

Haroldo de Campos

# DIOS Y EL DIABLO EN EL *FAUSTO* DE GOETHE

**—La presencia del demonio es un dato persistente en las narraciones populares de la mayoría de los pueblos. ¿Considera usted que es un fenómeno universal? ¿Sería apenas un reflejo del Hombre poseer un fuerte sentimiento religioso? ¿Podría darme una explicación personal —o varias— de eso?**

—Su pregunta tiene un alcance de suposición y de indagación que me llevaría muy lejos si me dejase seducir por ella. Me acuerdo del último Oswald que hablaba del “sentimiento órfico” del hombre y de su concepción paradójica, oximoresca, del “ateísmo con Dios”, ideas que lo llevaron a formular el presentimiento de que la filosofía contemporánea (“la angustia de Kierkegaard, la *preocupación* de Heidegger, el sentimiento de naufragio, tanto en Mallarmé como en Karl Jaspers, la *Nada* de Sartre”) estaba dando indicios del retorno “al miedo ancestral ante la vida que nos devora”. Por otra parte, temo que una excesiva indulgencia para con cierta metafísica “demonológica” pueda dar lugar fácilmente a aquellas “formaciones nubosas” en que es fértil nuestro cerebro, según el Marx de la *Ideología alemana*. Ya que el motivo de esta entrevista es mi reciente libro *Dios y el Diablo en el Fausto de Goethe*, diré, para resumir, que nuestro Guimarães Rosa nunca fue más fiel al espíritu goetheano que cuando escribió, en el remate del *Grande Sertão*: “¡El diablo no hay! Es lo que yo digo, si hubiese... Existe el hombre humano”. Para escoger un ángulo más operacional de abordaje, que me es más natural, aunque exija una reducción temática del ámbito de la pregunta, recordaré que en la teoría de los géneros de la *Estética* de Hegel, el propio núcleo del *epos*, la conjunción determinada en que se dispone “el estado épico del mundo”, abarca la idea de situaciones “generadoras de conflicto”: “acciones perjudiciales” y “reacciones contra ellas”. Tanto Propp, cuando analiza la estructura morfológica de los cuentos populares, como Bajtín, en su estudio sobre los *cronotopos* (formas de espacio y tiempo, dotadas de eficacia tipológica, por su estabilidad relativa) en la evolución de la novela, en especial de la de aventuras, que ostenta una prehistoria folklórica, acentúan el esquema del equilibrio inicial y de la ruptura de ese equilibrio a través de la sobrevivencia de un daño, cuya reparación, para que se restablezca la perdida beatitud paradisiaca, implica una lucha o confrontación con un ser maligno, un adversario, un antagonista. Northrop Frye, otro notable estudioso del tema, al describir arquetípicamente un análogo fenómeno narratológico, ve en la “historia romancesca” (*romance*, en el sentido inglés del término) de “búsqueda” un *agon* o conflicto entre dos caracteres principales, un protagonista o héroe y un an-

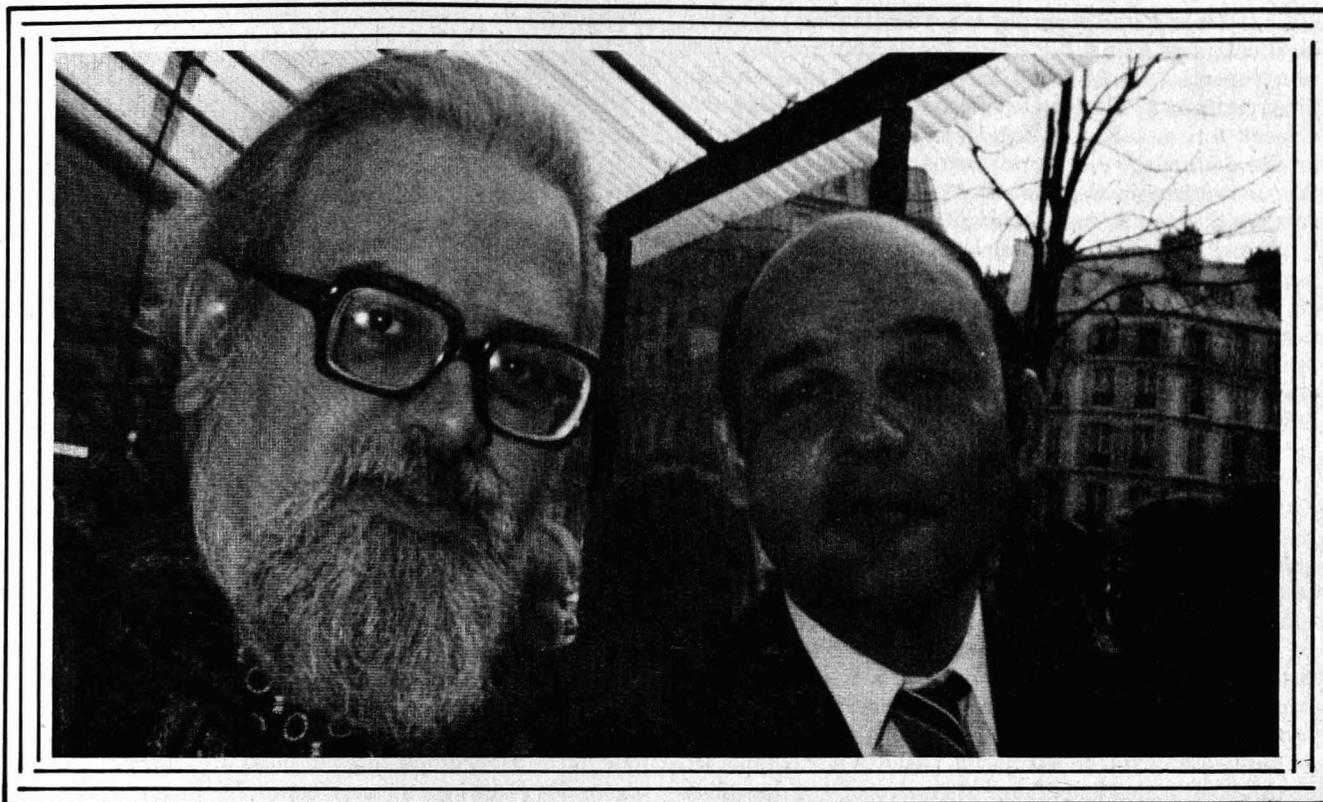
tagonista o enemigo. Y agrega: “El enemigo puede ser un ente humano común, pero, cuanto más cerca esté la “historia romancesca” del mito, más el héroe se revestirá de atributos divinos, así como el enemigo asumirá cualidades demoníacas míticas”. Al referirse Hegel a la *Divina comedia* de Dante como a un “poema épico de carácter religioso”, refrena el núcleo conflictual de su concepto de *epos*, diciendo: “...Aquí el conflicto principal es el que opone el elemento diabólico a Dios, y a aquellos que actúan contra Dios contra aquellos que proceden de conformidad con la voluntad divina, culminando ese conflicto en condena, purificación o beatificación: Infierno, Purgatorio, Paraíso”. En las escenas finales del *Segundo Fausto* de Goethe (objeto preferencial de mi libro), se produce una confrontación similar, solo que “carnavalizada”, paródica según el modelo proverbial (recordado por Adorno) de los cuentos populares humorísticos del demonio “engañado”, complicado aquí por las sutilezas dialécticas de la gracia salvadora: el viejo Satanás, negación del Amor, es enredado y vencido por el amor, negación de la negación (por ello bajo una forma “perversa”, inspirada por la visión andrógina de los ángeles que esparcen rosas, sentimiento antecesor de aquel otro que, dentro de la posteridad fáustica, el ambiguo Diadorim despertaría a contrapelo en el curtido pactante Riobaldo...)

