

CUADERNOS DE
RECIEVENIDO

DANIEL SAMOILOVICH

La música de la poesía

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

CUADERNOS DE RECIENVENIDO/31

*Publicação do Curso de Pós-Graduação
em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana*

Editora: LAURA JANINA HOSIASOON

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo

Cuadernos de reciénvenido / publicação do programa de Pós-Graduação em
Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana [do]
Departamento de Letras Modernas [da] Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas [da] Universidade de São Paulo. -- n. 19 (2004)- . -- São
Paulo : Humanitas, 2004-

Irregular
Publicado: DLM/FFLCH/USP, n.1 (1996) - n.18 (2002).; última edição
consultada: n. 28 (2012).
ISSN 1413-8255

1. Literatura Espanhola 2. Literatura Hispano-americana 3. Língua espa-
nhola. I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas. Departamento de Letras Modernas. Programa de Pós-Graduação em
Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

21.CDD 860
460

HUMANITAS

Presidente

Francis Henrik Aubert

Vice-Presidente

Ieda Maria Alves

© *Copyright* 2014 by Daniel Samoilovich

Todos os direitos desta edição reservados à Humanitas
Impresso no Brasil/*Printed in Brazil*
Novembro 2014

NOTA EDITORIAL

O poeta e tradutor argentino Daniel Samoilovich é conhecido de longa data em nosso Programa: Já esteve por aqui em 1999 para apresentar uma leitura sobre Virgílio Piñera e depois, recentemente em outubro de 2012, participando como poeta e tradutor no evento internacional de poesia, *La Poesía como Lengua Franca*¹. O que se segue é a transcrição de uma das quatro palestras que ele proferiu para os alunos de graduação e pós-graduandos, em sua última passagem pela Universidade de São Paulo, em junho de 2013.

Nesta conferência, Samoilovich recoloca questões de extrema pertinência e viva atualidade sobre a natureza e o destino da lírica. O que constitui a essência do lírico? Em que consiste o belo em poesia? As respostas tradicionais, ancoradas na rima e na simples repetição, revelam-se insuficientes; partindo do som e da sílaba, ele avança em novas reflexões buscando desvendar o mistério do poético mediante aproximações ao campo da música, com a qual a poesia mantém, sabemos, relações e afinidades desde tempos imemoriais. Suas considerações, a uma só vez, rigorosas e irreverentes, eruditas e sagazes, marcam uma posição de leitura diante do fazer poético. Assim, ao se deter num poema de Lope de Vega, sua atenção vai além do peso do dito e do aludido e, contra a ideia de eufonia, concentra-se no valor intrínseco e arbitrário da cantilena repetida exaustivamente até o paroxismo, e que acaba por gerar “um crescendo dramático”, violentando os versos intercalados pela pura acumulação sonora. Som e sentido se entrelaçam na poesia em cuja raiz se acha o erótico.

Laura Janina Hosiasson

¹ O evento foi organizado pela disciplina de Literatura Hispano-americana e teve lugar entre os dias 18 e 19 de outubro de 2012. As conferências apresentadas foram recolhidas, junto com uma seleção de poemas, no dossiê especial do número 5 da revista *Caracol* do Programa. (www.revistas.usp.br/caracol)

La música de la poesía

Daniel Samoilovich

W.H. Auden observa en *The Dyer's Hand* que es muy improbable entrar a un concierto de piano y que quien va a darlo no sepa tocar el piano; por el contrario, es desgraciadamente frecuente que entremos a un recital de poesía y que quien va a ofrecerlo nos parezca ignorarlo todo acerca de su arte. Esta cita podría ser un buen punto de partida para reflexionar sobre la gran confusión reinante respecto del estatuto técnico de la poesía contemporánea: eliminados los patrones que durante varios siglos fueron tenidos como propios de la poesía, como la medida y la rima, el territorio parece a la vez muy amplio y muy resbaloso. ¿Qué define hoy qué es un poema y qué no lo es?

