja: el susurro denota un ruido límite, un ruido imposible, el ruido de lo que, por funcionar a la perfección, no produce ruido; susurrar es dejar oír la misma evaporación del ruido: lo tenue, lo confuso, lo estremecido se reciben como signos de la anulación sonora. [...] El susurro implica una comunidad de los cuerpos: en los ruidos del placer que «funciona» no hay voces que se eleven, guíen o se separen, no hay voces que se constituyan.<sup>171</sup>

El susurro es la amplificación de las voces, el incremento de los sonidos condensados en cierta tensión que da lugar a una polifonía del sentido. Como proceso generativo emergen ruidos, voces, formas: un sonido más otro sonido. Esa relación de uno con el otro, del anterior con el posterior, construye el susurro, un susurro resonante. En la charla susurrante galáctica se deja escuchar un escándalo del sentido que danza con intervenciones en japonés, palabras que testifican la charla de la dama Sasame. Es primavera y llueve —春雨 (*haru same*), ‘lluvia de primavera’— cuando se alude a Matsuo Bashō (1644-1694) y Yosa Buson (1716-1784), poetas del género *haiku*.

habla sí pero ahora bashō no buson bashō seishi bajo la lluvia sueño de sensitivas todo el tiempo pensando en esa imagen todo como las adormideras en su sueño de lluvia *samidare* otro mes el quinto y contra la lluvia la lloviznante lluvia de mayo hikari tu escudo de luz templo de oro donde aquella dama aquella charla hikari dô la luz curva como lámina de oro y oro curvo como lámina de luz palio paladio contra las lluvias de mayo<sup>172</sup>

La charla refiere a Buson, susurros que la dama desliza del *Haiku* del periodo *Tokugawa*. El tránsito de la historia galáctica entre primavera e invierno señala el acuerdo entre el poeta con la naturaleza al señalar lo propio de esas estaciones —大雨 (*samidare*), ‘lluvia de mayo’; 光 (*hikari*), ‘luz’. Imágenes que caracterizan el espacio elegido por el sujeto lírico: el templo de oro, Kyoto, donde las alusiones al poeta japonés intermedian el hilo de la historia. Después, súbitamente, se transita a otro espacio; transmigración de un contexto al otro propia de las *Galaxias*, pues el libro es el viaje. A continuación, una travesía que se dispara en tren:

---

<sup>171</sup> El susurro del lenguaje. *op. cit.*, p. 116.

<sup>172</sup> “sasamegoto”, *op. cit.*, vv. 8-14.

será aquella dama que donde el tren calle será aquella dama que donde la nieve nieva  
donde la noche nochea donde el fin fina será aquella dama su suave titilar tartamudo  
titubeando su tórtolarrullo enrulado su tibio tímido canturreando trémulo de murmulio  
de barullo de murmullo de gorjeo de tarareos de chistidos de psilos de encajes de trinos  
aquel habla de hilos de aquella dama que ni la nieve nieva ni que la noche nochee ni que  
el fin fine<sup>173</sup>

No más gotas de lluvia, ahora el cielo otorga nieve, copos blancos acompañan el susurro de  
aquella dama, un *habla de hilos*. El susurro de la escritura sería un lenguaje que manifiesta lo  
ausente, murmura en un aparente caos; articula sentidos y emite significados constantes, no  
se deja cerrar, es una escritura que se agita. El susurro, como escritura, está ligado a la  
distinción de los signos, vinculados entre sí con un sentido un tanto utópico. En palabras de  
Jean-Luc Nancy, sería un susurro encaminado a la *toma de la palabra*:

Surgimiento o pasaje de alguno y de cada uno en el encadenamiento de los efectos de  
sentido, enunciación, proferición, fraseo o trazado que lleva del grito, del llamado y del  
quejido, hasta el discurso, el poema y el canto, también hasta el gesto y el silencio.  
Referidos al lenguaje, y más o menos que referidos al lenguaje —pero siempre replicando  
a alguna cosa del lenguaje en eso que él es, él, el lazo sin sustancia—, idiosincráticos y  
comunes, eso serían todos los 'desciframientos singulares' que componen el 'trabajo  
errante del sentido'.<sup>174</sup>

En la escritura en movimiento, en marcha —o en progresión, como se vio anteriormente—  
la escritura cambia de dirección contantemente. La mujer se sitúa ya en Praga, cerca del río  
*Mondau*/Moldava; un destino frío, donde cae la nieve, donde lo blanco se esparce.

en otra parte donde la nieve nieva y el moldau se congela donde la nieve calva y el moldava  
alba goldene stadt crestas cimas cornisas de oro contra la nieve flüsternd la voz de aquella  
dama **las palabras virando a niebla de gasa jadeando resoplando** como un cuerpo de  
niebla primavera en el invierno primavenida en el invierno cuando el tren estalla como  
un elástico en la nieve en el dedo de guante blanco de la nieve como **el libro se escribe en  
ese pasmado blanco** disparo de tren cortando rasante cortando enfrente siempremente  
entresiemprementenfrente la dama sasame de aquella charla

Los espacios en blanco de *Galaxias* equivalen a los silencios en música, si bien en ésta se  
caracteriza por ser una pausa, es decir, como ausencia de sonidos constituye un momento  
necesario en la combinación de elementos; en la obra haroldiana equivalen al espacio de

---

<sup>173</sup> *Ibidem*, vv. 17-23.

<sup>174</sup> *El sentido del mundo*, op. cit., p. 172.

respiración, tomar aire y continuar: se trata de una escritura de largo aliento.<sup>175</sup> De este modo, el espacio en blanco sí se identifica con el silencio, en la idea musical, pero también con el movimiento, tal como lo expresa Mallarmé en su prefacio a *Una tirada de dados*:

Los ‘blancos’, en efecto, asumen la importancia, al principio chocan; la versificación los exigió, como silencio alrededor, normalmente, hasta el punto de que un trozo lírico o de pocos pies, ocupa, en el medio, un tercio aproximado de la hoja: no transgredo esta medida, sólo la disperso [...] La ventaja, si tengo derecho a decirlo, literaria de esta distancia copiada que mentalmente separa grupos de palabras o las palabras entre sí, parece acelerar luego y ralentizar el movimiento, escandiéndolo, intimándolo incluso según una visión simultánea de la Página: tomada ésta como unidad<sup>176</sup>

Tipográficamente, en *Galaxias* los blancos abarcan la totalidad de la página: el reverso de cada galaxia es un blanco que introducirá a la siguiente galaxia. En la obra del brasileño hay cincuenta galaxias, por lo tanto, hay cincuenta reversos en blanco. Por otro lado, la poética mallarmeliana que influyó en las vanguardias del siglo XX es retomada por Haroldo de Campos, quien emplea los blancos como figura discursiva. Lo blanco como imagen poética evoca una escritura que diluye las fronteras entre forma y contenido. La nieve en “sasamegote” permitió emerger lo blanco del texto. Los blancos inauguran un significante y un significado con la presencia de lo ausente y el silencio como expresión:

el blanco es un lenguaje que se estructura como el lenguaje sus signos gesticulan con señas y designios son señas estos signos que se diseñan en un flujo continuo y en cada pausa serpea un sesgo de posibles en cada nesga murmura un pleno de probables<sup>177</sup>

Los sustantivos sesgo y nesga caracterizan al texto como un tejido, hecho de cortes que se van uniendo. Lo blanco si bien es una pausa, no solo implica un corte discursivo como sesgo, sino que, como ser dinámico, da vueltas, se tuerce y se desvía. Y como nesga, aquella pieza que se añade a las ropas para darles vuelo, sigue haciéndose; el blanco como signo aparentemente vacío, no detiene la composición, añade y entreteje el material poético al suponer un sinfín de posibilidades.

---

<sup>175</sup> Las palabras de Severo Sarduy a propósito de *Galaxias* confirman la elocución de una escritura generativa: “La exaltación y el despliegue de una región de la dicción, de un espacio del habla vasto y barroco como el mapa de su país: soplo y articulación, aliento y pronunciación: nacimiento del discurso.” Haroldo de Campos, “Poesía e música”, op. cit., pp. 287 y ss.

<sup>176</sup> Poesías, Ediciones Hiperión, Madrid, 2008, p. 233.

<sup>177</sup> “empezaba a encadenarse un epos”, op. cit., vv. 5-8.