## EL PACTO CON EL DEMONIO

**—El tema del pacto con el demonio y las consecuencias de ese acto —placeres y poderes momentáneos, condena y eventual redención del héroe— recorre toda una importante vena de la literatura occidental. ¿Sería esto consecuencia del hecho de que una literatura más elaborada dialogue con frecuencia con las narrativas populares?**

—Northrop Frye afirma, en su libro *Fables of Identity*, que el alejamiento del polo de verosimilitud permite al narrador folklórico concentrarse en la estructura misma del narrar. “Los cuentos folklóricos son configuraciones narrativas abstractas, no complicadas y fáciles de recordar, a las cuales afectan tan poco las barreras de lenguaje y cultura como las aduanas a las aves migratorias, constituyéndose en motivos intercambiables que pueden ser computados y clasificados”. Para él, el interés de Joyce y de Thomas Mann por el mito y por el folklore, cuyo énfasis en la estructura ilustra principios esenciales del narrar, se hace evidente en el gusto por la geometrización y por la abstractización en la pintura moderna. En ese sentido se puede entender lo que Adorno quiso decir, cuando discrepando del pesimismo lukácsiano en cuanto a la decadencia de la novela moderna, donde el

Esta entrevista, que fue contestada por escrito por Haroldo de Campos, se reproduce con autorización de *O Estado de São Paulo*.



Haroldo de Campos y Severo Sarduy. París, 1982

caos reemplazaría a la “conexión épica”, se vale exactamente de la expresión “criptogramas épicos” para definir los textos joyceanos donde se elimina “la diferencia entre lo real y *la imago*”. Lo que dice con relación al tema del “pacto” creo que está en cierta forma vinculado al tema de la *hybris*, del exceso orgulloso, de la desmesura. En la teogonía griega, relacionada, como señala Jean-Pierre Vernant, con el mito babilónico de la creación, Zeus, después de vencer a los Titanes y al monstruo Tifeo, los envía al Tártaro, donde quedan recluidas, “bajo la vigilancia de los vientos y de las tempestades, las fuerzas del desorden y de la *hybris*”.

En la *Comedia* de Dante, la culpa de Lucifer es una culpa semiológica, *il trapassar del segno*, el exceder de los límites signícos. No contento con ser “la suma entre todas las criaturas”, el “signáculo de la similitud”, Lucifer, antes portador de la luz, se compara con la Divinidad, con la “Luz en sí”, y por exceso de presunción luminosa cae, *folgoreggiando*. Pasa a reinar sobre la Civitas Diaboli, hibernando eternamente en el helado centro del Cocito, el fulcro del desamor (el fondo más interior del Infierno dantesco no está hecho de “fuego” sino de su opuesto, el “hielo”...). Dante logra hacer, vivo, el viaje al mundo del más allá (por él mismo presentado como “loco”, *Inf.* II, 35) y llegar a buen término, porque la suya es una *ornata impresa*, agraciada por la voluntad divina, que le permite al poeta “transhumanarse” y, por intercesión de Beatriz primero y después de San Bernardo y de la Virgen María, suprema abogada, ascender al Paraíso para alcanzar el momento final de trasluminación, un instante apenas, en el fulgor de la visión beatífica. Ya Ulises, el *polímetis* homérico, el hombre de los mil ardidés y de las mil empresas, castigado en el *Inferno* dantesco entre los que urden fraudes con la socarronería de sus consejos, es presentado por Dante como habiendo emprendido, después del regreso a Itaca, un nuevo y “loco” viaje, movido por su deseo insaciable de conocimiento (*l'ardore a divenir del mondo esperto*), esta vez a los confi-