Me adelanto a discutir la pertinencia de la misma pregunta que acabo de formular, y los presupuestos que la fundan. Digamos, aunque sólo sea de paso, que tampoco en los viejos buenos tiempos que algunos añoran la presencia de una pieza verbal con rima y medida garantizaba que se estuviera ante un poema: no todo lo que se escribía con rima era la *Noche Serena* de Fray Luis o *Le bateau ivre* (por algo la lengua acuñó el sustantivo “rimador” para oponerlo al poeta). Por otra parte, nadie le discutiría a Virgilio el nombre de poeta, aunque la poesía latina desconocía la rima. Finalmente, no veo la urgencia, que se me antoja en un punto medio entre el filisteísmo y la entomología, de definir qué es un poema. Sí me parece pertinente, en cambio, el asunto al cual la pregunta por lo propiamente poético podría apuntar: la relación de la poesía con la música; más específicamente, en qué consiste la música de la poesía. Trataré de ofrecer al respecto algunas anotaciones desde mi perspectiva de lector, traductor y escritor.

La musicalidad intrínseca de un poema podría cifrarse en la asonancia, la rima, la aliteración, la presencia de estribillos, codas, anáforas y otras forma de repetición, en la conformación estrófica, en el ritmo y la medida, en la sucesión de vocales abiertas y cerradas, etc. (temas sobre los que volveremos); pero por sobre todo, se cifra a mi entender en la estructura y unidad del verso, que es la base de todo el edificio.

El sustantivo *versus* deriva del verbo *verto*, hacer girar, volver, arar, cambiar, convertir y también traducir; es, a la vez, el canto, la línea de un

poema y el surco; alude a la vuelta, al recomienzo de una serie, mientras que *prosus* viene de *prosequor*, avanzar en línea recta. La prosa puede tener efectos muy complejos, de aliteración, como en Proust, y aún de rima, como por ejemplo en Cicerón, pero a diferencia del verso no necesita del retorno, sus unidades son unidades sintácticas y su sintaxis se proyecta hacia adelante. El poema puede carecer de rima o de metro regular, pero se caracteriza por una unidad constructiva que no se confunde con el periodo sintáctico. Así se abarca desde el verso preclásico sin asomo de métrica regular al contemporáneo que ha renunciado a ella. Entre los dos, tenemos una historia bastante larga, cuyas grandes líneas (aun a riesgo de aburrirlos gravemente) necesito recapitular para desarrollar mi argumento.

La versificación clásica se basaba en una sucesión reglada de vocales largas y breves, y en agrupaciones de sílabas llamadas pies. Aunque no tenemos obviamente ningún registro sonoro que lo certifique, se supone que una vocal larga era una vocal cuya pronunciación se alargaba a la manera en que los italianos modernos alargan las vocales tónicas (pronunciando algo así como “*soono felíche*” lo que se escribe “*sono felice*”); o, más cercanamente pero más difícil de escuchar porque se trata de nosotros mismos, el modo en que una buena parte de los argentinos pronunciamos las vocales tónicas del español. Viví un par de años en España y nunca había podido entender qué era lo que los españoles consideraban el “canto” porteño, hasta que me crucé en la calle con tres chicas que, para imitar a las trillizas de oro, entonces en el candelero, o más bien en la televisión, decían: “Yo soy María *Laaaura*; yo soy María *Eugeenia*; yo soy María *Emíilia*”; exageraban el alargamiento de las vocales tónicas para describir nuestro “cantito”, que consiste exactamente en eso. De todos modos, en latín la vocal larga no necesariamente es la vocal tónica; consideremos que los cordobeses alargan la vocal anterior a la tónica y los santiagueños la anterior a la anterior; y tratemos de imaginar un idioma en que la decisión de qué vocal se alarga no dependa de variantes locales de pronunciación, sino que esté fijado para cada palabra, independientemente de cuál sea la vocal que se acentúa. Y acto seguido, deberíamos imaginar, además, un sistema de versificación que no dependa de la alternancia de las vocales acentuadas, sino, como dije antes, de la alternancia de las vocales largas y breves.

