

NOIGANDRES: DESDE LOS TROVADORES PROVENZALES HASTA LOS CONCRETOS BRASILEÑOS¹

**NOIGANDRES: FROM PROVENÇAL TROUBADOURS
TO BRAZILIAN CONCRETISTS**

FELIPE CUSSEN

Instituto de Estudios Avanzados
Universidad de Santiago de Chile
Chile
felipecussen@gmail.com

Resumen: En este ensayo se traza una red entre varios poetas de distintas épocas y lenguas: el trovador provenzal Arnaut Daniel, el poeta toscano Dante Alighieri, el modernista Ezra Pound y los hermanos Haroldo y Augusto de Campos, miembros del grupo *Noigandres* y fundadores del movimiento de la poesía concreta en Brasil. Esta red corresponde a una serie de menciones, homenajes y versiones que responden una visión común de la poesía como un desafío técnico. Del mismo modo, las traducciones realizadas en el siglo XX buscan enfatizar los aspectos sonoros y los procedimientos utilizados en los originales para constituir nuevas obras, totalmente contemporáneas.

Palabras clave: Arnaut Daniel - Augusto de Campos - Traducción - Transcreación - *Noigandres*.

Abstract: In this essay a network is traced between various poets from different eras and languages: the Provençal troubadour Arnaut Daniel, the Tuscan poet Dante Alighieri, the modernist Ezra Pound and the brothers Haroldo and Augusto de Campos, members of the *Noigandres* group and founders of the movement of Concrete poetry in Brazil. This network corresponds to a series of mentions, tributes and versions that respond to a common vision of poetry as a technical challenge. In the same way, the translations made in the 20th century seek to emphasize the sound aspects and the procedures used in the originals to constitute new, totally contemporary works.

¹ Este ensayo forma parte del proyecto Fondecyt Regular #1191593 “Ejercicios de estilo: procedimientos y potencialidades en la literatura contemporánea”, del cual soy investigador responsable. Su punto de partida fue una exposición realizada en el coloquio “Encuentros con Dante. Itinerarios, retorno, traducciones”, realizado en el Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, el 2 de diciembre de 2021.

Keywords: Arnaut Daniel - Augusto de Campos - Translation - Transcreation - Noigandres.

Recibido: 17.06.2024. Aceptado: 25.07.2024.

En este ensayo quisiera trazar algunas líneas para dibujar una fecunda red de interrelaciones entre varios poetas de distintas épocas y lenguas: Arnaut Daniel, Dante Alighieri, Ezra Pound y los hermanos Haroldo y Augusto de Campos. Este recorrido atraviesa etapas muy diversas: la lírica trovadoresca que surge entre los siglos XII y XIII en Provenza, escrita y cantada en lengua vulgar, la obra compuesta por Dante a comienzos del siglo XIV en Italia, los *Cantos* de Pound ya en el siglo XX, y el movimiento concreto surgido en Brasil. A través de una serie de menciones, homenajes y versiones, podremos observar cómo todos ellos comparten una postura orgullosa de la creación poética, concebida como un desafío técnico.

La primera estación es el Canto XXVI del Purgatorio de la *Comedia*. Allí, Dante se encuentra con Guido Guinizelli, poeta boloñés considerado el iniciador del *dolce stil novo*,² movimiento en el que además de ambos también participaron otros destacados poetas como Guido Cavalcanti. En esa escena, Guido le indica al trovador provenzal Arnaut Daniel:

“O frate”, disse, “questi ch’io ti cerno
col dito”, e additò un spirto innanzi,
“fu miglior fabbro del parlar materno.
Versi d’amore e prose di romanzi
soverchiò tutti” (Alighieri, 2018: 495-96)³

Dante confirma su aprecio por Arnaut (“dissi ch’al suo nome il mio disire/ apparecchiava grazioso loco” (496)⁴), y éste le responde directamente

² Fue el propio Dante quien denomina así este movimiento unas páginas antes (Canto XXIV, v. 57; 2018: 477).

³ Cito la traducción al español de José María Micó: “‘Oh, hermano’, dijo, ‘este que te indico’,/ y señaló a otro espíritu, ‘fue en vida/ el mejor forjador de hablar materno./ A los poetas y narradores/ superó’” (Alighieri, 2018: 495-96).

⁴ “dije que a su nombre le guardaba un lugar placentero en mi deseo” (496). Dante le dedica, igualmente, una mención especial a Arnaut, al igual que otros trovadores como

en provenzal: “Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan” (496) y le pide que rece por él cuando llegue al paraíso (497).⁵

Más adelante volveremos a este trovador célebre por su virtuosismo técnico, pero por ahora quisiera remitir a la conocida dedicatoria de *The Waste Land* de T. S. Eliot a su maestro: “For Ezra Pound/ *il miglior fabbro*” que replica, evidentemente, el homenaje de Dante a Arnaut.⁶ La referencia no es arbitraria: Pound fue responsable de renovar el interés por los trovadores a comienzos del siglo XX, a través de traducciones, adaptaciones de formas como la *sestina* creada por Arnaut e inclusiones en sus categóricas listas de recomendaciones.⁷ También en ensayos como “Trobadours – Their Sorts and Conditions” insiste en el rol central del arte trovadoresco en la tradición europea (1968: 101), que resultó crucial para el perfeccionamiento de la técnica en los poetas toscanos ya mencionados (102). A Arnaut Daniel le dedica un ensayo completo, donde destaca su capacidad para imitar el canto de las aves, el uso de palabras poco frecuentes y la variedad de sus rimas (109), entre otras habilidades, que justifican plenamente el elogio de Dante: “Arnaud was the best artist among the Provençals, trying the speech in new fashions, and bringing new words into writing and making new blendings of words, so that he taught much to Messire Dante Alighieri” (111). Su valoración es tan alta que le otorga un lugar especial en su personal clasificación de los distintos tipos de escritores: “*The inventors, discoverers of a particular process or of more than one mode and process.*

Bertran de Born y Giraut de Bornelh, en su tratado *De vulgari eloquentia*. También Dante ocupa el modelo de la *sestina* creado por Arnaut. Sobre la influencia de Arnaut en Dante y también en Francesco Petrarca, ver Martín de Riquer, en Daniel, 1994: 43-48.