nes del Océano, infranqueables, donde se yergue la montaña del Purgatorio, en cuya cima está el Paraíso terrestre. La osadía de Ulises es castigada por la voluntad divina con un turbulento naufragio delante de la *montagna bruna*, apenas avistada a la distancia. D'Arco Silvio Avalle, que estudió este “modelo semiológico” metido en la *Comedia*, rastreando sus fuentes clásicas y su matriz folklórica, lo describió como retomando el motivo de la *bris-némesis*, o, según dice, “desmesura y justa venganza”, articulación “propia de no pocos mitos de la antigüedad clásica que pasaron después, con diversas modificaciones, a convertirse en tópicos medievales”. En el *Fausto* goetheano aparece ese rasgo uliseico (y por otro lado, también prometeico) de la *hybris* humana, de la desmesura de la voluntad de saber, plenitud vital y actividad incesante, que incita al viejo doctor a celebrar con el demonio el pacto de rejuvenecimiento y a obtener, a cambio del alma así empeñada, la ayuda infernal para sus más audaces e insensatas empresas. De ahí el rescate final del alma del paciente, después de una vida centenaria en la que no faltan atrevidos lances depredatorios (la seducción y ruina de la pequeña Margarita, en el *Fausto I*; la destrucción de la pareja de viejos, Filemón y Baucis, cuya choza, en la *Segunda Parte* del poema, es arrasada por Mefistófeles y su comparsa diabólica), y de ahí que ese rescate se preste a sutiles controversias exegéticas, que dividen a los intérpretes, enfrentados a la insondabilidad de la gracia divina. La concepción de Goethe de la inmortalidad del alma (o más exactamente, de la *entelequia*, de la fuerza que conduce al *telos*, a lo completo) obedece a una dialéctica metamórfica, de fondo panteístico, que pone énfasis especial en la capacidad transformadora del hacer humano. En febrero de 1829, ya al borde de los ochenta años, le escribía a Eckermann: “La convicción de que hemos de perdurar nace para mí del concepto de factividad; puesto que si actúo infatigablemente, hasta el fin, la naturaleza está obligada a atribuirme otra forma de existen-

cia, cuando la actual ya no pueda contener mi espíritu". Así, en el enigmático final del *Segundo Fausto*, aparece algo como una "astucia" trascendental de la gracia, que rompe la legalidad extrínseca del pacto, resolviendo la cuestión pendiente a favor del reo, aceptando la intención permanentemente factiva del viejo Fausto como prueba suficiente de buena fe. Al mismo tiempo, el pactante es perdonado de este modo con la redención de su *entelequia*, de su "eidos inmortal", Satanás, como un viejo tramposo enredado en sus propios embustes, es despojado de su presa, recibiendo el golpe de gracia de la misma insondable voluntad divina, que parece haberse entregado a las efusiones de la praxis humana... En ese sentido, es decir, en un sentido estrictamente dantesco, el *Fausto* —la barroca, transepocal, heter-óclita *Segunda Parte del Fausto*— puede ser llamado *Comedia*. Dante, en la famosa epístola al Can Grande della Scala, escrita en latín, explica que el título de su poema es *Comoedia*, por oposición a *Tragedia*, dado que ésta, aunque admirable y tranquila al principio, acaba de manera repugnante y horrible (*foetida et horribilis*), de ahí que su nombre derive etimológicamente de *tragus* (macho cabrío) y *oda* (canto), es decir "canto hircino" o canto fétido como los machos cabríos; la *Comoedia* ("canto rústico") se inicia de un modo áspero, pero culmina de una manera feliz. De igual manera, el *Sacrato Poema* se inicia con la materia horrenda y fétida del *Inferno* para terminar en la prosperidad apacible y grata del *Paraíso*. El *Primer Fausto* llega hasta la tragedia de Margarita, pasando por el sabat fétido de la Noche de Walpurgis; el *Segundo* concluye, paradisiacamente, en la sublimación redentora de la *Comoedia*... Solo que en este caso, no cabría agregarle el título de *Divina*, como hizo la tradición posterior, inspirada en un pasaje de la biografía de Dante escrita por Boccaccio. Se trata, por el contrario, de una *Comedia Humana*, aunque en un sentido mucho más esencial que la de Balzac. Este, según dice Frederic Jameson, pretendió "construir una tipología, una vasta zoología de la sociedad humana". Goethe, operando por irónico distanciamiento, por "bufonería trascendental", en las dos escenas finales del *Fausto* en su vejez, liquido lo divino: carnavalizo el Infierno y carnalizo el Cielo...

## UN PAIDEUMA DEMONIACO

— "Paideuma" es una palabra que no está en el Diccionario de Aurelio. Pero está en ABC de la Literatura de Ezra Pound (traducción de Augusto de Campos y José Paulo Paes, Editora Cultrix, 1970). Allí se explica: paideuma es "la ordenación del conocimiento de modo que el próximo hombre (o generación) pueda encontrar, lo más rápidamente posible, la parte viva y gastar el menor tiempo posible con items obsoletos. ¿Podría usted, entonces, proporcionarnos una especie de "paideuma demoníaco" correspondiente a la literatura occidental?

— De acuerdo con el ángulo de enfoque, esta empresa resultaría demasiado extensa. Basta pensar que Lukács, por ejemplo —el mejor Luckács, el de la *Teoría de la novela*—, retomando el tema hegeliano de que "la novela es la moderna epopeya burguesa" (una idea que, según Bajtin, Hegel habría derivado de Blankenburg, un teórico de poca resonancia del Setecientos), la volvió a definir en los siguientes términos: "La novela es la epopeya de un mundo sin dioses; la psicología del héroe novelesco es demoníaca". La "ausencia de un Dios activo", según esa obra teórica escrita en los años