Tanto en la versificación griega como en la latina, las sílabas se agrupan en pies, y se llaman largas si albergan una vocal larga, y breves si una breve. Asimilando una larga a dos breves, como en música se asimila una blanca a dos negras, y tomando como base de cómputo a las breves, tenemos pies de tres tiempos, como el troqueo (formado por una larga y una breve) y

el yambo (una breve y una larga); y pies de cuatro tiempos, como el dáctilo (larga-breve-breve), el anapesto (breve-breve-larga) y el espondeo (dos largas). A su vez, según la cantidad de pies, un verso podía ser un tetrametro (cuatro pies), pentámetro (cinco), hexámetro, etc. Podemos hacernos una idea de lo diferente que es este sistema de versificación al nuestro pensando que un hexámetro dactílico, que en rigor era un verso de seis pies que alternaba pies dáctilos y espondeos, podía tener un mínimo de doce sílabas y un máximo de diecisiete (la última necesariamente era un espondeo): seis pies de cuatro tiempos, en suma, o sea una medida de base más musical que la nuestra; por eso aquel sistema se llama *cuantitativo* (porque lo que importa es la duración de los sonidos, que en fonología se designa como “cantidad” de los mismos) y el nuestro, *acentual* (porque se basa en el ritmo creado por la caída de los acentos en determinadas sílabas, estando, además, prefijada la cantidad de sílabas de cada verso para cada forma estrófica).

Mientras la poesía épica, sobre el modelo de las composiciones homéricas, privilegiaba el hexámetro dactílico, la poesía lírica clásica utilizaba variedad de versos, a veces combinados de dos en dos (uno más largo y otro más corto) en tiradas que abarcaban todo el poema, o formas estróficas de cuatro versos, el último generalmente más corto. Estos ritmos medidos, o metros, servían para memorizar los poemas, constituyendo, entre otras cosas, un sistema mnemotécnico (Mnemosine, la memoria, era madre de las musas); finalmente, la interpretación de los poemas solía acompañarse con el tañido de una lira, y para los griegos la música abarcaba música, poesía, danza, teoría musical y retórica.

Contrario a todo este sistema, las lenguas romances derivadas del bajo latín tienen un sistema de versificación acentual. Este sistema permite una mayor adaptación al habla, a la vez que obliga a esa adaptación, limitando la relación con el canto. Es interesante notar que cada vez que un poema se acerca a una canción se aleja de lo acentual y se acerca al esquema clásico de largas y breves, adaptando las palabras al ritmo y cambiando su duración y acentuación “naturales”. En suma: en el ritmo acentual los acentos son los propios de las palabras, a diferencia del ritmo antiguo, donde una palabra puede deformarse para adecuarse al verso y también tener más de una sílaba principal. La versificación sajona es, por su parte, acentual como la romance, con la misma importancia atribuida a la última sílaba acentuada, pero las sílabas se organizan en pies como en la poesía griega y latina.

La otra novedad de la poesía romance y sajona es la aparición de la rima, reforzando a la vez la unidad rítmica (la unidad “verso”), y la estrofa. En la Edad Media, en general se heredan versos y estrofas latinas, incorpo-

rando, sobre la base del dímeter yámbico la estrofa de cuatro versos octosílabos con rima a-b-a-b, base de la poesía popular de todo el mundo románico y sajón. Aparece así todo un nuevo universo de correlaciones sonoras, usado para poner en relación conceptos y alentar y engañar expectativas. ¿Hay en juego, además, en las estrofas y la rima romances, una cuestión de belleza o eufonía? La respuesta tradicional es sí. Yo creo, con el poeta catalán Gabriel Ferrater, que no.