⁵ “Yo soy Arnaut, que peno y voy cantando” (490). Martín de Riquer comenta que en ese pasaje en provenzal Dante cita muchos versos de otros poetas provenzales (en Daniel 46).

⁶ Esta dedicatoria no aparecía en la edición original de 1922, sino que Eliot la escribe en la copia que le entrega a Pound a comienzos de 1923. Se incorpora de manera impresa por primera vez para la edición de *The Waste Land* en la recopilación *Poems, 1909-1925* (Lawrence Rainey, en Eliot, 2006: 76). Eliot cita frecuentemente a Dante en su poesía y escribió los ensayos *Dante* (publicado en 1929) y “What Dante Means To Me” (una charla dictada en 1950 e incluida posteriormente en *To Criticize The Critic and Other Essays*, de 1965).

⁷ Andrés Claro resume estas listas tomadas de diversas obras, que incluyen fuentes de la poesía griega, romana y china, así como de la literatura europea; en ellas Pound menciona a los trovadores Arnaut Daniel, Bertran de Born, Guillermo IX de Aquitania y Bernart de Ventadorn, y posteriormente a Dante y Cavalcanti (2012: 456n).

Sometimes these people are known, or discoverable; for example, we know, with reasonable certitude, that Arnaut Daniel introduced certain methods of rhyming, and we know that certain fineness of perception appeared first in such a troubadour or in G. Cavalcanti” (23). A esta categoría, descrita en “How to Read”, le sigue la de los escasos maestros que, además de sus propias invenciones, son capaces de reunir y coordinar las invenciones precedentes, tras la cual vienen aquellos que simplemente diluyen, varían o perfeccionan las creaciones precedentes (23-24). Quizás pueda parecernos una visión extremadamente lineal de la historia de la literatura, pero lo interesante es que refleja el espíritu rupturista del propio Pound proyectado hacia los trovadores.

El ensayo de Pound dedicado a Arnaut incluye varias traducciones de sus poemas, en las que despliega su talento para oír y reproducir la dimensión sonora de los originales en provenzal. Recordemos que Pound distinguía en tres maneras en las que se puede cargar o energizar el lenguaje, y que corresponderían a tres “tipos” de poesía: la *melopœia* (“wherein the words are charged, over and above their plain meaning, with some musical property, which directs the bearing or trend of that meaning”), la *phanopœia* (“which is a casting of images upon the visual imagination”) y la *logopœia* (“the dance of the intellect among words’, that is to say, it employs words not only for their direct meaning, but it takes count in a special way of habits of usage, of the context we expect to find with the word, its usual concomitants, of its known acceptances, and of ironical play” (25)). Cada una de estas dimensiones implica distintas estrategias de traducción; aunque la *melopœia*, por ejemplo, puede ser apreciada por un extranjero que no conozca el idioma, es prácticamente imposible trasladarla a otra lengua, a excepción de algún divino accidente (25). Andrés Claro considera, en este sentido, como un particular logro la versión que Pound realiza de los dos primeros versos de esta *canço* de Arnaut: “En breu brisaral temps braus,/ Eill bisa busna els bracs”, que en su inglés se lee así: “Briefly bursteth season brisk,/ Blasty north breeze racketh branch” (Pound, 1968: 133-34), pues consigue replicar las aliteraciones y consonancias pero además mantiene el significado original de las palabras (Claro, 2012: 443).⁸

⁸ Claro señala que una posible versión “literal y filológica” en español sería la siguiente: “Pronto romperá el mal tiempo/ El viento norte suena entre las ramas” (2012: 442). Es in-

Existe otra referencia de Pound a Arnaut, puntual pero bastante significativa, en su “Canto XX”. Allí hace referencia a un vocablo muy difícil de fijar en la primera estrofa del poema “Er vei vermeills” de Arnaut Daniel, mientras cuenta su visita al lexicógrafo Emil Levy con una pregunta muy específica:

And he said Now is there anything I can tell you?”
And I said I dunno, sir, or
“Yes, Doctor, what do they mean by *noigandres*?”
And he said: Noigandres! NOIgandres!
“You know for seex mon’s of my life
“Effery night when I go to bett, I say to myself:
“Noigandres, eh, *noigandres*,
“Now what the DEFFIL can that mean!” (1975: 89-90)

La palabra “Noigandres” ha merecido mucha discusión porque aparentemente sería una palabra inventada, pero se han hecho distintas propuestas a partir de sus variantes en manuscritos. Marjorie Perloff señala que Levy la descifró al separar el término en “*enoi* (ennui) and *gandres* from *gandir* (to ward off, to remove)— and in its original troubadour context, the word referred to an odor (probably of a flower) that could drive ennui away” (2010: 66). Martín de Riquer, de hecho, sigue a Levy en su traducción de los versos: “so-m met en cor q’ieu colore mon chan/ d’un’aital flor don lo fruitz si’amors/ se jois lo grans e l’olors d’enuo gandres” por “Esto me induce a colorear mi canto con tal flor cuyo fruto sea amor, cuyo grano sea gozo y cuyo olor sea salvaguarda de tristeza” (en Daniel, 1994: 126-27). Perloff agrega que otros estudiosos sugieren que es una referencia a la nuez moscada, de carácter afrodisíaco, que operaría como una metáfora sexual (2010: 66).

interesante contrastarla con la de Riquer, que utiliza otra variante textual del segundo verso (“e-l biza, e-l brus e-l blancx”), con un sentido muy distinto: “En breve se romperá el tiempo bravo y [desaparecerán] el cierzo y lo pardo y lo blanco” (2011: 158-59). Claro también ofrece posibles traducciones a partir del énfasis sonoro: “En breve tronará el mal tiempo/ Las rachas hacen rechinar las ramas” (2012: 443), de las imágenes: “Cielo negro: se quiebra y cae/ Viento norte: juega entre las ramas” (443) y del contexto: “¡Hasta cuándo con esas cancioncillas de primavera/ Cantemos la rudeza del mal tiempo!” (444), pero advierte que “todas ellas son parciales” (444).

