

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO**

Rosario Lázaro Igoa

***TRANSBLANCO DE OCTAVIO PAZ/HAROLDO DE CAMPOS:
ANÁLISIS PARATEXTUAL DEL ACUERDO AUTOR/TRADUCTOR***

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr.
Walter Carlos Costa

FLORIANÓPOLIS
Julho / 2011

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

L431t Lázaro, Rosario I.

Transblanco de Octavio Paz/Haroldo de Campos [dissertação]
: análisis paratextual del acuerdo autor/traductor / Rosario
Lázaro Igoa ; orientador, Walter Carlos Costa. -
Florianópolis, SC, 2011.
156 p.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Paz, Octavio, 1914-. 2. Campos, Haroldo de, 1929.
3. Tradução e interpretação. 4. Paratexto. 5. Literatura
hispano-americana - Crítica e interpretação. 6. Poesia. I.
Costa, Walter Carlos. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.
III. Título.

CDU 801=03

Rosario Lázaro Igoa

***TRANSBLANCO DE OCTAVIO PAZ/HAROLDO DE CAMPOS:
ANÁLISIS PARATEXTUAL DEL ACUERDO
AUTOR/TRADUCTOR***

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.
Florianópolis, 29 de Julho de 2011.

Prof.^a, Dr.^a Andréia Guerini
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:

Prof., Dr. Walter Carlos Costa,
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof., Dr. Álvaro Faleiros
Universidade de São Paulo

Prof.^a, Dr.^a Marie-Hélène Torres
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a, Dr.^a Andréia Guerini
Universidade Federal de Santa Catarina

AGRADECIMIENTOS

A las circunstancias, decisiones y personas que de alguna manera me trajeron hasta aquí y ahora.

Al Prof. Walter, por la paciencia, sugerencia de tema, y exigencia, desde el primer e-mail enviado desde Montevideo en mayo del 2008 en adelante.

Al tribunal de la *qualificação* y de la defensa, por los certeros y necesarios aportes.

A Fernando de la secretaría de la PGET, por todas las “gauchadas”.

A la beca CAPES-REUNI.

A mi familia.

Y a Norberto.

RESUMO

Esta dissertação apresenta a análise do aparato paratextual de *Transblanco*, obra de autoria compartilhada entre Octavio Paz e Haroldo de Campos estruturada em torno da tradução do poema *Branco* (1966), de Paz, em suas duas edições (Guanabara, 1986; Siciliano, 1994). Contextualiza o encontro entre os dois poetas / críticos / tradutores e problematiza uma significativa discussão que acontece nas cartas iniciais, como a materialização de suas posições semelhantes, mas divergentes sobre a poesia, a tradição, e a ruptura. É em torno de tais conceitos que se organiza o capítulo a seguir sobre a obra de Paz e Campos. Ao mesmo tempo, torna explícita a filiação teórica com o conceito de "projeto de tradução", de Antoine Berman (BERMAN, 1995). Segue a análise paratextual da obra, de acordo com as contribuições de Gérard Genette (GENETTE, 1987).

PALAVRAS-CHAVE: Paratexto; *Transblanco*; Crítica de poesia traduzida.

ABSTRACT

This M.A. Thesis consists of the analysis of the paratextual apparatus in *Transblanco*, a work of joint authorship between Octavio Paz and Haroldo de Campos which is structured around the translation of Paz's poem *Blanco* (1966), in its two editions (Guanabara, 1986; Siciliano, 1994). A contextualization of the encounter between the two poets / critics / translators follows, as well as a discussion of a significant, yet short, controversy that occurs in the initial letters as the materialization of their similar but divergent positions about poetry, tradition and rupture. Around such concepts the following chapter about Paz's and Campos' work is structured. Regarding theoretical formulations, the thesis specifies its affiliation with the concept of "translation project", by Antoine Berman (BERMAN, 1995). Finally, the paratextual analysis of the work is presented, following Gérard Genette's contributions (GENETTE, 1987).

PALABRAS-CLAVE: Paratext; *Transblanco*; Translated poetry criticism.

RESUMEN

Esta disertación consiste en el análisis del aparato paratextual de *Transblanco*, obra de autoría compartida entre Octavio Paz y Haroldo de Campos estructurada alrededor de la traducción del poema *Blanco* (1966) de Paz, en sus dos ediciones (Guanabara, 1986; Siciliano, 1994). Contextualiza el encuentro entre ambos poetas/críticos/traductores y problematiza una significativa puesta a punto que ocurre en las cartas iniciales, como materialización de sus posiciones similares pero divergentes en torno a poesía, tradición y ruptura. En torno a tales conceptos se estructura un recorrido por la obra de Paz y de Campos que sigue a continuación. Asimismo, se explicita la filiación teórica con el concepto de “proyecto de traducción”, de Antoine Berman (BERMAN, 1995). Sigue el análisis paratextual de la obra, según aportes de Gérard Genette (GENETTE, 1987).

PALABRAS-CLAVE: Paratexto; *Transblanco*; Crítica de poesía traducida.

INDICE DE IMÁGENES

IMAGEN 1- Tapa edición 1986	109
IMAGEN 2- Tapa edición 1994	111
IMAGEN 3- Contratapa edición 1986.....	113
IMAGEN 4- Contratapa edición 1994.....	114
IMAGEN 5- Anteportada edición 1986 (izq.) y 1994 (der.)	116
IMAGEN 6- Portada edición 1986 (izq.) y 1994 (der.).....	117

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	19
CAPÍTULO I- UN MARCO DE SITUACIÓN	25
CRÓNICA DE UN ENCUENTRO	25
Octavio Paz: un itinerario biográfico y bibliográfico.....	27
Haroldo de Campos: otro itinerario biográfico y bibliográfico.....	35
La obra de Paz en Brasil.....	49
SOBRE <i>BLANCO</i>	53
CAPÍTULO II- LA PUESTA A PUNTO: CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS.....	61
UNA DIFERENCIA DE POSICIONAMIENTO.....	61
La postura de Paz	68
La postura de Haroldo	80
CAPÍTULO III- ANÁLISIS PARATEXTUAL.....	99
NOCIONES TEÓRICAS Y DECISIONES METODOLÓGICAS	99
SOBRE EL RELEVAMIENTO PARATEXTUAL	105
RELEVAMIENTO PARATEXTUAL	108
Peritexto editorial: zona espacial y material.....	108
Sobre el título y sus varias dimensiones.....	120
Dedicatoria y epígrafe	122
Uso de notas	124
Textos dentro de la obra	125
REFLEXIONES FINALES	143
BIBLIOGRAFIA	147

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo propone un relevamiento del complejo y profuso aparato paratextual de *Transblanco*, obra de autoría compartida entre Octavio Paz y Haroldo de Campos y estructurada alrededor del poema Blanco (1966) del primero, en sus dos ediciones de 1986 (Guanabara) y 1994 (Siciliano). Parto del presupuesto de que la mencionada obra, que presenta el original del poema *Blanco*¹, su traducción al portugués, notas críticas, y el intercambio epistolar entre Octavio Paz y Haroldo de Campos entre 1968 y 1981, materializa un encuentro clave entre dos poetas/ críticos/ traductores de Latinoamérica, con distintos significados en 1968, cuando comienza el vínculo, en 1986 al momento de la primera edición, y en 1994, de la segunda. Considero que *Transblanco*, como un acuerdo de traducción al portugués, no solamente se apoya en el aparato paratextual para expresar su unicidad, sino que es, existe, en la globalidad de los elementos que lo conforman y no es independiente de ellos.

Mi interés por enfocar el trabajo conjunto entre Octavio Paz y Haroldo de Campos fue motivado en un inicio por la inquietud personal al respecto de las colaboraciones de traducción como instancias privilegiadas de problematización de las cuestiones suscitadas al momento de verter textos poéticos de una a otra lengua. Fue a través de la sugerencia del orientador de este trabajo que entré en contacto con *Transblanco*, y desde un principio me llamó la atención que la correspondencia entre autor y traductor estaba allí, disponible para elucidar por medio de sus interlocutores los avatares de la traducción de *Blanco* al portugués. El recorrido realizado en la maestría modificó la noción de *Transblanco* como colaboración de traducción, y la fue situando más en el plano de un acuerdo en el que interviene la voluntad incansable de Haroldo en pro de anexar a su *Paideuma* nuevos y renovadores autores, y más precisamente sus obras, que se alinearan con los postulados estéticos que siempre promovió; y la conveniencia que entrevió Paz en el ingreso al Brasil, y la lengua portuguesa, por medio de la asociación con la poesía concreta.

Progresivamente, no sólo los documentos epistolares que dan cuenta del acuerdo entre poeta y traductor demandaron la tarea analítica: a ella se fueron sumando pequeños detalles del aparato paratextual de la

¹ Utilizaré la notación de *Blanco* como libro, en cursiva, a lo largo del trabajo, a excepción de las citas en las que los autores lo refieran como poema y no como libro, o sea entre comillas.

obra que complejizaban una explicación unidireccional del encuentro entre Octavio Paz y Haroldo de Campos. Es cierto que algunas cartas esbozan un cierto grado de colaboración entre ambos, que tal como evidencia Pascale Casanova en *A Republica Mundial das Letras*, no es una práctica ajena a la república homónima y aparece bajo diversas formas y grados distintos de interpenetración entre los aportes de ambos actores²:

Si el escritor, doble ser a la espera de la traducción y obligado a pasar por la mediación necesaria del traductor, domina lo suficiente la lengua meta para rever su traducción, muchas veces (...) llega a colaborar él mismo con la traducción de su obra. ³ (CASANOVA, 2002: 183)

Sin embargo, tomando la globalidad del aparato paratextual de la obra, la colaboración entre Octavio Paz y Haroldo de Campos en *Transblanco* opera no tanto en el terreno de la traducción, sino en el campo de las relaciones de conveniencia, del posicionamiento de uno y otro en la “república mundial de las letras”, y de la funcionalidad del vínculo. No dejo por ello de entrever el valor del gesto, sobre el cual el crítico y poeta mexicano Manuel Ulacia afirmó: “Uno de los diálogos más fructíferos que se dieron en este siglo entre la tradición poética de lengua española y la portuguesa fue el que mantuvieron Haroldo de Campos y Octavio Paz”⁴ (ULACIA, 1999: 61).