Dice Ferrater en una conferencia sobre J. V. Foix dictada en 1966 en la Universidad Central de Barcelona y recogida en *Foix i el seu temps*, Quaderns Crema, Barcelona, 1987:

La métrica es simplemente un sistema de esperas. Así se explica el éxito de formas estróficas típicas para cada lengua, como el soneto en todas las lenguas románicas, como la octava real en italiano o en castellano. No es que el soneto sea una forma con un interés especial en sí misma. La alternancia de un movimiento de ocho versos seguida de un movimiento de seis versos, con un determinado juego de rimas, es tan estúpida, tan insensata, como cualquier otro movimiento, y la prueba de esta arbitrariedad es que el soneto empezó siendo al revés de como es ahora¹.

Se refiere Ferrater a los poemas provenzales de catorce sílabas, formados por dos tercetos y dos cuartetos, de los cuales derivarían el soneto italiano y luego el español, con dos cuartetos y dos tercetos.

Prestemos atención a la primera afirmación de Ferrater: “la métrica es un sistema de esperas”. En un artículo sobre los efectos sonoros en la poesía incluido en la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton University Press, New Jersey, 1993), el poeta y ensayista Edward R. Weismiller ofrece un interesante análisis del uso de la rima en “Epistle to Bathurst”, un poema de 1733 de Alexander Pope. En el largo poema, íntegramente compuesto por pareados, escribe Pope: “But thousands die without or this or that” (Pero muchos mueren sin esto o sin aquello) y sabemos, dice Weismiller, que la línea siguiente va a rimar, pero ¿qué podrá rimar significativamente con algo tan insignificante como “that”?

But thousands die without or this or that
Die, and endow a College or a cat.

¹ Traducción de Bárbara Brncic, en “¿Qué es la métrica?”, por Gabriel Ferrater, *Diario de Poesía*, n. 61, septiembre de 2002, p. 21.

(Mueren sin esto o sin aquello,/ Mueren, y dejan su herencia a un College o a un gato.)

Empieza con una herencia destinada a sostener a una honorable casa universitaria... y termina con una dotación de fondos para mantener un gato. En principio, la rima no parece conectar significativamente nada, la atención recae más bien en la equiparación establecida entre "College" y "cat". Lo que importa de la rima es que refuerza el insensato peso de "cat". El poema habla de algo serio, de miles que mueren, lo que les faltaba vivir y lo que dejan, la diversidad de los afectos e intereses humanos: la solución es cómica y negra a la vez, y da un carácter definitivo, reforzado, al más incongruente de los elementos en juego, el gato, que en virtud de ese juego resulta ser también el más vívido. (Cabe mencionar que el pareado de Pope, sin dejar de ser irónico, no es fantástico o caprichoso: me ha explicado un historiador al que le conté mi interés por estos versos que la práctica de dejar una herencia para una mascota no era infrecuente en la Inglaterra del XVIII.)

Así como exploramos la forma estrófica y la rima, podríamos estudiar la repetición, cuyo uso tanto se relaciona con el poema cantado. He aquí una canción tradicional incluida por Lope de Vega en su comedia *El villano en su rincón*:

Deja las avellánicas, moro,
que yo me las varearé.
Tres y cuatro en un pimpollo
que yo me las varearé.

Al agua de Dinadamar,
que yo me las varearé,
allí estaba una cristiana,
que yo me las varearé;
cogiendo estaba avellanas;
que yo me las varearé,
El moro llegó a ayudarla,
que yo me las varearé.
Y respondióle enojada:
"Que yo me las varearé;
deja las avellánicas, moro,
que yo me las varearé.
Tres y cuatro en un pimpollo,
que yo me las varearé".

Era el árbol tan famoso,
que yo me las varearé,
que las ramas eran de oro,
que yo me las varearé,
de plata tenía el tronco,
que yo me las varearé;
hojas que le cubren todo,
que yo me las varearé,
eran de rubíes rojos;
que yo me las varearé.
Puso el moro en él los ojos,
que yo me las varearé,
quisiera gozarle solo;
que yo me las varearé.
Mas díjole con enojo:
“Que yo me las varearé;
deja las avellánicas, moro,
que yo me las varearé.
Tres y cuatro en un pimpollo,
que yo me las varearé”.