Mi interés, por ahora, no es filológico, sino de otro orden: “Noigandres”, esa palabra imposible de descifrar, fue escogida por Haroldo y Augusto de Campos junto a Décio Pignatari para nombrar el movimiento y la revista con que nació la poesía concreta en Brasil en 1952. Así lo explicitan en “sinopse de movimento de poesia concreta”: “A palavra *Noigandres*, extraída (via Ezra Pound, Canto XX) de uma canção do trovador provençal Arnaut Daniel, é um termo cujo significado nem os romanistas sabem precisar ... Foi tomada como sinônimo de poesia em progresso, como lema de experimentação e pesquisa poética em equipe” (Campos et al., 2006: 259). Así lo comprendió Mary Ellen Solt: “This puzzling word suited the purposes of the three Brazilian poets very well; for they were working to define a new formal concept. The name *Noigandres* was both related to the world heritage of poems and impossible for the literary experts to define” (1970: 12). Como también apunta Perloff, este gesto era extraño en aquellos años en los que Pound vivía recluso en un hospital y era muy criticado por sus actitudes durante la Segunda Guerra Mundial (2010: 66). Augusto de Campos, en un diálogo de 1993 con la propia Perloff, explica además que las guerras habían marginalizado las prácticas artísticas experimentales, y que recién en los ’50 se comenzó a recuperar la obra de Mallarmé así como la de Pound: “We participated in an international movement . . . that tried to rescue Pound, who was excluded from American anthologies” (en Perloff, 2010: 66). Este esfuerzo, a nivel más amplio, intenta abolir una idea aparentemente instalada en el postmodernismo: dar por finalizadas las vanguardias (en Perloff, 2010: 67). Es desde esta postura que Perloff considera al concretismo brasileño como un movimiento “arrière-garde” (67), que no parte desde cero, sino que intenta redescubrir y proyectar el aporte de las vanguardias. Y esa tarea no se limita a la poesía visual (quizás lo más conocido de su producción) sino que conforma un proyecto mucho más amplio y ambicioso de creación, crítica y traducción. Por ello, si bien la impronta de Pound es evidente en muchos aspectos, me interesa recalcar que se percibe especialmente en este interés por rastrear y darles nueva vida a aquellos “inventores” desperdigados en épocas y lenguas distantes entre los que se cuentan, por supuesto, Arnaut Daniel y Dante.

Esta tarea, incluso, es una de las más valoradas del grupo: en un artículo escrito tras la muerte de Haroldo de Campos en 2003, Umberto Eco lo consideró “o maior tradutor moderno de Dante” (en Bernardini, 2010:

222). En efecto, el poeta italiano fue un objeto de atención relevante que quedó fijada en el libro *Pedra e Luz na Poesia de Dante*, publicado en 1998. Allí incorpora la publicación previa *Dante: seis cantos do Paraíso*, de 1978, junto a las “Rime petrose” (que ya se encontraban en el volumen *Traduzir e trovar (poetas dos séculos XII a XVII)* publicado con su hermano Augusto en 1968) y un soneto de la *Vita Nuova*, así como poemas de contemporáneos como Cavalcanti y Guinizelli. Esta atracción venía de mucho antes, pues ya en 1955 lo menciona al inicio de “poesia e paraíso perdido” (“A arte de poesia, embora não tenha uma vivência função-da-História, mas se apóie sobre um *continuum* meta-histórico que contemporaniza Homero e Pound, Dante e Eliot, Góngora e Mallarmé, implica a idéia de progresso, não no sentido de hierarquia de valor, mas no de metamorforse vetoriada, de transformação qualitativa, de culturmorfologia: *make it new*” (en Campos et al., 2006: 43)) y también en 1960, en “a temperatura informacional do texto” (“toda disciplina artística implica uma voluntária limitação de meios, e exemplificaríamos, em poesia, como a *terza rima* de Dante, ou, mais pronunciadamente ainda, com a rigorosa trama melopaica das *sextinas* de Arnaut Daniel, restringindo, forçosamente, o número de opções lingüísticas de ambos os poetas”) (en Campos et al., 2006: 189).

Como es frecuente en muchas traducciones de los integrantes de Noigandres, *Pedra e luz* también cuenta con extensos textos críticos, que hacen dudar si el ensayo intenta justificar a la versión o viceversa. Esa supuesta oposición queda descartada si atendemos a la noción que allí mismo explica, la “tradução criativa - *transcrição*” (Haroldo de Campos, 1998: 67), que venía desarrollando desde un ensayo de 1962 con el elocuente título “Da Tradução como Criação e como Crítica”. A ello se suma el constante reclamo de la traducción lejana a un afán puramente arqueológico, pues el responsable debe ser “ser mais fiel à invenção como algo vivo do que ao dogma do significado literal, tantas vezes esterilizante” (24). Por eso, el texto final debe convertirse en “um original autônomo” (67).