La traducción, a nivel práctico y teórico, no fue ajena ni para Haroldo ni para Paz, aunque el segundo haya ciertamente teorizado menos al respecto. De todas formas, en *Transblanco* el paso inicial fue dado por Haroldo, quien años más tarde, en 1976, apuntaba:

² Todas las citas de obras críticas en lengua extranjera (originales o traducidas) que aparecen en español son traducciones de mi autoría, con los respectivos fragmentos del original en notas de pie de página. Excepción de lo anterior son las citas que constituyen el análisis del aparato paratextual, que fueron mantenidas en portugués, pues considero que son parte del objeto a ser descrito.

³ “Se o escritor, duplo ser à espera de tradução e obrigado a passar pela mediação necessária do tradutor, domina o suficiente a língua alvo para rever sua tradução, muitas vezes (...) chega a colaborar ele mesmo com a tradução de sua obra”.

⁴ “Um dos diálogos mais frutíferos que se deram neste século entre a tradição poética de língua espanhola e a portuguesa foi a que mantiveram Haroldo de Campos e Octavio Paz”.

Cuando los poetas concretos de São Paulo se propusieron una tarea de reformulación de la poética brasileña vigente (...) se dedicaron, a lo largo de sus actividades de teorización y de creación, a una continua tarea de traducción.⁵ (CAMPOS, 1976: 30-31)

De entre los múltiples ejemplos de la tarea de traducción a la que Haroldo de Campos se refiere, está la traducción de *10 Poema (s)* del poeta americano Edward Estlin Cummings⁶, realizada por parte de su hermano Augusto de Campos, y que guarda cierta semejanza con *Transblanco* por contener algunas cartas intercambiadas entre autor y traductor. En esta traducción al portugués que data de 1959, Augusto terminó afirmando que la realización de tal aventura editorial se transformó en “la pesadilla de los tipógrafos”, haciendo referencia al cuidado formal que Cummings expresó en las cartas, transformando la correspondencia entre ellos más en un control sobre la publicación de los originales y en un diálogo bastante menos rico que aquel que Haroldo entabla con Octavio Paz.

Ahora bien, para dar cuenta del objetivo propuesto en esta disertación, en el Capítulo I haré una contextualización del momento en que ocurre el gesto que lleva a Haroldo de Campos a escribirle a Octavio Paz en 1968, y cómo sus trayectorias biográficas y bibliográficas avanzan hasta 1986, y 1994. Luego realizaré una pequeña retrospectiva de las obras de y sobre Octavio Paz publicadas en Brasil, y más adelante situaré el poema *Blanco* dentro de la globalidad de su producción poética, recurriendo al material crítico disponible, al tiempo que delinearé mi lectura del mismo.

Dentro del Capítulo II, me detendré en la significativa, aunque breve, discordancia (COSTA, 2003) que ambos autores manifiestan en torno a la poesía “de tradición metafórica y retórico-discursiva” (PAZ, CAMPOS, 1986: 97), por considerar que condensa la diferencia de valoración entre Paz y Campos con respecto a la ruptura. A

⁵ “Quando os poetas concretos de São Paulo se propuseram uma tarefa de reformulação da poética brasileira vigente (...) deram-se, ao longo de suas atividades de teorização e de criação, a uma continuada tarefa de tradução”.

⁶ Prefiero la escritura del nombre de Cummings en mayúsculas, siguiendo la desambiguación que introduce el especialista Richard S. Kennedy. Según este estudioso, la escritura en minúsculas del nombre fue extensamente difundida, aunque en realidad no se sepa el origen del error. Al parecer, el propio Cummings siempre firmó su nombre en mayúsculas; por lo que la Cummings Society ha intentado corregir este error a lo largo de los años. (KENNEDY, 1994: xi)

continuación, propondré un análisis de la obra de ambos, deteniéndome en sus definiciones de modernidad, poesía, y traducción, presentes en sus escritos, planteando así cómo ambos llegan al inicio del vínculo intelectual, y qué significa el acuerdo de trabajo que se teje.

El Capítulo III está dividido en dos partes. Inicialmente, explicitaré los fundamentos teóricos que guían este trabajo analítico, teniendo como base los aportes del teórico y traductor Antoine Berman, en especial en la obra *Pour une critique des traductions: John Donne*⁷ (1997), aun asumiendo que el alcance de esta disertación en lo que se refiere a la crítica de un “proyecto de traducción” será reducido y centrado en una fase: el análisis paratextual. Siguiendo este apartado, intentaré trabajar no tanto dentro del universo restringido de las literaturas nacionales, y transitar, con la revisión del concepto que realiza Lambert (LAMBERT, 1990), hacia la localización de la tensión resultante del encuentro entre dos trayectorias poéticas, críticas y traductivas que extralimitan las fronteras geográficas. Por último, explicitaré cómo utilizo el concepto de “paratexto” de Gérard Genette en su obra *Seuils* (1987; traducción al portugués de 2009), que orientará el análisis de la segunda parte del capítulo.

En este punto, creo necesario evidenciar una preocupación que acompañó todo el transcurso de la disertación, y que fue la de encontrar un marco teórico, y una metodología, que pusieran distancia con la tendencia a utilizar un determinado corpus teórico en los estudios sobre la obra de los autores concretos, conjunto de obras compuesto la mayoría de las veces por textos críticos de sus integrantes, o de allegados a este núcleo. Al respecto, iban surgiendo múltiples preguntas: ¿cómo debería ser problematizada la característica muy puntual de que los concretos, y Paz en muchas ocasiones, configuran de antemano el análisis crítico sobre sus obras? ¿Hasta qué punto este universo crítico por sí mismo permite dar cuenta de la complejidad del vínculo que nace con las cartas y permite la publicación de *Transblanco*? Por medio del análisis paratextual de la obra intentaré evidenciar esta preocupación, deteniéndome en la puesta de manifiesto del complejo de variables que componen la obra, analizadas bajo la óptica de su funcionalidad para con el “proyecto de traducción” de Haroldo.

En la segunda parte del Capítulo III realizaré un relevamiento de las variantes paratextuales que *Transblanco* presenta, valiéndome de la definición de paratexto de Genette, como lo que permite a un libro

⁷ Usaré la traducción al inglés de Françoise Massardier-Kenney, *Toward a translation criticism: John Donne* (2009).

volverse tal y ser ofrecido a sus lectores, y al público más en general (GENETTE, 2009: 9). Por tanto, el foco en los elementos paratextuales publicados junto a la obra servirá para ofrecer una descripción del funcionamiento del acuerdo entre Octavio Paz y Haroldo de Campos y de cómo las variantes paratextuales operan entre sí y se presentan al lector. Prevalece aquí una lectura orientada al público que recibe la obra, así como también la necesidad de que este relevamiento ofrezca un mapeo lo más exhaustivo posible, que permita ser articulado con lo desarrollado sobre el acuerdo en el Capítulo I.

Cierran la disertación comentarios finales surgidos a partir del trabajo, y sugerencias de desarrollo futuro de algunos aspectos que no fueron tratados en esta ocasión.

CAPÍTULO I- UN MARCO DE SITUACIÓN

CRÓNICA DE UN ENCUENTRO

El acuerdo entre Octavio Paz y Haroldo de Campos para la traducción del poema *Blanco* del poeta mexicano, para la obra que fuera publicada en Brasil como *Transblanco* en 1986, representa el encuentro entre dos tradiciones poéticas de lenguas distintas encarnadas en las figuras de dos grandes poetas, críticos y traductores de Latinoamérica, ambos con producciones prolíficas en tales áreas. Hay en *Transblanco* un valor estratégico importante, pues materializa a los ojos del público que recibe la obra en Brasil el encuentro de estas dos personalidades, con un Octavio Paz más conocido a nivel internacional, y un Haroldo de Campos muy influyente en el área intelectual más especializada dentro de Brasil; situación que va cambiando desde el inicio del vínculo en 1968, la primera edición de *Transblanco* en 1986, y la segunda edición de 1994.

Al hablar de recomponer ese complejo proceso que culmina en *Transblanco*, considero importante tener en cuenta que esa recomposición implica visualizar cómo el fenómeno acarrea las marcas de lo esperable, y de lo no deseable. Para reafirmar esta consideración, Lawrence Venuti esclarece la traducción como:

(...) reconstitución del texto extranjero de acuerdo a valores, creencias y representaciones que preexisten en la lengua meta, siempre configurada en jerarquías de dominación y marginalidad, siempre determinando la producción, circulación y recepción de textos.⁸ (VENUTI, 1995: 18)

Al respecto, cabe preguntarse en qué medida el posicionamiento de Haroldo de Campos como crítico, profesor universitario, poeta y traductor, conllevaría una legitimación de la labor que emprendía, pero también no delimitaría por demás las fronteras dentro de las cuales se moverá el intercambio entre ambos. Lo cierto es que, desde las cartas que se publican junto a la obra, se observa que el acuerdo para la traducción de *Blanco* dista mucho de ser espontáneo, punto que queda elucidado, como ejemplo entre las muchas declaraciones del traductor a

⁸ “(...) reconstitution of the foreign text in accordance to values, beliefs and representations that preexist in the target language, always configured in hierarchies of dominance and marginality, always determining the production, circulation, and reception of texts”.

lo largo de su trayectoria, en un texto crítico de Haroldo que acompaña la segunda edición de *Transblanco* de 1994:

Como acto crítico la traducción poética no es una actividad indiferente, neutra (...) supone una elección, orientada por un proyecto de lectura, a partir del presente de creación, del “pasado de cultura”. Es un dispositivo de actuación y actualización de la “poética sincrónica”. Así es que sólo me propongo traducir aquello que para mí releva en términos de un proyecto (que no es apenas mío) de militancia cultural.⁹ (PAZ, CAMPOS, 1994: 184)

A efectos analíticos, me interesa entonces el significado que la labor traductiva tiene para Haroldo de Campos, en lo que el traductor denomina como “militancia cultural”, así como su lugar dentro de la tradición poética brasileña. La primera carta que le escribe Haroldo a Octavio Paz data de 1968, y en ese momento puntual se puede afirmar que no está iniciando un vínculo en nombre de la globalidad de la poesía brasileña, sino que se expresa en un sentido muy puntual: está hablando en nombre de una forma de concebir el acto poético y a la traducción como mecanismo de ampliar el repertorio de autores ligados al proyecto de la poesía concreta. Observando hasta qué grado pensamiento crítico y acción consecuente son teñidos por un mismo tono, es oportuna la afirmación de André Lefevere:

Si algunas reescrituras son inspiradas por motivaciones ideológicas, o producidas bajo restricciones ideológicas, (...) otras reescrituras son inspiradas por motivaciones poetológicas, o producidas bajo restricciones poetológicas.¹⁰ (LEFEVERE, 2007: 22)

⁹ “Como ato crítico a tradução poética não é uma atividade indiferente, neutra, (...) supõe uma escolha, orientada por um projeto de leitura, a partir do presente de criação, do ‘passado de cultura’. É um dispositivo de atuação e de atualização da ‘poética sincrônica’. Assim é que só me proponho traduzir aquilo que para mim releva em termos de um projeto (que não é apenas meu) de militância cultural”.