iniciales de la primera guerra mundial, "volvería omnipotente la inercia de esta vida", si a veces "no sobreviviese en los hombres, ganados por el poder del demonio, la capacidad de elevarse por encima de ellos mismos..." La ironía (ese concepto clave de los románticos alemanes, que se parece a una carnavalización interior, una carnavalización "de cámara", cuando se lo confronta con las ideas de Bajtin sobre la ecuación análoga "epos y novela") es enfatizada entonces por Lukács como "mística negativa de las épocas sin Dios" y, así, "condición trascendental" que confiere objetividad a la estructura de la novela. Véase hasta dónde podríamos llegar en esa línea de reflexión... Por otra parte, existen dos tendencias "demoníacas" perfectamente identificables (y que a veces coexisten en una misma obra literaria, alternadamente, como en el *Fausto*): el "demonismo" sulfuroso, tartáreo, cenagoso, que Walter Benjamin describió en páginas soberbias en su libro sobre los orígenes del auto fúnebre (*Trauerspiel*) alemán; y la "gaya demonología" o demonismo jocoso y jocundo, que Bajtin encuentra en Rabelais y en Gogol, por ejemplo... Pero me puedo detener, más económicamente, en el propio *paideuma* fáustico, ya que éste se señala, precisamente, por el hecho de seguir el hilo intertextual de una larga tradición. Una tradición que comienza en el quinientos, con el primer *Volksbuch* que trata del tema (histórico en el origen) publicado en Frankfurt por el impresor J. Speiss (*Historia D. Johann Fausten*, 1587). Y que puede ser acompañado por otras obras-primas, además de los dos *Faustos* goetheanos, como *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* (1588), espléndido ejemplo del humanismo isabelino, que un crítico de hoy, Cleanth Brooks, define como un "estudio de la desesperación", combinando, para comprensión del lector moderno, el personaje fáustico dibujado por Marlowe con el Kurtz de *El corazón de las tinieblas*, de Conrad... Pero en la literatura contemporánea, tenemos otro de esos ápices textuales: el *Doktor Faustus* (1947), de Thomas Mann, novela de la condena de un compositor-pactante, Adrian Leverkuehn, que también ambiciona *traspasar el segno*, llevando su arrojito musical más allá de los límites de lo posible (en otro plano, en contrapunto, está la Alemania que accede, trágicamente, a la infernal posesión del nazismo). Y esto sin olvidarnos de *Mon Faust* de Valéry, que se remonta a 1940, y a los esbozos para un *Fausto*, desarrollados entre 1908 y 1933 por Fernando Pessoa, nuestro (puesto que pertenece a nuestra lengua) enormísimo "supra-Camões" de lo fragmentario.

## EL DIABOLISMO EN EL BRASIL

— ¿Y con relación a la literatura brasileña, cuáles serían "los puntos luminosos" de ese diabolismo?

— Sería mejor decir, el "punto luciferante"... Este, sin duda, en términos de explícita tradición fáustica, está en el *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa (sobre este tema hay, además, un penetrante ensayo de Roberto Schwarz que compara las reelaboraciones del mito fáustico en Rosa y en Thomas Mann). Pero, por otra parte, se podría decir que la "escritura mefistofélica", animada por el "espíritu de contradicción" y por la risa sardónica de la negatividad, habita el mundo de Machado de Assis, que no en balde Augusto Meyer relacionó con el de Dostoievski. En la reticencia mordiente, en el estilo lagunar y tergiversante, en el capítulo evasivo y fracturado (el Capítulo y no Capitulina/Capitú es a mi modo de ver, el protagonista principal de Don Casmu-



rró), en fin, en el “cuchicheo de la nada” que “colma el blanco de las páginas” de Machado, ese “maniaco de la ironía” (estoy empleando expresiones de Meyer), resuena, en diálogo subterráneo, la voz escarnecedora del demonio, como al oído de Iván Karamazov o en el proyecto para una obra lírica inspirada en el *Fausto*, escrito por el compositor Trichatov en el *Adolescente*, de Dostoievski, aspectos que Bajtin estudió como “combinaciones contrapuntísticas de voces”, como “intersección de dos conciencias en una conciencia única”, o sea, como manera irrisoria de dar acento contradictorio a las cosas iguales, volviéndolas desiguales...

**—Al margen del aspecto de trascendencia, ¿no habría también un lado, por así decir, más directo en ese pacto constante con el diablo: el de la relación del artista con su propia obra, una obra vista como un juego de espejos que refleja, transfigurándola, la vida?**

—Hay un tópico luciferino en la poesía moderna, cuyo más remoto ancestro tal vez sea el Satanás del *Paradise Lost*, de Milton, en el cual Harold Bloom, el crítico de *The Anxiety of Influence*, ve “un arquetipo del poeta moderno en el auge de su fuerza”. Una fulminante anotación del visionario Blake, en *El matrimonio del cielo y el infierno* (1793), parece orientar ese tipo de hermenéutica: “La razón por la cual Milton escribe de una manera trabada cuando escribe sobre los Angeles y sobre la Divinidad, y libremente cuando trata de los Demonios y del Infierno, radica en que era un verdadero poeta y pertenecía, sin saberlo, al partido del Demonio”. De ahí (pasando por Byron y por Poe) hasta el “satanismo” de Baudelaire y el *non serviam* de Joyce hay todo un recorrido fácil de rastrear (Walter Benjamin hizo una exégesis insurreccionante, en clave ideológica, de ese “satanismo” baudelaireano). Curiosa, o más bien dicho, sintomáticamente, es a Machado de Assis, el “monstruo cerebral” al que Augusto Mayer se refiere cuando retoma el aforístico enunciado de Blake: “Cuando entran en escena los buenos sentimientos,

Machado dormita, bosteza. Creo que a él sí, le podemos aplicar con carradas de razón lo que Blake decía de Milton...” Pero la pregunta todavía tiene otro aspecto, el de la relación del artista con la obra, el juego de espejos... En esa línea, entran en conjunción *hybris* y metalenguaje y el protagonista por excelencia de esto es Mallarmé, que convierte el decreto hegeliano de la muerte del arte en la Era moderna (cuando la epopeya se vuelve imposible y la reflexión sobre el arte pasa a ser más interesante que el arte mismo) en instigación para escribir un *epos* metalingüístico, sintético, el *Coup de Des* (*Lance de dados*, 1897) que, por lo demás, tradujo al portugués. Se trata, en un determinado nivel resumido de lectura, de la lucha entre el hombre (el “viejo Maestro”, el poeta), incitado, renovadamente, por un “ulterior demonio inmemorial”, contra el Azar, en la tentativa de abolirlo, destinada al fracaso, a no ser durante el breve, fugaz instante de una “constelación”: la obra, totalidad en formación, que, como el “demonio de Maxwell” de la teoría termodinámica (la comparación cibernética es de Jean Hyppolite, el notable traductor y estudioso de Hegel), es capaz de suspender, por un lance fugitivo, la fatalidad del Azar, de la entropía, de la muerte térmica... Há y un rastro fáustico, también aquí, en esa utopía mallarmeana...