Un buen ejemplo es la traducción de una de las “rime petrose”, aquellos poemas posteriores de Dante, en los que compara la dureza de la amada con una piedra: poesía difícil que responde a un sentimiento difícil. Ya en los primeros cuatro versos podemos escuchar nítidamente que su declaración de intenciones resuena con más fuerza gracias al exceso de conso-

nantes como “p” “r” y “t” tanto en el original italiano como en portugués: “Così nel mio parlar voglio esser aspro/ com’è ne li atti questa bella petra,/ la quale ognora impetra/ maggior durezza e più natura cruda”; “Quisera no meu canto ser tão aspero/ como é nos atos esta bela pedra,/ que a toda hora impetra/ maior dureza e essência ainda mais crua” (54-55). Es evidente la opción por favorecer la *melopœia* que, implica, sin embargo, otras decisiones que lo desvían del primer texto. Así lo explica en una de las numerosas notas: “Para manter a estrutura rítmica desta canção ... configurei zonas fónicas, nas quais uso, indiferentemente, rimas consoantes, toantes e ainda imperfeitas, enquanto que no original só aparecem rimas em consonância” (62). El efecto, sin embargo, sería más potente ya que esa irregularidad se ve sobrepasada por la recurrencia fónica, e incluso, puede ser validada por el tema del poema: “uma certa aspereza dissonante no rimário não deixa de estar justificada pelo próprio isomorfismo do tema-linguagem neste canto: mulher-pedra / *parlar aspro*” (62). Bajo esta misma lógica, respecto a la doble sextina “Amor, tu vedi” (44-45), Federico Bertolazzi destaca otras desviaciones del original italiano con el fin de favorecer una simetría fónica (2005: 120), y también señala que, al igual que Dante en la *Comedia*, Haroldo recurre a la creación de neologismos, pero no necesariamente de manera paralela sino, de un modo más global, de acuerdo a una “legge della compensazione” (121-22). Así, en consecuencia, “sfrutta la possibilità di tradire la lettera per inventare, o meglio *inventire*, la sua fedeltà” (122).⁹ Es innegable, pues, que la influencia de Dante, a pesar de su enorme carga histórica, no amilana a Haroldo de Campos, sino que más bien lo impulsa a intentar emularlo; incluso en una de sus últimas publicaciones, *A máquina do mundo repensada* (inspirada en Dante, Camões y Drummond), lo explicita: “quisera como dante em via estreita/ extraviar-me no meio da floresta” (2000: 13). Esa intención, además, se complementa con el carácter absolutamente contemporáneo que le otorga al movimiento del que formaba parte Dante, como explicita en “O *Dolce Stil Nuovo*: Bossa-nova no *Duecento*”, texto de 1983 incorporado a *Pedra e Luz...* y, en particular, en “Futurismo no duecento?”, incluido en *Traduzir e trovar*. En este breve texto, que precede su versión de la sofisticada “Donna mi prega” de Guido

⁹ Para más análisis de las versiones de Haroldo de Campos, ver Bernardini (2010) y Affatato (2022).

Cavalcanti, Haroldo menciona que cuando Pound publicó su traducción de las *Rime* de Cavalcanti, en algunos círculos académicos fue considerada como la manifestación de una filología “futurista” (en Augusto de Campos y Haroldo de Campos, 1968: 45). Respecto a dicha versión, comenta que aunque “a leitura de Pound freqüentemente parece idiossincrática e fantasiosa, podendo ser retificada pela consulta a lições filológicas mais rigorosas, é sempre iluminadora sua prodigiosa ‘empatia’ com os valores poéticos do original” (48). Se reafirma, entonces, que más que la reproducción exacta de los procedimientos específicos del original, lo que importa es producir un efecto global comparable en el nuevo poema que surge de la traducción.¹⁰

Invenção. De Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti (1ª ed. 2003, 2ª ed. 2021), es el título de la más reciente recopilación de traducciones de los trovadores Raimbaut d'Aurenga y Arnaut Daniel y los estilnovistas por parte de Augusto de Campos. Su título no deja duda de su filiación poundiana, y la segunda parte, titulada “Cantos de Dante y Canções de Cavalcanti”, se inicia con una cita del propio poeta norteamericano que avala la reunión de estos cuatro precursores: “Depois de Provença, Dante e Guido Cavalcanti na Itália” (en Augusto de Campos, 2021: 183). A diferencia de su hermano Haroldo, que se enfocó en el Paraíso, Augusto traduce cuatro cantos del Infierno y dos del Purgatorio, además del soneto “Tanto gentile e tanto onesta pare”. Pero sus criterios son bastante similares; antes que la traducción literal, prefiere mantener la *terza rima* y privilegia los efectos fónicos (“É preciso estar ainda atento às aliterações, aos jogos das palavras, às nuances sonoras” (2021: 186)), como puede observarse en su versión del terceto inaugural: “Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovoi per una selva oscura,/ ché la diritta via era smarrita”; “No meio do caminho desta vida,/ me vi perdido numa selva escura,/ solitário, sem sol e sem saída” (192-93). Es evidente que el sentido del tercer verso (el desvío del camino) pareciera dramatizarse en demasía, pero así obtiene una rica aliteración de “s” que hace eco de las “r” y “t” del original.

¹⁰ Dentro de esta misma lógica, Haroldo de Campos adopta como modelo “Perch’i no espero” de Guido Cavalcanti (1998: 188-91) para escribir su propia “Baladeta à moda toscana” (192-93), con el fin de que sea musicalizada por el músico brasileño que, curiosamente, comparte el apellido: Péricles Cavalcanti.