¹⁰ “Se algumas reescrituras são inspiradas por motivações ideológicas, ou produzidas sob restrições ideológicas, (...) outras reescrituras são inspiradas por motivações poetológicas, ou produzidas sob restrições poetológicas”.

Por otra parte, hay un dato de sumo interés que es la forma en que tal diálogo se va estableciendo, cuestión sobre la cual Rodolfo Mata opina:

(...) Su carácter intergeneracional (hay 15 años de distancia entre un poeta y otro) plantea problemas de autoridad, que se traslucen en un sutil juego de esgrima crítica, y se entrecruzan con otra peculiaridad: se trata de un diálogo intercultural, en el que ambos autores identifican los espejismos del término ‘latinoamericano’, como gozne simple entre la tradición hispanoamericana y la brasileña. La traducción y el homenaje son parte de ese intento de salvar las distancias y enriquecerse a la luz de las diferencias. (MATA, 2001: 3)

Tomando en consideración a la traducción y al homenaje, como indica Mata, como líneas guía de este diálogo “intercultural”, características a las que se podría agregar el acuerdo común, implícito, que ambos van tejiendo en los trece años que dura la correspondencia publicada, me interesa ahora intentar ubicar cómo llegan ambos autores a ese “juego de esgrima crítica” que representaría *Transblanco*. Los siguientes apartados pretenden ofrecer un mapeamiento de la obra de ambos, la inserción de cada uno en las tradiciones poéticas brasileña y mexicana respectivamente, la obra de Paz en Brasil, y las características y abordajes críticos del poema original.

Octavio Paz: un itinerario biográfico y bibliográfico

Hacia 1968, Octavio Paz se encontraba en la India como embajador de México, su país natal, llevando a cabo una tarea que había comenzando bastante tiempo atrás, después del fin de la 2ª Guerra Mundial. Sin embargo, ya en una de las primeras cartas que intercambia con Haroldo de Campos se pone de manifiesto su gesto de disidencia con la política mexicana en 1968 a raíz de la matanza de estudiantes en la Plaza de Tlatelolco por parte del gobierno de Gustavo Días Ordaz, hecho que motiva su renuncia al cargo y el alejamiento de la India. Justamente, en el documental *Cortázar, Apuntes para un documental* (MONTES-BRADLEY, 2002), Octavio Paz discurre sobre su pasado de colaboración con la política mexicana, sobre el cual no se declara

orgullosa, y agrega: “Creo que los escritores debemos mantenernos lejos de los partidos políticos”.

Se puede afirmar que los trasiegos intermitentes de Paz a nivel geográfico dan cuenta también de otros desplazamientos a nivel creativo y teórico, que comienzan desde muy temprano en su obra:

Vertebrado inicialmente por la estética romántica, ésta permanecerá como convicción, creencia o nostalgia a lo largo de su obra; será reforzada por el surrealismo, revitalizada por el existencialismo, complementada por la antropología y la lingüística, sometida al embate de sucesivas oleadas científicas y filosóficas que condicionarán no sólo la visión sino también la compaginación de sus poemas. (YURKIEVICH, 1984: 262)

Vamos entonces por el inicio. Paz nació en la ciudad de México el 31 de marzo de 1914, en el seno de una familia que retrata el mosaico de la cultura mexicana. Por una parte, su padre, de profesión periodista, estuvo ligado a la Revolución Mexicana y a Emiliano Zapata, al tiempo que su abuelo Irineo Paz, era un intelectual cercano al gobierno de Porfirio Díaz. De su madre, descendiente de andaluces, puede explicar su temprana conciencia del papel de España en su formación intelectual. En *Ladera Este*, Paz recompone en un poema esta confluencia en el plano familiar:

Intermitencias del Oeste (2)
(Canción mexicana)

MI ABUELO, al tomar el café,
me habla de Juárez y de Porfirio,
los zuavos y los plateados.
Y el mantel olía a pólvora.

Mi padre, al tomar la copa,
me habla de Zapata y de Villa,
Soto y Gama y los Flores Magón.
Y el mantel olía a pólvora.

Yo me quedo callado:
¿de quién podía hablar?
(PAZ, 1981: 427)

La Revolución Mexicana, con todo lo que ella significó, está presente en Paz por su proximidad, su presencia a lo largo de la infancia del escritor. El saldo de más de un millón de muertos como resultado de los enfrentamientos, y las figuras ineludibles de Emiliano Zapata y Pancho Villa, condicionan el marco histórico dentro del cual Paz crece:

La Revolución Mexicana creó el México moderno. Creó una sociedad como ninguna otra en Latinoamérica. Era un país moldeado por constantes negociaciones entre diferentes actores en un proceso que implicó, directa o indirectamente, a casi que todos los estratos de la sociedad mexicana en vez de, como fue tan común en Latinoamérica, las opiniones y deseos de un círculo restringido de detentores del poder.¹¹ (LEGRAS, 2008: 379)

Tal es la cercanía de la vida del escritor con la revolución, que cuando Zapata es asesinado en 1919, la familia se muda a los Estados Unidos. Al retornar a México, Paz estudia Derecho y Literatura en la UNAM, sin obtener el título, al tiempo que en 1933 publica *Luna Silvestre*, su primera obra. En 1937 viaja a España, donde se adhiere a los republicanos en la Guerra Civil, y conoce a André Malraux, André Gide, y a Ilja Ehrenburg. Fruto de tal experiencia es la obra *Bajo tu clara sombra y otros poemas* (1937), publicado en España:

Deja que una vez más te nombre, tierra
Mi tacto se prolonga
en el tuyo sediento,
largo, vibrante río
que no termina nunca,
navegado por hojas digitales,
lentas bajo tu espeso sueño verde.
(PAZ, 1981: 30)

Paz retomará la experimentación del surrealismo a su mudanza a Francia, ocurrida en 1945 como parte del Servicio Diplomático, y

¹¹ “The Mexican Revolution created modern Mexico. It created a society like none other in Latin America. It was a country shaped by constant negotiations between different actors in a process that involved, directly or indirectly, almost every strata of Mexican society instead of, as was so common in Latin America, the opinions and desires of a restricted circle of power holders”.

también antes por su amistad con André Breton, quien visita México a fines de la década del '30. La asociación de Octavio Paz con este movimiento nunca llega a ser determinante de su obra pero sí moldea su postura como poeta, como explica Rodolfo Mata, para el poeta: “el valor del surrealismo no se encontraba en la aventura onírica o en la escritura automática sino en los poderes revolucionarios de la poesía como creadora de realidades y no de invenciones meramente verbales” (MATA, 1996a: digital). Tal filiación es quizás un poco más determinante en el plano estético en la publicación de *Renga* en 1972, el poema colectivo a la usanza japonesa escrito junto con Jacques Roubaud, Edoardo Sanguinetti y Charles Tomlinson en 1969, según Balderston: “una suerte de proyecto neosurrealista después de que el movimiento como tal hubiera muerto”¹² (BALDERSTON, 2004: 556).

Antes en el tiempo, en México, Paz participa activamente de la vida literaria de su país liderando varias revistas, como *Taller* (1938-41), editando ocho de los doce números que la revista tuvo (los primeros fueron editados por Alfonso Reyes). *Taller* “presentaba una fuerte e incisiva crítica de la cultura mexicana (...) desarrolló ideas antes formuladas por Alfonso Reyes y el grupo de los Contemporáneos”¹³ (GUÍZAR-ALVAREZ, 2004: 559). Contextualizando esta genealogía que la cita menciona, el Grupo Contemporáneos se rebela contra el estancamiento literario que reinaba después de la Revolución Mexicana, y como movimiento no posee en sí mismo los rasgos de las vanguardias, que el Estridentismo había tomado como bandera por medio de Manuel Maples Arce, y su conjunción de futurismo, dadaísmo y creacionismo (DURÁN, 1982: 37). Si bien la crítica coincide en señalar que *Taller* significa más un grupo de escritores, que una generación como tal, el grupo lleva a cabo una importante tarea de conexión cultural con otras literaturas, con destaque a la admiración que profesan por Proust, Joyce y Gide. Las colaboraciones que la revista recibe en sus cuarenta y tres números, de 1928 a 1931, son de personalidades como Diego Rivera, Picasso, Dalí, y De Chirico, y hay también un nexo entre el grupo y la Generación del 27 española. De entre las principales figuras del grupo, se encuentran José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jorge Cuesta y Gilberto Owen.

Después de *Taller*, Paz lleva a cabo *Laurel*, una antología de poesía española y latinoamericana con estudios críticos, que prepara

¹² “(...) a sort of neo-surrealist project after the movement as such had died”.

¹³ “(...) presented a strong and incisive critique of Mexican culture (...) developed ideas earlier presented by Alfonso Reyes and the Contemporáneos group.”

junto con el mexicano Villaurrutia, de *Contemporáneos*, y los españoles Emilio Prados y Juan Gil Albert, y que se publica en 1941 por la Editorial Séneca en la Ciudad de México. Vendrá después *El hijo pródigo*, que aparece de 1943 a 1956, y en la cual se presentan traducciones de Eliot, Lautréamont, y John Donne, entre otros.

