



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: Barroco, caos y teoría de la información en la obra de Haroldo de Campos

Autor: Mata Sandoval, Rodolfo

Forma sugerida de citar: Mata, R. (1996). Barroco, caos y teoría de la información en la obra de Haroldo de Campos. *Cuadernos Americanos*, 3(57), 141-149.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, año X, núm. 57, (mayo-junio de 1996).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México.
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510,
Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ **Atribución:** usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ **No comercial:** usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ **Sin derivados:** si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

BARROCO, CAOS Y TEORÍA DE LA INFORMACIÓN EN LA OBRA DE HAROLDO DE CAMPOS

Por Rodolfo MATA SANDOVAL
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
FILOLÓGICAS, UNAM

1. *Desdibujar el rótulo*

DESDE 1965, la compilación de textos críticos y de manifiestos en el volumen *Teoria da poesia concreta*¹ se presentó como un balance del ‘movimiento de la poesía concreta’, que aún se consideraba ‘em processo e em progresso’. Diez años después, la introducción a la segunda edición, texto que llevaba el nombre de ‘Poesia-bumerangue-concreta’, suponía implícitamente su cierre. Se mantenía un aire beligerante, especialmente en lo que se refiere a la defensa del *copyright*, pero el ciclo de exportación-importación había concluido con éxito y la poesía concreta regresaba a su país para caer en la cabeza de historiadores de la literatura. Sin embargo, el movimiento de regreso del bumerang tenía dos rostros, pues con la misma introducción se inauguraba la queja contra el ‘rótulo anonimizador’ de ‘concretistas’ que ya desde entonces comenzaba a estorbar el desarrollo individual de cada uno de los tres poetas: Haroldo y Augusto de Campos y Décio Pignatari.

En el caso de Haroldo de Campos, los esfuerzos por desatarse de la leyenda de la poesía concreta se han ido segmentando principalmente en dos series. La primera ofrece una explicación de la vanguardia concretista a través de una reescritura benjaminiana de la historia de la literatura brasileña. Para ello, Haroldo de Campos traza un itinerario de la modernidad desde el punto de vista de la ‘evolución de las formas’ y coloca a la cabeza de ella la figura

¹ Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos, *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifiestos 1950-1960*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975.

emblemática de Mallarmé. El proyecto del poeta francés es considerado como un doble movimiento de iconización/escenificación de la escritura y de proyección popular de sus contenidos, el cual actúa en concordancia con los avances de la tecnología de impacto masivo. Después, el autor evalúa las repercusiones de este proyecto en Latinoamérica y esboza los dos linajes mallarmeños, uno en español y otro en portugués, para colocar al final de este último el trabajo colectivo y anónimo del concretismo. Así la poesía concreta lleva a sus últimas consecuencias el proyecto mallarmeño en una "radicalización verbi-voco-visual". Su cierre se explica por esta culminación *non plus ultra* y por la caída de la perspectiva utópica. Según esta última, el "principio esperanza" de socialización de la poesía a través de una "nueva *koiné*" y de la tecnología, desaparece en el ámbito desalentador y paralizante de crisis de las ideologías, capitalismo salvaje, socialismo burocrático-tiránico, advenimiento de la dictadura en 1964, etcétera.²

La segunda serie está relacionada con otra vertiente de la producción poética haroldiana: el barroco. En una entrevista de 1992, Haroldo de Campos afirma:

Há mais de 20 anos, não sou mais um poeta concretista .. escrevi poucos poemas concretos — totalmente concretos— no período que vai de 55 a meados dos anos 60... Mas o que importa é que já em 63 eu estava escrevendo al *Galáxias* [que terminaría en 1976], um texto semeado de concreções na microestrutura, mas que tende à proliferação barroca, não ao minimalismo, mais exuberância. É a retomada de uma linha que já existia na fase pré-concreta de minha poesia, num poema como "Ciropédia", de 52, por exemplo.³

Lo interesante de esta aclaración radica en que se refiere directamente al problema del rótulo de "poeta concretista" y en que propone un puente entre las dos facetas de su producción argumentando la preexistencia de la línea barroca, e insistiendo en que el as-

² Cf. Haroldo de Campos, "Poesia e modernidade: o poema pós-utópico", *Folhetim da Folha de São Paulo*, 14 de octubre de 1984.