Además de éste y del Canto V del Infierno, su selección correspondió al interés por mostrar el encuentro de Dante con sus predecesores provenzales (187); así, entonces, leemos que la famosa referencia a la maestría de Arnaut Daniel es traducida como “o artesão maior da voz materna” (253). Otro caso es el canto VII del Infierno, particularmente célebre porque comienza con una expresión ininteligible en boca de Plutón: “*PaPe Satàn! pape Satàn aleppe!*” (que traduce prácticamente igual, a excepción de las tildes (212-13)). Ésta suele ser considerada como ejemplo de neologismo o lengua inventada; para Augusto de Campos se trata de “uma espécie de desesperanto interlingüístico que me feriu a imaginação” (187) y “bizarra invocação pre-sonorista de Satã” (188), y podríamos pensar que su atracción es equivalente a la que le provoca la palabra “Noigandres”.

Además de estas traducciones, hay otro texto muy interesante que nos permite comprender el vínculo de Dante con la poética de Augusto. Se trata de “Dante: um corpo que cai”, una mezcla de poema, traducción y ensayo que precede a sus versiones de los cantos I y V del Infierno en su libro *O anticrítico*. Allí dispone de manera vertical las palabras del último verso del Canto V:

e
caí
como
corpo
morto
cai

e
caddi
come
corpo
morto
cade (1986: 15)

Este gesto aparentemente sencillo es muy significativo pues cumple con la búsqueda de los poetas concretos por el isomorfismo (“ao conflito

de fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo”, escriben en el “plano-piloto para poesia concreta” (Campos et al., 2006: 217)). En una entrevista con Ronald Greene, Augusto profundiza al respecto: “I see in Dante’s verse . . . an iconic dramatization of the poet’s fall This spatial disposition, this concretizing, makes evident a compact structure of alliterative disyllables which has at its center the assonant bloc “corpo morto” while it emphasizes the semantic reference, the fall” (1992: 23). Además de destacar que “I’m the first of many translators to keep the sound of the line, since the others gave no importance to the materiality of the text”, advierte que no pretende que toda la poesía deba ser transmutada a poesía concreta, pero que el concretismo sí permite desarrollar una nueva visión crítica (24). En ese mismo diálogo también se refiere a la operación selectiva de la traducción desarrollada por el grupo Noigandres, quienes se propusieron “redeem, from a creative and not merely a didactic point of view, works of the past such as those of Arnaut Daniel, Dante, Cavalcanti, Villon, Donne, and many others”, es decir, priorizar aquellos que corresponden al rol de “inventors” (in the Poundian classification)” (33-34). Tras numerosas críticas a otras versiones al portugués, “Dante: um corpo que cai” cierra con este sugerente paralelismo:

arnaut

o
sol
chove

dante

o
sol
cala (1986: 19)

Así resplandecen juntas una sorprendente y paradójica imagen de Arnaut Daniel en su poema “Lancan son passat li giure” con la sinestesia del Canto I del Infierno.

Volvamos, de nuevo, a *Invenção*, cuyas páginas iniciales incluyen la tra-

ducción colectiva de Augusto, Haroldo y Décio Pignatari de tres alusiones de Pound a Arnaut Daniel en sus *Cantos*. La primera, que acabamos de ver, corresponde al “Canto IV”: “Thus the light rains, thus pours, *e lo soleils plo-vil*” (en Augusto de Campos, 2021: 24); la segunda, del “Canto VI”, alude a dos palabras-rima de su famosa *sestina*: “‘Ongla, oncle’, saith Arnaut” (24) y la tercera, como no podía ser de otra manera, nos trae de vuelta al viejo Levy que así se queja en portugués:

“Noigandres! NOIgandres!

“Faz seis meses já

Toda noite, qvando fou dormir, digo para mim mesmo:

“Noigandres, eh, *noigandres*,

“Mas que DIABO querr dizer isto!”. (27)

Algunas páginas más adelante se encuentra, por supuesto, “Er vei ver-meills”, el poema de Arnaut del que proviene esta enigmática expresión. Augusto la resuelve del siguiente modo: sigue la variante provenzal antes mencionada (“l’olors d’enoi grandes”) pero en su traducción escribe “olor de noigandres” (126-27). También indica: “uso, para efeito de rima, esta variante misteriosa, tal como aparece en Canello” (en referencia al editor de la obra de Arnaut Daniel en el siglo XIX; 127n). Luego añade la explicación de Levy (“Um olor que protege do tédio” (127n)), pero encontramos más información en una nota al pie de una entrevista a Rodrigo Naves de 1983, incluida en este mismo volumen: “A interpretação de Levy . . . corrigia a anterior, do provençalista francês Raynouard, que atribuíra a ‘noigandres’ o significado de noz-moscada’, incongruente no contexto do poema. Hower busca conciliar as duas interpretações. Argumenta, em resumo, que a noz-moscada é por muitos considerada um afrodisíaco e que, na quarta estrofe, o trovador proclama que gostaria de ser o cozinheiro de sua amada” (164n).¹¹ Lo que me resulta más atractivo, sin embargo, es la conclusión del propio Hower en su artículo “O mistério da palavra *noigandres* - resolvido?": “este tipo de trocadilho complexo seguramente agradaria certos outros poetas que também se interessavam muito em encontrar novas manei-

¹¹ Más recientemente, Marjorie Perloff señala que “Augusto is skeptical about the sexual theme” (2010: 179).

ras de usar a linguagem e que gostavam de jogar com palavras — a saber, os poetas concretos do Brasil: o grupo ‘Noigandres’ de São Paulo, que agora poderia talvez aceitar Arnaut Daniel como um antepassado espiritual do século XII” (1978: 168). Más allá de optar por “noigandres” para duplicar la rima en los versos finales de todas las estrofas del poema de Arnaut, creo que Augusto busca subrayar el guiño al nombre de su grupo de pertenencia. Y agrego que en *Verso reverso controverso* (una recopilación previa de varios trovadores junto con poetas barrocos y simbolistas), tradujo únicamente la primera estrofa de este mismo poema y la tituló simplemente “Noigandres” (1988: 53).