## UN POEMA CRÍTICO

**—Usted le da una especial importancia al *Fausto* de Goethe. ¿Qué entrecruzamiento de significados lo lleva a concederle tanto prestigio?**

—No se trata de distinguirlo. Tengo otras pasiones más antiguas y profundas: Dante (en especial el Dante del *Paraíso*, expansión de una continuada metáfora luminosa, ante la cual, en el nivel del significante, sólo me resta decir, con contricción agustiniana: *Credo, quia absurdum est...*); Mallarmé... El *Fausto*, sobre todo el *Segundo Fausto*, que me interesa en especial, es una pasión más reciente. Admiro en el viejo Goethe que, ya más que octogenario, terminase su poema, como si estuviese oyendo la “música de las esferas” (la imagen es de Thomas Mann); aquella audacia del final de la vida que lleva a un artista a ofrecer al futuro “la faz más abrupta de su genio” (como dice Gide, reverenciando a Joyce, a Mallarmé y a Beethoven). Como compendio transepoical de la historia humana, el *Segundo Fausto* puede ser comparado con el *Finnegans Wake* (éste es más precisamente una enciclopedia mitopoética del sueño universal...) Pero es por su aspecto de Poema Crítico que el *Segundo Fausto* me atrae especialmente. Un aspecto que comparte *Un coup de Des* de Mallarmé (Hyppolite vio en el poema de Mallarmé la “Lógica de Hegel vuelta su propio cuestionarse”, empeñada en refutar el azar, sustituyéndolo por una necesidad intrínseca; Lukács, en su libro sobre el joven Hegel, pone a *Fausto* en el mismo plano de la *Fenomenología del Espíritu*). En esto reside su principal rasgo de modernidad. Comparado con el *Sacramento Poema* de Dante, monológico y verticalizado en su teocentrismo medieval, el *Segundo Fausto* es una epopeya del espíritu crítico, que en sus dos escenas finales, no duda en dislocar el paradigma dantesco para inscribir, en el absolutismo sideral, el rastro fosfórico de la discordancia irónica representada en términos de “bufonería trascendental”... Una epopeya dialógica, por lo tanto.

**—Más de una vez, al hablar de Goethe, usted usó la palabra “competencia”. ¿Por qué, a su modo de ver, es tan**

## importante para valorizar el trabajo de un poeta y, sobre todo, de Goethe?

—La poesía, *poiesis*, es un hacer. Como tal, ¿por qué no valorarla, en un sentido acordado con esa praxis o práctica semiótica especial que ella representa, en términos de competencia del “hacedor”, o *maker*? Poetas tan diferentes como Mallarmé o Maiakovski (Maiakovski, el poeta de la producción, del “¿Cómo hacer versos?”) siempre lo han sabido. Sólo un rebuscado y obstinado idealismo croceano, que no se atreve a confesarse tal, puede poner en duda la actitud metalingüística y estructurante del poeta, en nombre de una poco definida y mal comprendida lírica *del cuore*. Al fin de cuentas, lo social en la poesía es el lenguaje; y por el lenguaje (por la “función verbal”, como señala Tinianov) la literatura se relaciona con la serie social. No sin razón el joven Marx hablaba de la “educación de los cinco sentidos como tarea de toda la historia de la humanidad”. Ninguna poesía y tampoco aquella que explícitamente (quiero decir, temáticamente) pretende ser una poesía de resistencia puede comenzar por desistir de su propio instrumento, Maiakovski, Brecht o el Oswald del “Cántico de los Cánticos para Flauta y Violín”, o el Drummond de “Rosa del Pueblo”, o el Cabral de “El río” son ejemplos elocuentes de lo que digo. En lo que concierne a Goethe, su competencia es titánica por una parte (en cuanto al aliento, al respiro enciclopédico de su poema) y micrológica por otra, en cuanto a la minucia partitural, fonosemántica de la composición, que una traducción creativa revela, hasta un punto asombroso.

—Hace cerca de un año y medio estuvimos juntos y usted tenía un hermoso cuaderno traído de Yale en el que, con tintas de distintos colores, cotejaba traducciones existentes en varias lenguas del mismo material que usted tradujo del *Fausto*. Puede ver también, fascinado con aquel orden coloreado, que estaba haciendo un trabajo exploratorio en profundidad en el sentido de establecer equivalencias en varios niveles (semántico, sintáctico, fónico...) entre el original y su propuesta en portugués. ¿Sería posible revelar algo de ese “trabajo de taller”? ¿Estableció algún método especial para traducir a Goethe?