En esta referencia a las múltiples revistas mexicanas de la época, vale aquí una pequeña referencia a un dato que indica Jorge Schwartz en *Vanguardas latino-americanas*. Al parecer, Alfonso Reyes, quien luego hubiera sido editor de *Taller* en México, estuvo viviendo en Rio de Janeiro entre 1930 y 1937 debido a su labor diplomática, desde donde editó la revista *Monterrey*. Sin embargo, se lamenta Schwartz, ello no significó un diálogo con la literatura brasileña en tales páginas (SCHWARTZ, 2008: 306), en las cuales no incluyó ningún brasileño, lo cual podría haber sido tal vez un antecedente de diálogo de autores de Brasil con el grupo al que ya pertenecía el autor de *Transblanco*.

Otras de las referencias literarias establecidas y explicitadas por Paz, fue la figura del también mexicano Juan Tablada (1871-1945), vínculo que el poeta reconoce en la respuesta a Haroldo de 1968. En esta carta, afirma que Tablada: “Fue un precursor y, para mí, un maestro” de su línea experimental que Haroldo denomina “sintaxis de montaje”¹⁴, la cual en esta carta según Paz consistiría en “hacer confluír, en un solo texto, dos o más textos”¹⁵ (PAZ, CAMPOS, 1986: 100). Si bien Tablada comienza su labor poética como exponente del Modernismo, se le conoce asimismo como el primer poeta en experimentar con el haikai japonés en lengua española. Para situar esta influencia, Yurkievich traza una genealogía de cómo los ideogramas se introducen en el español (YURKIEVICH, 1984: 290). Cita a Vicente Huidobro y sus *Canciones de la noche*, de 1931, pero también se refiere a Juan José Tablada, sobre el cual cita a Paz en *Poesía en movimiento*. Como presentación a Tablada, Paz afirmaba:

Da libertad a la metáfora antes que los ultraístas, escribe poemas ideográficos casi al mismo tiempo que Apollinaire. Revela a los futuros “Contemporáneos” un nuevo sentido del paisaje, el valor de la imagen, el poder de concentración

¹⁴ “Foi um precursor e, para mim, um mestre”. “fazer confluírem, num só texto, dois ou mais textos”.

¹⁵ “(...) fazer confluírem, num só texto, dois ou mais textos”.

de la palabra. (PAZ; CHUMACERO *et al*, 1985: 444)

Al entrar al Servicio Diplomático en 1945, Paz viajará extensamente, dedicándose a la literatura en tiempo parcial, pero con resultados muy prolíficos. De este período es la publicación de *El laberinto de la soledad* (1950), que trata de alguna forma de su país, de la complejidad social que representa, mientras que de 1954 son *Semillas para un himno*, y la extraña y elocuente obra dramática *La hija de Rappaccini*. Poco a poco, Paz se consolida como un autor de proyección internacional que incursiona en variados géneros con una obra de difícil clasificación. Sus influencias son muchas, y a veces contrastantes, de las cuales se desprenden opiniones polémicas y temas que van desde la cultura precolombina, el budismo tántrico, las reformas económicas, el estructuralismo, el erotismo, y la poesía, omnipresente en su obra a nivel práctico y teórico.

Así, vendrá *Libertad bajo palabra*, que se publica primeramente en 1949, y reúne poemas desde 1935 hasta esa fecha, siendo que luego Paz publica varias nuevas ediciones de la obra. Al respecto de esta obra, Rodolfo Mata indica sus rasgos constitutivos y la inserta en una tradición que no es meramente mexicana:

Libertad bajo palabra (1949) es un hito en la poesía de Paz pues marca la entrada de dos tradiciones que se suman a la hispánica. Por una parte, la anglosajona con las figuras de T.S. Eliot, e.e. cummings y Ezra Pound; y por otra la francesa, con el grupo surrealista y Mallarmé, principalmente. En *Libertad bajo palabra* conviven la simultaneidad, el juego tipográfico, el fragmentarismo, el lenguaje conversacional y el recorte de nexos sintácticos, con los sonetos y otras formas fijas de la versificación. Se dan las imágenes oníricas a la par de los poemas sobre el quehacer con la palabra. Aparece el poema breve, irrupción del haikú a través de la revaloración de José Juan Tablada y se consolida el surrealismo como actitud vital (no como estilo) apoyada en las ideas de amor, rebelión, libertad, unión de contrarios y reconquista de la inocencia original. (MATA, 1996a: digital)

Algo similar expresaba Octavio Paz en la primera respuesta a Haroldo de 1968, cuando establecía que en la obra habría varios estratos, de los cuales describía uno más antiguo: “(...) un ejercicio barroco-metafísico del cual no conservaría más de tres o cuatro líneas. Después hay una tentativa de apropiación del lenguaje coloquial”¹⁶ (PAZ, CAMPOS, 1986: 100), al tiempo que describía su proceso de tratamiento de los versos medievales irregulares, y una tercera etapa de predominio de la imagen, como legado del surrealismo. Es elocuente que el propio poeta destaque en esta carta su originalidad en relación al uso de poemas en prosa en lengua española, y exprese su interés por los poemas breves, o tipo “sintaxis de montaje”.

Se puede decir que en la misma línea de “sintaxis de montaje” como acuña Haroldo (PAZ, CAMPOS, 1986: 94), estarían *Salamandra* (1958), *Blanco* (1967), *Discos visuales* (1968), y *Topoemas* (1971):

Desde *Libertad bajo palabra* hasta *Ladera este*, los recursos ideográficos avanzan paulatinamente (...) Paz juega con las letras, con tipos y tamaños diferentes; en *Blanco*, la escritura negra se combina con la roja; en *Topoemas* sustituye los tipogramas por pictogramas. En los *Discos Visuales* Paz abandona el libro e instala el poema en un nuevo soporte. (YURKIEVICH, 1984: 281).

Otro libro de fines de los años '60 es *Corriente alterna* (1967), conjunto de ensayos que versan sobre poesía y política desde ángulos diversos, y que Paz remite a Haroldo de Campos junto con su primera respuesta. De una década antes, en 1956, data su ensayo sobre poesía, *El arco y la lira*, sobre el cual volveré más adelante.

Es entonces que a partir de su renuncia al cargo de embajador de India en 1968, Paz se torna conferencista y profesor visitante en las universidades de Texas, Austin, Pittsburgh y Pennsylvania, así como profesor de Harvard, Cambridge (1971-72). Serán tres años sin volver a su país, a donde regresa dispuesto a una reconciliación. Sin embargo, a raíz de su postura condenatoria de algunos regímenes totalitarios que la izquierda mexicana alienta, generará fuertes reticencias entre gran parte de la intelectualidad, que lo tildará de conservador.

¹⁶ “(...) um exercício barroco-metafísico do qual não conservaria senão três ou quatro linhas. Depois há uma tentativa de apropriação da linguagem coloquial”.

Del retorno de la India son las obras *Pasado en claro* (1975) y *Vuelta* (1976). El crítico mexicano Christopher Domínguez Michael contextualiza así el legado de la India en Paz:

Hasta 1968, fecha de su renuncia a la Embajada de México en la India con motivo de la matanza del 2 de octubre, Octavio Paz permanece en Oriente. Esos años serán definitivos para afirmar la vertiente crítica y poética de su obra, la del intelectual moderno que suma a su origen hispanoamericano y a su vertiente surrealista una tercera confrontación, la de su experiencia oriental. (MICHAEL, 1996: digital)

Un poco antes, en 1974 publica *Los hijos del limo*, *El monogramático* y *Versiones y diversiones*, obra que recoge su continua tarea de traducción poética. A partir de 1975 publicará *Hombres en su siglo*, *Pasión crítica*, y el ensayo *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Al mismo tiempo, en 1976 funda la revista *Vuelta*, desde la cual ejerce una poderosa influencia sobre el panorama intelectual mexicano, y en el cual poco a poco comienza a ser cuestionado duramente. En grandes líneas:

Lejos de ser una revista puramente literaria, *Vuelta* dedicó una gran cantidad de espacio al análisis político. Temas relacionados a ideología, burocracia, el Estado y los movimientos revolucionarios fueron discutidos desde la perspectiva democrática liberal que caracterizó a los colaboradores de la revista. Esta orientación política diferenció a *Vuelta* del otro principal foro intelectual mexicano, *Nexos*, que tenía un abordaje de las cuestiones políticas y culturales desde una perspectiva de centroizquierda.¹⁷ (GAMBOA, 2004: 605)

¹⁷ “Far from being a purely literary magazine, *Vuelta* devoted a good deal of space to political analysis. Themes relating to ideology, bureaucracy, the State and revolutionary movements were discussed from the liberal democratic viewpoint that characterized the magazine’s contributors. This political orientation distinguished *Vuelta* from Mexico’s other main intellectual forum, *Nexos*, which approached political and cultural topics from a centre-left perspective”.

El Premio Nobel de Literatura le fue otorgado a Paz cuatro años después de la primera edición de *Transblanco*, y fue motivado: “(...) por una escritura vehemente con amplios horizontes, caracterizada por una inteligencia sensual y integridad humanista”¹⁸. En el discurso realizado el 10 de diciembre de 1990, Paz realizó un recorrido social y político por Latinoamérica, refiriendo las condiciones que el desarrollo desenfrenado estaba creando y haciendo un guiño político que retrata de cierta forma la postura que tuvo a lo largo de su vida:

Estrellas, colinas, nubes, árboles, pájaros, grillos, hombres: cada uno en su mundo, cada uno un mundo -y no obstante todos esos mundos se corresponden. Sólo si renace entre nosotros el sentimiento de hermandad con la naturaleza, podremos defender a la vida. No es imposible: fraternidad es una palabra que pertenece por igual a la tradición liberal y a la socialista, a la científica y a la religiosa. (PAZ, 1999)

En la década de los '90, profundamente influenciado por su experiencia oriental, Paz escribe el ensayo *La llama doble, amor y erotismo* (1993), *Vislumbres de la India* (1995), y el póstumo *Figuras y figuraciones* (1999) en colaboración con su esposa Marie-José Paz. Fallece un año antes, el 19 de abril de 1998 en México DF.

Haroldo de Campos: otro itinerario biográfico y bibliográfico

Hacia el año 1968, Haroldo de Campos (1929-2003) cumplía casi dos décadas de “militancia cultural” en las letras brasileñas, tarea que había emprendido en 1952 con la fundación del grupo Noigandres y la revista homónima, junto con Décio Pignatari y su hermano Augusto de Campos. Los cimientos de la poesía brasileña habían sido cuestionados desde un plan estético muy combativo, pleno de manifiestos, y con ideas entre las cuales la traducción era un pilar de este nuevo tipo de poesía. O sea, cuando entra en contacto con Paz en 1968, Haroldo tenía 39 años, y ya era reconocido desde su posición de crítico, poeta y traductor.