El interés de Augusto por Arnaut Daniel supera, sin embargo, esta única palabra. Su foco es extremadamente detallista con los diversos artificios técnicos que despliega. Valora, por ejemplo, la “rima polifônica” (según la llamó el propio Pound), aquellas rimas que no se repiten en la estrofa sino que en la misma posición en las siguientes (2021: 46-47), como era el caso de “noigandres” con “flandres”, “Aleixandres” y otras en “Er vei vermeills”. Igualmente destaca otras de sus características más singulares, como la frecuente elección de rimas raras o “caras”, o las *coblas singulares*, es decir, canciones compuestas por estrofas monorrimas (47-48). Un ejemplo de esta técnica es “Pois Raimons e-n Trucs Malecs”, cuya primera estrofa rima así: “Malecs”-“decs”-“canecs”-“prec”-“pecs;”- “becs” - “greccs;” - “secs”-“plecs” (72). La versión de Augusto intenta replicar lo más posible este esquema: “Malec” - “encarregue,” - “seque” - “entregue,” - “é que” - “es-fregue” - “descarregue,” - “despregue” - “cegue” (73). Aunque el resultado no es exacto, lo relevante es la prioridad que le otorga a los efectos fónicos a la hora de traducir la *melopœia*. Al igual que en sus versiones de Dante, busca que las aliteraciones del original vuelvan a relucir en portugués, como ocurre en “Sols sui qui sai lo sobrafan que-m sortz” transformado en “Somente eu sei sentir o sobrafã que sente” (134-35), y en aquel poema que también ocupó a Pound: “Em breve briga o tempo bravo/ e a brisa buzina nos bancos” (113).

Otra opción quizás aún más compleja a la que obliga la poesía de Arnaut es la réplica de sus exigentes procedimientos. Me llama la atención, en particular, lo que ocurre al inicio de su versión de “L’aura amara”. En “Presença de Provença”, Augusto ya notaba que Arnaut había dispuesto en orden alfabético las palabras principales de esos versos (1988: 44): “L’aura

amara/ fa-ls bruoills brancutz/ clarzir/ que-l doutz espeissa ab fuoills”, y así lo reproduce en su versión: “Aura amara/ branqueia os bosques, car-/ come o cor/ da espessa folhagem” (2021: 104-5). Se trata, pues, de una categoría adicional a las contempladas por Pound, que implica la primacía del procedimiento como foco de la traducción.¹² A nivel más amplio, esto se observa en “Lo ferm voler qu’el cor m’intra”, una compleja construcción que inaugura el formato de la *sestina*, mediante la elección de seis palabras-rima que se van repitiendo en distintas posiciones a lo largo de las estrofas.¹³ Augusto de Campos cumple con la tarea a nivel estructural (147-49), pero admite una dificultad irremontable: “A sextina de Arnaut me desafiou anos a fio por causa da parelha *ongla-oncle*: em português, traduzida literalmente, daria ‘unha-tio’, rompendo a tensão paranomástica. “*Ongla, oncle’ saith Arnaut*’, ecoava Pound nos meus ouvidos (Canto VI), como que reiterando o desafio” (1988: 45). La solución fue sacrificar al tío y remplazarlo por “sonho”, que sí permite mantener la paronomasia con “unha” (46).

La fascinación de Augusto de Campos por la poesía trovadoresca es mucho más amplia, sin embargo, e incluye en este libro a Raimbaut d’Aurenga, considerado el precursor de Arnaut en el “trobar ric” (también llamado “trobar prim”), un estilo que, como hemos visto, se caracterizaba por su gran despliegue técnico. Pero también antes, en el conjunto “Presença da Provença” incluido en *Verso reverso controverso*, se enfocaba a otros autores como Guillermo de Aquitania, Marcabru, Bertran de Born, Bernart de Ventadorn y Peire Cardenal. Es más: también crea una “Intradição”, firmada por “Bernart de Ventadorn - c.1174/ Augusto de Campos - c.1974”, en la que se funden las palabras de ambos con distintas tipografías (una gótica, otra más moderna): “sise *eunãono-us vveeijo*” (1994: 215). Este particular tipo de homenaje se replicará con frecuencia en otros de sus libros de poemas, y después encontraremos, también, otra referencia similar: “lobograma (1996)/ (peire vidal)” (2003: 88-89), así como en “coisa”, un collage multilingüe de citas en el que los nombres de

¹² Un ejemplo aún más gráfico ocurrió con *La disparition* de Georges Perec, una novela lipogramática en que se omite por completo la letra “e”, la más frecuente del idioma francés: su versión en español se llamó *El secuestro* y en ella se omitió la letra “a”, la más frecuente de nuestra lengua (ver Morillas (1997)).

¹³ Para más detalle sobre la *sestina*, ver Roncaglia (1981) y Canettieri (1996).

Arnaut, Bernart, Guido y Dante se entremezclan con los de Cole Porter y Jimi Hendrix (1994: 107).

Resulta obvio que para Augusto de Campos los trovadores nunca han dejado de ser actuales. Para un poeta obsesionado con la tecnología (su obra abarca experimentos tipográficos y formatos como los hologramas, videos y animaciones), la vigencia de los poetas provenzales en particular se debe precisamente a la “tecnología poética, o trabalho de estruturação e de ajuste das peças do poema, em termos de artesanato, é evidente, mas que assinalam um dos mais altos momentos da poesia no sentido da apropriação do instrumento verbal e de sua adequação ao dizer poético” (1998: 10). Y por ello ha insistido en el carácter nuevo de estos y otros tantos poetas del pasado: “Assim como á gente que tem medo do novo, há gente que tem medo do antigo. Eu defenderei até a morte o novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo. O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo”. Así, considera que Arnaut, o también a Donne o Hopkins así como sus compatriotas Gregório de Matos o Sousândrade “não são menos novos que Joyce ou Pound ou Oswald ou Pignatari” (7).