La dama Sasame, compañera de viaje en la séptima galaxia, representa la escritura susurrante del texto haroldiano, aquel canto que se deja escuchar, también aquello que no se expresa verbalmente:

aquella charla que falla y farfulla que vela y revela que calla y descalla aquella goma de palabras aquella aromada domada mordida mascada molida pasta de palabras [...] dentro de un beso de palabras un soplo un vaho un aura un aroma de palabras apenas una dama contra el biombo de papel de un abanico imaginario susurrando cosas monogatari historias de papel en un abanico el óvalo azul subiendo como una luna tsuki aoi tsuki<sup>178</sup>

Las historias (物語, *monogatari*, ‘historia’) o hilos de historia en Galaxias susurran sentidos más allá de lo que cuentan. Lo narrativo es un mero disfraz de palabras: “un sistema organizado de palabras que rechazan su fábula,”<sup>179</sup> donde el argumento y la trama no son lo principal en el develamiento, su función es *susurrar* el ser escritural mediante el mecanismo textual autocontemplativo de cada galaxia.

Lo blanco remarca e ilumina ese espacio para reflexionar, como una forma de organización que instaaura formas de pensamiento y, entonces, emergen aproximaciones al sentido. Asimismo, el tema del blanco se introduce en las galaxias como una visión en torno al silencio, al vacío, a la ausencia, también como la creación y delimitación de un espacio.

### **Escultura: espaciamento textual**

En busca del Museo Etrusco en Villa Giulia, ubicación que nadie parece saber, ni siquiera un habitante de la misma ciudad; así se da a conocer el destino del sujeto lírico, quien se halla en Roma. Entre columnas en ruinas y la Medusa de piedra, se anuncia: “un libro o casi una escultura doblezydesdoblezy,”<sup>180</sup> configurando la imagen del texto como una escultura que se contempla desde diferentes puntos. Ya lo decía Henry Moore: “El escultor visualiza mentalmente una forma compleja a partir de *todo lo que es su propio entorno*. Cuando mira a

---

<sup>178</sup> “sasamegato”, *op. cit.*, vv. 27-33.

<sup>179</sup> “como quien está en un barco”, *op. cit.*, v. 13.

<sup>180</sup> “azafrán”, *op. cit.*, v. 41.

un lado sabe cómo es el lado opuesto, identificándose con el centro de gravedad de la obra, con su masa, con su peso...”<sup>181</sup>

La escritura galáctica irradia desde múltiples direcciones, lo cual hace recordar al refulgente mar haroldiano —*polúphloisbos*, mar del instante que “remora demora en la hora en el paraje de la hora”<sup>182</sup>— aquel cuya dinámica introduce una gama de colores. En vista del movimiento en la escultura, Rodin es un claro ejemplo, cuya obra se caracteriza por la adquisición y apropiación de la luz. En palabras de Rainer Maria Rilke:

Esta es una nueva clase de movimiento, donde la luz interactúa de maneras extraordinarias con la particular composición de estas superficies, cuyas pendientes son tan multifacéticas que la luz fluye lentamente en ciertos lugares, para después precipitarse en otros, mostrándose panda y enseguida profunda, reluciente y después mate. La luz que hace contacto con una de estas cosas ha dejado de ser cualquier tipo de luz, ya no experimenta cambios incidentales; la cosa toma posesión de esta luz y la usa para sus propios fines.<sup>183</sup>

Es innegable la labor del escultor con el espacio, la escultura moldea formas, da dimensiones; labor que suele equipararse con la del poeta, apunta la galaxia “*ma non dove*”: “Como era incluso oído aquello otra vez del poeta que recordaba estelas de provenza y limaba piedras ponientes de palabras.”<sup>184</sup> La mención de esos artes representa una selección del material creador y su forma de ponerlos en relación unos con otros, al igual que el escultor cuya selección del material antecede al esculpido, siempre hay un espacio en el que ser, un espacio interior para ser, más que para llenar:

lo que más veo aquí en este papel es el callado blanco la córnea blanca de la nada que es el todo estancado y la fábrica de letras dactiloletras como un lodo asomado pero por debajo es lo callado del blanco intocado que las letras dactiloniegan negran soterran y por qué escribir por qué restituir el blanco con casilleros negros y el negro con casilleros blancos ese turnodiurno rotación entre vacío y pleno acallar y habla<sup>185</sup>

---

<sup>181</sup> Rudolf Wittkower, “Capítulo 12. El siglo XX”, *La escultura: procesos y principios*, Alianza Forma, Madrid, 1980, p. 289.

<sup>182</sup> “multitudinous seas”, *op. cit.*, v. 29.

<sup>183</sup> *Auguste Rodin*, Parkstone, 2000, p. 94. (.ePub)

<sup>184</sup> “*ma non dove*”, *op. cit.*, vv. 16-18.

<sup>185</sup> “lo que más veo aquí”, *op. cit.* vv. 33-39.

Una primera aproximación al universo escultórico se realizó en tal galaxia, donde el antiguo pueblo etrusco se introdujo gracias al arúspice, adivino comparado con las esculturas de Alberto Giacometti (1901- 1966) debido a su aspecto: ““el **arúspice etrusco** circa 300 ac parecía un giacometti esqueleto espectro o cetroespectro.”<sup>186</sup>



**Figura 14.** “Estatuilla de Arúspice” (S. IV a.C.).

La anterior mención del escultor suizo evoca su *espectral* obra, la cual suele relacionarse con el anhelo del vacío en tanto suspensión, vacío como un recuento.<sup>187</sup> Esa idea que podría abrazar la producción artística de otro escultor al que recurre Haroldo de Campos, a quien le dedica una galaxia entera: el rumano Constantin Brancusi (1876-1957).

hoy cualquieruno entra impune **en su atelier vitrificado en el tiempo** reificado en el musée d´art moderne para quienquiera ver sus objetos de piedra y madera su guitarra su cama tallada tosca y qué más un búcaro o un plato una pipa o un taburete frugales implementos de vida ahora **pequeño arsenal de símbolos** que la vida elevó por la *columna sin fin* de tîrgu-jiu **torsión del instante** en el estante el rostro adormecido de la musa malasoma desde el mármol ninfa en ninfosis *mademoiselle pogany* recurva su nuca núbil y la princesa la *princesse x* tiene un aire fálico todo reasume reasoma reasombra en el huevo mientras leda la ronda encisna en cresta de oro flamante el pez es una aleta pulida la flexible verdeazul en un coágulo de aire *maiastra* vigilará el vuelo del pájaro en esa lengualáminalátigo que **dispara tensa el espacio** pues el maestro no está allí el maestro

<sup>186</sup> *Ibidem*, vv. 15-16.

<sup>187</sup> De acuerdo con Sylvie Le Poulichet, se concibe como un alimentarse del vacío, como “un halo de bruma, una cortina de vapor, suspenden entonces una cosa en el vacío. Se trata de un vacío espeso, un vacío en tensión, que no es exterior al objeto, sino que lo penetra y hace estallar sus dimensiones. Sin duda es ese vacío penetrante y deformante el que *transforma una cosa en un objeto desconocido.*” “Giacometti. La identificación con el vacío y la recomposición del tiempo”, *El arte de vivir en peligro: del desamparo a la creación*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1998, p. 46.

para el saltomilagro de su foca de mármol para esa toda su vida de fijar el huevo del vuelo el vacío del vuelo el vuelo del vuelo<sup>188</sup>

La metáfora *arsenal de símbolos* sintetiza la escultura de Brancusi, cuya talla *directa*, estética de la sugerencia que remite a un pensamiento alegórico, a la simplicidad de las formas, lo configuró como un *pilar de la edad heroica de la escultura moderna*. Como una aspiración a la forma pura y una búsqueda de lo etéreo, Ezra Pound rescata la técnica experimental de Brancusi: una *teoría vorticista* que aunara las formas en una sola, donde “la contemplación de la forma o de la belleza formal que conduce al infinito, debe disociarse del deslumbramiento del cristal. La forma ideal en el mármol implica una aproximación al infinito por el camino de la forma.”<sup>189</sup> Una búsqueda de la esencia de las cosas más allá de la forma externa muestra un significado filosófico, como bien señala George Heard Hamilton:

Se nos invita a contemplar, por así decirlo, **la naturaleza del talento creador, la cosa creada y finalmente la fuente misma de la creación**. [...] El nombre de Brancusi está también ligado a ese respeto peculiar del siglo XX por las cualidades de cada materia, pero aunque eligiera sus mármoles con el mayor cuidado por su color y textura, es difícil creer que se preocupara mucho de la piedra como medio de realizar un tipo especial de forma. A menudo transponía sus mármoles al bronce, haciendo vaciar de la misma piedra, con muy pocos cambios, los duplicados en metal. Está claro que le interesaba mucho más el **valor abstracto o absoluto de una forma**, que su manifestación en una determinada sustancia.<sup>190</sup>

Por otro lado, el sujeto lírico se encuentra en París, en su visita al *Musée d'Art Moderne* recrea la imagen del taller legado por Brancusi al estado francés: la colección frente al *Centre Pompidou* emerge en la galaxia al disponer sus esculturas y pedestales con recursos poéticos. Con la imagen de cabezas ovales, focas y huevos, Haroldo de Campos *sugiere* que son esas formas los títulos de algunas piezas: aquellos “huevos”, fascinación por la forma oval, representación de la cabeza humana en *Mademoiselle Pogany* (1912/13), imagen la joven bailarina francesa y *La muse* (1912), encarnación ideal de la belleza femenina; el desarrollo del tema de las aves en *L'Oiseau dans l'espace* (1932-40), *L'Oiseau d'or* (1919) y *Maiestra* (1910-18); siguiendo las formas animales, *The Miracle (Seal [I])* (1930-32), escultura simplificada de una

---

<sup>188</sup> “y brancusi”, *op.cit.*, vv. 5-19.