El primer libro de poesía de Haroldo, *Auto do Possesso*, data de 1950, y fue lanzado por el Clube de Poesia de São Paulo, grupo con el

¹⁸ “(...) for impassioned writing with wide horizons, characterized by sensuous intelligence and humanistic integrity”. In: http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1990/02/07/2011.

cual rompe el año siguiente en franca oposición a los valores estéticos de la llamada Generación del 45. De cualquier manera, Alfredo Bosi en la *História Concisa da Literatura Brasileira*, opina que el quiebre no es de un momento a otro en lo referente a la producción literaria, sino que: “El preciosismo verbal, amplio uso de los metros tradicionales, imagética frondosa, son trazos de *O Carrossel* (São Paulo, 1950), de Décio Pignatari, de *Auto do Possesso* (1950), de Haroldo de Campos e de *O Rei menos o Reino*, de Augusto de Campos.”¹⁹, pero Bosi también reconoce que está presente en todas esas obras: “una desenvoltura auto irónica y un mayor desembarazo en el tratamiento de los motivos eróticos [que] ya señalaban sus diferencias en relación a la poética de 45”²⁰ (BOSI, 1987: 531). Por su parte, Sérgio Buarque de Hollanda encuentra que en Haroldo:

Sus versos son prudentemente gobernados, y si traen a veces alguna emoción es, según la fórmula memorable, la emoción que recordamos en la tranquilidad. El azar, la "inspiración", que se considera impropriamente un "mal romántico" y del ochocientos, cuando en realidad ya era un "mal helénico" y venía de Homero, tiene escaso lugar en esta obra. (...) el juego de vocablos, la procesión de motivos e imágenes, el ritmo, son dominados en todas las minucias por una inteligencia siempre alerta, que sabe dirigir sus instrumentos y se apoya, deliberadamente, en una tradición.²¹ (BUARQUE DE HOLLANDA, 1951: digital)

Claro está que como indica Bosi las transformaciones no ocurrieron de repente, pero sí es interesante destacar cómo los concretos

¹⁹ “O preciosismo verbal, amplo uso dos metros tradicionais, imagética frondosa, são traços de *O Carrossel* (São Paulo, 1950), de Décio Pignatari, de *Auto do Possesso* (1950), de Haroldo de Campos e de *O Rei menos o Reino*, de Augusto de Campos”.

²⁰ “(...) uma desenvoltura auto-irônica e um maior desembaraço no trato de motivos eróticos [que] já diziam das suas diferenças em relação à poética de 45”.

²¹ “Seus versos são prudentemente governados, e se trazem por vezes alguma emoção é, segundo a fórmula memorável, a emoção que relembramos na tranqüilidade. O acaso, a "inspiração", que se considera impropriamente um "mal romântico" e oitocentista, quando na realidade já era um "mal helênico" e vinha de Homero, tem escasso lugar nesta obra. (...) o jogo de vocábulos, a procissão de motivos e imagens, o ritmo, são dominados em todas as minúcias por uma inteligência sempre alerta, que sabe dirigir seus instrumentos e se apóia, deliberadamente, numa tradição”.

eligen deliberadamente un nexo con la Semana del 22, que habría sido “interrumpido por una contrarreforma convencionalizante y floral”²² (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 2006: 9), en clara alusión a sus antecedentes directos, con quienes entablan una oposición vehemente.

En un texto de 1960, Haroldo se jactaba de que por primera vez la poesía brasileña (concreta) era “totalmente contemporánea, al participar en la propia formulación de un movimiento poético de vanguardia en términos nacionales e internacionales”²³ (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 2006: 211). Haroldo también tendió un puente hacia el modernismo brasileño, que además de haber estado indisolublemente asociado a la Semana de Arte de 1922, materializó tendencias existentes, así como funcionó de momento de presentación y lanzamiento de la nueva literatura. Y se trataba de una literatura que tenía todavía resabios de parnasianismo, y cuyo simbolismo no había sido tan determinante como en Europa o el resto de Latinoamérica, pero que surge con una suerte de “libertad formal e ideales nacionalistas”²⁴ (BOSI, 1987: 380), en los que se aunaban las artes plásticas y la literatura. Asimismo, según también Alfredo Bosi:

(...) por el análisis de los textos publicados en *Klaxon* y de las páginas más representativas de la fase inicial del Modernismo, se desprende que fueron los experimentos formales del futurismo, no sólo italiano, pero y sobre todo francés (Apollinaire, Cendrars, Max Jacob) que más vigorosamente dirigieron la mano de nuestros poetas en el momento de invención artística.²⁵ (BOSI, 1987: 386)

Sin embargo, la selección que los concretos realizan dentro del modernismo brasileño es muy precisa, y se conecta con la libertad formal que destaca Bosi, y menos determinante en el plano estético, pero igualmente crucial en la conformación de un programa de acción, una reivindicación de la originalidad brasileña, esta vez en la creación

²² “(...) interrompido por uma contra-reforma convencionalizante e floral”.

²³ “(...) totalmente contemporânea, ao participar na própria formulação de um movimento poético de vanguarda em termos nacionais e internacionais”.

²⁴ “(...) liberdade formal e ideais nacionalistas”.

²⁵ “(...) pela análise dos textos publicados em *Klaxon* e das páginas mais representativas da fase inicial do Modernismo, depreende-se que foram os experimentos formais do futurismo, não só italiano, mas e sobretudo francês (Apollinaire, Cendrars, Max Jacob) que mais vigorosamente dirigiram a mão dos nossos poetas no momento de invenção artística”.

de un movimiento original, como el concretismo. El nexos con Oswald de Andrade (1890-1954), el autor de los simbólicos manifiestos “Pau-Brasil” (1924) y “Antropofágico” (1928), se realizaría por la vía de: “el telegrafismo de las rupturas sintácticas, del simultaneísmo, de la sincronía, de los ‘órdenes del subconsciente’, de los neologismos copiosos”²⁶ (BOSI, 1987: 406). Testimonio de esta ubicación de Oswald de Andrade en un sitio de privilegio, es la puesta en circulación de obras del autor por medio de la reedición crítica, una especie de “alfabetización” del público lector brasileño, claro está, por la vía del concretismo. Ejemplo de lo anterior es la dedicatoria del número 4 de la revista *Invenção* al autor, además de la participación del equipo de la revista en la “Semana Oswald de Andrade” en ocasión de los diez años de la muerte del poeta, así como la reedición por parte de Haroldo de las *Memórias Sentimentais de João Miramar* en 1964, *Oswald de Andrade: Trechos escolhidos*, de 1967, y las *Obras Completas*, de 1971 y 1972.

Para visualizar mejor el encuentro entre Paz y Haroldo, es necesario ver cómo el segundo, retomando también los principios de la antropofagia de Oswald (sin desmerecer la influencia de Pound a este respecto), comenzará a configurar un universo de referencia que vuelve brasileño:

La historia universal que los manifiestos brasileños proyectaron fue una en la que Europa no era la fuente autónoma de la evolución histórica. En cambio, estaba envuelta en una temporalidad mucho más dinámica de procesos simultáneos e interdependientes de definición cruzada a nivel inter local y lucha de poder para la distribución y adscripción del sentido.²⁷ (ROSENBERG, 2008: 417)

Situando entonces de dónde proviene el corte con la Generación del 45, vale plantear sus principales líneas de fuerza, e intentar al mismo tiempo entrever la categorización temporal como una herramienta de trabajo, y no tanto como un valor constitutivo. A grandes rasgos, la “ficción regionalista, el ensayismo social y la profundización de la lírica

²⁶ “o telegrafismo das rupturas sintáticas, do simultaneísmo, da sincronia, das ‘ordens do subconsciente’, dos neologismos copiosos”.

²⁷ “The universal history that the Brazilian manifestos projected was one in which Europe was not the self-contained source of historical evolution. Instead, it was itself involved in a much more dynamic temporality of simultaneous and interdependent processes of interlocal cross-definition and power struggle for the distribution and adscription of meaning”.

moderna”²⁸ paralelos a una línea de romance introspectivo (BOSI, 1987: 434-435), serían los elementos más significativos de la literatura en la cual los poetas concretos se forman primeramente. El cuestionamiento que realizan se dirige contra una tendencia dentro de la poesía que privilegia “los cuidados métricos y la dicción noble de su propia poesía elevándolos a criterio suficiente para contraponerlos a la literatura del 22”²⁹ (BOSI, 1987: 520). De todas formas, el quiebre no es total, pues los concretos, por ejemplo, toman a João Cabral de Melo Neto (1920-1999) y su “constructivismo poemático” (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 2006: 211) como pilar del programa concreto.

Otro ejemplo de apropiación deliberada es el acercamiento a Joaquim de Sousa Andrade, Sousândrade (1833-1902), que Haroldo y Augusto reivindican en la obra *Re-visão de Sousândrade* de 1964, y en *Sousândrade*, de dos años después, reviendo un proceso de indiferencia con el que la crítica había marcado al poeta maranhense. O la vuelta hacia Gregório de Matos (1636-1696), como base de una revalorización consciente de la importancia y rol del Barroco en la historia de la literatura brasileña. De esta forma, la obra *O Seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o Caso Gregório de Matos*, de 1962, se coloca en diálogo directo, u oposición directa, con las afirmaciones acerca de la no relevancia de Matos en la conformación del sistema literario brasileño contenidas en la obra *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*, que Antonio Candido publicara dos años antes.

Volviendo atrás, es así que la revista *Noigandres* se transforma en un vehículo de una lírica rupturista, en la cual el quiebre con la generación anterior se realiza de manera bastante drástica, e inflexible. En la conferencia “Da poesia concreta a *Galáxias* y *Finismundo*: cuarenta anos de atividade poética no Brasil”, presentada en la “Cátedra Guimarães Rosa de Estudos Luso-Brasileños” de la UNAM en 1991, y publicada en la revista *Vuelta* N° 177, Haroldo condensaba algunos de los puntos que ya expuse:

El ideario de los poetas del 45, su anti experimentalismo, su inclinación por el decoro y el comedimiento, su preocupación por el clima del poema (donde todo fuera armonía y consonancia)

²⁸ “ficção regionalista, o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica moderna”.