Su insistencia por la novedad resulta doblemente atractiva si observamos que en muchos trovadores ya existía este mismo ímpetu. Quizás pueda parecer osado extrapolar una actitud más propia de las vanguardias históricas, pero vale la pena escuchar la opinión de filólogos como Riquer: “Se podría decir, exagerando, que Arnaut Daniel no dijo nada nuevo, pero todo lo dijo de un modo nuevo. Hay en él un empeño de novedad y de singularización que podría parecer ingenuo o epidérmico, si no fuera porque en sus magníficas canciones se advierte que . . . se ha propuesto una muy seria tarea artística” (en Daniel, 1994: 22-23). A nivel más amplio, Gérard Gouirain se refiere a la determinación de los trovadores “to be extraordinary, in the etymological sense of the word” y sostiene que la necesidad de aprender una serie de reglas en el arte trovadoresco constituye una motivación, un reto: “the higher the hurdle, the more prodigious the leap” (en Gaunt y Kay (ed.), 1999: 83). En cualquier lectura de la poesía de este período se advertirán numerosas ocasiones en las que se muestra un espíritu competitivo (particularmente en las *tenso* en las que dos trovadores alternan estrofas para debatir un tema, o en poemas escritos como respuesta a

uno previo (Riquer, 2011: 65-70))¹⁴ y una actitud altiva y jactanciosa que se refleja particularmente en un género como el *gap*, en el que el trovador “se envanece de ser capaz de realizar acciones, o hazañas, inverosímiles o imposibles” (59). Y es aún más relevante, a mi juicio, el constante esfuerzo por dar muestras de su virtuosismo técnico a través de desafíos autoimpuestos, como la *sestina*. Es allí, a mi parecer, donde mejor se observa la confluencia de la tarea crítica y traductora de Augusto, al igual que la de Haroldo y de Pound con la lírica trovadoresca: precisamente en una poética del desafío. Y esta reivindicación de la dificultad, del virtuosismo, del artificio opera de manera provocativa en múltiples planos: puede permitir revalorizaciones y reordenamientos del canon, puede refrescar las lecturas excesivamente academicistas, puede obligar a desarrollar experimentaciones lingüísticas muy exigentes, y puede constituir un acto creativo, un poema nuevo que disputa el espacio del presente.

En un capítulo del libro colectivo *Modernités des Troubadours*, Inês Oseki-Dépré afirma que el interés actual por los trovadores se debe a tres grandes poetas: “Ezra Pound dans le monde anglophone, Jacques Roubaud dans le monde français et francophone et Augusto de Campos pour le monde lusophone (voire hispanophone)” (en Burle-Errecade et al. (ed.), 2018: 81).¹⁵ Es muy justa, por cierto, la mención a Roubaud, escritor y matemático perteneciente al OuLiPo, y también cercano al trabajo de los concretistas (escribió, por ejemplo, el prefacio de la versión francesa de *Galáxias* de Haroldo de Campos). Es, además, antologador y traductor de los trovadores, y autor del magnífico ensayo *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*. Ya en el prefacio encontramos reflexiones que nos resuenan con claridad, particularmente respecto a la concepción de su práctica: “La nature même du jeu de la poésie fait du troubadour avant tout un artisan, un ‘facteur’ (selon la désignation des grandes rhétoriciens au XV^e siècle), un forgeron, un ‘fabbro’ (Dante). Il forge les mots du dire d’amour, il trempe la poésie au feu d’amour, il l’affine comme un or; cette métaphore revient sans cesse dans le trobar” (1994: 11). Su reivindicación tan apasionada no

¹⁴ Una de las discusiones más relevantes se produjo entre los defensores del *trobar leu* y el *trobar clus*, es decir, el estilo más claro o más oscuro (ver Cussen, 2007: 43-56).

¹⁵ Ver también en el mismo libro el capítulo “Sur la tâche moderne du poète-traducteur. La présence de la Provence dans l’œuvre des frères Campos” de Ana Lúcia Machado de Oliveira (en Burle-Errecade et al. (ed.), 2018: 93-101).

sólo se debe a su origen provenzal sino porque, según confiesa, escogió la lírica trovadoresca como el modelo de su propia poética: “J’ai choisi la Provence du XII^e siècle. On peut penser la poésie à travers les troubadours, leur exemple”, y, también, porque valora su actualidad: “ce livre est-il un hommage; et, même indirectement, parle de la poésie de notre temps” (17).

Tras un análisis comparativo, Oseki-Dépré considera que, en sus traducciones al francés, Roubaud privilegia la necesidad de preservar lo más posible el original, mientras que Augusto de Campos se impone una restricción mayor: “maintenir le rythme, les allitérations, les rimes, en somme la musique du poème, originellement chanté” (en Burle-Elrecade et al. (ed.), 2018: 92). Es importante recalcar, en este sentido, que el poeta brasileño nunca olvida el carácter musical de estas piezas. En *Invenção*, de hecho, comenta diversas versiones históricamente informadas de las escasas melodías de Arnaut que perviven (Augusto de Campos, 2021: 48-49) e incluye una amplia lista de LPs, CDs y videos en Youtube (276-78). Además menciona que numerosos músicos brasileños han tomado sus traducciones para componer nuevas canciones. Ya en un programa televisivo de 1983, “Fábrica do Som”, se presentó la traducción de “Chanson do-ill mot son plan e prim” (“Canção de amor cantar eu vim”) con la música original de Arnaut Daniel, en una versión para voz, piano y flauta dulce bajo, así como la composición original de Livio Tragtenberg para la famosa “Farai un vers de dreyt nien” (“Fiz un poema sobre nada”) de Guillermo de Aquitania; todo esto, frente a un gran auditorio en São Paulo y con la atenta mirada de Augusto y su hermano Haroldo (Varios, 1983). Más reciente es la versión de “Noigandres” (traducción de la primera estrofa de “Er vei vermeills”) a cargo de Cid Campos para la celebración de los noventa años de su padre Augusto (Cid Campos, 2021). En un breve texto de presentación explica que “nesta tradução do trovador arnaut daniel, augusto de campos nos faz sentir de perto o canto, o amor e o olor de noigandres, levando-nos a respirar os ares dos trovadores provençais” (en Fonteles y Silveira (ed.), 2021: 156). La dulce y contenida interpretación de Cid nos hace olvidar, por un momento, ese empeño por la novedad y la dificultad, que he referido. Accedemos, en cambio, a una dimensión más íntima de la fina y cuidadosa labor artesanal del “miglior fabbro”. Y volvemos a preguntarnos, una vez más, qué podría significar la palabra “noigandres”.

