

ENSAIOS DE CURSO

FORMA ABIERTA EN MODO ÉPICO:

UNA LECTURA DE *GALÁXIAS* DESDE LA TEORÍA DE LA NOVELA

— JORGE MANZI CEMBRANO

RESUMO

En este escrito se ha ensayado una aproximación a *Galáxias* de Haroldo de Campos basada en la noción de crisis de la objetividad elaborada en la teoría de la novela. Aunque *Galáxias* no sea una novela, hemos argumentado que su teoría, en especial la reflexión sobre los límites de la escritura épica en la modernidad capitalista, puede ofrecer un marco crítico relevante para leer este singular proyecto de nueva prosa. Para ensayar tal aproximación, hemos analizado detenidamente un texto de *Galáxias* escrito en 1966. En términos generales, el presente ensayo fue escrito buscando posibles puntos de contacto entre la teoría de la novela y una teoría de la forma abierta de orientación prosaica.

Palavras-chave: Teoría de la Novela; Haroldo de Campos; *Galáxias*; Forma abierta; Nueva Prosa.

ABSTRACT

In this text we have worked on an approach to Haroldo de Campos' Galáxias based on the notion of crisis of objectivity elaborated within the theory of the novel. Although Galáxias is not a novel, we have argued that its theory, particularly the discussion about the limits of epic writing in capitalist modernity, may offer a relevant critical framework for the reading of this singular new prose project. In order to test such an approach, we have analyzed, at length, a text of Galáxias written in 1966. In its most general level, the present essay was written seeking possible connections between the theory of the novel and a theory of the open form of prosaic orientation.

Keywords: *Theory of the Novel; Haroldo de Campos; Galáxias; Open Form; New Prose.*

CRISIS DE LA OBJETIVIDAD EN LA TEORÍA DE LA NOVELA¹

Comienzo refiriéndome al problema básico de nuestro ensayo: la orientación prosaica y empírica propia de la escritura épica. Y, más específicamente, la crisis moderna de esta orientación. En *Teoría de la novela* (1916), Georg Lukács afirmó que para la escritura épica “el mundo es, en todo momento, un principio fundamental; empírico en su base determinante más profunda, decisiva y trascendental” (2010, p. 38). En otro pasaje, señala que “[e]ste vínculo indestructible con la vida *tal cual es*, la diferencia crucial entre la épica y el drama, es consecuencia necesaria del objeto de la épica: la vida [...]” (idem, p. 39). Condensando al máximo su definición, afirma: “la épica es vida, inmanencia, lo empírico” (idem, p. 47). La novela, para Lukács, correspondería a la forma literaria que intentó retomar, bajo las condiciones de la modernidad burguesa, esta orientación prosaica y empírica propia de la escritura épica. Mikhail Bakhtin, otro de los fundadores de la teoría de la novela, optó asimismo por definir esta forma literaria a partir de su relación abierta con la vida y con el mundo empírico. Según el crítico ruso, la novela se habría apropiado por primera vez de una zona de máximo contacto con el presente: “un contacto vivo con la realidad contemporánea, inconclusa, aún en desarrollo (el presente abierto)” (2014, p. 7, traducción nuestra)². Se trataría de una “nueva zona abierta por la novela para la estructuración de imágenes literarias, esto es, *la zona de máximo contacto* (con la realidad contemporánea) en toda su abertura e inconclusividad” (idem, p. 11, cursivas nuestras, traducción nuestra)³.

A diferencia de Bakhtin, en la teoría de Lukács, que es la línea en la que basaremos nuestro argumento, la abertura de la novela a la objetividad de la vida moderna tiene un carácter problemático. Según el crítico húngaro, y según quienes han intentado seguir su pista, la materia propia de la novela correspondería a la objetividad social propia de la modernidad capitalista⁴. Esta contaría, en palabras de Lukács, como una “segunda naturaleza” que, pese a ser producto de nuestra actividad social, aparece frente al sujeto como algo extraño, cósmico, carente de sentido (cf. LUKÁCS, 2010, p. 56-59)⁵. No obstante, la novela se propondría transformar esta segunda naturaleza en sentido. Pues, como toda gran forma épica, habría hecho suya la siguiente pregunta básica: “¿cómo puede la vida volverse esencial?” (idem, p. 26). No obstante, a diferencia de las formas épicas antiguas, la resolución estética que la novela ofreció a esta pregunta resultó ser particularmente difícil, y, en la mayoría de los casos, negativa.

La novela sería la forma moderna elegida por escritores que aspiran a dar forma orgánica a la totalidad social cuando tal empresa ya no resulta posible. Al respecto, una cita clave es la siguiente: “[l]a novela es la epopeya de una época en que la totalidad extensiva de la vida ya no está directamente determinada,

[1] La base de este texto fue un ensayo escrito en 2017 para el curso “O romance como crise e as crises do romance” dictado por los profesores Jorge de Almeida y Sandra Vasconcelos. Fue un ejercicio relevante para afinar la que sería mi aproximación definitiva a *Galáxias*, ensayada primero en en “La prosa semi-abstracta de Haroldo de Campos. Una aproximación a los textos tardíos de Galáxias” (cf. MANZI CEMBRANO, 2019b); y, en una versión más acabada y extendida, en los capítulos 6 y 7 de *Abstração e informalismo depois de 1945*: de Pedrosa e Greenberg à nova prosa de Haroldo de Campos (MANZI CEMBRANO, 2019a).

[2] Versión inglesa: “a living contact with unfinished, still-evolving contemporary reality (the openended present)”.

[3] Versión inglesa: “the new zone opened by the novel for structuring literary images, namely, the zone of maximal contact (with contemporary reality) in all its openendedness”.

[4] Al respecto, ver “Capitalist Epics. Abstraction, totality and the theory of the novel” (CUNNINGHAM, 2010) y *The philosophy of the novel. Lukács, Marxism and the dialectics of form* (BERSTEIN, 1984).

[5] Una cita relevante que permite captar el sentido de su noción de “segunda naturaleza” es la siguiente: “La segunda naturaleza, la de las estructuras creadas por el hombre [...] es un complejo de sentidos – significados – que se ha vuelto rígido y extraño, y que ya no reaviva la interioridad; es un cementerio de interioridades en descomposición hace ya tiempo” (idem, p. 58).

en que la inmanencia del sentido a la vida se ha vuelto un problema, *pero que aún busca la totalidad*' (idem, p. 49, cursivas nuestras). En tal insistencia se basaría el carácter excesivo de la ambición del novelista. Para sostenerla, tendrá que incorporar la dificultad de su empresa a la forma. Pues, bajo las condiciones modernas, "una totalidad que pueda ser simplemente aceptada" ha dejado de ser un presupuesto de la forma épica:

por lo tanto, las formas deben estrechar o disipar todo a lo que se debe dar forma hasta el punto en que puedan abarcarlo. O bien deben demostrar polémicamente la imposibilidad de la realización de su objeto necesario y la nulidad interna de sus propios medios, introduciendo así la naturaleza fragmentaria de la estructura del mundo hacia el mundo de las formas. (idem, p. 30-31)