²⁹ “os cuidados métricos e a dicção nobre da sua própria poesia elevando-os a critério bastante para se contraporem à literatura de 22”.

era algo que no nos atraía a nosotros tres, poetas jovencísimos, que admirábamos la sintaxis subversiva y el léxico enigmático de Mallarmé; que estábamos descubriendo el método ideogramático de los *Cantos* de Ezra Pound; que leíamos con entusiasmo al Apollinaire de *Lettre-Océan* y de los *Calligrammes* y al Lorca de las metáforas disonantes del *Poeta en Nueva York*.³⁰ (apud COSTA: 2006: 47)

En este plan de acción, se fue haciendo evidente una ligación entre la producción poética, las artes plásticas, el diseño y la música contemporánea, en una cruzada que buscaba deliberadamente llevar la experimentación a otras dimensiones semióticas. Otros allegados al núcleo “duro” de los concretos eran José Lino Grünewald, Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar (quien corta con estruendo con el grupo en 1959), así como los artistas plásticos Lígia Clark y Hélio Oiticica.

La consolidación de la poesía concreta vendrá un poco más adelante, en 1956, con la Exposição Nacional de Arte Concreta, en el Museu de Arte Moderna de São Paulo, y en 1958 en la edición 4 de *Noigandres*, donde publican el “Plano-piloto para Poesia Concreta” y se terminan de establecer los fundamentos de la misma:

La poesía concreta comienza por asumir una responsabilidad total delante del lenguaje: aceptando el presupuesto del idioma histórico como núcleo indispensable de comunicación, se recusa a absorber las palabras con meros vehículos indiferentes, sin vida sin personalidad sin historia - tómulos-tabú con que la convención insiste en sepultar la idea.³¹ (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 2006: 215)

³⁰ “O ideário dos poetas de 45, seu anti-experimentalismo, sua inclinação ao decorum e o comedimento, sua preocupação pelo clima do poema (onde tudo fosse harmonia e consonância) era algo que não nos atraía a nós três, poetas novíssimos, que admirávamos a sintaxe subversiva e o léxico enigmático de Mallarmé; que estávamos descobrindo o método ideogramático dos Cantos de Ezra Pound; que líamos com entusiasmo ao Apollinaire de *Lettre-Océan* y dos *Calligrammes* e ao Lorca das metáforas dissonantes do *Poeta en Nueva York*”.

³¹ “A poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusa-se a absorver as palavras com meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história - tómulos-tabu com que a convenção insiste em sepultar a idéia”.

Sintetizando las características principales de la poesía concreta, Alfredo Bosi enumera sus rasgos de acuerdo a varios campos. En cuanto al campo semántico, la polisemia, los ideogramas; en lo sintáctico, la atomización de las partes del discurso, su quiebre; en lo léxico, la tendencia a la sustantivación, los neologismos, los términos plurilingües; en lo morfológico la desintegración del sintagma en sus morfemas; en lo fonológico el uso de las figuras de repetición sonora; y en lo topográfico, la anulación del verso, y la propuesta de una sintaxis gráfica (BOSI, 1987: 533).

Junto con la publicación de la revista *Noigandres*, Haroldo continúa escribiendo artículos y manifiestos que se publicarán en la *Revista ad*, en el “Suplemento Dominical” del *Jornal do Brasil*, en la página “Invenção” del *Correio Paulistano*, siendo que los escritos se caracterizarán por un tono combativo bastante notorio. En 1959, Haroldo hace su primer viaje al exterior, donde conoce a Ezra Pound en Rapallo, y al compositor alemán Karlheinz Stockhausen en Colonia. Será éste el primero de un sinnúmero de viajes, indispensables en un plan de relaciones con prominentes intelectuales y artistas extranjeros que exploraban creativa y críticamente en igual sentido al de los concretos. Otro tanto lo constituirá su vínculo con Max Bense, junto a quien será profesor en la Cátedra de Filosofía en la Universidad de Stuttgart en 1964.

Por otra parte, en una entrevista a Rodolfo Mata en 1994, Haroldo de Campos habla sobre su contacto con las vanguardias latinoamericanas de la siguiente forma:

Mi relación con la vanguardia latinoamericana comenzó pasando por Vicente Huidobro y César Vallejo y, más tarde, mostró coincidencias sorprendentes con Oliverio Girondo. (...) Alrededor de 1957, mi hermano Augusto de Campos tradujo un fragmento de *Altazor*, de Huidobro, publicado en el *Jornal do Brasil*. En cuanto a Vallejo, también conocíamos y leíamos la edición de *Trilce*, publicada en Argentina. Nuestro interés por la vanguardia latinoamericana comprendía, entre otros, a esos autores, cuando tomé conocimiento de una nueva vanguardia,

representada por *Rayuela*, de Cortázar.³² (MATA, 1996: digital)

Llama la atención el plural que Haroldo usa al referirse al interés en la vanguardia, la noción colectiva que imbrica su discurso personal, reflejo en suma del carácter grupal que la poesía concreta tuvo. En la misma entrevista, explica cómo fue que se inició el vínculo con Octavio Paz y otros autores:

El contacto con Octavio Paz se dio un poco más tarde, en 1968 (...), a través de Celso Lafer, que había sido su alumno y comentado sobre el interés del poeta mexicano por la poesía concreta. Surgió entonces toda nuestra correspondencia. Paralelamente, establecí contacto personal, nexos, relaciones de amistad con Severo Sarduy, con Cabrera Infante, siempre con la característica de que esas relaciones no eran relaciones buscadas directamente a nivel personal, pero partían, antes de un interés estético en común.³³ (In: MATA, 1996: digital)

Vale desde ya resaltar el carácter de “interés estético común” que Haroldo señala a Mata como vector fundamental de su red de vínculos, elemento básico para comprender cómo se edifica la relación con Octavio Paz desde 1968 en adelante.

Ya pasados los primeros años más radicales del plan de acción de los concretos, Haroldo no deja de producir. La traducción en equipo de *Ezra Pound- Cantares*, entre Augusto, Haroldo y Décio, ya había sido publicada en 1960. El poema-libro *Servidão de Passagem* saldrá dos años después, en 1962:

³² “Minha relação com a vanguarda latino-americana começou passando por Vicente Huidobro e César Vallejo e, mais tarde, mostrou coincidências surpreendentes com Oliverio Girondo. (...) Por volta de 1957, meu irmão Augusto de Campos traduziu um fragmento de *Altazor*, de Huidobro, publicado no *Jornal do Brasil*. Quanto a Vallejo, também conhecíamos e líamos a edição de *Trilce*, publicada na Argentina. Nosso interesse pela vanguarda latino-americana compreendia, entre outros, esses autores, quando tomei conhecimento de uma nova vanguarda, representada por *Rayuela*, de Cortázar”.

³³ “O contato com Octavio Paz deu-se um pouco mais tarde, em 1968 (...), através de Celso Lafer, que havia sido seu aluno e comentado sobre o interesse do poeta mexicano pela poesia concreta. Surgiu então toda a nossa correspondência. Paralelamente, estabeleci contato pessoal, nexos, relações de amizade com Severo Sarduy, com Cabrera Infante, sempre com a característica de que essas relações não eram relações buscadas diretamente no nível pessoal, mas partiam, antes, de um interesse estético em comum”.

El brasileño Haroldo de Campos, en *Servidão de passagem* por ejemplo, se focaliza en la opresión del hombre causada por el capitalismo, pero lo hace vía una inteligente y autorreferencial exploración de la fibra fonética del lenguaje. El nombrar es usado para señalar el hambre que el capitalismo otorga a los trabajadores: “poesia de dar o nome / nomear e dar o nome / nomeio o nome / nomeio o homen / no meio a fome / nomeio a fome” (...) ³⁴ (HART, 2008: 435)

En tal año publica *Panaroma do Finnegans Wake* de James Joyce, traducción realizada junto a su hermano, que continúa la línea de definición de un cuerpo de autores afines por medio del rescate histórico, la revalorización, o la traducción. *Teoria da Poesia Concreta*, con Décio y Augusto, se publica en 1965, *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária* en 1967, y *A arte no horizonte do provável* en 1969.

Las traducciones, asimismo, se suceden sin cesar. *Maiakóvski: Poemas* aparecerá en 1967, y es una especie de preámbulo de *Poesia Russa Moderna*, que se publica en 1968. La antología de poesía rusa, así como el libro de poemas de Maiakóvski, habían sido traducidos por los hermanos Campos junto a Boris Schnaiderman, quien en esa década fundaba el curso de “Língua e Literatura Russas” de la USP ³⁵. En la iniciativa de traducción, la modalidad de trabajo en colaboración específicamente entre los traductores se realizó “en una armoniosa integración de puntos de vista en cuanto a la naturaleza de la operación traductora en poesía” ³⁶ (CAMPOS, 2009: 5), en palabras de Haroldo. Como se explica en la “Nota dos Tradutores” de la obra, hubo dos modalidades de traducción en tal antología: o los poemas fueron vertidos al portugués por Augusto o Haroldo, y luego revistos por Schnaiderman; o fueron traducidos literalmente por este último y

³⁴ “The Brazilian Harold de Campos, in *Servidão de passagem* (Transient servitude), for example, focuses on the oppression of man caused by capitalism, but does so via a clever and self-referential exploration of the phonetic fiber of language. Naming is used to point to the hunger that capitalism serves up to the workers: ‘poesia de dar o nome / nomear e dar o nome / nomeio o nome / nomeio o homen / no meio a fome / nomeio a fome’ (...)”

³⁵ DITRA: <http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/BorisSchnaiderman.htm>

³⁶ “(...) numa harmoniosa integração de pontos de vista quanto à natureza da operação traductora em poesia”.

trabajados con alguno de los hermanos Campos posteriormente (CAMPOS, CAMPOS, SCHNAIDERMAN, 2001: 51).

En 1968, se publica *Ezra Pound: Antologia Poética*, que fuera traducida por Haroldo con Augusto de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünwald y Mário Faustino, materializando en traducción la estrecha filiación de los concretos con la figura del controvertido poeta norteamericano. Otra traducción publicada en 1968, pero ya de poetas italianos, provenzales, franceses e ingleses, es *Traduzir e Trovar*, vertida al portugués con su hermano Augusto.