³ "A vida concreta de Haroldo de Campos", entrevista con Nelson Ascher, *Folha de São Paulo*, 5 de abril de 1992. Según explica Haroldo, entre sus obras "totalmente concretas" se encuentran *O úmago do ômega* (1955-1956), *Fome de forma* (1958), *Servidão de passagem* (1961) y *Variações semânticas* (1962-1965).

pecto concreto de la poesía que él defiende es el de la materialidad del lenguaje y no el del concretismo como movimiento de vanguardia. Haroldo de Campos no niega su trabajo anterior sino que opta por retomar un aspecto que se encontraba en estado "latente" (quizá inconsciente) en su poema "Ciropédia" y decide desarrollarlo. Además, *Galáxias* no rechaza las concreciones de concentración minimalista, como él mismo las llama, sino que las incorpora en un tejido más amplio, exuberante. La serie se completa con el apoyo que ofrece la presencia del barroco en la ensayística del autor. Sus primeros indicios, también rastreados y señalados por él, se encuentran en las expresiones "barroco moderno" y "neobarroco" que aparecen en "A obra de arte aberta" de 1955. Posteriormente, el barroco adquirirá un papel central en textos como "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira" (1980) y *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: O caso Gregório de Mattos* (1989).⁴

2. Recordar la teoría de la información

SIN embargo, en la explicación de todas estas transformaciones, Haroldo de Campos ha dejado de lado un aspecto importantísimo de su formación. Durante el periodo más radical de la poesía concreta, cuyo ápice está marcado por el ensayo "Da fenomenologia de composição matemática da composição" (1957), la proximidad de Haroldo de Campos con los enfoques paracientíficos de la literatura llegó a su punto culminante. Incluso ocasionó el cisma con el "compromiso social" que buscaban Ferreira Gullar y Reinaldo Jardim. Los años cincuenta estaban presenciando el nacimiento de la revolución de la información cuyas bases habían sido formuladas por Claude E. Shannon en "A mathematical theory of information" (1948) y completadas con la creación de la cibernética por Norbert Wiener. Ambos autores abordaban problemas relacionados con las ideas de orden, desorden, error, control, probabilidad, incertidumbre, ruido, etc., en el ámbito de las comunicaciones.

Como había sucedido con el concepto de energía durante el siglo XIX, que permitió, por ejemplo, que Freud considerara que los instintos eran impulsos o brotes de energía, la teoría de la información no tardó en metaforizarse de manera entusiasta e inundar

⁴ Haroldo de Campos, *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: O caso Gregório de Mattos*, Salvador, Fundação Casa Jorge Amado, 1989.

otros campos del saber. Una de las principales lecturas de Campos en este renglón fue la obra de Max Bense, quien proponía una teoría de la literatura que, apoyada en la pura racionalidad, evitara transformarse en una "ideología de la literatura". El modelo de pureza y objetividad de las ciencias exactas seducía al filósofo alemán, como lo había hecho con los formalistas rusos hacia 1910, pero con un nuevo enfoque a través de la teoría de la información. Fue ahí donde surgió un concepto fundamental para el desarrollo de la obra de Haroldo de Campos: el concepto de "información estética". Para Max Bense, la especificidad de la obra artística radica en la vehiculación que hace de la información estética, la cual se define como aquella que no puede ser separada de su realización, de su concreción, diría Haroldo de Campos.

Otra lectura importante en la formación de Haroldo de Campos fue la obra de Roman Jakobson, quien estableció también un diálogo con la teoría de la información.⁵ Sin embargo, a diferencia de Max Bense, el lingüista ruso no asimiló sus formulaciones matemáticas, sino que estableció analogías entre las ciencias físicas y las ciencias humanas, respetando ciertos límites entre ellas. Por ejemplo, la redundancia, que había sido formulada matemáticamente por Shannon, provenía, según Jakobson, de una figura de la retórica antigua: el pleonismo.