Esta forma de la repetición, propia de la poesía castellana, es un rasgo que viene de la poesía árabe, no de la latina. Cabría preguntarse: ¿qué función cumple la repetición en este caso? ¿Se trata de eufonía? No parece. ¿Del importante significado de “Que yo me las varearé”? No. Hay algo no dicho, una metáfora sexual insinuada, el árbol precioso asimilado al propio cuerpo de la niña; la repetición, que interrumpe el relato obsesivamente, va creciendo por su propio peso, afirmándose, de un discreto rechazo, una sugerencia, a otra cosa, dicha por demás, por exceso; y nada es dicho, empero. A poco andar, esperamos esa repetición como una droga, y no importa que no aporte variación alguna, ya que igual cambia por el hecho de repetirse. No es eufonía, insisto, lo que esa repetición da, ni es una profundización del sentido: lo que da es su propia presencia como repetición, y ella misma genera un *crescendo* dramático sin más transformación que la acumulación y la violencia que cada vez hace a la otra frase con la que se intercala, privándola de aliento, de continuidad:

Era el árbol tan famoso,
que yo me las varearé,
que las ramas eran de oro,
que yo me las varearé,

de plata tenía el tronco,
que yo me las varearé.

También se ha especulado sobre el carácter bello, o ilustrativo, de la aliteración. Otra vez no, no se trata de eso: se trata nuevamente de algo arbitrario que sólo se torna significativo al establecer sus propias reglas (su propia música) y trabajarla a pelo o contrapelo. Veamos un ejemplo, el de la “Epístola moral a Fabio” del Capitán Andrés Fernández de Andrada, de 1612:

¡Cuán callada que pasa las montañas
el aura respirando mansamente!
¡Qué gárrula y sonante por las cañas!

¡Qué muda la virtud por el prudente!
¡Qué redundante y llena de ruido
por el vano, ambicioso y aparente!

Me concentraré en el primero de estos tercetos; la música de los dos primeros versos parece mimar el paso “callado” mientras que en el tercero la música del verso es definitivamente más ruidosa o discordante. ¿Cómo lo hace? ¿Es “callada” una palabra “callada” y “sonante” una palabra “sonante”? No. No se trata del carácter mimético de las palabras: aún en las de origen onomatopéyico, esta mimesis es discutible, es sólo un dato histórico que la estructura de la lengua incorpora en un sistema diferente, básicamente arbitrario.

¿Se trata de que hay más *aes* en los dos primeros versos, que dan la descripción del aura atravesando las montañas? (catorce *aes* entre los dos versos). Pero el verso tercero, el que describe el paso “sonante” tampoco está desprovisto de *aes*: tiene seis. Por otra parte, ¿por qué sería la *a* menos ruidosa que las otras vocales?

Hay que buscar el efecto de aliteración en otro lado: en la sucesión de las palabras, en el manejo del ritmo y su combinación con los sonidos de letras y palabras. En el terceto, de nueve acentos principales, ocho recaen sobre las *aes*. En los tres versos hay una dominante en *a*, pero mientras en los dos primeros las vocales no acentuadas acompañan esta dominancia, permitiéndole que se organice en secuencias ordenadas, en el tercero las tres *aes* en que recaen los acentos mantienen unido un verso que las otras vocales (*e-u-y-o-e-o*) tienden a dispersar. No es que la *a* sea más armónica o tranquila o callada, es que está generando una regla, una regularidad que en determinados versos las otras vocales contradicen.