Haroldo traduce a *Mallarmé*, en 1974, con Augusto y Décio Pignatari, donde aparece la traducción de “Un coup de dés”, piedra fundacional de su diálogo con Octavio Paz. Al respecto, es interesante la anécdota que cuenta Haroldo a Lafer en el diálogo que se publica en la edición de 1994 de *Transblanco*. Parece ser que en Harvard en 1972, Octavio y Haroldo fueron a la Biblioteca Houghton, donde vieron las pruebas de edición originales del poema, con ilustraciones de Odilon Redon, quedando sugerida allí de alguna forma la minuciosidad y cuidado con que Haroldo se enfrentaba a las obras que tradujo.

En relación al italiano, en 1978 aparece *Dante: Seis Cantos del Paraíso*, con una edición limitada de 100 ejemplares, ilustrada por João Câmara Filho. Luego, en 1986, como hemos visto, se publica *Transblanco: Em Torno a Branco de Octavio Paz*, por Siciliano, y ocho años después, en 1994, por Guanabara.

Entrando en la década de los 90, Haroldo lleva a cabo la publicación de *Qohélet - O-que-Sabe (Eclesiastes)*, en 1990, en colaboración con Jacó Guinsburg, y de *El Bere'shith: A Cena da Origem* en 1993, ambos publicados por Perspectiva, propiedad de Guinsburg, dentro de la conocida Colección Signos. En “Haroldo de Campos e Martin Buber como tradutores bíblicos: semelhanças e diferenças analisadas à luz da teoria da relevância”, Geraldo Luiz de Carvalho Neto afirma:

(...) en Brasil tenemos en este sentido el trabajo de Haroldo de Campos (1929-2003) que, así como Buber, aspiraba a devolver al texto sagrado traducido sus características hebraicas. De entre sus traducciones, se puede destacar el *Livro do Qohélet* (1991) traducido siguiendo una línea traductiva bien próxima a la de Buber como veremos a continuación, pero, al contrario de

Buber, sin una comunidad religiosa por detrás de su proyecto.³⁷ (CARVALHO NETO, 2005: 106)

No puede olvidarse, tampoco, el trabajo pionero que realizara Henri Meschonnic al respecto desde la década de 70, que le otorgara material para su teorización acerca del ritmo como elemento central de la traducción.

Fruto del estudio del japonés que había emprendido con su esposa décadas antes, Haroldo publica *El Hagoromo de Zeami: O Charme Sutil* en 1994, en colaboración con Darcy Yasuco Kusano y Elsa Taeko Doi. Llama la atención la delicadeza de la factura del libro, tanto en sus aspectos materiales, como en el texto a traducir. El *Hagoromo* ("O manto de plumas"), clásico del teatro nô japonés, aparece así en portugués junto con los ideogramas, la transcripción fonética, y los significados "literales" de cada verso. Se debe anotar que, en 1993, recibió el Prêmio Jabuti de Tradução. Siguiendo dentro de la cultura oriental, pero ahora dentro del chino, vendrá la publicación en edición bilingüe de *Escrito sobre Jade (22 poemas clásicos chinos)*, en 1996.

Dentro de las traducciones del griego, Haroldo publica la *Iliada de Homero*, volúmenes I y II en 2001 y 2002, con organización e introducción de Trajano Vieira. Antes ya había publicado *Mênis: A Ira de Aquiles* (Canto I de la *Iliada*) en 1994, y *Os Nomes e os Navios* (Canto II de la *Iliada*) en 1999.

Volviendo al italiano, *Pedra e Luz na Poesia de Dante* aparece unos años antes, en 1998. En esta obra, Haroldo reúne la traducción de las "Rime Petrose", seis cantos del "Paraíso", y sonetos de Dante, Guido Cavalcanti y Guido Guinizellim, a los que suma tres ensayos.

La aparición de *Ungaretti: Daquela Estrela à Outra* en 2003, traducido junto a la también profesora de la USP Aurora Bernardini, profundiza la exploración del italiano, y lo hace por medio de la traducción de un poeta muy cercano a los brasileños, y a la vida de Haroldo en particular. El libro, organizado por Lucia Wataghin, ofrece un panorama poético de uno de los pilares del hermetismo, con piezas que van desde *L'Allegria*, escrita durante los años en que el poeta estuvo en la 1ª Guerra Mundial, pasa por *Sentimento del tempo* (1933), *Il taccuino del vecchio* (1960), *Derniers Jours* (1919), todos ellos

³⁷ "(...) no Brasil temos nesse sentido o trabalho de Haroldo de Campos (1929-2003) que, assim como Buber, aspirava a devolver ao texto sagrado traduzido suas características hebraicas. Dentre suas traduções, pode-se destacar o *Livro do Qohélet* (1991) traduzido seguindo uma linha tradutória bem próxima à de Buber como veremos a seguir, mas, ao contrário de Buber, sem uma comunidade religiosa por detrás de seu projeto".

traducidos por Haroldo, y *Il Dolore*, en parte sobre el dolor de la pérdida de un hijo durante su estadía en Brasil, traducido por Aurora Bernardini. Asimismo, hay varias obras críticas que acompañan la traducción. Es de destacar que *Ungaretti: Daquela Estrela à Outra* mereció el II Prêmio Jabuti para Tradução de Poesia al año siguiente, y Wataghin en el prefacio de la obra indica:

Las variantes de las traducciones propuestas por Haroldo de Campos nos recolocan en el clima típicamente ungarettiano de la obra eternamente *in fieri*, eternamente móvil, fugaz, elusiva, y rebelde inclusive hasta en relación a la impresión tipográfica (...) ³⁸ (In: UNGARETTI, 2003: 15)

En 2004, póstumamente, se publica *Éden: Um Tríptico Bíblico*, por la editorial Perspectiva.

Volviendo sobre la experiencia académica de Haroldo, a fines de los sesenta realiza un doctorado en la Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de la USP (Universidade de São Paulo), con la orientación del crítico y profesor Antonio Candido. Su tesis, defendida con una beca Guggenheim, se publica en 1973, y tiene como título *Morfologia de Macunaíma*, significando otro rescate del Modernismo por medio del autor Mário de Andrade. En línea con el movimiento de acercamiento a la vida académica, ingresa como profesor de Comunicación y Semiótica de la PUC-SP (Pontificia Universidade Católica de São Paulo), cargo que ocupará hasta 1989. Paralelamente, da clases en la Universidad de Texas y Yale, donde es homenajeado en 1999 en ocasión de sus setenta años.

Gonzalo Aguilar marca el fin de la experiencia concreta como programa colectivo de vanguardia a finales de la década del '60, explicándolo sobre todo en función de razones políticas y el endurecimiento represivo de 1968. Este marco histórico habría favorecido la búsqueda de expresiones menos preocupadas con la evolución formal, movimiento del cual se desprendería la vuelta al ámbito académico de Haroldo y Décio con sus doctorados, o sea la: “(...) inserción en el campo académico y concentración en una investigación a largo plazo, pero también la búsqueda de un lenguaje

³⁸ “As variantes das traduções propostas por Haroldo de Campos nos recolocam no clima tipicamente ungarettiano da obra eternamente *in fieri*, eternamente móvel, fugaz, elusiva, e rebelde até mesmo em relação à impressão tipográfica (...)”.

crítico más objetivo o neutro y menos incidental”³⁹ (AGUILAR, 2005: 156). De allí se desprendería la publicación de *Traduzir & Trovar* en 1968, o sea la recuperación de otros poetas que no fueran necesariamente pertenecientes al Siglo XX, y en los cuales la condición de “inventores” según la clasificación de Pound, no pasara tan sólo por las radicalizaciones formales. Cabe preguntarse entonces si la aproximación a Paz podría encuadrarse en este mismo movimiento, en el cual entran a la “arena” de los concretos nuevos poetas, y de esta forma:

(...) con las traducciones y ensayos del final de la década, la concepción diacrónica del progreso cedió lugar a lo que Haroldo de Campos denominó lectura sincrónico-retrospectiva, o sea, una búsqueda de grandes líneas de continuidad, en que la poesía concreta no funcionaba como un punto de llegada, pero sí como una tentativa de continuar lo poético.⁴⁰ (AGUILAR, 2005: 157).

De todas formas, Haroldo publica en 1976 la antología de poemas *Xadrez de Estrelas*, por la editorial Perspectiva. En la misma, ofrece una selección de sus poemas “previos” a la fase concreta más virulenta, como "Auto do Possesso", "A Cidade", y "Ciropédia ou a Educação do Príncipe"; otros netamente concretos, como "O Â mago do Ô Mega" y "Fome de Forma"; y anticipa una parte de la obra que vendrá en 1984, con el fragmento: "Livro de Ensaios: Galáxias". En 1979 aparece *Signantia: Quasi Coelum*, también por Perspectiva, que junto a los poemas ofrece estudios críticos de Severo Sarduy, Andrés Sánchez Robayna y Benedito Nunes.

La aparición en 1984 de las *Galáxias*, iniciadas veinte años antes y que Haroldo ya refiriera a Paz en las cartas, representaba un dejar de lado la experimentación vanguardista en el sentido más estricto del término, y el retomar de su vertiente más barroca por medio de la prosa poética. Rebuscadas, plenas de referencias históricas, culturales, literarias, geográficas, cada una de las cincuenta “galaxias” parece

³⁹ “(...) inserção no campo acadêmico e concentração em uma pesquisa a longo prazo, mas também a busca de uma linguagem crítica mais objetiva ou neutra e menos incidental”

⁴⁰ “(...) com as traduções e ensaios do final da década, a concepção diacrônica do progresso cedeu lugar ao que Haroldo de Campos denominou leitura sincrônico-retrospectiva, ou seja, uma busca de grandes linhas de continuidade, em que a poesia concreta não funcionava como um ponto de chegada, mas sim como uma tentativa de continuar o poético”.

ofrecer en su más precisa singularidad, un panorama del mundo, la pretensión del poema como un universo en sí mismo. La imaginación y erudición desplegadas en tales páginas son prodigiosas, y demenciales por veces, tanto como algunos versos donde las imágenes se suceden con vértigo, como en:

(...) vista avista que agora recolhe que agora refolha que agora recorre nos/ arcos viciosos a capilla de villaviciosa antes de sair pela porta de los/ deanes calamares e vinho e aqui está san rafael el arcángel san rafael/ em seu triunfo motocicletas e namorados o domingo ocrecobre do guadalquivir (...) (CAMPOS, 2010: 155)

En otras ocasiones, la deliberada repetición de la experimentación morfosintáctica llega a caricaturizar de cierta manera la expresión poética:

(...) o mar mesmo aberto atrás da popa como uma fruta roxa uma vulva frouxa/no seu mel de orgasmo no seu mal de espasmo o mar gárgulo e gargáreo/gorjeando gárrulo esse mar esse mar livro esse livro mar marcado e/vário murchado e flóreo multitudinoso mar purpúreo marúleo mar azúleo e (...) (CAMPOS, 2010: 153)

A educação dos cinco sentidos se publica en 1985, siguiendo la vena crítico-poética de su autor: “não há um/sentido único/num/poema//quando alguém/começa a ex-/plicá-lo e/chega ao fim/en-/tão só fica o/ex/do ponto de/partida”.