El pasaje citado ha sido recuperado recientemente por David Cunningham para enfatizar que, en la teoría de Lukács, resulta posible identificar dos estrategias artísticas básicas del novelista para enfrentar la dificultad de su empresa. Al respecto, comenta que "[e]n ambas posibilidades – 'estrechamiento' e 'imposibilidad polémica' – la obra está constituida por una falla cuando juzgada desde la perspectiva de la totalidad épica, pero sus formas esenciales de negatividad presentan, en este aspecto, diferencias importantes" (CUNNINGHAM, 2010, p. 14, traducción nuestra)⁶. La primera, una vía que podríamos llamar minimalista, consistiría en un "estrechamiento" del material hasta llegar a un punto en que el novelista cree poder dominarlo o abarcarlo; la segunda, de carácter maximalista, consistiría en una incorporación masiva de la materia de la vida exterior que revelaría la "imposibilidad polémica" de dar forma a una totalidad épica. En definitiva, sea en su vía minimalista o maximalista, en la teoría de Lukács, la novela es una forma moderna en la que "[t]odas las fisuras y grietas inherentes en la situación histórica deben ser introducidas en el proceso de configuración y no pueden ni deben ser ocultadas a través de medios compositivos" (LUKÁCS, 2010, p. 54).

*

Consideramos que en los pasajes citados arriba aparece esbozado el problema que Theodor Adorno denominará *crisis de la objetividad literaria* en "Posición del narrador en la novela contemporánea" (1954), su intervención más conocida sobre la forma novela. Si Lukács, en su *Teoría de la novela*, se refirió a la producción novelística bajo las condiciones del capitalismo burgués liberal, Adorno actualizará las tesis básicas de tal teoría a las condiciones aún

[6] Cita original: "In both possibilities – 'narrowing down' and 'polemical impossibility' – the work is constituted by failure when judged from the perspective of epic totality, but their essential forms of negativity in this regard are importantly different".

más adversas del capitalismo tardío, monopolista, que prevalecería durante el siglo XX. De acuerdo al crítico, “[o] impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais” (ADORNO, 2012, p. 58). Centrándose en novelas de autores como Joyce, Kafka y Proust, Adorno deja abierta la pregunta de si, bajo las nuevas condiciones de impotencia subjetiva y de hegemonía incontestable de la objetividad social propias del capitalismo tardío, los propios presupuestos históricos de la novela no habrían encontrado ya su límite o fin de línea.

Siguiendo la pista de Lukács, para Adorno la materia propia de la novela refiere a un conflicto entre subjetividad y objetividad social cosificada (“segunda naturaleza”). No obstante, en la medida en que el proceso de la reificación avanza, y la superficie social se torna más y más impenetrable, cada vez resultaría menos convincente una empresa artística definida por la ambición de transfigurar la vida exterior en “esencia”. A partir de cierto momento histórico del proceso de reificación, “[s]e o romancista quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo” (idem, p. 57). Así, siguiendo el argumento de Adorno, bajo las condiciones del capitalismo tardío, sería una ingenuidad iniciar una empresa épica apostando, a la Bakhtin, por abrir una “zona de máximo contacto” con el mundo empírico tal como este se presenta frente al sujeto, con la vida *tal como ella es*. En definitiva, de Lukács a Adorno, la noción de crisis de la objetividad literaria referiría a una dificultad cada vez mayor de sostener estéticamente la orientación prosaica y empírica característica de la gran escritura épica.

En su ensayo, Adorno enfatiza que, como respuesta formal a esta crisis de la objetividad, algunos novelistas claves de inicios del siglo XX minaron la posición distanciada que había caracterizado a la figura del narrador. Al respecto, recordemos que, en la teoría de Lukács, la novela es la forma propia de la “madurez viril”, es decir, una forma sostenida por una perspectiva madura y distanciada en relación al material presentado (cf. LUKÁCS, 2010, p. 80-82). La distancia madura del narrador implicaba, para Lukács, una conciencia respecto a la imposibilidad de conciliar la objetividad social moderna con una noción orgánica de sentido⁷. Desde su posición distanciada, el novelista reconocerá una “victoria final de la realidad” por sobre orientaciones meramente subjetivas (idem, p. 81). Adorno, dando una vuelta de tuerca adicional a la teoría de Lukács, argumenta que, en las novelas que han procesado de manera más lúcida la presión creciente de la objetividad social, la posición distanciada del narrador de la novela habría entrado por su vez en crisis, siendo reducida o

[7] Dice Lukács: “la objetividad de la novela es el conocimiento del adulto de que el sentido nunca puede penetrar la realidad pero que, desprovista del mismo, la realidad se desintegraría en la nada de la inesencialidad”. (2010, p. 84)

colapsada por diversos procedimientos formales: *shocks*, mixturas temporales, montaje, movimientos constantes del punto de vista, reflexiones permanentes que interrumpen el flujo del relato, irrupción de la objetividad reificada en la propia intimidad del monólogo interior (ADORNO, 2012, p. 61-63).

De modo que, siguiendo a Adorno, la crisis de la objetividad presionaría al sujeto estético a abandonar presupuestos básicos de la escritura épica, forzándolo a asumir una nueva impotencia: “[o] sujeito literário, quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas” (idem, p. 62). Novelas como las de Joyce y Kafka revelarían la primacía aplastante de una objetividad social extraña, incluso en aquellos espacios en los que el sujeto burgués liberal se consideraba a salvo: su esfera privada, su conciencia personal. Para Adorno, las novelas que aún importarían en esta fase posliberal del capitalismo funcionarían como “testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido”. Una literatura que atestigua “o que sucedeu ao indivíduo da era liberal”. Este tipo de escrituras épicas, realizadas en fin de línea, contarían para Adorno como “epopeyas negativas” (idem, p. 62-63).

*

El argumento que presentaremos en las secciones siguientes responde a una estrategia general que tiene un carácter programático: creemos que la noción de crisis de la objetividad literaria, propuesta originalmente por Lukács, y actualizada en una versión más extrema por Adorno, puede servir como base para reflexionar sobre las posibilidades de la escritura épica al interior de la modernidad capitalista, más allá de su fase liberal clásica (siglos XVIII-XIX). Esta base podría ser aprovechada por una teoría crítica de la prosa literaria no restringida a la forma novela. Pues, si nos restringimos a la novela, una agudización de la crisis de la objetividad contaría como un posible fin de línea. No obstante, creemos que esta misma situación ha sido un punto de partida para autores que han apostado por nuevas formas, quizás mejor afinadas que la novela a las condiciones del capitalismo tardío posliberal que, en diversas modalidades, ha prevalecido durante los siglos XX y XXI. Para ensayar esta posibilidad, nos referiremos a *Galáxias*, el proyecto de nueva prosa que Haroldo de Campos inició a mediados de los 60.