Por otra parte, esta dispersión o contradicción está acentuada por el hecho de que el adjetivo para el aura que pasa las montañas es uno (callada) mientras que para la que cruza entre las cañas son dos (gárrula y sonante); en el terceto siguiente, esta multiplicidad se refuerza cuando compara a la primera con “el prudente” y a la segunda con “el vano, ambicioso y aparente” (uno contra tres). El juego de metáforas que instala, que no es un efecto sonoro, pero tampoco una descripción “objetiva” sino fuertemente tendenciosa, moral, concurre a la contraposición de estabilidad-fuerza versus movilidad-capricho. Las montañas evoca un conjunto sólido, inmutable, apoyado en sí mismo; las cañas, uno móvil, y de hecho agitado por la brisa. El efecto moralizante está, por otra parte, matizado por la sucesión de exclamaciones. Esto introduce una urgencia que aparta al que habla del juez, de la sentencia, y lo coloca como un testigo admirado de las diferentes formas que toma la virtud. Vale la pena recordar a este respecto cuán crucial para la construcción de la Divina Comedia es el hecho de que el Dante no se pasee por el infierno como un juez, sino como un testigo siempre listo a desmayarse ante la inmensidad del dolor que contempla.

Por volvamos a la pregunta: ¿es callada la palabra callada y sonante la palabra sonante? Con más decisión, podemos decir ahora que no. Hay un conjunto de efectos verbales, imaginativos y sonoros, no onomatopéyicos, no miméticos, que han establecido las condiciones en que el verso “¡Cuán gárrula y sonante entre las cañas!” parece representativo de la alharaca que los vanos hacen de sus virtudes.

La poesía alienta un fructífero error, el de la identidad entre sonido y sentido. Expresa la añoranza de una identidad originaria, que libraría a la lengua de su carácter arbitrario. Sabemos que esto es insostenible, e históricamente falso, pero es enormemente productivo.

Podemos entenderlo mejor pensando en la idea presente en la cultura china de que un texto más bellamente caligrafiado es un texto poéticamente más bello y, eventualmente, más cierto. Esta idea, que nos es tan extraña, no es menos extraña que la nuestra de que hay belleza conceptual en la aliteración, la repetición, ciertos metros o la rima. Lo que hay allí no es belleza, sino la posibilidad de un lenguaje diferente del usual, un lenguaje que sobreimprimiendo a la expresión verbal una segmentación no sintáctica, una grilla rítmica y otra serie de artefactos, se torna extremadamente dependiente de ellos, como un volatinero que camina sobre una cuerda en la altura: lo que hace es caminar, pero nos obliga a pensar que tal vez caminar no sea tan natural. En la poesía las palabras se tornan “opacas” (Hegel *dixit*), vale

decir que en lugar de convoyar sentidos obligan a pensar en ellas mismas, en su cuerpo fónico e imaginativo.

La poesía no fluctúa entre sentido y sonido, es las dos cosas, es un monstruo, un híbrido consciente de que lo es, exhibicionista de su hibridez: los que fluctuamos somos nosotros, para encontrar, como dice Montale, que “cada vez que pensamos en la poesía como puro sonido, tropezamos con su carácter semántico; y cada vez que nos centramos en su carácter semántico, tropezamos con su naturaleza sonora”. La música de la poesía no es, pensada en términos de música propiamente dicha, más que un sencillo esquema rítmico monofónico; si quisiéramos representarla sobre un diagrama, alcanzaría con un tetragrama del que sólo se usarían los tres espacios intermedios poniendo en ellos negras y blancas; si la poesía alcanza cumbres de belleza y expresión, es al combinarse el elemento rítmico con las otras posibilidades de sugestión e imaginación de las palabras sucesivamente dispuestas en el verso. Podría extenderse a todos los efectos musicales del poema la aseveración de Ferrater sobre la rima en la conferencia antes citada: “Precisamente porque no es significativa, precisamente porque es idiota, precisamente porque constituye un esquema absolutamente exterior a la estructura de la lengua, es por estas razones que la rima es tan eficaz para un poema”.