Referencias

- Affatato, Rosa. (2022). “Haroldo de Campos y la palabra ‘transcriada’: Un camino hacia el Paraíso”. *Il folle volo. Las rutas transatlánticas de Dante Alighieri*. Ed. Celia de Aldama Ordóñez. Madrid: Verbum: 113-35.
- Alighieri, Dante. (2018). *Comedia*. Tr. José María Micó. Barcelona: Acan-tilado.
- Bernardini, Aurora Fornoni. (2010). “Breves comentários às traduções de Dante por Haroldo de Campos”. *Signâncias. Reflexões sobre Haroldo de Campos*. Ed. André Dick. São Paulo: Risco: 214-33.
- Bertolazzi, Federico. (2005). “‘Fiando-me de teu falar honesto’. Note lin-guistiche a margine delle traduzioni dantesche di Haroldo de Campos e Vasco Graça Moura”. *Dante: Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, vol. 2, 2005: 113-32.
- Burle-Errecade, Élodie, Michèle Gally y Francesca Manzari (ed.). (2018). *Modernités des Troubadours*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence.
- Claro, Andrés. (2012). *Las vasijas quebradas. Cuatro variaciones sobre ‘la tarea del traductor’*. Santiago: Universidad Diego Portales.
- Campos, Augusto de. (1986). *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Le-tras.
- Campos, Augusto y Haroldo de Campos. (1968). *Traduzir e trovar (poetas dos séculos XII a XVIII)*. São Paulo: Papyrus.
- _____. (1992). “From Dante to the post-concrete: An interview with Augusto de Campos”. Entr. y tr. Ronald Greene. *Harvard Library Bulletin* vol 3, nº 2, Summer 1992: 19-35.
- _____. (1994a). “Intradução”. *VIVA VAIA. Poesia 1949-1979*. 3ª ed. São Paulo: Ateliê, 2001: 215.
- _____. (1994b). “coisa”. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva: 107.
- _____. (2003). “lobograma (1996)/ (peire vidal)”. *NÃO*. São Pau-lo: Perspectiva: 88-89.
- _____. (2021). *Invenção. De Arnaut e Raimbaut a Dante e Caval-canti*. 2ª ed. São Paulo: Laranja Original.
- _____. (1988). *Verso reverso controverso*. 2ª ed. São Paulo: Pers-pectiva.

- Campos, Augusto, Décio Pignatari y Haroldo de Campos. (2006). *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial.
- Campos, Cid. (2021). “Noigandres Cid Campos - Arnaut Daniel - tradução Augusto de Campos”. <https://www.youtube.com/watch?v=u3wm-nIOuWJY>.
- Campos, Haroldo de. (1998). *Pedra e Luz na Poesia de Dante*. Intr. Andrea Lombardi. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (2000). *A máquina do mundo repensada*. São Paulo: Ateliê.
- Canettieri, Paolo. (1996). *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*. Roma: Bagatto Libri.
- Cussen, Felipe. (2007). *Un puño abierto (discusiones en torno al hermetismo poético)*. Tesis Doctoral, Universitat Pompeu Fabra.
- Daniel, Arnaut. (1994). *Poesías*. Tr. Martín de Riquer. Barcelona: Quaderns Crema.
- Eliot, T. S. (2006). *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*. 2ª ed. Ed. Lawrence Rainey. New Haven: Yale University Press.
- Fonteles, Bené y Walter Silveira (ed.). (2021). *Poéticas na quarentena. Arte na espreita e na espera*, nº 6.
- Gaunt, Simon y Sarah Kay (ed.). (1999). *The Troubadours. An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hower, Alfredo. (1978). “O mistério da palavra noigandres - resolvido?”. *Discurso*, nº 8: 160-68.
- Morillas, Esther. (1997). “El derecho a ser intraducible: *La disparition*, de Georges Perec, en castellano”. *Trans*, nº 2: 111-20.
- Perloff, Marjorie. (2010). *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Pound, Ezra. (1968). *Literary Essays of Ezra Pound*. Ed. T. S. Eliot. New York: New Directions.
- _____. (1975). *The Cantos of Ezra Pound*. Londres: Faber & Faber.
- Riquer, Martín de. (2011). *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel.
- Roncaglia, Aurelio. (1981). *L'invenzione della Sestina*. Milán: Riccardo Ricciardi Editore.

- Roubaud, Jacques. (1994). *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*. 2^a ed. Paris: Les Belles Lettres.
- Solt, Mary Ellen (ed.). 1970. *Concrete Poetry. A World View*. 2^a ed. Bloomington: Indiana University Press.
- Varios. (1983). “Arnaut Daniel e Guilhem de Peitieu. Duas canções de trovadores do século XII”. <https://www.youtube.com/watch?v=7dPf-Sqs7Es>.