FORMA ABIERTA EN MODO ÉPICO

Galáxias ciertamente no es una novela. Las coordenadas histórico-

artísticas en las que se enmarca corresponden a los debates sobre forma abierta propios de la década de 1950 y 1960. Estos debates tuvieron un carácter transversal entre las artes, con manifestaciones en música, artes plásticas y literatura. En su importante ensayo “A arte no horizonte do provável” (1963), escrito poco antes de iniciar el proyecto *Galáxias*, Haroldo de Campos se refirió en detalle al tipo de obras que suscitaban tales debates: nuevas formas que, en diferentes medios artísticos, se propusieron incorporar programáticamente el acaso y la contingencia a la forma artística⁸. Al respecto, me parece importante indicar que, en la época, el acaso funcionó como una categoría estética compleja que permitió a artistas y críticos apuntar hacia nociones como contingencia, accidente y pérdida de control. Adicionalmente, en muchos casos, permitió defender una nueva abertura del arte hacia la vida cotidiana. En tal sentido, fue una categoría clave para cuestionar, tanto en la práctica artística como en la teoría estética, el principio riguroso de autonomía que fundamentó buena parte de la producción modernista de las décadas que siguieron a 1945⁹.

Creemos que una dialéctica entre forma artística y acaso – una que habría sido procesada y concebida de diversos modos – funcionó como el motor básico de las formas abiertas (y de las poéticas abiertas) que, a partir de los 60, se tomaron la escena de vanguardia¹⁰. En lo que refiere a nuestra argumentación, es relevante indicar que muchos de los elementos que asociamos, en la sección anterior, a la crisis de la objetividad (p.e. inorganicidad, pérdida de distancia frente al material, imposición de la objetividad sobre las intenciones subjetivas, impotencia del sujeto estético) se tornaron problemas centrales para los artistas de la forma abierta de la década de 50 y 60. Adicionalmente, considero que, en muchos casos – pienso en John Cage, Pierre Boulez, Robert Rauschenberg, Hélio Oiticica y el propio Haroldo de Campos –, tales problemas fueron procesados en una llave más bien optimista: no como un fin de línea sino como una nueva aventura o programa artístico; como un nuevo punto de partida para formas abiertas. Por último, quiero indicar que una de las líneas principales del programa artístico “abierto”, una que mostró estar particularmente activa durante los 60, apuntó decididamente, tal como lo había hecho antes la novela, en dirección a la vida cotidiana, buscando incorporar a la forma la materia heterogénea proveniente del afuera prosaico.

A mi juicio, es dentro de las coordenadas de una *forma abierta de orientación prosaica*, que habría que entender el proyecto original de *Galáxias*. Sus principios básicos fueron condensados de modo notable por Haroldo de Campos en un breve texto publicado en 1964, en la revista *Invenção*, titulado “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa”. En este texto, que no fue incluido en la edición definitiva de la obra (1984), ni en ninguna de las ediciones posteriores, el autor definió *Galáxias* como un proyecto de “nova prosa” que funcionaría como un *work in progress* de carácter serial¹¹. Haroldo de Campos

[8] El autor refiere a la producción contemporánea de Pierre Boulez, John Cage, Karlheinz Stockhausen, a la propia poesía concreta, al neconcretismo de Lygia Clark, entre otros. Respecto a la teorización de estas nuevas formas, se refiere con aprobación a la categoría de “obra abierta” que Umberto Eco popularizó a inicios de los 60 (cf. CAMPOS, 2008).

[9] Respecto al peso que tuvo cierta doctrina de la autonomía artística en la producción tardo-modernista del período pos-1945, ver *A singular modernity* (JAMESON, 2012).

[10] La bibliografía sobre el tipo de prácticas artísticas que aquí llamamos formas abiertas es amplia. No obstante, indico aquí algunas lecturas básicas que han orientado nuestro argumento: “A poética da obra aberta” (Eco, 2013); *Silence. Lectures and writings* (CAGE, 2015); “Álea” (BOULEZ, 2008). En lo que refiere a la problemática de la forma abierta en la producción literaria, un libro que me parece fundamental es *The poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage* (PERLOFF, 1999).

[11] cf. "dois dedos de prosa sobre uma nova prosa" (CAMPOS, 1964).

se propuso completar, aproximadamente, 100 textos en prosa, publicando muestras de la obra, aquí y allí, durante el proceso de escritura. Si bien cada texto contaría como una unidad singular e irrepetible, permitiendo una lectura autónoma, formaban asimismo parte de un conjunto serial que obedecía a un mismo programa: cada uno debía limitarse estrictamente al espacio de una hoja o plano, siguiendo ciertos principios básicos en lo que refiere al asunto, al material y a la modalidad en que este podía ser incorporado y organizado. El autor definió *Galáxias*, por primera vez, en los siguientes términos:

prever um livro. de cem páginas. ou cerca de. [...] tudo anônimo e personalíssimo. [...] as coisas como se passam no olho e no ouvido. na mente. presenças em presença: presentes. presente. criticadas se criticando. o fato e o ficto. sem diferença. o que foi e o que podia ser. o que é. monólogo exterior. sem psicologia. coisas, gentes, visões. contextos. conexos. sem princípio meio-fim. [...] o trivial o não trivial o raro o reles. todos os materiais. não hierarquizados. ou uma nova fabulação. um novo realismo [...] tout au monde existe pour aboutir à un livre mallarmé.
(CAMPOS, 1964, p. 112)

Las ambiciones épicas implícitas en este pasaje me parecen evidentes. El texto cierra con un epígrafe ("tout au monde existe pour aboutir à un livre") tomado del ambicioso, e inconcluso, proyecto prosaico iniciado por Stéphane Mallarmé bajo el título de *Le livre*¹². Tal epígrafe desmesurado sirvió a Haroldo de Campos de consigna para iniciar un proyecto definido como una "nova prosa" que, a la Bakhtin, pretendía abrir y sostener una zona de máximo contacto con la realidad contemporánea, dando inicio, tal vez, a un "novo realismo". Es decir, el autor se proponía retomar, a mediados de los 60, la orientación prosaica y empírica propia de la gran escritura épica. Entre las dos vías apuntadas por Lukács para la épica moderna, la nueva prosa que Haroldo de Campos se propuso ensayar en *Galáxias* se inscribía, claramente, en la vía maximalista: dar forma, en cada uno de los textos, al material heterogéneo, contingente y masivo proveniente de la vida cotidiana. No obstante, como podemos notar, no optó por ensayarla desde la forma novela. Tampoco se propuso retomar formas propias de la tradición lírica. Lo que propuso fue una forma prosística sin precedentes claros en la tradición literaria que denominó, simplemente, "nova prosa".