Es así como podemos identificar en toda la obra de Haroldo de Campos la huella de la teoría de la información como si se tratara de una metapoética, es decir, un esquema que sirve para formular propuestas teóricas. Un ejemplo lo encontramos en su teoría de la traducción, en la cual lo que utópicamente se intenta transportar de un idioma a otro es exactamente la "información estética". Otro ejemplo lo tenemos en el esquema de la comunicación lingüística de Roman Jakobson (en el que se definen las funciones del lenguaje), al que Haroldo de Campos utiliza para proponer un modelo de "comunicación en la poesía de vanguardia"⁶ o para analizar la historiografía literaria brasileña en *O sequestro do barroco*.

⁵ Los ensayos de Jakobson en donde este vínculo es más evidente son "Lingüística y comunicación" (1960) y "Lingüística y poética" (1960). Ambos aparecieron el mismo año en el orden citado. En el primero hay referencias explícitas a la obra de Shannon y a la de Wiener, mientras que en el segundo se traza el esquema de la comunicación con la explicación de las funciones poéticas.

⁶ Véase "Comunicação na poesia de vanguarda", en *Arte no horizonte do provável*, São Paulo, Perspectiva, 1977.

3. *Medir la temperatura informacional del texto*

Los dos ejemplos anteriores se vinculan con la teoría de la información de una manera indirecta: a través de un filósofo y de un lingüista. En cambio, los textos del periodo de la “matemática de la composición” hacían referencia directa a los escritos de Shannon y de Wiener e incluían terminologías que apuntaban precisamente hacia las formulaciones matemáticas por ellos elaboradas. Por ejemplo, “Da fenomenologia da composição” (1957) propone una escritura poética basada en la creación de problemas cuya estructura es planeada minuciosamente, “matemáticamente”, antes de surgir la palabra. Una vez definida la estructura, la solución se da por medio de palabras *controladas* por un “número temático” que limita la cantidad de “implicaciones significantes”. El resultado final es una “racionalidad constructiva” en la que interviene un *azar disciplinado*. En “Poesia concreta-linguagem-comunicação” (1957) Haroldo de Campos analiza el poema “Terra” de Décio Pignatari, explicando su estructura cibernética, en la que se utiliza el concepto de automatismo, basado en el control del error a través de la retroalimentación. En el mismo ensayo, Haroldo de Campos alude a los “mecanismos descifradores de laberintos” construidos por Shannon, quien durante la Segunda Guerra mundial trabajó sobre claves secretas, y agrega que “Terra” se descifra a sí mismo.

Como veíamos anteriormente, este tipo de formulaciones fue abandonado por Haroldo de Campos cuando llegó el fin del movimiento de la poesía concreta. En su lugar aparecieron las propuestas de índole cultural. En 1962, bajo las presiones del arte comprometido, se publicó “A poesia concreta e a realidade nacional”, en donde se esbozaba la antropofagia cultural oswaldiana como emblema brasileño. Posteriormente, tales ideas recibirían su mejor forma en “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” (1980). En este último ensayo se incorporaba el tema del barroco, pero desde el punto de vista cultural. El cambio al barroco como estilo de escritura no se explicaba sino por la “preexistencia”. El paso de la “matemática de la composición” a las *Galáxias* quedaba oscuro.

Sin embargo, una relectura del ensayo “A temperatura informacional do texto” (1960) ofrece una explicación a estas mudanzas desde el punto de vista de las acusaciones de empobrecimiento del lenguaje que la “matemática de la composición” había suscitado. Haroldo de Campos decidió defender las propuestas del concretis-

mo acudiendo al concepto de "temperatura informacional" ideado, según explica, por el lingüista Mandelbrot. Dicho concepto da un índice de la riqueza vocabular de un texto: en un extremo se coloca el lenguaje de los niños, en el otro, la prosa de Joyce. Un tercer término se agrega al panorama trazado. Se trata del proyecto del *Basic English* de Ogden, que proponía un vocabulario mínimo científicamente escogido que pudiera maximizar su significación, es decir, ser lo más eficiente. Desde el punto de vista de Mandelbrot (riqueza vocabular) el *Basic English* tiene baja temperatura informacional, al igual que el lenguaje de los niños, mientras que en el polo opuesto también se coloca el *Finnegans Wake* de Joyce. Sin embargo, según Haroldo de Campos, la información que Mandelbrot maneja es la información-noticia o información semántica y no la información estética. Es así como se postula una "temperatura informacional del texto estético" en donde parte de la riqueza informacional es trasladada a la estructura, a la posición o combinación de los elementos que intervienen, como sucede con *Basic English*.