### LA TRANSCRIPCIÓN

—¡Ah! ¡El cuaderno de Yale! ... Allí están las anotaciones para el curso que dicté en 1978, junto con Emir Rodríguez Monegal, sobre la teoría y la práctica de la traducción creativa, en la Universidad de Yale, en un ámbito interdisciplinario... Hay notas sobre Valéry, Benjamin, Hölderlin, Pound, Joyce, Borges... Por una relación natural, en 1979 aproveché las páginas que quedaban en blanco para los borradores de mi “transcripción” de las dos escenas finales del *Segundo Fausto*... A cierta altura de mis reflexiones sobre el asunto, después de un minucioso estudio del texto, resolví hacer una “prueba de fuerza”: trabajar de manera concentrada, “monadológica”, determinados fragmentos particularmente difíciles del poema, considerados en general enigmáticos, impenetrables, “intraducibles” por definición. Tener éxito en esa empresa de límites, en esa experiencia de extremos, significaría para mí desarticular la tiranía logocéntrica del original, raspar hasta el origen: a partir de ello, todo sería posible. Uno de esos puntos “aléfcicos” (me refiero al *Aleph* de Borges) o miradores privilegiados que me permitirían programáticamente, como en el verso de Blake, “ver el universo en un grano de arena” fue el “habla del

Grifo”, del Acto II del *Segundo Fausto*, virtual fragmento pre-dadaísta, que antecede a las fábulas fónicas de Christian Morgenstern y a los experimentos de poesía sonora... Jakobson, en un libro reciente (*The Sound and Shape of Language*) llamó la atención sobre esta “habla del Grifo” como ejemplo de las “afinidades electivas” entre sonido y sentido, “capaces de modificar la conformación y el contenido de las palabras involucradas”... La consideré una verdadera piedra de toque irónica del arte poética de Goethe, ya que el Grifo (un antepasado del Humpty-Dumpty de Lewis Carroll) expone y practica en ese pasaje una teoría del “juego etimológico” como sorprendente concordancia del desacorde... Otro desafío (éste precisamente en las *Escenas finales* que me proponía recrear) estaba en el finalísimo punto del Poema, en la octava del “Chorus Mysticus”, que tematiza el gesto “cielo-encima” del Eterno Femenino y que remata en el *Segundo Fausto* con una de esas “cúpulas alegóricas” que Benjamin estudió en la emblemática barroca, donde el suceder se simultaneiza en ambigüedad hierográfica... El “orden coloreado” que vio en la página abierta de mi cuaderno de Yale y que lo fascinó, representaba exactamente el análisis micrológico a que sometí esa octava en el original alemán marcando en distintos colores la “melodía de los timbres” fono-semánticos que la recorre y entreteje y que impone al traductor una lectura partitular, mucho más allá de la obvia estructura de las rimas terminales. Como un rosetón colorido, ese estudio en miniatura quedaba destacado en la página, rodeado por traducciones, en varios idiomas, de la misma estrofa, que yo comparaba y criticaba, a medida que iba elaborando, paso a paso, mi propia “transcreación”. Este fue mi *Gasperlenspiel*, mi juego combinatorio de cuentas de vidrio, que me tomó con la fuerza de un vértigo interior durante el proceso de traducción... Las etapas de ese proceso lúdico están, además, descritas y discutidas bajo la forma de un *Post Scriptum* —“Transluciferación metafísica”— en mi libro que acaba de aparecer...

—¿Goethe no es sólo el *Fausto* para usted? ¿Qué más es?

—Goethe, cuya factividad era realmente fáustica, es un autor enciclopédico, multifacético. Nada, o casi nada, escapó a su curiosidad productiva, desde la Óptica (la *Farbenlehre*, la *Teoría de los colores*) hasta la poesía oriental del *West-Oestlicher Diwan*... Personalmente, tengo un gran entusiasmo por el Goethe lírico. Carpeaux refutó una opinión de Eliot, según la cual Goethe habría sido más que un gran poeta un gran sabio, escribiendo en *La literatura alemana*: “Sólo puede hablar así aquel que —como la gran mayoría de los extranjeros— ignora la poesía lírica de Goethe...” Por mi parte, cuando en los años sesenta, J. Guinsburg organizó un ciclo de charlas sobre el Romanticismo, llegué a reconfigurar en portugués algunas de esas joyas líricas, tocadas por un hábito de perennidad, que las lleva a resistir la corrosión del tiempo como verdaderos talismanes del lenguaje... Así, el “Canto nocturno del viajero” y también la canción de Mignon. (Esta, citada en epígrafe por Gonçalves Dias, me sirvió de piedra de toque para rastrear lo que llamé “migración de un topos”: “de canciones de anillo y de exilio, en la poesía universal y en la brasileña, de Goethe a Nerval y Baudelaire, por un lado; por otro, de G. Dias, Casimiro de Abreu y Sousândrade a las parodias modernistas de Oswald de Andrade.) Desgraciadamente, no tuve tiempo, todavía, de redactar en forma definitiva esas conferencias, que no pudieron ser incluidas, como hubiera deseado, en el excelente volumen editado en 1978, por *Perspectiva*, bajo los cuidados

# The Tragicall Histoy of the Life and Death of Doctor Faustus.

With new Additions.

Written by Ch. Mar. A.



LONDON,  
Printed for Iohn Wright, and are to be sold at his shop without  
Newgate, at the signe of the Bible. 1650.

de J. Guinsburg. Si usted quiere, puedo darle una muestra de cómo quedó en nuestra lengua aquel canto de errancia nocturna, fechado en 1780, en el cual Emil Staiger, citando a F. T. Vischer, señala “el discreto inflamarse del mundo en el sujeto lírico”, y que Adorno, en su “Discurso sobre lírica y sociedad” tomó como ejemplo de poema lírico perfecto, es decir, aquel que “da el todo en su limitación, el infinito de su finitud”. Para mí, se trata de un verdadero *haikai* de vigencia transtemporal, cuya estructura paratáctica (también apuntada por Staiger) apenas pude abordar a filo de navaja, con un instrumento de precisión y concisión aguzado en el sílex de la poesía concreta:

Sobre los picos  
paz.  
En las cimas  
casi  
ningún soplo.  
Callan las aves en las ramas.  
Lugar, vamos,  
vuelve al reposo.\*