Los 25 textos de *Galáxias* publicados durante los 60 en la revista *Invenção* – que son los que mejor responden al proyecto definido por el autor en 1964 – parecen soportes literarios capaces de incorporar cualquier tipo de material recogido a lo largo de un gran viaje cosmopolita por ciudades como

[12] He comentado detenidamente la relevancia del epígrafe de *Le Livre* para entender el proyecto original de *Galáxias* en *Abs-tração e informalismo depois de 1945*: de Pedrosa y Greenberg à nova prosa de Haroldo de Campos (MANZI CEMBRANO, 2019a). Ver capítulo 6, especialmente p. 263-268.

París, Granada, Madrid, Praga, Colonia, Stuttgart, Nueva York, Roma, Ciudad de México. Materiales encontrados fortuitamente en calles, bares y restaurantes, en museos y en espectáculos, en estaciones de tren, en aviones y en hoteles. Afinado con las tendencias propias de la neofiguración y del *pop* de mediados de los 60, el autor dio prioridad a aquello que presentaba cierto carácter *readymade*: anuncios, letreros, imágenes espectaculares y estimulantes, etiquetas y envoltorios de mercancías, muros rayados, *slogans*. Como en un *collage*, el material prosaico parece haber sido arrancado de su contexto original y distribuido, o arrojado, de modo crudo y semi-aleatorio, sobre los planos en prosa de *Galáxias*. No obstante, en lo que sigue intentaremos mostrar que una lectura atenta de los textos revela que todo este material ha sido objeto de una serie intrincada y compleja de mediaciones. Un tipo de mediaciones que, sin embargo, no cancela la sensación de aleatorismo y crudeza que la textura de *Galáxias* produce.

*

A modo de cierre de esta sección, quisiera insistir en que, a mi juicio, la definición original de *Galáxias* como un proyecto de nueva prosa orientada hacia la vida cotidiana, presentada en “dois dedos de prosa...” (y omitida en la edición definitiva de la obra), resulta clave para intervenir en los debates que han marcado su fortuna crítica. Pues, en buena medida, esta se ha dividido entre quienes han buscado afiliar *Galáxias* a la tradición de la poesía y de la lírica, leyéndola desde el lado de Mallarmé, y quienes han preferido afiliarla a la tradición de la narrativa y de la épica, leyéndola desde el lado de Joyce. Respecto a la primera línea, podemos destacar los trabajos de Andrés Sanchez Robayna, Gonzalo Aguilar y Marcos Siscar. Respecto a la segunda, una que insiste en el carácter prosístico y prosaico de la obra, destacamos la aproximación de Paulo Leminski, Luiz Costa Lima y Marjorie Perloff^[13]. Entre estas dos líneas, creo que ha sido la primera, la mallarmeana, que ha terminado imponiéndose en la fortuna crítica. En este sentido, insistir en la concepción original de *Galáxias* podría, tal vez, reabrir la posibilidad de una recepción crítica desde el lado de la prosa literaria, dando continuidad a la línea que Costa Lima había iniciado, de modo productivo, a fines de los 80. A modo de ejercicio en esta dirección prosaica, propongo dedicar la próxima sección, la última de nuestro ensayo, a una lectura atenta de un texto específico de *Galáxias*, cuya orientación épica resultará evidente.

EL TEXTO 24 (1966)

El texto 24 (“a liberdade”), escrito en 1966, se sitúa en Nueva York.

[13] cf. “Haroldo de Campos: a transpoética” (AGUILAR, 2005); “Estrelas extremas: sobre a Poesia de Haroldo de Campos” (SISCAR, 2010); “A micrologia da elusão” (SÁNCHEZ ROBAYNA, 1979); “Prosa estelar” (LEMINSKI, 2012); “Capítulo VI: Arabescos de um arabista: Galáxias de Haroldo de Campos” (COSTA LIMA, 1989); “‘Concrete prose’ in the nineties: Haroldo de Campos’s *Galaxies* and after” (PERLOFF, 2001).

Comienza estableciendo una relación irónica con la gran tradición épica. Sobre la cubierta de un barco, desde una perspectiva panorámica que permite ver el “skyline de manhattan”, el locutor haroldiano abre con una descripción de la Estatua de la Libertad: “a liberdade tem uma cor verde verdeverdoso um ectoplasma verde fluoresce do cobre iluminado pois falo da estátua de cobre esbugalhado da estátua que assoma agora quase para dentro do barco gigante de coroa estelar lampadifária ai parthenos éssomai” (CAMPOS, 1984, s.p.). Yuxtapuesta a la diosa griega Parthenos, el locutor invoca la estatua neoyorquina como un rapsoda buscando inspiración para iniciar su relato. No obstante, la dificultad de la empresa épica resultará evidente ya en las primeras líneas. Comparada con una puritana menopáusica, la nueva musa parece venirse encima de la cubierta del barco, sugiriendo que, en este texto neorrealista, no será posible sostener ningún tipo de distancia estable, mínimamente confiable, frente a la objetividad incorporada. En lugar de inspirar un relato con comienzo, medio y fin, lo que resulta es una prosa densa y quebradiza:

mas esta robusta amazona de cobre parece para sempre gelada numa precoce menopausa de pátina cinzaverde puritana de olheiras cavadas mr.assamoi ou mr.anoma retintos no terno grafite dançavam o twist com uma platinloura da costa do marfim para este sim para este pique-nique sur l'eau a tocha parecia um falo embarcado e flambava luz láctea vejam a famosa skyline de manhattan downtown manhattan bastidores acesos revezando quadros e esquadros contra o horizonte garrafa mondrian me fecit mr.anoma ou mr. assamoi no hully-gully agora rindo de dentes perfeitos come-se alguma coisa como frango frio e desossado algo macio desmanchado no palato deve ser battery park e aquela linha reta ali é broadway vladimir lorca voznies-siênski mas antes de todos sousândrade estiveram aqui uma pizza-hot-dog você comerá se quiser flanando por washington square and environs o que vem a ser uma sanduíche de pizza com muito ketchup (idem., s.p., destacados míos)

En esta textura cubista, el juego de apariciones y colapsos de perspectiva exige del lector un ejercicio constante de acomodaciones que, como veremos, no resulta fácil de clarificar. Un primer principio formal al que podemos apuntar, para orientar la lectura de esta extraña prosa, refiere a la escena ficcional desde la cual el locutor habla: en este caso se trata de una cubierta de barco, frente al *skyline* de Manhattan. Ha sido marcada por deícticos de tiempo y lugar, como en “pois falo da estátua [...] que asoma *agora* quase

para dentro do barco”; o bien, cuando el locutor afirma que un baile *twist* es realizado “para *este sim para este pique-nique sur l’eau*”. Notemos que esta escena ficcional define para el locutor una perspectiva panorámica desde la cual puede indicar diferentes puntos turísticos de la ciudad (“vejam a famosa skyline de manhattan downtown [...] para além deve ser battery park e aquela reta ali e broadway”). El tono es coloquial, sugiriendo una conversación libre sobre cubierta. Es posible entender esta situación como una escena cero de la ficción, un eje mínimo en torno al cual las imágenes, figuras y frases del texto gravitan; una escena hacia la cual podemos, con grados variables de certeza, reconducirlas¹⁴. Asimismo, nos permite, como lectores, confrontar imaginariamente al locutor haroldiano como una figura personal que se presenta hablando en escena. No obstante, afirmar que la escena ficcional desde la que nos habla contaría como la perspectiva más estable de este texto no quiere decir que se trate de una instancia confiable.