<sup>189</sup> “Brancusi”, *Ensayos literarios*, CONACULTA, México, 1993, p. 459.

<sup>190</sup> *Pintura y escultura en Europa: 1880-1940*, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 482 y ss.



foca; la obra memorial *Coloana infinită* (1938), situado en Tîrgu Jiu, representa la unión del cielo y la tierra.



**Figura 15.** Interior del taller de Brancusi, reconstituido por Renzo Piano (1997).

Entre 1910 y 1918, Brancusi creó treinta piezas del ave natal de su Rumania: *Măiastra*. Wittkoweri identifica, a propósito de la pieza: “un deseo de conseguir una forma que posea un número infinito de perfiles, es decir, una forma que irradie desde su propio interior”.<sup>191</sup> En su plasticidad, hay una idealización de la forma, nada de excesos: el plumaje dorado es una sinécdoque de la mítica ave, la escultura concentra en el bronce esa cualidad. Resonancia simbólica que Haroldo de Campos traza con *Galaxias*; peculiar adición, porvenir, nuevamente: el pájaro dorado pertenece al folclor rumano, criatura que puede predecir el futuro y cuyo canto es milagroso, otro motivo de la indagación del devenir escritural.



**Figura 16.** Pájaro en el Espacio o *Măiastra* (1912)

<sup>191</sup> Ezra Pound, *ibidem*.

El atelier está rodeado de las creaciones, el poeta da una apreciación de su organización, ordena las piezas en la enunciación, les da volumen, crea una conciencia de las formas vislumbradas. Por su parte, el taller de Brancusi expone sus creaciones en relación con el entorno. El espacio de exposición cobra mayor importancia: cómo ordenar, organizar y disponer las materialidades. La relación obra-taller se convirtió en un arte-inauguración que concedía un valor a la ubicación y la unidad, un acuerdo con el espacio:

En la década de 1910, al disponer sus esculturas en una estrecha relación espacial, creó en el taller nuevas obras a las que nombró «grupos móviles», resaltando así la importancia de la relación de las obras entre sí y las posibilidades de movilidad de cada una dentro del conjunto. A partir de la década de 1920, presentará su trabajo en el taller, que se convierte en una obra de arte en sí mismo, un cuerpo formado por células que se van generando entre ellas.<sup>192</sup>

Un espacio museístico, un espacio-volumen que en su aparentemente exposición estática potencializa la exploración el movimiento; se inaugura en su interior una especie de puesta en escena mediante la cual se habita, se asigna un entorno de expresión que enlaza las piezas con la creación misma, como un acto de enunciación propia. Del mismo modo, los textos galácticos engendran un vínculo del discurso con su espacio, pero también se niegan a prevalecer ahí, la escritura misma se percibe como travesía, un continuo viaje sin adscripción. Una visión espacial compartida por Rodin:

Le revelaron una misteriosa geometría espacial, que le enseñó que los contornos de una cosa deberían disponerse según la dirección de los planos que se inclinaban, uno hacia el otro, para que así el objeto tomara de manera apropiada su sitio en el espacio, para que fuera reconocido, hasta donde fuera posible, en su **independencia cósmica**.<sup>193</sup>

En la creación de un espacio, “la escultura sería una materialización de lugares que, abriendo un entorno y permitiéndolo, mantienen lo libre congregado en sí, lo cual confiere una permanencia a cada cosa y a los hombres un habitar en medio de las cosas.”<sup>194</sup> Principio que resume este bloque, donde la dama Sasame y el espacio escultural de Brancusi promueven la

---

<sup>192</sup> Centre Pompidou, “L’atelier Brancusi”, Association pour le Développement du Centre Pompidou, París, s.f. Disponible en línea <https://www.centrepompidou.fr/es/Colecciones/Taller-de-Brancusi>. Consultado: 1 de mayo de 2017.

<sup>193</sup> Rainer Maria Rilke, op. cit., p. 102.

<sup>194</sup> Martin Heidegger, *El arte y el espacio en Kosme Ma. de Barañano Letamendia* (trad.), “El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX”, *Kobie. Bellas artes*, N.º. 1, 1983 p. 149.

interrelación y el desplazamiento. Lo blanco es un receptáculo, un espacio que deja al descubierto la esencia de la escritura como espacio interior e, incluso, como pensamiento anterior, pues ese es un espacio donde habitar y dialogar: un espacio que propicia la creación, más que un vacío que busca ser llenado. En el laberinto cósmico escritural conviven presencias y ausencias, no existe un espacio absoluto ni homogéneo:

En la constelación de los «blancos», el sitio de un contenido sémico queda casi vacío: el del sentido «blanco» en tanto que es referido al no-sentido del espaciamiento, al **lugar en que no tiene lugar más que el lugar**. Pero ese «sitio» está por doquier, no es un sitio fijo y determinado, no sólo, como hemos observado ya, porque el espaciamiento significativo debe reproducirse siempre («indefectiblemente lo blanco vuelve»), sino porque la afinidad sémica, metafórica, temática, si se quiere, entre el contenido «blanco» y el contenido «vacío» (espaciamiento, entre, etc.) hace que cada blanco de la serie, cada blanco «pleno» de la serie (nieve, cisne, papel, virgindad, etc.) sea el tropo del blanco «vacío». Y recíprocamente. La diseminación de los blancos (no diremos de la blancura) produce una **estructura topológica que circula infinitamente sobre sí misma** mediante el suplemento incesante de una vuelta de más: *más metáfora, más metonimia*.<sup>195</sup>

El dinamismo de la metáfora y la metonimia permiten la apertura, la trascendencia; ahí se construye la escritura galáctica: la ocupación de un espacio que se muestra a sí mismo y a lo otro.<sup>196</sup> El espacio continuo o ilimitado implica un eterno retorno, semejanza y repetición conceden la diferencia infinita de un espacio que se hace y deshace.

---

<sup>195</sup> Jacques Derrida, “La doble sesión”, *op. cit.*, pp. 386 y ss.

<sup>196</sup> Esto es el blanco del espaciamiento, la lectura del texto mallarmeano *Mímica* realizada por Jacques Derrida, quien rescata a Pierrot, aquel fantasma blanco que se prescribe en su escritura, en su *mimodrama* lúdico y gestual: “Tal **escritura que no remite más que a sí misma nos traslada a la vez, indefinida y sistemáticamente, a otra escritura**. A la vez: es de lo que hay que darse cuenta. Una escritura que no remite más que a sí misma y una escritura que remite indefinidamente a otra escritura, eso puede parecer no-contradictorio: la pantalla reflectora no capta nunca más que la escritura, sin tregua, indefinidamente, y la remisión nos confina en el elemento de la remisión. Cierto. Pero la dificultad se basa en la relación entre el médium de la escritura y la determinación de cada unidad textual. Es preciso que, **remitiendo cada vez a otro texto, a otro sistema determinado, cada organismo no remita más que a sí mismo como estructura determinada: a la vez abierta y cerrada.**” *Ibidem*, pp. 305 y ss.