## TRADUCTOR, EL SEGUNDO CREADOR

—En su libro *Metalinguaje* (Ensayos de Teoría y Crítica literaria) usted admitía “la tesis de la imposibilidad de la traducción de textos creativos”. Y agregaba: “Entonces, para nosotros, la traducción de textos creativos será siempre recreación o creación paralela, autónoma aunque recíproca. Cuanto más henchido de dificultades el texto, más recreable, más seductor en cuanto abierta posibilidad de recreación(...) Y después de recordar que “la traducción (...) es antes que nada una vivencia interior del mundo, de la técnica de lo traducido” usted afirmaba: “Los primeros móviles del traductor (...) son la configuración de una tradición activa (...), un ejercicio de intelección y, a través de él, una operación

\* Sobre os picos / paz./ Nos cimpos/ quase/ nen hum sopro./ Calam aves nos ramos./ Logo, vamos,/ virá o repouso.

de crítica en vivo”. Actualmente, da la impresión de ir todavía más lejos, al llamar a su trabajo en torno al *Fausto* “transcreación”, término que ya usara en *El arte en el horizonte de lo probable* (Perspectiva, 1969) como casi sinónimo de “reimaginación”. ¿Sería posible circunscribir, *grosso modo*, el significado de “traducción”, “recreación” y “transcreación”?

—Podemos decir que la terminología hoy ha proliferado... Hablé de “transluminación” y “transparadización” en mi trabajo sobre los *Seis cantos del Paraíso de Dante* (Fontana, 1978). Ahora, en lo relativo a las dos *Escenas Finales del Segundo Fausto*, me atreví a acuñar el término “transluciferación”... La diferencia entre traducción referencial, del significado (que muchos conciben literal y servil) y la práctica semiótica radical que se encuadra en el paradigma regido por la idea de *transcreación*, es una diferencia, por así decirlo, ontológica. La segunda, que también defino como traducción icónica, es una operación sobre la materialidad del significante. El traductor /transcreador, en ese caso, es un coreógrafo de la danza interna de las lenguas; el sentido (también llamado contenido) vale como bastidor semántico o escenario pluridesdoblable de esa coreografía móvil de signos. Paolo Valesio, profesor de literatura y semioticista de Yale que, en un estudio de 1976, llegó a una concepción próxima a aquella que yo adelantara en mi ensayo *Metalinguaje* (fechado en 1962), dejó bien señalada esa distinción: “La importancia de la traducción icónica radica en el hecho de que, al radicalizar algo que está presente, desmitifica en toda traducción, en cierta medida, la ideología de la fidelidad”.

## EL PRINCIPIO FUE EL VERBO

—Para usted, el ejercicio de la traducción en cuanto diálogo con la obra abordada, en cuanto forma —también— de “crítica en vivo”, ocupa una importante parcela de su actividad. Digo eso porque, al menos para mí, el Haroldo de Campos poeta, el teórico y el traductor dan la impresión de vivir en una proliferante amalgama. ¿Siempre fue así? ¿Desde cuando se entrega a cada una de esas pasiones y desde cuando se fundieron en una actividad única? Por último, ¿cuáles han sido los principales pasos del desarrollo del Haroldo de Campos traductor?

—Para mí, en el principio (es decir en 1950, cuando publiqué mi primer libro de poemas, *Auto do Possesso*) fue el verbo, o sea, la poesía. La teoría, el metalinguaje, fueron pasiones suscitadas por la poesía y que indefectiblemente convergían en ella. Además, desde Mallarmé, vivimos en una Era Metalingüística, en la cual el hacer poético y la reflexión sobre ese hacer se interpenetran y se problematizan (además, ¿por qué no retrotraer ese marco hasta “il miglior fabbro” de Provenza, el trovador Arnaut Daniel y su genial discípulo, el Dante de las *Rime Petrose* y de tantos pasajes de la *Commedia*?) El ensayo “como forma”, en una concepción teorizada por Max Bense y por Adorno, es algo que me fascina, que me atrae cada vez más, sobre todo cuando puede seguir aquella su “más íntima ley formal”, descubierta por Adorno, que es la “herejía” y todavía dejarse insuflar por el placer escritural, el gozoso placer del texto que dirige, como un gesto corpóreo, la deslumbrante caligrafía espiritual de un Roland Barthes... En cuanto a la traducción, o mejor dicho, la “transcripción”, además de no poder separarse el acto de escribir del acto de traducir, en aquel sentido esencial que señalaba Valéry en las *Variations sur les Bucoliques*, es

además, en la dimensión "luciferina" que ahora teorizo, un acto usurpatorio, regido por aquella misma ley de herejía que el autor de la *Dialéctica negativa* ya había enunciado con relación al ensayo... Por otra parte, si repara en mi último libro de poemas, *Signatia: Quasi Coelum*, verá que está todo recorrido, en un juego voluntariamente irónico, por líneas de mi experiencia de traducción de "textos-límite": Dante, Mallarmé, Hölderlin, Novalis e incluso, anticipadoramente, Goethe. En el final de la última parte de ese mi libro tripartito, el descenso a los Infiernos del lenguaje, o *Nékuia*; para invocar a los poetas-inventores de la tradición brasileña (Sousândrade, Kilkerry, Oswald, los "signos tempestuosos", opuestos a los "sin narices"), en la tentativa de rescate adivinatorio de la poesía en un "tiempo de sofocación", los "últimos lemures", reminiscencias de la escena del "Entierro", al final del *Segundo Fausto*, "desconstruyen" fónicamente, en un lance paródico de "éxito al revés", el *ázel*, palabra clave del universo mallarmeano, blasón de la poesía pura... Además, esto fue muy agudamente vislumbrado por Benedito Nunes, en una reseña que publicó en la revista *Coloquio/Letras* (Lisboa). Como también debo a la intrepidez crítica de Joao Alexandre Barbosa, en el prólogo a ese libro mío, que haya tocado el punto neurálgico de todo ese tema, al subrayar el "sustancial sustrato histórico" en que está empeñada mi concepción del acto de escribir.