leyendo con mayor atención el pasaje citado, podemos notar una serie de detalles formales que tornan problemático el estatuto de tal escena ficcional. Su fragilidad y volatilidad ha sido marcada, sutilmente, en las dudas del locutor al presentarla (“para este *sim para este pique-nique sur l’eau*”), como si fuese necesario, a cada vuelta de frase, confirmar que la escena aún está ahí. Hacia el final del pasaje citado, se introduce una extraña oración: “uma pizza-hot-dog você comerá se quiser...”. Si con tal oración el autor pretendiese imitar un discurso directo, cotidiano, que está ocurriendo sobre la cubierta del barco, podría aparecer del siguiente modo: “flanando por washington square and environs você comerá, se quiser, uma pizza hot-dog, o que vem a ser um sanduíche de pizza com muito ketchup”. No obstante, tenemos lo siguiente: “uma pizza-hot-dog você comerá se quiser flanando por washington square and environs o que vem a ser um sanduíche com muito ketchup”. Antes que un discurso directo esto parece el resultado de algún proceso técnico cuya materia prima serían discursos cotidianos. Discursos que, antes de ser incorporados al plano, han sido sometidos a cortes y re combinaciones a nivel de la frase.

Dispuesta o re combinada del modo en que aparece, la oración presenta absurdos lógico-sintácticos: “sanduíche com muito ketchup” aparece como una frase subordinada que califica a “washington square and environs”, definiendo lo que tal zona de la ciudad “vem a ser”. Interpretar estas relaciones en términos semánticos sería un disparate. No obstante, ignorarlas, pasarlas por alto, no sería una solución. Pues, aunque puedan parecer accidentales, insignificantes, o simplemente absurdos, este tipo de desajustes formales son relevantes para captar el sentido de la forma que define esta nueva prosa. Bien vistas, este tipo de oraciones desconfiguradas ponen en duda el estatuto ficcional del locutor haroldiano en tanto figura personal que nos habla en

[14] Indico algunos ejemplos de frases dispersas por el texto que podrían entenderse como una locución coloquial situada en la cubierta del barco: “falo da estátua [...] que assoma agora para dentro do barco [...] vejam a famosa skyline de manhattan [...] deve ser battery park e aquela linha reta ali é broadway [...] uma pizza-hot-dog você comerá se quiser flanando por washington square [...] e não me diga que estes americanos não sabem devorar [...] mas quem quiser poderá também ver uma velhota de coque [...]” (idem, s.p.).

tiempo presente desde la cubierta de un barco. Al examinarlas y presionarlas, comenzamos a percibir que en los textos de *Galáxias* intervienen procesos operacionales que tendrían lugar más allá de la escena ficcional, a espaldas de su locutor. La oración desconfigurada que citamos, y muchas otras de la obra, parece ser el *resultado* de algún tipo de edición, de cortes y re combinaciones, que no coincidiría con el tiempo-espacio de la ficción. El resultado de *procedimientos operacionales*. Es posible que la escena del barco funcione, en el texto 24, como última instancia *de la ficción*; pero no sería la última instancia en términos de las operaciones y procedimientos a las que el material ha sido sometido. Considero que, en esta nueva prosa, junto a la perspectiva ficcional y personal del locutor, tendríamos una perspectiva puramente operacional e impersonal, de la que provienen cortes y re combinaciones¹⁵.

[15] Dicho esto, agreguemos que, contra lo que podría esperarse de un autor formado en la poesía concreta, aquí tales cortes y re combinaciones no han tenido por resultado una forma racionalmente organizada sino, más bien, formas que producen una sensación de desconfiguración, de accidente, de pérdida de forma y de sentido.

Para cerrar nuestro primer acercamiento a la textura de *Galáxias*, examinemos una segunda oración del pasaje citado al inicio de esta sección: “*come-se* alguna coisa como frango frio e desossado algo macio desmanchado no palato”. ¿Quién come este pollo? ¿El locutor estaría describiendo hábitos culinarios neoyorquinos o estaría refiriéndose a lo que él mismo está comiendo, aquí y ahora, en este *pique-nique sur l’eau*? Podríamos suponer que si habla de la sensación de ternura de un pollo en el paladar es porque lo está comiendo, o porque lo ha comido. Si se trata del propio locutor, ¿por qué producir un efecto de indeterminación? No imaginamos al locutor haroldiano realizando un gesto semejante en lo que refiere a su propia habla. Cuando quien habla es él, suele marcar su dicción con la primera persona, distinguiéndose de cualquier otro: su habla no corresponde a un “*fala-se*”. No obstante, cuando en *Galáxias* se presentan vivencias urbanas de alcance masivo, posibles de ser experimentadas por cualquiera, suele optarse por una presentación indeterminada e impersonal. Esta corresponde, en el texto 24, y en muchos otros textos de la obra, a la perspectiva de un turista anónimo, un *everyman*, un cualquiera. Por ejemplo, recuperando la oración desconfigurada que ya hemos comentado, corresponde a la perspectiva del turista (“*você*”) que “*comerá se quiser*” una “*pizza-hot-dog*” paseando por la ciudad. ¿Quién es el “*você*” de esta oración? ¿Es el locutor interpelándose a sí mismo en segunda persona anticipando lo que hará? ¿algún interlocutor sobre la cubierta del barco? ¿el lector? En lugar de responder estas preguntas con exactitud, lo que me interesa aquí es sugerir que, a diferencia del sujeto del habla (el locutor), que suele definirse en primera persona, en *Galáxias* existiría una estrategia formal, sistemática, de construir al sujeto de la vivencia urbana como un sujeto indeterminado. ¿Quién come? ¿quién ve? ¿quién oye en la ciudad? Cualquiera.

Habiendo identificado esta tercera perspectiva, la del turista anónimo, hemos completado un esquema tripartito que puede resultar orientador, de modo general, para leer los textos de *Galáxias*. Una 1ª perspectiva,

protagónica e histriónica, correspondería a la perspectiva del locutor que habla, en primera persona, desde un aquí y ahora ficcional (en nuestro texto se trata del aquí y ahora de una cubierta de barco frente al *skyline* de Manhattan); una 2ª perspectiva correspondería a la perspectiva también ficcional de un turista anónimo, un agente o dispositivo que sirve de punto de vista o foco para presentar vivencias urbanas de carácter impersonal; y, por último, una 3ª perspectiva, que podríamos llamar *operacional*, desde la cual provendrían procedimientos técnicos de corte, combinación y recombinación que, estrictamente, no coinciden con ninguna de las perspectivas ficcionales presentadas en el texto, correspondiendo más bien a un sujeto o autor implícito que funcionaría como editor, compositor o constructor impersonal.