La poesía concreta, afirma el autor, ofrece más información estética que información semántica. Además, esta restricción vocabular no debe recibir un juicio valorativo negativo pues tiende a ampliar el auditorio y a aumentar la rapidez de la comunicación, atendiendo a la civilización progresivamente técnica. La poesía concreta se postula también como un producto industrial, opuesto al modo de producción artesanal. Es curioso constatar que en el ensayo, los textos de Guimarães Rosa y de Joyce son calificados como productos que se encuentran al final de un ciclo artesanal de invención verbal que se está cerrando o que se encuentra en crisis. Su epitafio, dice Haroldo de Campos, podría ser aquella frase de Harry Levin según la cual Joyce escribió "la novela para acabar con todas las novelas". De esta manera, la poesía concreta justifica sus restricciones como reflejo de una época que está transitando de la sintaxis lógico-discursiva a la analógica-visual.

Más adelante, Haroldo de Campos describe las diferencias de los conceptos de entropía y de información entre Shannon y Wiener, con el objeto de aclarar la propuesta de Mandelbrot y situar la de la poesía concreta. Para Claude Shannon, la información es una medida de las posibilidades de elección que se tienen cuando se compone un mensaje. Dicha medida también recibe el nombre de entropía.⁷ El paralelo con termodinámica hace ver que una am-

⁷ La identificación de la medida de la cantidad de información desarrollada

plia gama de posibilidades equivale a un aumento del desorden (entropía) y de la información. Para Wiener, teórico del automatismo, el asunto del orden es más importante por lo que, si la entropía mide también el grado de desorganización (como en la termodinámica), no es sinónimo de información sino exactamente su contrario. El grado de información es entropía negativa, es decir orden.

Como es de suponer, Haroldo de Campos se adhiere a las ideas de Wiener, al igual que lo había hecho Max Bense. La explicación de ambos puntos de vista se muestra excelente para sus propósitos. Si el poema concreto disminuye la "temperatura informacional" y así la entropía en el sentido shannoniano (que es el de Mandelbrot también) aumenta el contenido informativo en el sentido de Wiener, es decir, el orden. La opción no tomada, la de Shannon, es la que ofrece un marco de referencia para abordar el cambio hacia un estilo barroco. Se trata de aumentar la cantidad de información en el sentido shannoniano, la entropía, el desorden que, como veremos más adelante, no es tan desordenado, sino que su organización sigue pautas más complejas. No en balde Haroldo de Campos define esta opción como la que tomaron Joyce y Guimarães Rosa y más adelante, al referirse a *Galáxias*, dice que había seguido su ejemplo. Así, en "Uma arquitetura do barroco" (1970) describe dicho estilo como un modo de escritura universal cuyas características principales son "formas que se entreespelham" o "uma intratextualidade exasperada".⁸ El ciclo que Haroldo de Campos había señalado como cerrado o en crisis, quedó nuevamente abierto.

4 La sumatoria del caos

SIN embargo, Haroldo de Campos dice aún que en *Galáxias* hay un "control del azar".⁹ Esto se debe a que la idea de orden permanece en su obra. Por eso hay cierto parentesco entre la fase minimalista y la barroca. El verdadero polo opuesto está representado por el

por Shannon con la entropía obedece a dos causas: por una parte, la expresión matemática de la entropía surgida en la termodinámica era muy similar; por otra, John von Neumann le recomendó usar el nombre de "entropía" y no de "incertidumbre", porque "nadie sabe lo que es, y por tanto, en un debate, siempre tendrás la ventaja", cf. Jeremy Campbell, *El hombre gramatical* (1982), México, CONACYT-FCE, 1989, p. 38.