## CONCLUSIONES

### Hacia una carta estelar de *Galaxias*

Qué tan inmenso como el Universo, acaso próximo, que el mar. El mar multitudinario, también llamado *Thalássa*, el mitológico espíritu del mar, por Haroldo de Campos: “Yo nada sé del Mar, pero el Poema lo suple”.<sup>197</sup> Una imagen proliferante y de extraordinaria magnitud, la agitada escritura galáctica se halla a *mar abierto*: “el mar como un libro riguroso y gratuito donde él es absoluto de azul ese libro que se hojea y rehojea que se dobla y se desdobra en él pie bajo piel pli selon pli (¡nuevamente, Pierre Boulez!) [...] el mar se-es como lo abierto de un libro y ese abierto es el libro que el mar revierte y el mar convierte”.<sup>198</sup>

*Galaxias* es un mar textual cuya actividad constante —el viaje, denominado también *derivaje* o *aleaviaje*— es un desplazamiento de nociones y valores sometidos a lo lineal, a lo estático: “el libro es viaje es mensaje de vahaje es plumapaisaje es viajeviraje el libro es visaje”.<sup>199</sup> Un desplazamiento donde el libro se hace supone cambios de rumbo, virajes para exponer su propia génesis, una evolución constante, inacabada.

Cielo y mar, estrellas y olas acompañan el viaje escritural galáctico; en ese múltiple juego escritural se intentó determinar la ruta a seguir, así como la situación y el ser en ese inmenso mar bajo la guía de las estrellas. Lo anterior se asemeja con las antiguas epopeyas viajeras, donde los navegantes, en busca de rutas de comercio, hicieron del cielo un mapa. Aquella *astronomía náutica* describiría la compleja y dinámica travesía haroldiana de *Galaxias*: viaje introspectivo y retrospectivo, sincrónico y diacrónico. En suma, la travesía escritural es un devenir como navegación astronómica, se busca asumir una posición en la esfera celeste como *quien está en un barco y persigue las olas*: “puede comenzar este viaje **armilar de palabras** en torno a un punto hueco **un sistema organizado de palabras que rechazan su fábula**”.<sup>200</sup>

---

<sup>197</sup> Haroldo de Campos, “Thalássa Thalássa”, *Ajedrez de Estrellas en Transideraciones*, op. cit., p. 33.

<sup>198</sup> “multitudinous seas”, op. cit., vv. 17-20, 32-34.

<sup>199</sup> “en el jornalario”, op. cit., vv. 22-23.

<sup>200</sup> “como quien está en un barco”, op. cit., vv. 12-13.

En el Capítulo 1 se aclaró que el texto descanta la fábula, *Galaxias* no sólo cuenta historias: la lamentable situación del soldado con gangrena, quien, por descuido, al recibir una carta se quita la vida al enterarse así de la amputación de sus piernas; anécdota contada por un conductor de taxi a su pasajero en la galaxia como *quien escribe* (1965). O el familiar trayecto en México, donde la voz poética interpreta el papel de guía turístico de unos extranjeros en el texto *aquel como se llamaba* (1966). Schiller y Goethe discutiendo sobre la supuestamente ridícula y absurda traducción de un Hölderlin enloquecido, hilo de historia de *neckarstrasse* (1965).

Es cierto que la investigación siguió esos hilos, el fin de su búsqueda fue descifrar el constante tejer y destejer de sus significados y sentidos, principalmente en *vista dall'interno*, donde esa madeja escritural fue travestida, demostró ser maquillaje, un artificio. Los hilos de historia fascinan, definitivamente; pero lo hace aún más la escritura del reverso, lo oculto en la red textual causa revelaciones, visiones epifánicas tras el desciframiento.

Las *Galaxias* son un universo escritural, un “*martexto por quien **doblan los signos***”<sup>201</sup> donde se participa en la observación de los astros como un cosmonauta-navegante. Esos astros son las estrellas de la tradición, una exploración selectiva de la historia, de la cultura: una reconstrucción del pasado que suscitara una imagen del quehacer poético como descubrimiento o (re)invención en un ahora: el enigma de Licofrón, el azar de Mallarmé, el susurro de Buson, el humor de Chuang Tse, el trampitán de Juan de la Coba y Gómez; todos ellos se convierten en personajes de esa novela galáctica llamada tradición.

Aquel doblez es un recurso especular trascendental: el texto es escritura y, al mismo tiempo, escritura de la escritura. El poema del acto de poetizar, la interrogación del devenir de la poesía: el sujeto lírico accede en la expresión de la representación a una manifestación del sentido, específicamente una representación de su propio ser escritural en la totalidad de las galaxias. Por contener una imagen de sí misma, la escritura en *Galaxias* es fractal:

Las formas fractales subyacen en fenómenos y estructuras tan variadas como la distribución de las estrellas del Universo, la ramificación alveolar en los pulmones, la

---

<sup>201</sup> “una vez más junto al mar”, *op. cit.*, v. 3.

frontera difusa de una nube, las fluctuaciones de precios en un mercado, y **aun en la frecuencia de repetición de las palabras de este texto.**<sup>202</sup>

La similitud de la escritura haroldiana con los objetos fractales obedece a la autorreferencialidad, mirada contemplativa del discurso. *Fractal*, metáfora de la multiplicidad, imagen del infinito cuya heterogeneidad, dinamismo, proliferación, disposición reticular, singularidad y complejidad integran y definen la escritura de *Galaxias*. A fin de verificar y establecer una conexión con dicho término, se debe aclarar que fue acuñado por Benoît Mandelbrot en el ámbito de la geometría, para designar “conjunto de formas que, generadas normalmente por un proceso de repetición, se caracterizan por poseer detalle a toda escala, por tener longitud infinita, por no ser diferenciables y por exhibir dimensión fraccional”.<sup>203</sup>

Literalmente, dicho concepto permite comprender la distribución de las estrellas en el Universo, y metafóricamente, en esta investigación permitirá establecer las coordenadas desde donde concluir la configuración cosmológica de *Galaxias*: en esta tesis lo fractal sería el lápiz que traza un mapa de la escritura galáctica, que marca múltiples direcciones. En función de identificar el recorrido de las líneas, así como sus cauces —más que líneas serían dimensiones, dimensiones fractales— lo fractal posee tres vertientes: la oposición, disposición antitética en la que oscila la escritura; el desvío, juego múltiple de direcciones; el *entre*, espaciamiento textual, lugar de la creación.

El primer cauce en el *martexto* es la interacción simultánea de opuestos que configura el dinámico proceso de significación del texto: la síntesis de la poesía concreta contra la exuberancia del neobarroco; vida y muerte o *eros-tánatos* representados en las figuras de Lucrecia y Diane de Poitiers; hombre y mujer en el travestí; primavera e invierno, así como occidente-oriente en el viaje de la dama Sasame. La escritura galáctica participa en un juego de simetrías y contrastes en el que involucra ambos términos, no es completamente uno ni otro.

---

<sup>202</sup> Vicente Talanquer, *Fractus fracta fractal: fractales de laberintos y espejos*, FEC, SEP, CONACyT, México, 2003, p. 11.

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 25.

La escritura galáctica está llena de oposiciones, contrarios que dan la unidad textual: “hacia abajo hacia arriba **katábasis anábasis** el ritmo de las cosas del mundo.”<sup>204</sup> Ese subir y bajar mantiene la estabilidad, el orden y la cadencia en el texto. El movimiento es el eje articulador de las cincuenta galaxias, fluctuaciones y modificaciones caracterizan el estado permanente de gestación de la escritura: “ahora no estoy hablando de este libro inacabado sino de signos que designan otros signos y del espacio entre del **entrespacio** donde el vacío inscribe su insignia”.<sup>205</sup>

El *entre* también como estado fronterizo entre el orden y el caos, creación de una línea de escape de lo definido como uno u otro. Debe tomarse en cuenta que la deconstrucción derridiana considera al espacio intermedio como aquel que condensa la posibilidad de sumar tanto lo uno como lo otro: “la deconstrucción va a encontrarse *entre*, no en medio sino en el medio.”<sup>206</sup> Moverse entre la vida y la muerte, arriba y abajo, una escritura que transita en el “entre”, no como espacio de indeterminación, sino como espacio de yuxtaposición, un multiuniverso, sucesiones de posibilidades: el espacio que rodea a la escritura es ya la escritura misma, por ella y en ella.

Otra perspectiva de lo *fractal*: aquello que pone en juego lo diferente y lo mismo, aquello de naturaleza semejante y contraria que no se deja reducir.<sup>207</sup> Lo fractal oscila entre ellos, se mueve en diversas dimensiones, sigue múltiples direcciones. Esa multiplicidad identifica la distribución de las estrellas-signos en las irregulares y armoniosas galaxias haroldianas. Esa pulsión-tensión escritural se mantiene en el texto: “si te dijera que el mar comienza dirás que cesa si te dijera que avanza dirás que se cansa si te dijera que habla dirás que calla y todo será el mar y nada será el mar.”<sup>208</sup> Oxímoron que se manifiesta y prolonga

---

<sup>204</sup> “como quien escribe”, op. cit., vv. 42-43.