*

En la segunda mitad del texto 24 podemos notar un cambio abrupto en la perspectiva dominante. Si al inicio se impone, con alguna estabilidad, la perspectiva panorámica del locutor desde la cubierta del barco, en cierto punto del texto pasamos a la perspectiva frontal, a nivel de la calle, del turista que “comerá se quiser” una “pizza-hot-dog” paseando por “washington square and environs”. Si bien esta ya había sido anticipada por el locutor, en registro conversacional, desde la cubierta, ahora seremos introducidos de golpe en el tiempo-espacio que correspondería a la perspectiva del turista. El locutor lo interpela en segunda persona, asumiendo el rol de guía turístico. Notemos, adicionalmente, que la actitud que espera de este turista (y del lector) respecto a la objetividad urbana que le presentará es una de admiración:

admire este vulcano em celofane miscigenado com uma calça rancheira a miss de pernas rasouradas a pétala gilete trança pela quinta avenida perto de macdougall alley artelhos dourados na calçada ninfa do cimento armado muslos glabros movendo a minissaia mas quemquiser poderá também ver uma velhota de coque e saio de praia portando descalça sua sacola de hortaliças ou ninfetas de short brunindo as coxas na praça washington
(idem, s.p., cursivas mías)

La primera imagen de la secuencia evidencia que nuestro guía no nos ha invitado a un *tour* convencional por Manhattan: “admire este vulcano em celofane miscigenado com uma calça rancheira”. ¿Qué tipo de objeto es este? ¿sería una imagen para referir a alguna paseante tan *sexy* como un volcán y tan estimulante como una mercancía en su envoltorio plástico? La metáfora no es sutil, pero al menos estaría dentro del registro semántico de las

imágenes que le siguen: una “miss” con piernas depiladas, una “pétala gilete” que camina por la Quinta Avenida, “artelhos dourados na calçada”, “ninfa de cimento armado”, “muslos glabros movendo a minissaia”. Con el punto de vista anclado ahora a nivel de la calle, vemos estas figuras como si estuviesen frente a nosotros, como una secuencia de apariciones urbanas diferentes. En principio, podríamos confrontarlas como si fuesen “as coisas como se passam no olho” de un turista cualquiera (cf. CAMPOS, 1964, p. 112). Las escalas de las imágenes varían: en algunas tenemos una figura completa, en otras visiones parciales o *zooms* (muslos, dedos de los pies). No obstante, si comenzamos a mirar hacia atrás, a comparar imágenes presentes con imágenes precedentes, poniéndolas en relación en nuestra mente, como si compusiesen un mosaico dinámico, lo que emerge es una sensación vaga de recurrencia. ¿No serían todas estas apariciones cifras de la misma figura? ¿Una paseante sensual que ya pasó, y que retornaría en duplicaciones que simulan ser apariciones o eventos cotidianos presentes y diferentes? En tal caso, la misma paseante habría aparecido cinco veces, como cinco objetos diferentes, cada uno visto desde otro ángulo.

En estas texturas condensadas y estimulantes, que encontraremos por decenas a lo largo de *Galáxias*, se ha introducido cierto elemento repetitivo de difícil definición. No es una repetición exacta, sino más bien una vaga impresión de recurrencia, de algo que estaría repitiéndose o retornando en imágenes aparentemente diferentes. Al comentar otro texto de la obra, a Marjorie Perloff le pareció importante realizar una distinción formal: contra las apariencias, el material prosaico en estos textos no correspondería al “evento en sí mismo sino la respuesta mediada y la *regurgitación de ese evento*” (PERLOFF, s.d., s.p., cursivas mías). La crítica estadounidense sugiere que aquello que aparece en *Galáxias* como evento fortuito debiese ser pensado, más bien, como una regurgitación, algo que habría sido arrojado al texto luego de pasar por algún tipo de procesamiento o mediación.

Al referirse a esta mediación como una “regurgitación”, Perloff dirige nuestra atención hacia aspectos sutiles de la forma. Estaríamos frente a alguna modalidad inusual de memoria o de recolección de vivencias prosaicas que, como un reflejo fisiológico, tendría algo de espasmódico o semiautomático. Notemos que la idea de regurgitación conserva, asimismo, la noción de una distancia mínima en relación al material. No se trataría de contingencia bruta, sino de una devolución de materiales que no han sido del todo procesados por quien compone estas formas. De allí el aspecto crudo, intenso, insuficientemente digerido, de buena parte del material cotidiano que encontramos en *Galáxias*. Por último, la imagen de una regurgitación sugiere que la forma general resultante de este modo de recolección masiva tendría cierto carácter informe. Si Perloff estuviese afinada en su comentario,

tendríamos que corregir nuestra primera impresión (de turistas aprendices): en lugar de cosas “como se passam no olho” estaríamos frente a una modalidad singular de recolección y reaparición. Y, adicionalmente, tendríamos que indicar otra singularidad de *Galáxias*: el resultado de este proceso semiautomático de recolección prosaica es presentado por el locutor *como si* fuesen eventos presentes y espectaculares. Pretende construir encuentros entre lector y objetividad en una modalidad que debiese ser admirada. Lo que podría ser presentado como mera cotidianeidad adquiere así una densidad espectacular que puede provocar fascinación. Pero también hastío. En cualquier caso, me parece relevante notar que, en *Galáxias*, la perspectiva llamada a admirar y a ser capturada por esta objetividad moderna, estimulante y repetitiva, es la del turista anónimo, la perspectiva del *everyman*.

*

El caso parece ser diferente en lo que refiere a la perspectiva del propio locutor, quien, a lo largo de la obra, da claras señales de superar en astucia y en recursos al turista impersonal de *Galáxias*. Su asombro parece reservado no a pseudo apariciones urbanas sino a una singular clase de superficies o soportes. Hacia el final del texto 24, el locutor nos conduce hacia el interior de la Bolsa de Valores de Nueva York. Este es descrito de un modo que evoca las estructuras circulares de la *Divina Comedia*: doce círculos en el salón principal y seis en el salón lateral. En cada círculo una pantalla negra muestra el valor de las acciones de 75 empresas:

setenta e cinco diferentes ações cabendo a cada círculo american can abbott laboratories boston edison campbell soup corn products crown zellerbach gimbel bros grand union polaroid united fruit canadian pacific continental oil general foods philips petroleum reynolds metals bethlehem steel corp números e letras na esteira luminosa uma constelação móvel no grande quadro negro cambiando ordens com um tinido de chapas metálicas este livro não tem mais de uma página mas esta milfolha em centifólios when the circuit learns your job what are your going to do agora agourora (CAMPOS, 1984, s.p.)

Este pasaje corresponde al cierre exacto del texto 24. Aquí, al ver pantallas negras que procesan información del afuera, arrojándola sobre superficies planas en una lógica automatizada, quien parece capturado y asombrado es el locutor. Vemos estas pantallas desde su punto de vista, desde sus asociaciones e ideaciones.