#### ¿LEER SÓLO EL ORIGINAL?

—Usted habla de la traducción, especialmente la del *Fausto*, como de un "canto paralelo", vinculando esa idea con la de "parodia" (Oswald de Andrade: *Trechos escolhidos*). Retomando ahora conceptos de Bajtin próximos a los suyos —como los de "intertextualidad" y "diálogo textual"— llega a esta afirmación: "la plagiotropía... se resuelve en traducción de la tradición, en un sentido no necesariamente rectilíneo". Por ese camino, llega a una afirmación muy polémica: "Se puede decir que la más eficaz traducción del lenguaje de Dante, en cuanto resultado estéticamente computable, se encuentra antes, fragmentariamente, en Camoens (y en el Sousândrade de muchos pasajes de *Guesa*...) que en los traductores que se ocuparon explícitamente de esa tarea (por ejemplo, en Brasil, el Barón de Vila Barra y Xavier Pinheiro)". ¿Esa afirmación no sería muy osada? ¿Tendría entonces, un lector brasileño que no conozca el italiano y desee conocer la *Divina Comedia* que recorrer de preferencia la producción de otros poetas y no exactamente las traducciones más o menos literales? Por ese camino, ¿no caeríamos en la comprobación de que toda gran obra —me refiero a las monumentales— es intraducible?

—Ahora es la pregunta la que prolifera... Vamos por partes. Empleo el concepto de parodia en el sentido etimológico de "canto paralelo" (*para*, junto, al lado de; *odé*, oda, canto) para señalar que no lo entendía apenas en la acepción usual de imitación burlesca. Esto fue en 1966, cuando escribí la introducción a la antología de textos oswaldianos mencionada por usted. En aquel momento pensaba, exactamente, en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann y en su defensa de la función moderna de la parodia en *Novela de una novela*, tema que abordé más extensamente en otro ensayo "Miramar en la mira" (1964). Ahora bien, la novela fáustica de Mann no puede ser encarada como una inversión cómica de la leyenda del Doctor-pactante; antes bien, en el

sentido paródico que le da el propio autor, es una reanudación en términos de "canto paralelo" del destino trágico de Fausto, que en Marlowe, por ejemplo, ya aparecía con ese acento de condena. En cuanto a los conceptos bajtinianos de "dialogismo", "diálogo de enunciados", "diálogo textual", le correspondió divulgarlos en occidente a Julia Kristeva a través de un ensayo de 1967, referido a las obras de M. Bajtin sobre Dostoievski y Rabelais (la primera de ellas publicada en 1929 y reeditada en 1963). Además, ya había en la elaboración rusa del tiempo, teórica como hoy sabemos, un precedente o punto de partida, el estudio de 1923 de L. Iakubinski, "Sobre el diálogo verbal". Cuando digo que la tradición fáustica es una tradición *paródica*, quiero decir que viene siendo objeto de una relectura dialogal en el tiempo, desde el *Fausto* de Marlowe, relacionado con el *Volksbuch* de 1587, hasta ese nuevo "canto paralelo" que es la novela de Thomas Mann, en 1947. Ya la *plagiotropía* (del griego, *plágios*, oblicuo, que no está en línea recta), movimiento de derivación o ramificación por oblicuidad (término que saqué de la botánica), me parece un concepto adecuado para describir el desarrollo del proceso literario como una relectura "polifónica", más por desviaciones que por un trazo recto de la tradición. Una "semiosis ilimitada" (Peirce) o "infinita" (Eco), en la que cada nuevo texto funcionaría como interpretante del fondo textual anterior, a la vez que lo desplazaría hacia un nuevo plano productivo. Es lo que también podría llamarse "transculturaación", dado que ese movimiento recorre un espacio no reducido por las geografías regionales. Claro está que la traducción, sobre todo la que se inclina a la "transcreación", tiene un lugar privilegiado en ese "tropismo" histórico-cultural (y aquí el propio escribir, en aquel sentido esencial de que hablaba Valéry, no se distinguiría del trabajo de traducción). Hay que recordar, a propósito de esto, que el propio Goethe proclamaba sus derechos "plagiotrópicos", al afirmar: "¿Acaso todo lo que se hace, desde la Antigüedad hasta el mundo contemporáneo, no pertenece, *de jure*, al poeta? ¿Por qué habría de dudar en coger flores donde las encontrase? Solo se puede producir algo grande mediante apropiación de los tesoros ajenos ¿Acaso no me apropié de Job para Mefistófeles y de la canción de Shakespeare?" En lo que se refiere a la traducción, puede ser *extensiva*, moderada y mediadora, al proponerse una función auxiliar (digna, sin duda, del mayor respeto), de viabilizar o ampliar el acceso al significado del original. O, en cuanto transcreación, será una obra de "reinención", *intensiva*, muchas veces fragmentaria, que se preocupa más de la forma semiótica del texto que de su "calidad diferencial" en cuanto dicción. Cuando no haya una traducción radical, realmente transcreadora de un gran original, la única manera de no conformarse tan sólo con la "imagen del significado" de ese texto, sino, más allá de eso, alcanzar la "imagen de su significante" (o de su forma significante, más exactamente, ya que se trata de una forma imantada, "irradiada" por el volátil componente semántico), consistirá en buscar esa "diferencia cualitativa" en la dicción de otro gran poeta, de la misma lengua que el lector que, en cierto sentido (no como traductor directo sino como transculturador de una tradición viva) haya vuelto a configurar los acentos más notables de esa dicción "extraña", produciendo en su lengua lo mismo, salvas las diferencias. Prefiero, pues, leer la dicción de Dante en Camões, Sousândrade (o en el admirable "A Máquina do Mundo", de Drummond) antes que la versión explícita, mediadora, satisfecha con el término medio, de tantos traductores poco osados...