<sup>205</sup> “empezaba a encadernarse un epos”, op. cit., vv. 35-41.

<sup>206</sup> Geoffrey Bennington, op. cit., p. 223.

<sup>207</sup> La noción de *différance*, no puede ser lo uno ni lo otro, ya que expresa la condición de posibilidad o imposibilidad sin reducirse a una lógica dialéctica. Por ello, otorga la apertura, el juego lingüístico: “La oposición dual (remedio/veneno, bien/mal, inteligible/sensible, alto/bajo, espíritu/materia, vida/muerte, dentro/fuera, habla/escritura, etc.), organiza un campo conflictual y jerarquizado que no se deja ni reducir a la unidad, ni derivar de una simplicidad primaria, ni establecer o interiorizar dialécticamente en un tercer término.” Jacques Derrida, *La Diseminación*, op. cit. p. 34.

<sup>208</sup> “multitudinous seas”, op. cit., vv. 35-37.

en cada galaxia configurando una dialéctica del sí y no, la cual muestra el constante hacerse y deshacerse de los opuestos binarios, dicotomías que señalan la ausencia de centro, configuración sin privilegios ni márgenes.

El texto haroldiano es un espacio vivo, un universo en expansión que no da cabida a lo estático, su movimiento permanente impide cerrarse y, por lo tanto, traza un encadenamiento infinito de inicios; es una *escritura diseminada* que apunta a la anulación del principio y fin de la obra; por lo tanto, la anulación de un sistema binario cuyo esquema de pensamiento ordena los términos en oposiciones; sin embargo, es a partir de esa inversión como se “neutralizan” dichos juegos. Las diversas escrituras son resultado de diferencia y repetición, relaciones que promueven la multiplicidad y anulan la finitud.

En ese universo sin fin aparente, en aquel mar de los sargazos donde todo está enmarañado, en un tejido que se enreda en nudos casi imposibles de soltar, resultaría difícil hallar un eje en el que devanar el hilo escritural galáctico. El lector pudo sentirse perdido en un laberinto textual de significados, pues cada ruta otorgó nuevos sentidos, pero también una repetición constante. El caos podría englobar la disposición estructural de *Galaxias*, que por su apariencia itinerante se puede considerar carente de unidad, permutante e inestable.

A su vez, lo fractal es orden, geometría que traza un escenario ordenado, desafío contra lo establecido y forma organizada que conviven recíprocamente: “Los fractales parecen encontrarse en esa frontera difusa que existe en este mundo entre el caos y el orden; están ahí donde la imaginación apenas llega.”<sup>209</sup> Sin embargo, en *Galaxias* no hay desorganización, hay una función que se repite, sí se ha construido un modelo: la diferencia. Caos no es antónimo de orden, sino un socio de éste. La naturaleza de *Galaxias* impide la catalogación, el texto es un gran universo de sentidos: son conglomerados escriturales cuyo entramado es tan vasto y diverso que marca nuevas y dinámicas escenas escriturales:

como quien está en un barco **la fábula en este libro es un mero régimen de palabras y lo que cuenta no es el cuento sino los desvíos y discordancias** los vicolos y callejones los impasses y pasajes los cantos y las esquinas los bivios y los trivios los cuadrivios de esa oscura suburra de palabras que emite funiculares y raíces aéreas que sacude esporas y polen en una germinación de fécula pútrida y materia albuminal que no deja en la página

---

<sup>209</sup> Vicente Talanquer, *op. cit.*, p. 12.



más que esta marca de agua ahora ella totalmente tranquila y enciende un cigarro cercada apenas por los cuerpos verbales que suscitó y va mesmerizando como si no pudiese contener al ectoplasma de sí misma y lo dejase jugar maga lúbrica sus **juegos malabares**.<sup>210</sup>

El juego con la noticia del travesti, con las pinturas eróticas y con las esculturas dio lugar al blanco del espaciamiento debido a que la escritura galáctica es dinámica por ella misma, razón por la que genera movimientos en todos los textos, cincuenta galaxias participan en este juego de desvíos, aceleraciones, frenesís que instauran un constante tejido en expansión: pliegues, repliegues, despliegues que solicitan constantemente encadenamientos hacia sí mismo y lo otro. Al ser una escritura de los desvíos, *Galaxias* expone simultaneidad e interpenetración de signos, también muestra la capacidad del texto de establecer relaciones, vínculos intertextuales e intersemióticos en la construcción del su sentido.

Al escuchar la canción del cosmos y observar las estrellas en los dos capítulos de esta investigación el texto fue considerado un tejido-partitura que realiza armonizaciones a través del tiempo con una clara intención: actualizar la tradición e insertarse en ella, al establecer una serie de enlaces con el pasado se demostró que “esas palabras conviven en el mismo mar de sargazos de la memoria”.<sup>211</sup> Una estructura dinámica que marca el perpetuo devenir del texto, una red de diferencias y referencias que juegan entre sí: un giroscopio escritural.<sup>212</sup> Una pulsión de memoria y devenir en el texto galáctico se recrea semánticamente y se articula como movimiento.

Haroldo de Campos trazó un trayecto hacia el discurso autorreferencial contemporáneo: la escritura como modo de pensar la literatura. Ya en la década de 1950, y posteriormente, como pensamiento que inaugura su propio ser, desde el texto hacia la práctica receptiva. El texto se está fabulando, se está pensando, se está generando: pone en evidencia el proceso de su propia realización, lo cual se mencionó en el formante inicial:

---

<sup>210</sup> “como quien está en un barco”, *op. cit.*, vv. 34-43.

<sup>211</sup> “una vez más”, *op. cit.*, vv. 22-23.

<sup>212</sup> Así lo señala la galaxia de 1964: “esta es una apuestaleyenda leer y releer retroleer como girar regirar retrogirar un milicoro en milicordio septuor veces setenta y siete veces giroleer en giroscopio en caleidocamaleoscopio y no leer y leernada y nunca leer como todoleer todoleer tresmileer y estar a punto y volver al punto y apuntar y despuntar y repuntar y puntuar e impuntuar”. esta es una apuestaleyenda, *op. cit.*, vv. 1-5.

**“escribir sobre escribir es el futuro de escribir.”**<sup>213</sup> El enigma de *Galaxias* es el devenir como escritura, un texto que busca develar su esencia, a la vez que expone los avatares del proceso artístico: el perpetuo movimiento ondulatorio de la triada autor-obra-lector, cuyo *performance* no se detiene sino que se actualiza.

Se estableció que *Galaxias* es un texto que se dedica a indagar el devenir, *llegar a ser* a partir de una mirada retrospectiva, en un flujo permanente donde el texto ensaya el porvenir del poeta y (re)evalúa la tradición literaria; emerge cierta teorización sobre algunos hechos poéticos, así como estéticos, ideas que se suscitan en el mismo ser literario en forma de diálogo: un constante intercambio de voces, de escrituras, la interacción de la palabra con otros sistemas semióticos para otorgar significado a su propia configuración artística.

En fin, es importante reconocer las operaciones intertextuales e intersemióticas como constructos de la escritura galáctica, esa aventura que provee un contexto poético de autorreflexividad para leer(se) y escribir(se) en la multiplicidad infinita de un universo vivo, ese inmenso espacio textual en expansión, constituido por una inmensidad de estrellas que tejen una compleja, abismal e inabarcable red cósmica de significados.

---

<sup>213</sup> “y comienzo aquí”, *op. cit.*, vv. 6-7.