Para el final he dejado una breve reflexión dedicada al verso “libre”. En primer lugar, digamos que la denominación es engañosa; admitirla equivaldría a admitir que el otro estaba encadenado. No es así: las restricciones constituyen desafíos, y carecer de desafíos no es libertad; cuando las viejas reglas han caído, surge la necesidad de crear nuevas vallas para saltarlas, nuevas expectativas para contradecirlas. Por otra parte, el verso “moderno” no ha renunciado a todo el aparato retórico de la “antigua poesía”, no ha renunciado ni a la aliteración, ni a las repeticiones, ni a la enumeración caótica, ni a las rimas internas, ni a los paralelismos; sólo ha renunciado al metro regular y a las rimas finales ligadas a formas estróficas fijas.

Se trata de una revolución comparable a la del abandono del verso cuantitativo hacia el año 1000; tal vez volver sobre esa revolución sea útil para entender esta; aquella significó un abandono de la artificialidad de la grilla cuantitativa sobreimpuesta al poema, recuperando para cada palabra un acento natural; naturalidad que fue compensada con un refuerzo artificial de la unidad verso por la rima.

¿Qué artificios nuevos o viejos podrán ahora reemplazar el abandono de la estrofa fija y las rimas finales? Diferentes poetas han ensayado diferentes soluciones: pies “internos” en el versículo whitmaniano, rimas internas, verso blanco, predominancia de un ritmo con variaciones (por ejemplo, César

Vallejo), orientación al grafismo, poesía “sonora” (inaugurada por Hugo Ball y Kurt Schwitters), invención lexical (como en Vallejo), atención extrema a ciertos giros de la lengua oral (no literaria), entrada de la onomatopeya (como en “se rompió el juguetito que tenía en la cabeza... trrrrrrr” de Pessoa), cortes extremadamente artificiales del verso en William Carlos Williams, e.e. cummings, etc. Muchos de estos no son recursos nuevos, pero están extremadas sus posibilidades. No abundaré en ejemplos: cada poeta contemporáneo nos proporcionaría cientos, porque ninguno dejará de agregar su propia cosecha a los recursos tradicionales del verso, o modular a su manera aquellos que la tradición le proporciona. Desde luego, escuchar a un poeta recitar sus versos es en general enteramente fascinante, pues escuchamos arte e invención a la vez, emoción y novedad, música e ideas, creación e interpretación. Siempre, claro, que el poeta en cuestión sea realmente un artista: caso contrario, ni siquiera tendremos, como Auden dice, la satisfacción mínima que da cualquier intérprete musical. El premio que esperamos es grande, y la frustración si no lo obtenemos quedará multiplicada también.

LIVRARIA HUMANITAS/DISCURSO
Av. Prof. Luciano Gualberto, 315
Cidade Universitária
05508-010 - São Paulo - SP - Brasil
Tel: (11) 3091-3728 / Telefax: (11) 3091-3796
e-mail: livrariahumanitas@usp.br

HUMANITAS - DISTRIBUIÇÃO
Rua do Lago, 717 - Cid. Universitária
05508-080 - São Paulo - SP - Brasil
Telefax: 3091-2920
e-mail: editorahumanitas@usp.br
<http://www.editorahumanitas.com.br>

Ficha Técnica

<i>Título</i>	CUADERNOS DE RECIENVENIDO/31
<i>Projeto Visual e Capa</i>	Isabel Carballo
<i>Ilustração da capa</i>	Norah Borges, <i>Ajedrez</i> , 1922
<i>Coordenação editorial</i>	Maria Helena G. Rodrigues - Mtb 28.840
<i>Diagramação</i>	Selma Consoli - Mtb 28.839
<i>Revisão</i>	Laura Janina Hosiasson
<i>Mancha</i>	13 x 20 cm
<i>Formato</i>	16 x 22 cm
<i>Tipologia</i>	Bookman Old Style
<i>Papel</i>	off-set 75 g/m ² e cartão vergê branco 180 g/m ²
<i>Impressão e acabamento</i>	Gráfica da FFLCH/USP
<i>Número de páginas</i>	16
<i>Tiragem</i>	600 exemplares