⁸ Haroldo de Campos, "Uma arquitetura do barroco" (1971), en *A operação do texto*, São Paulo, Perspectiva, 1976, pp. 139-140.

⁹ Cf. "Do epos ao epifânico (gênese e elaboração das *Galáxias*)", en *Metalinguagem e outras metas*, São Paulo, Perspectiva, 1992, p. 270.

surrealismo, por la intervención del inconsciente, del azar sin control o, como él lo define, "o reino do paradoxo, do 'nonsense', cujo estatuto são as 'confusões de níveis de abstrações' ".¹⁰ El orden se opone al caos, entendido éste en su más simple acepción, es decir, ausencia total de orden, informalidad o destrucción, sentido que mantiene una tradición, especialmente en los mitos de creación.

Sin embargo, como observa Olivier Costa de Beauregard, el orden (o la entropía) no es una propiedad totalmente objetiva sino que funciona como eje entre la materia y la mente, que están atadas y producen reacciones entre sí.¹¹ Es decir, la percepción del orden depende del grado de conocimiento del observador. En el campo de la ciencia, esta situación se ha visto una vez más demostrada con el nacimiento y desarrollo durante los años sesenta y setenta de lo que hoy es conocido como Teoría del Caos. Científicos preocupados con problemas en torno de asuntos tan variados como las predicciones meteorológicas, el equilibrio poblacional en sistemas cerrados, los sistemas dinámicos no lineales (como lo es cualquier sistema mecánico real donde interviene la fricción), etc., fueron descubriendo poco a poco y de manera aislada el orden dentro del caos. Los modelos científicos lineales y deterministas que suponían condiciones reduccionistas ideales mostraron limitaciones graves pues resultaban ser más la excepción que la regla. Hoy en día, los fractales, los atractores extraños, el efecto mariposa, el movimiento browniano y la autoorganización son algunas de las figuras emblemáticas de la Teoría del Caos.

Así, contra todas las previsiones que pudieran surgir del concepto termodinámico de entropía, la Teoría del Caos vino a poner de relieve una complejidad inusitada tras comportamientos de una aparente aleatoriedad total. El sentimiento apocalíptico de estancamiento y degradación de la energía que estaba en conflicto con la creatividad de los procesos evolutivos vino a ser auxiliado por la visión de "la información como aliada del desorden".¹² El desorden se convirtió en complejidad creativa que se sujeta a un orden suficientemente equilibrado para no caer, por exceso, en el empobrecimiento, o por deficiencia, en el "ruido" destructor. De ahí la idea de "caos ordenado" con la cual muestra analogías el barroco

¹⁰ Haroldo de Campos, "A temperatura informacional do texto" en *Teoria da poesia concreta*, p. 140

¹¹ Jeremy Campbell, *El hombre gramatical*, p. 39.

¹² N. Katherine Hayles, *La evolución del caos*. Barcelona, Gedisa, 1993, p. 82.

de Haroldo de Campos. Las formas se espejean en una intratextualidad que es exasperada pero en la que se mantiene un control del azar. En este sentido los nuevos textos de Haroldo de Campos no se "autocorrigen" hacia una estabilidad como el poema cibernético "Terra" de Décio Pignatari sino que se autoorganizan, en el sentido que contienen la suficiente riqueza para permitir, bajo la perspectiva del lector, mantener el proceso creativo y complejo de semiosis infinita que el autor menciona constantemente. Y este proceso no está bajo control del escritor que, sin embargo, lanza una propuesta. Como en la Teoría del Caos, se da una mezcla armoniosa de azar y determinismo. La predictibilidad no desaparece, sino que se convierte en algo difícil debido a la imperfección de las mediciones y a la dependencia sensible de los sistemas caóticos a las condiciones iniciales. Tal vez exagerando, mediante una metáfora barroca, se podría decir que la situación de Haroldo de Campos es similar a la de la conciliación entre el libre albedrío y los designios inescrutables de la Divina Providencia. El poeta lanza una estructura que puede "guiar" al lector pero sabe de antemano que los caminos que seguirá son impredecibles porque sus "condiciones iniciales" son decisivas.