# Anexos

Formante  
Y COMIENZO AQUÍ  
(18.11.63)

1 y comienzo aquí y peso aquí este comienzo y recomienzo y sopeso y arremeto  
2 y aquí me meto cuando se vive bajo la especie del viaje lo que importa  
3 no es el viaje sino el comienzo por eso pienso por eso comienzo a escribir  
4 mil páginas escribir miliunapáginas para acabar con la escritura para  
5 comenzar con la escritura para acabarcomenzar con la escritura por eso  
6 recomienzo por eso arremeto por eso tejo escribir sobre escribir es  
7 el futuro del escribir sobrescribo sobresclavo en miliunanoches miliuna-  
8 páginas o una página en una noche que es lo mismo noches y páginas  
9 enciman ensimisman donde el fin es el comienzo donde escribir sobre escribir  
10 es no escribir sobre no escribir y por eso comienzo descomienzo por el  
11 descomienzo desconozco y cotejo un libro donde todo sea fortuito y  
12 forzoso un libro donde todo sea no esté ya sea un ombligodelmundolibro  
13 un ombligodelibromundo un libro de viaje donde el viaje sea el libro  
14 el ser del libro es el viaje por eso comienzo pues el viaje es el comienzo  
15 y vuelvo y revuelvo pues en la vuelta recomienzo reconozco remiendo un libro  
16 es el contenido del libro y cada página de un libro es el contenido del libro  
17 y cada línea de una página y cada palabra de una línea es el contenido  
18 de la palabra de la línea de la página del libro un libro ensaya el libro  
19 todo libro es un libro de ensayo de ensayos del libro por eso el fincomienzo  
20 comienza y fina recomienza y refina se afina el fin en el filtro del  
21 comienzo infiltra el comienzo en el fusil del fin en el fin del fin recomienza el  
22 recomienzo refina lo finito del fin y donde fina comienza y se apresta y  
23 regresa y reteje hay miliunahistorias en la mínima uña de historia por  
24 eso no cuento por eso no canto por eso la nohistoria me descuenta  
25 o me descanta el anverso de la historia que puede ser escoria que puede  
26 ser caries que puede ser historia todo depende de la hora todo depende  
27 de la gloria todo depende de aunque y nada y nimios y raleas y nonada  
28 de nada y nulos de nones de raleas de ralo de raro y ápices de apenas  
29 y nunca de nullus y ningunos de ninguna parte y nesgas de nulla res y  
30 ningunito de ninada nunca puede ser todo puede ser todo puede ser total  
31 todosumado todo somasuma de todo suma sumatoria del asomo del asombro  
32 y aquí me peso y comienzo y me proyecto eco del comienzo eco del eco de un  
33 comienzo en eco en la coza de un comienzo en eco en el hueco eco de un golpe  
34 en el hueso y aquí o allá o acá o alláculá o en todas partes o en  
35 ninguna parte o más allá o menos acá o más adelante o menos atrás  
36 o adelante o hacia proa o a popa o al ras o la res comienzo re comienzo  
37 res comienzo raso comienzo que la uña-del-hambre de la historia no me come  
38 no me consume no me doma no me resume pues en el hueso del comienzo sólo  
39 conozco el hueso el osobuco del comienzo el bulto del comienzo donde es viaje  
40 donde el viaje es maravilla de tornaviaje es tornasol viaje de maravilla  
41 donde la migaja la madeja la viruta es maravilla es vainilla es vigilia  
42 es cintilar de centella es favila de fábula es luminula de nada y descanto  
43 la fábula y descuento las hadas y las habas cuento pues comienzo el habla

## VISTA DALL'INTERNO

(20/21.03.70)

1 vista dall'interno della vettura dei carabinieri un texto se hace con el vacío  
2 del texto su figura designa su ausencia su teoría la de los personajes es  
3 el lugar geométrico donde él se rehúsa a la personificación la figura della  
4 donna che sostava in una zona più scura di via del campo appariva dotata  
5 di un certo fascino sí una cierta fascinación explica la teoría del texto  
6 cuando él se rehúsa a todas las otras explicaciones el punto de vista del autor  
7 el dialogismo de los personajes la mediación del narrador cuando él el texto  
8 altezza sul metro e settanta capelli biondo-platino minigonnami  
9 scarpette con altissimi tacchi a spillo es finalmente apenas texto texto  
10 que se textura sin pretextos pretextuales la bella donna en el appena scorti  
11 i carabinieri texto sin supervisiones ni ilustraciones de lo que no sea  
12 él sí mismo texto cioè l'appuntato meola e il carabiniere orto in servizio  
13 di perlustrazione o sea texto en trabajos de texto ha cominciato  
14 a camminare velocemente verso vico untoria per por scattare in progressione  
15 texto en progreso animado por la velocidad de una escritura que se encamina  
16 al interior de su propio intestino destino escritural vale a dire  
17 in progressione come un quattrocentista es ahí que la flor es heces pues  
18 cuando alcuno scappa de la vista dei carabinieri vuol dire che ha la  
19 coscienza sporca lo interno de la escritura es también su basurero su  
20 lívida basuria lujurinosa como ese mentecapto obsenior giacomo joyce  
21 ya tuvo por bien remarcar i carabinieri bloccata la vettura scattavano  
22 all'inseguimento mientras el texto que ya gozaba de una cierta ventaja  
23 podría proseguir sin estorbos hasta su destino digo intestino fecal  
24 si no fuera la bella donna in minigonna che già godeva di un certo  
25 vantaggio e che avrebbe anche potuto trovare scampo nell'oscurità dei  
26 vicoli se non fuese la traición stata tradita de las letras dai tacchi a spillo  
27 un fracaso una sbandata all'ingresso di vico fregoso memorabile con  
28 conseguente pesante caduta pues un texto que quiere ser más que una  
29 historia y menos que una historia qué otra cosa puede ser si no un  
30 abominable travestimiento de géneros cuando i carabinieri della radiomobile  
31 hanno ragiunto la donna si sono trovati dinanzi ad un travestito la  
32 parruca era finita la tierra una pozzanghera un texto sin contenido fijo  
33 ed enrico bagoni quaranta e sei anni da porto ferraio senza fissa dimora  
34 e residente presso alcuni amici di vico fregoso gemeva per lo slogamento  
35 della caviglia destra en fin otro reprobable expememento de la aliteratura  
36 contempustánea en sus viciosos viajes a la redonda de su propio nombligo  
37 descuidada de las buenas maneras del realismo ortocentista y por ende proclive  
38 al nefando mestizaje retórico aiutato dagli stessi carabinieri il bagoni  
39 veniva portando nel suo alloggio e stesso sul letto per la distorsione  
40 guarirà in una settimana pero este libro ahimè no tiene cura y distorsiones  
41 como ésta si bien denunciadas por los aristarcos más conspicuos acabarán  
42 atravesando el milenio il travestito è stato denunciato per sostituzione  
43 di persona e gli sono stati sequestrati gli abiti dell'assurda mascherata

## AUGENBLICK

(26.07.64)

1 augenblick oder augenlicht oder augenbild o un puñal enterrándose  
2 presto en la lucrecia de lucas cranach staatsgalerie stuttgart quién la podría  
3 ver de otra forma cuandonunca bajo el velo vislumbre la gasa gráznea el luftsoflo  
4 del manto en tenues cilios de aire apenas aflorando la desnudez total la cabeza  
5 inclinada la cofia medieval benecomata entrelazo de perlas conteniendo los  
6 rizos rojizos un colorado en las manzanas del rostro un dorado en los anillos  
7 desprendidos de la cofia de a poco el marfil de la frente ojos semicerrados en la  
8 muerte en el gozo-rabia de la muerte vengable nunca había visto un puñal tan  
9 elaborado lámina tan lámina surcada y afilándose a partir del mango labrado  
10 engastes orobronce más bien trigueños hacia el rojizo general y el nimbo rojotriego  
11 contra el fondo negro y un paisaje de reojo sumido sumiéndose azulróseoverdinegro  
12 con puntos rojos y la entera desnudez bajo la esmerada cofia como presa suspendida  
13 de la gargantilla de perlas o de la hombrera del manto trenzada a la espalda del manto  
14 invisible de cristal en filetes de celofán diría si hubiese existido el celofán la cintura  
15 fina el torso magro los senos apenas esbozados botones rosa el ombligo marcado  
16 pequeña concha la evasiva línea del muslo derecho alzado sobre el izquierdo  
17 róseolisa pequeña concha de penumbra el ombligo conchiglia lo leve redondo del  
18 muslo izquierdo contra el fondo negro y las ingles convergidas hacia un hilo de  
19 sombra hacia una pelusa de sombraseda ligerísima pasada por la gasa gráznea  
20 en una riesgovoluta arisca el hilo de sombra afluyendo al encuentro trivial de  
21 sombra donde la vida ensombra alfombra terciopelo apenas asomado vida y el  
22 puñal quieto helado acero acerado hibernando la muerte rosa la vida rosa la  
23 rósea detenida antemuerte pero ya sabes en las esquinas figuras medievales en  
24 kioskos enfermerasmonjas encapuchadas vendiendo biblias ya sabes en cada  
25 esquina vitrinas con biblias garabateadas en gótico mientras los coros de la calle  
26 cantan la salvación acordeonan la salvación grüss´gott gretchen grüss´gott frau  
27 doktor grüss´gott anna viejas señoras con sombreros hongos atascados  
28 en conciliábulo chupando té tee mit zitronensaft el agua avinagrándose en las  
29 tazas rojeando saquitos de té molido pendiendo de hilos a la vera de las  
30 jícaras todo previsto para el pacífico parlamento de hongos viejas viejas  
31 gordas viejas viejísimas medioviejas envejeciendo semiarrugadas arrugándose  
32 magras viejas engordando honguiviejas degustando tortas de manzana apfelkuchen  
33 reventando el relleno como tumores cremosos guten appetit y en otra parte  
34 diane de poitiers reflejada en su espejo un rubí en el tocado una perla en la  
35 raya del cabello perlado la frente también marfil altos cabellos estirados  
36 rubioverdes el rostro afilándose en el mentón en punta suave el trazo verde de las  
37 cejas el recto refileado de la nariz una medio una indecisa una talvez una casi  
38 una semisonrisa en los labios sorprendidos en un entrebeso y el manto gasa más  
39 pesada esta vez grisdorada semivelando hombros y brazos y la desnudez la  
40 verdeoro vórtex desnudez rosa madura y madurada los cálices de los senos los  
41 pezones en punta un hilo de perlas escurriéndose entresenos dos dedos  
42 digitando una perla otros dos un anillo el espejo duplicando la imagen pero  
43 esto sería el libro en el pedestal dos figuras una carnosa cúpula de bronce