Antes de comentar la orientación de tales asociaciones e ideas, quiero referir al problema que me parece más importante de este pasaje: el locutor haroldiano revela con entusiasmo lo que, *para él*, contaría como análogo pertinente, o modelo relevante, para los textos neorrealistas de su “livro”. Como ya hemos mencionado, *Galáxias* fue proyectado como una serie de textos que incorporarían y procesarían, masivamente, contingencia prosaica. Si bien cada texto resolvería el problema de modo singular y único, pueden ser considerados idénticos en lo que refiere al programa básico. Su heterogeneidad sería, al mismo tiempo, homogeneidad (“este livro não tem mais de uma página mas esta milfolha...”). Del mismo modo, el gran “quadro negro” de la Bolsa de Nueva York, luego de procesar información comercial compleja y heterogénea, presenta diferentes órdenes con los valores de numerosas empresas, variándolas de tiempo en tiempo, siempre sobre el mismo soporte.

Que el locutor sugiera que superficies que procesan información comercial del afuera son un modelo pertinente para sus planos en prosa tiene, a mi juicio, implicancias relevantes para captar la singularidad de la vía neorrealista que estaba siendo ensayada en *Galáxias* a mediados de los 60¹⁶. Esta ya no tendría por modelo la imitación de aquello que un sujeto podría ver *verticalmente*, de pie, frente a la naturaleza o frente a la ciudad. Es decir, la fascinación de un artista como Haroldo de Campos, y de su locutor ficcional, no recaería sobre el tipo de perspectiva verticalizada, a nivel de la calle, en la que el *everyman* de *Galáxias* ha sido fijado (¿e idiotizado?). A mi juicio, la nueva perspectiva ensayada por el escritor paulista se orientaría a superar las limitaciones del modelo vertical de un realismo anterior, intentando una apropiación estética del tipo de procesos operacionales que estarían presentes, por ejemplo, en telas o pantallas que procesan masivamente materiales de la vida cotidiana. Aunque los resultados artísticos de tal apropiación hayan sido desiguales, variando de texto en texto, considero que se trata de la vía más promisoría entre las ensayadas en esta obra. Cuando elaborada de modo lúcido, abriría posibilidades de mapeamiento cognitivo, posibilidades de totalización épica, indisponibles para la perspectiva vertical propia de un paseante urbano. Diferenciándolo del modelo anterior, podríamos sugerir que, a mediados de los 60, *Galáxias* habría practicado un neorrealismo de *base horizontal* inspirado en superficies planas que procesan y distribuyen, en una lógica semiautomática, materiales heterogéneos provenientes del afuera prosaico¹⁷.

Pero volvamos al pasaje citado y al cierre de nuestro texto 24. Al descubrir en la pantalla de la Bolsa de Valores un modelo pertinente para su libro, el locutor entra en un estado de recepción extático. Llama “constelação móvil” al gran “quadro negro” que presenta valores de empresas: una constelación que cambia sus “órdenes” con un tintineo metálico dejando una “esteira luminosa”. Como bajo el efecto de una revelación, parece dirigir su pensamiento hacia

[16] El argumento que sigue ha sido inspirado por “Other criteria”, un ensayo seminal de Leo Steinberg (1975) sobre cierta modalidad de neofiguración que, inspirada en artistas como Robert Rauschenberg y Jasper Johns, ganó peso en las artes visuales de la década de 1960. Recomiendo su lectura, y relectura, a quien se interese por el retorno de la figuración y de la materia cotidiana a las prácticas artísticas que siguieron a la crisis del arte moderno y abstracto del período pos-1945.

[17] Respecto a la posible transición desde una figuración basada en modelos verticales a una figuración de base horizontal, ver, asimismo, “The flatbed picture plane” (STEINBERG, 1975, p. 82-91).

alguna visión constelar con la que, tal vez, el texto podría haber concluido, resolviéndose en llave epifánica. Pero no es esto lo que ocurre. Antes de alcanzar tal visión, la línea de comentario del locutor es interrumpida abruptamente por una oración en inglés: “este livro não tem mais de uma página mas esta milfolha em centifólios when the circuit learns your job what are your going to do agora agourora”.

El efecto del montaje es, me parece, anticlimático y sutilmente irónico. Al ser insertada en esta secuencia, la oración *readymade* (“when the circuit learns your job...”) sugiere que, contra las inclinaciones cósmicas del locutor, estos textos épicos podrían estar procesando, con dificultad, problemas estéticos derivados de procesos de automatización que amenazan ciertas estrategias simbólicas y modos de producción artística. Este montaje de cierre funciona como un comentario impersonal, e inesperado, que deja al locutor haroldiano en mal pie. Yuxtapuesto a la frase *readymade* puede figurar como un Quijote de la era electrónica: un sujeto que, pese a exhibir gran astucia y recursividad, se obstina en interpretar las nuevas formas (electrónicas y automáticas) bajo lentes y modos de recepción constelares y cósmicos que han perdido su fundamento histórico. Tal gesto irónico, que proviene del autor implícito, resulta notable. Muestra que, a mediados de los 60, Haroldo de Campos manejaba un humor fino y autoirónico. Un texto como el que hemos comentado sugiere que algo habría en la materia histórica de *Galáxias* que se resiste a las inclinaciones subjetivas de su locutor ficcional.

Notemos, adicionalmente, que este montaje, que ocurre a sus espaldas, no deja indiferente al locutor. Lo impacta, alterando reflexivamente la dirección de su pensamiento: si venía siguiendo una dirección ascendente, luego de ser interrumpido por la oración *readymade*, se reorienta hacia el momento presente, en un tono menos exaltado, más oscuro y meditativo (“agora agourora”). No obstante, no sabemos hacia dónde se dirigirían las nuevas ideaciones del locutor, pues estas han sido, a su vez, interrumpidas por el límite del texto. Frente a tal cierre, también abrupto, lector y locutor quedamos pensando qué podría significar que una superficie que arroja valores comerciales sea un análogo pertinente para los textos de esta nueva prosa. ¿Cómo leer o interpretar una serie de soportes literarios que, tras procesar masivamente material del afuera, lo arrojan de vuelta en en una modalidad que parece semiautomática? Por otra parte, ¿cómo confrontar los impulsos cósmicos del locutor ficcional, que cumple el rol de Virgilio en *Galáxias*, una vez que el propio autor implícito presenta, aquí y allí, gestos irónicos hacia su figura?

Si el locutor haroldiano, como un Quijote de la era electrónica, ve constelaciones que dejan estelas luminosas en el lugar de superficies que procesan valores comerciales, ¿no podríamos pensar, siguiendo la línea de

lectura más desencantada sugerida por el montaje final, que las texturas difíciles que hemos comentado en este ensayo estarían más cerca de un registro técnico-estadístico que del registro cósmico que el locutor suele preferir? Si siguiésemos una línea como esa, se abriría la posibilidad de leer esta nueva prosa contra, o a contrapelo de los impulsos extáticos propios del locutor haroldiano. Una lectura que, tal vez, captaría cierto triunfo subrepticio de la objetividad prosaica, del realismo, sobre las tendencias subjetivas del locutor (que, insistamos, es una figura ficcional).