## SASAMEGOTO

(01/02.08.64)

1 sasamegote la charla de aquella dama cosa de charla mascada o mojada  
2 marullo o murmullo cuchicheo o susurrio balbuceo o burbuja o musitar  
3 o muselina y sasamegote sachet mascado en la lengua whispering aquella  
4 dama compañera de carruaje diría buson o bashô buson ante la  
5 primavera haru same ya llueve palabras maceradas como goma de mascar  
6 resina y azúcar en las papilas cosa de charla sacarinando danzarinando  
7 en los labios a florados en los entrelabios en los entreflorlabios farfullando  
8 habla enharinándose habla sí pero ahora bashô no buson bashô seishi bajo  
9 la lluvia sueño de sensitivas todo el tiempo pensando en esa imagen todo  
10 como las adormideras en su sueño de lluvia samidare otro mes el quinto  
11 y contra la lluvia la lloviznante lluvia de mayo hikari tu escudo de luz  
12 templo de oro donde aquella dama aquella charla hikari dô la luz curva  
13 como lámina de oro y oro curvo como lámina de luz palio paladio  
14 contra las lluvias de mayo y el tren corriendo el tren disparado por un tubo  
15 de nieve émbolos embalados en un túnel guante de nieve por rodantes reversas  
16 pistas de nieve el tiro del tren en la nieve el trompazo del tren en la nieve como un  
17 hueco furor de silbidos de sibilos de silbatos que donde el tren pare será aquella  
18 dama que donde el tren calle será aquella dama que donde la nieve nieva donde  
19 la noche nochea donde el fin fina será aquella dama su suave titilar tartamudo  
20 titubeando su tórtolarrullo enrulado su tibio tímido canturreando trémulo  
21 de murmurio de barullo de murmullo de gorjeo de tarareos de chistidos  
22 de psilos de encajes de trinos aquel habla de hilos de aquella dama que ni  
23 la nieve nieve ni que la noche nochee ni que el fin fine será allá adonde el  
24 tren pare el disparado tendón del tren cortando nieve del tren perforando nieve  
25 enharinando nieve que ella va a estar por estar primavenida primavera que  
26 la nieve no hiela primicia primavera en su halo de espera la mera la vera  
27 la verdeada visión vernal de la primavera aquella charla que falla y farfulla que  
28 vela y revela que calla y descalla aquella goma de palabras aquella aromada  
29 domada mordida mascada molida pasta de palabras como alguien mordiéndose la  
30 lengua como alguien trabándose la lengua como alguien dosificando y endulzando  
31 temblando y conteniendo y previendo y contando y sufriendo y sofrenando la  
32 lengua mordida lengua doliendo dentro de un beso de palabras un soplo  
33 un vaho un aura un aroma de palabras apenas una dama contra el biombo  
34 de papel de un abanico imaginario susurrando cosas monogatari historias de  
35 papel en un abanico el óvalo azul subiéndolo como una luna tsuki aoi tsuki pero  
36 ahoy también quiere decir hola o aló adiós en otra parte donde la nieve nieva  
37 y el moldau se congela donde la nieve calva y el moldava alba goldene stadt  
38 crestas cimas cornisas de oro contra la nieve flüsternd la voz de aquella  
39 dama las palabras virando a niebla de gasa jadeando resoplando como un cuerpo  
40 de niebla primavera en el invierno primavenida en el invierno cuando el tren estalla  
41 como un elástico en la nieve en el dedo de guante blanco de la nieve como el libro  
42 se escribe en ese pasmado blanco disparo de tren cortando rasante cortando  
43 enfrente siempre entre siempre enfrente la dama sasame de aquella charla

## MA NON DOVE

(21.02.65)

1 ma non dove noi che della vediamo essi l'indistinto stelle via ravvisano  
2 latte quería decir los poetas o palabras o estrellas o estréllulas  
3 myriads of faint stars luciérnagas en el empíreo galaxias kiklos de palabras  
4 el texto entretejiendo entretramando entrecorriendo puntos pespuntos  
5 dispuntos texturas el estelarío esteparío de palabras costurando ávidas  
6 suturando texturando urdilando ardidario vario lazos de letras lábiles  
7 tela textil telamen araño! aranzuelo de alambres mañas de ramas araño!azos  
8 de arañas letras zurdas ligeras letreros selva de símbolos también  
9 selvaggia y ahí estoy ahí fui ahí soy yo u otro yomismo nadiayo u otro  
10 tú por ejemplo en la noche sopa de letras piazza di trevi confezione elite  
11 ristorante trevi coca cola caffè alla fontana segatori banca tito avgvsto  
12 castellani casa della moda sportiva gino giusti il fedelinaro ristorante  
13 albergo fontana cada tanto una fuente soré compro vendo oro gioie bar  
14 en la noche sepia donde el problema es encontrar un cordón de zapato cordicella  
15 el arúspice etrusco circa 300 ac parecía un giacometti esqueleto  
16 espectro o cetroespectro como era incluso oído aquello otra vez del  
17 poeta que recordaba estelas de provenza y limaba piedras ponientes de  
18 palabras pero la conversa hilada de la calle deshila hila versa desharrapa deshilacha  
19 con versa limaza pegando gluando babosa modorra de palabras mochas sordas  
20 colándose como papilla puré de gargajo grasa gargósmica escurriéndose marchita  
21 donde las cosas se borran como burbujas burbujan deshuesan descarozan cartilaginan  
22 mucilaginan agua de lavaje cuajando en la colada ahora recuerdas a  
23 una señora haciendo un canutillo con una nota de cuántos dólares y poniéndoselo  
24 detrás de la oreja galante concha de la oreja ivory y hablando y parlando y  
25 parloteando con los compañeros de mesa un viejo y una gorda un grasso y  
26 una lorda nympholucrosmaragdomania hasta el time es capaz de latin american  
27 edition así tu libro puede hacerse legible como el quilate de la calidad  
28 en el timo de la cantidad o el timo de la calidad en el quilate de la cantidad  
29 y te quedas con la mitad como el viaje en la voluntad del día adelantado viaje  
30 premiato ancora inedito 100.000 copie vendute in due mesi in francia  
31 successo il romanzo per il quale i critici hanno fatto i nomi di rabelais  
32 joyce gadda compratelo in tempo in tutte le librerie en el dislate del quilate  
33 de la aquilatada ventaja de la quantiqua!itas quididad y para leerlo bastaría  
34 que se perdiese un día en esta tarantela laberíntela pero un día no es poco  
35 un día puede ser mucho un día puede ser todo mi reino por un día mi día  
36 por un día un día por mi libro mi libro por un libro et coetera and  
37 so on und so weiter y así en adelante se levantó con falda de cuero y  
38 corrió con el canutillo en la oreja oro y lavoro olor a orina de la conversa  
39 hilada goteando en la letrina leed letras zurdas dijo el viejo poeta comiendo  
40 las piedras de la victoria no la victoriavictoria sino la quinta de la y de él quién se  
41 acuerda ma dove noi ma dove noi non ma dove noi non vediamo che l'indistinto  
42 della via lattea essi quería decir los poetas ravvisano stelle



# Bibliografía

Aguilar, Gonzalo, “Orígenes de Haroldo de Campos”, *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, No. 2, 2000. Disponible en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Aguilar.htm> Consultado: 11 de abril de 2015.