Pero no ha sido esta la estrategia de lectura más común en la fortuna crítica de la obra, ni fue la que su propio autor incentivó una vez que la versión definitiva de *Galáxias* fue publicada a mediados de los 80. Como es bien conocido, retrospectivamente, Haroldo de Campos desautorizó la orientación épica o neorrealista con la que había iniciado su proyecto de nueva prosa. Dijo en 1984: “hoje, retrospectivamente, eu tenderia a vê-lo [*Galáxias*] como uma insinuação épica que se resolveu numa epifânica” (Campos, 1984, s.p.). Implícitamente, en esta declaración el autor reconocía – y creo que con justicia – que la orientación épica de *Galáxias* no habría alcanzado una realización estética satisfactoria. Considerando el trayecto como un todo, habría dado lugar a una aventura más bien frustrante: apenas una insinuación. No obstante, resulta interesante notar que, en tiempos en que la orientación épica de la obra aún tenía suficiente peso, esta insinuación podía bastar para frustrar y cancelar precisamente el tipo de resoluciones “epifánicas” que, según la citada declaración retrospectiva, habrían terminado imponiéndose. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el montaje que da cierre al texto 24: al cuestionar, desde un registro técnico y desencantado, la orientación cósmica del locutor, el texto logra sostener una tensión polémica entre objetividad y subjetividad. Insinuaba así la posibilidad de un neorrealismo de mayor peso en *Galáxias*.

No obstante, al contrario de lo que ocurre en el texto 24, en la fase final de su proyecto de nueva prosa, el autor optó por prestarle menos atención a las frustrantes insinuaciones épicas, dando mayor peso a la orientación extática de su locutor ficcional, que terminará triunfando. Para algunos lectores, lo que el autor llamó resolución “epifánica” resulta estéticamente convincente. En mi caso, considero que estaríamos, más bien, frente a una victoria pírrica del locutor frente a un material prosaico que, tal como fue incorporado a estos planos en prosa, presenta todo tipo de disonancias y resistencias¹⁸. En cualquier caso, cerrando el argumento de nuestro ensayo, considero que las complicaciones épicas en las que hemos insistido aquí confirman la tesis formulada por la teoría de la novela respecto a una crisis de la objetividad literaria, es decir, respecto a la extrema dificultad implícita en cualquier proyecto moderno de escritura épica. Agreguemos que *Galáxias*, al ser leída según su programa original, es decir, como un proyecto neorrealista,

[18] Al respecto, ver “La prosa semi-abstracta de Haroldo de Campos. Una aproximación a los textos tardíos de *Galáxias*” (MANZI CEMBRANO, 2019b).

confirma dicha dificultad más allá de la forma novela. En tal sentido, creemos que apreciar con cuidado los caminos y descaminos de la nueva prosa de Haroldo de Campos tiene interés para una teoría crítica que pretenda dar cuenta de las potencias y límites de *formas abiertas de orientación prosaica*, una modalidad artística cuya hora histórica hemos propuesto situar en torno a 1960. Dentro de tal programa crítico, creemos que *Galáxias* contaría como un caso destacado e inaugural, tanto a nivel regional como internacional. ■

JORGE MANZI CEMBRANO – Possui doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, defendido em 2019. É também graduado em Psicologia (2010) e mestre em Letras (2013) pela Universidad Católica de Chile. O texto aqui publicado teve como base o ensaio apresentado à disciplina “O romance como crise e as crises do romance”, ministrada pelos professores Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos e Jorge Mattos Brito de Almeida, no primeiro semestre de 2017. Contato: jamanzi@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de literatura I*. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 55-63.
- AGUILAR, Gonzalo. "Haroldo de Campos: a transpoética". In: *Poesia concreta brasileira*. São Paulo: Edusp, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. "Epic and novel". In: *The dialogic imagination. Four essays*. Austin: University of Texas, 2014. p. 3-40.
- BERNSTEIN, J. M. *The philosophy of the novel*. Lukács, Marxism and the dialectics of form. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- BOULEZ, Pierre. (1957). "Álea". In: *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- CAGE, John. (1961). *Silence*. Lectures and writings. Londres: Marion Boyars Publishers, 2015.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CAMPOS, Haroldo de. "dois dedos de prosa sobre uma nova prosa". In: *Invenção*. n. 4. São Paulo: Obelisco, dez. 1964. p. 112.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora Ex Libris, 1984.
- COSTA LIMA, Luiz. "Capítulo VI: Arabescos de um arabista: *Galáxias* de Haroldo de Campos". In: *A agurrás do tempo*. Estudos sobre a narrativa. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- CUNNINGHAM, David. "Capitalist epics. Abstraction, totality and the theory of the novel". *Radical Philosophy*, n. 163, p. 11-23, set/out. 2010.
- Eco, Umberto. (1958). "A poética da obra aberta". In: *Obra aberta*. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. (1962). São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- LEMINSKI, Paulo. "Prosa estelar". In: *Ensaio e anseios crípticos*. 2. ed. ampliada. São Paulo: Editora Unicamp, 2012.

JAMESON, Frederic. *A singular modernity*. Londres: Verso, 2012. p. 139-210.

LUKÁCS, Georg. *Teoría de la novela*. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica. Trad. de Micaela Ortelli. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2010.

MANZI CEMBRANO, Jorge. *Abstração e informalismo depois de 1945: de Pedrosa e Greenberg à nova prosa de Haroldo de Campos*. Dissertação (Doutorado em Teoria Literária) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2019a.

MANZI CEMBRANO, Jorge. "La prosa semi-abstracta de Haroldo de Campos. Una aproximación a los textos tardíos de *Galáxias*". *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 29, v. 24, 2019b.

PERLOFF, Marjorie. "'Concrete Prose' in the nineties: Haroldo de Campos's *Galaxies* and after". *Contemporary Literature*, n. 2, v. 42, p. 270-293, 2001.

PERLOFF, Marjorie. "Refiguring the poundian ideogram: From Blanco/Branco to the *Galáxias*", s.d., s.p. Disponible in: <<http://marjorieperloff.blog/essays/refiguring-pound/>>. Visitado: 28/09/2018.

PERLOFF, Marjorie. *The poetics of indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Evanston-Princeton: Northwestern University Press/Princeton University Press, 1999.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. "A micrologia da elusão". In: *Signantia quasi coelum*. Signância quase céu. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

SISCAR, Marcos. "Estrelas extremas: sobre a poesia de Haroldo de Campos". In: *Poesia e crise*. Ensaios sobre a 'Crise da Poesia' como topos da Modernidade. São Paulo: Editora Unicamp, 2010.

STEINBERG, Leo. "Other criteria". In: *Other criteria*. Confrontations with twentieth-century art. Nueva York: Oxford University Press, 1975.