- *Galaxia concreta: antología del movimiento concreto brasileño*, Universidad Iberoamericana, México, D.F., 1999.

Alfonso Garzón, Julia (coord.), *100 Conceptos básicos de Astronomía*, Instituto Nacional de Técnica Aeroespacial «Esteban Terradas», España, 2009.

Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, México, 2000.

- *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, 2009.

Bayer, Raymond, *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.

Bermejo, Carlos, “Pierre Boulez: la posibilidad del cambio” (Notas al programa), *Monográfico Pierre Boulez*, Fundación BBVA-Auditorio Nacional de Música, 2010.

Blanchot, Maurice, *La escritura del desastre*, Trotta, Madrid, 2015.

Borges, Jorge Luis, *Cuentos completos*, Lumen, México, 2014.

Boulez, Pierre “Alea”, *Perspectives of New Music*, Vol. 3, No. 1, 1964, pp. 42-53.

- “La forme dans la musique contemporaine”, *Boulez XXe siècle*, La Sept, Caméras Continentales, Ircam-Centre Pompidou, Ensemble Intercontemporain, 1988.
- “Son, verbe, synthèse”, *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 13, No. 1/4, 1959, pp. 5-10.

- “Sonate, Que me Veux-tu? ”, *Perspectives of New Music*, Vol. 1, No. 2, 1963, pp. 32-44.

Centre Pompidou, “L'atelier Brancusi”, Association pour le Développement du Centre Pompidou, París, s.f. Disponible en línea <https://www.centrepompidou.fr/es/Colecciones/Taller-de-Brancusi>. Consultado: 1 de mayo de 2017.

De Campos, Augusto, Haroldo; Pignatari, Décio, *Teoría da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*, Livraria duas cidades, 2ª ed., 1975.

De Campos, Haroldo, *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*, Perspectiva, São Paulo, 1969.

- “Barroco, neobarroco, transbarroco”, Prefacio al libro Claudio Daniel, *Jardim de Camaleões, a poesia neobarroca na America Latina*, Iluminuras, 2004. Disponible en <https://es.scribd.com/document/98321668/Barroco-Neobarroco-Transbarroco>. Consultado: 10 de julio de 2015.
- “De la poesía concreta a Galaxias y Finismundo: cuarenta años de actividad poética en Brasil”, *Vuelta*, n° 177, 1991.
- *De la razón antropofágica*, Siglo XXI, México, 2000.
- *Galaxias*, Libros Magenta, México, 2011.
- *Metalinguagem e outras metas*, Perspectiva, São Paulo, 2006.
- “Superación de los lenguajes exclusivos”, *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1997, pp. 279-304.
- “Tradición, traducción, transculturación: historiografía y excentricidad”, *Filología*, año XXII, número 2, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Buenos Aires, 1987, pp-45-53.

De Candé, Roland, *Nuevo diccionario de la música*, Ediciones Robinbook, Barcelona, 2012.

Derrida, Jacques, *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1975.

- *La escritura y la diferencia*, Anthropos Editorial, Barcelona, 2012.

Döpp, Hans-Jürgen, *1000 obras de arte erótico*, Parkstone International, 2014 (ePub).

Fierro, Julieta, *Cómo acercarse a la astronomía*, CONACULTA, México, 1991.

- Fischerman, Diego, *Después de la música. El siglo XX y más allá*, Eterna Cadencia, 2011 (.ePub).
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, México, 2010.
- Gadamer, Hans Georg, *Arte y verdad de la palabra*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1998.
- *Verdad y método*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 1998.
- García Gual, Carlos, “Invitación a la lectura” en Platón, Mitos, Siruela, España, 2001.
- Gianera, Pablo, *Formas frágiles. Improvisación, indeterminación y azar en la música*, Debate, Buenos Aires, 2011.
- Heard Hamilton, George, *Pintura y escultura en Europa: 1880-1940*, Cátedra, Madrid, 1997.
- Heidegger, Martin, “El origen de la obra de arte”, *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- *El arte y el espacio en Kosme Ma. de Barañano Letamendia (trad.)*, “El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX”, *Kobie. Bellas artes*, N°. 1, 1983, pp. 137-224.
- Jameux, Dominique, “Pierre Boulez - Sonate pour piano n°3 - Constellation Miroir (1957-58): Musique ouverte”, *Education Musicale*. Disponible en [http://emusicale.free.fr/HISTOIRE\\_DES\\_ARTS/hda-musique/BOULEZ-sonate\\_pour\\_piano\\_n3/\\_sonate\\_pour\\_piano.php](http://emusicale.free.fr/HISTOIRE_DES_ARTS/hda-musique/BOULEZ-sonate_pour_piano_n3/_sonate_pour_piano.php) Consultado: 11 de noviembre de 2015.
- Keene, Donald (trad.), *Anthology of japanese literature from the earliest era to the mid-nineteenth century*, Grove Press, Nueva York, 1955. Disponible en [https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.184714/2015.184714.Anthology-Of-Japanese-Literature\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.184714/2015.184714.Anthology-Of-Japanese-Literature_djvu.txt)
- Le Poulichet, Sylvie, “Giacometti. La identificación con el vacío y la recomposición del tiempo”, *El arte de vivir en peligro: del desamparo a la creación*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1998, pp. 45-69.
- Mallarmé, Stéphane, *Poesías*, Ediciones Hiperión, Madrid, 2008.
- Mandelbrot, Benoît, “La distribución de las galaxias”, *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*, Tusquets Editores, Barcelona, 2009, pp. 83-112.
- Nancy, Jean Luc, *El sentido del mundo*, La Marca, Buenos Aires, 2003.
- *La mirada del retrato*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.

Nieto, Velia, "La forma abierta en la música del siglo XX", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n°. 92, 2008, pp. 191-203. Disponible en [www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/download/.../2222](http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/download/.../2222)  
Consultado: 20 de noviembre de 2015.

O'Hagan, Peter, Pierre Boulez : "Sonate, Que Me Veux-Tu ?" *An Investigation of the Manuscript Sources in Relation to the Third Sonata*, 1997. Disponible en <http://epubs.surrey.ac.uk/id/eprint/2331>

Paz, Octavio, *La llama doble*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014.

Pérez Jofre, Teresa. *Grandes obras de arte: Museo Thyssen-Bornemisza*, Taschen Benedick, Madrid, 2001.

Pound, Ezra, "Brancusi", *Ensayos literarios*, CONACULTA, México, 1993.

- *Cantares completos*, Tomo I, Cátedra, Madrid, 2002.

Reeves, Hubert, "Acto I. El Universo", *La historia más bella del mundo: los secretos de nuestros orígenes*, Anagrama, Barcelona, 1997.

Rilke, Rainer Maria, *Auguste Rodin*, Parkstone, 2000 (.ePub).

Sarduy, Severo, *El barroco y el neobarroco*, El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2011.

- *La simulación*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1982.

- *Nueva inestabilidad en Ensayos generales sobre el barroco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987.

Sousa Nunes, Roberson, "A performance verbivocovisual da poesia concreta brasileira", *Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Anais do VI Congresso*, 2010. Disponible en [http://portalabrace.org/vicongresso/territorios/Roberson%20Nunes%20%20A%20performance%20verbivocovisual%20da%20poesia%20concreta%20brasileira\\_3\\_.pdf](http://portalabrace.org/vicongresso/territorios/Roberson%20Nunes%20%20A%20performance%20verbivocovisual%20da%20poesia%20concreta%20brasileira_3_.pdf) Consultado 31 de agosto de 2015.

Talanquer, Vicente, *Fractus fracta fractal: fractales de laberintos y espejos*, FEC, SEP, CONACyT, México, 2003.

Torres Fierro, Danubio, "La poesía concreta según Haroldo de Campos", *Vuelta*, No. 25, 1986.

Universidad Nacional Autónoma de México, *Astronomía. Galaxias: los puentes entre las estrellas y el Universo*, UNAM, 2015. Disponible en <http://mx.mexicox.gob.mx/courses/course-v1:UNAM+UNAM003+2014/about>

Wittkower, Rudolf. "Capítulo 12. El siglo XX", *La escultura: procesos y principios*, Alianza Forma, Madrid, 1980, pp. 285-312.