El tema del viaje como libro, y viceversa, es retomado en *Finismundo: a última viagem* en 1990, relectura y reimaginación de Dante y Homero. Luego vendrá *A máquina do mundo repensada*, poema escrito en *terza rima*, que dialoga desde el título con el célebre poema de Drummond. Mientras tanto, el libro de poemas *Crisantempo*, aparece en el medio, en 1998.

Haroldo de Campos fallece en São Paulo en agosto de 2003. Póstumamente, se publica *Entremilênios*, en 2009, organizado y prologado por Carmen de P. Arruda Campos, la viuda del poeta, y con texto de solapa de Octavio Paz, facsímil de una carta de 1978 que nunca se incluyó en la selección de *Transblanco*. En *Entremilênios* hay poemas homenaje, como “o lance de dados de monet”, poemas de

orientación metalingüística, como “*explicatio vitae*”, o “brinde em agosto”, homenaje a Décio Pignatari. Entre los poemas, atrapa la vista un manuscrito de su traducción de la *Iliada*, repleto de anotaciones. En “*explicatio vitae*”, están los cuestionamientos metafísicos, pero el universo de autores que le fue tan próximo tampoco falta a la cita:

tudo isso
para dizer que
a vida –esta
sublevação
de enzimas meta-
estáveis sus
(ten)tacão pro
visória do
acaso
le hasard (mal
larmé) *tý-*
khe (carlos sanders
pierce) este en-
clave de cosmos (ordem)
-efêmero ainda
que – no
caos na
semprecrescente
mortentropia
milagre! (bandeira)
(CAMPOS, 2009: 116)

La obra de Paz en Brasil

El primer libro de Octavio Paz traducido al portugués fue *Constelação* (1972), fruto de la iniciativa de la carta original de Haroldo de Campos, en la cual le comentaba al poeta mexicano que estaba traduciendo poemas suyos para un artículo de Celso Lafer. Se trató de un libro homenaje con un tiraje de sólo 150 ejemplares, que hoy se encuentra fuera de circulación comercial, y que ofrecía una pequeña antología de poemas de la obra *Libertad bajo palabra*, siendo algunos de ellos los que Haroldo ya traducía en 1968 (MATA, 2001: 1). Acompañaba los poemas el ensayo “*Constelação para Octavio Paz*”, de Haroldo, que luego se publicará junto a *Transblanco* nuevamente en 1986 y 1994. En este ensayo, Haroldo hace las veces de presentador de Paz, a quien posiciona en un lugar de destaque dentro de la literatura

hispanoamericana actual. Volveré sobre este texto en el análisis paratextual de la obra,

El siguiente paso fue la publicación de *Os signos em rotação* (1972), con traducción de Sebastião Uchoa Leite. Esta colección de ensayos fue lanzada por la casa editorial Perspectiva, y se enmarcaba en la conocida “Coleção Debates”, siendo el número 48 de la misma. La obra presentaba también textos de Sebastião Uchoa Leite y Celso Lafer, además del ensayo mencionado de Haroldo de Campos, que luego apareciera también en *Transblanco*.

En 1983, Roswitha Kempf editores lanza *23 poemas*, pequeño libro bilingüe de sólo 44 páginas. La traducción corrió a cargo de la poeta Olga Savary, y abarcaba una selección reducida de poemas pertenecientes a *Condición de Nube*, *Salamandra*, y *Ladera Este*. El ejemplar, de reducidas dimensiones, llama la atención por no poseer demasiadas notas paratextuales, y presentar poemas menos “experimentales” que aquellos que interesaban a Haroldo. Un año después, Olga Savary también traduciría el ensayo *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*, por la editorial Nova Fronteira.

Si Haroldo de Campos se había mantenido al margen de las nuevas publicaciones de Paz en Brasil, volverá con fuerza en el año 1985 a apadrinar la presencia del poeta mexicano dentro de la literatura brasileña. En el año 1985, Octavio Paz visitó Brasil y realizó junto con Haroldo una lectura del poema *Blanco* y su traducción en el Anfiteatro de la PUC de São Paulo. Asimismo, en esa ocasión hubo una mesa redonda, de tono predominantemente político, en el diario *O Estado de São Paulo*. Participaron Julio Mesquita Neto, Haroldo de Campos, Celso Lafer, João Alexandre Barbosa, Léo Gilson Ribeiro, Nilo Scalzo, Ruy Mesquita y Décio Pignatari. Todo ello fue de alguna forma un preámbulo de la publicación de *Transblanco*, un año después, por la editorial Guanabara, con la doble autoría de Paz y de Campos.

Al parecer, ya en ese momento la relación epistolar entre ambos había disminuido, tendencia que se fue acentuando a lo largo de los años. Rodolfo Mata anota un dato interesante al respecto, de que Haroldo de Campos siguió siendo el único brasileño miembro del "Consejo de Colaboración" de la revista *Vuelta*, en la cual publicó varios textos, y además:

De hecho, en varios de sus ensayos, Haroldo de Campos continuó dialogando con varios textos de Octavio Paz y estableciendo paralelos entre su obra y la del mexicano. No sucede así en el caso

del poeta mexicano, cuyas líneas ensayísticas posteriores al primer contacto con los poetas concretos, a la escritura de los *Topoemas*, y a la correspondencia que rodeó a *Transblanco*, ya no sostuvieron un diálogo con la obra de Haroldo de Campos. (MATA, 2001: 5).

Más adelante, en 1989, se publica *O ogro filantrópico: história e política*, también por Guanabara, pero con la traducción de Sonia Régis. Ya por la editorial Rocco, aparece en 1991 *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*, con traducción de Moacir Werneck de Castro.

Cuando Octavio Paz gana el Premio Nobel en 1990, es claro que hay un viraje de rumbo y su nombre comienza a ser difundido entre el gran público brasileño. En 1994, el mismo año de la segunda edición de *Transblanco*, que recogía notas críticas sobre la traducción, se publica también *A dupla chama, amor e erotismo*, con traducción de Waldyr Dupont dentro también de la editorial Siciliano. Le sigue *Vislumbres da Índia: um diálogo com a condição humana*, traducido por Olga Savary dentro de la editorial Mandarim. En 1998, año de la muerte del poeta, sale el ensayo *Sóror Juana Inés de la Cruz: as armadilhas da fé*, traducido por Wladir Dupont, también por Mandarim, y en 1999, por igual traductor y editorial, *Um mais além erótico: Sade*.

De 1997 data el libro *Tempo e otredad nos ensaios de Octavio Paz*, de Lúcia Fabrini de Almeida, trabajo que había resultado de su disertación de maestría en 1980 en la USP.

En relación al fallecimiento de Paz en 1998, Rodolfo Mata realiza un *racconto* de la reacción del público en Brasil, destacando la frase muy repetida por esos días de que "México perdió su mayor pensador y poeta"⁴¹, y cómo se publicitaron en esos días la obtención del Nobel, el incendio del apartamento del escritor algún tiempo antes, la recién creada Fundación Octavio Paz (que hoy disputa con su viuda los derechos del escritor), su papel en *Vuelta*, las traducciones al portugués y algunos detalles de su vida (MATA, 2001: 13). Sin embargo, apunta Mata, fueron esos días escenario para el "marketing cultural", pero también para algunas recriminaciones, entre las cuales destaca notas aparecidas en la prensa:

Para Cristina R. Durán, "Paz apenas conoció la literatura brasileña en los años 70, pero acabó

⁴¹ "(...) o México perdeu seu maior pensador e poeta"

amigo de intelectuales como Celso Lafer e Haroldo de Campos -que tradujo uno de sus poemas más famosos, *Transblanco*". Armando Freitas Filho afirma: "Tuvimos poco contacto con él y él con la literatura brasileña. Fue un contacto parsimonioso y muy monitoreado por Augusto y Haroldo de Campos. Eso determinó que su conocimiento fuera limitadísimo". Sin embargo, lo que más sorprende son los excesos "poéticos" de José Nêumane quien, en el artículo "O apóstolo da dúvida", describe a Paz de la siguiente manera: "ese indio de bellos y serenísimos ojos azules zambullidos en un rostro tallado a piedra por sus ancestros precolombinos y contrarios a su temperamento casi intratable de tan fuerte, produjo una vasta obra poética". El ditirambo fallido continúa con el retrato de Paz como "apóstol".⁴² (MATA, 2001:14)

Sólo un año después, aparece el libro-homenaje *A palavra inquieta*, organizado por la profesora de la UFMG y poeta Maria Esther Maciel, quien ya hubiera dedicado su tesis de doctorado a la figura de Paz, publicada en 1995 como *As vertigens da lucidez: poesia y crítica em Octavio Paz*, por la editorial Experimento. Asimismo, suya es la obra crítica de 1998, *Lição do fogo: amor e erotismo em Octavio Paz*, por la Fundação Memorial da América Latina.

En *A palavra inquieta* la presentación queda en manos de Maciel, que lo caracteriza por ser "una de las voces creativas de la poesía y de la crítica latinoamericana de este siglo"⁴³ (MACIEL, 1999: 9). A este texto inicial, le siguen diecisiete ensayos de investigadores de varios orígenes, como aquel de tono más político e intelectual de Celso Lafer ("Sua palavra se ajustava à criação e à crítica"); otro del traductor de Paz al

⁴² "Para Cristina R. Durán, 'Paz apenas conheceu a literatura brasileira nos anos 70, mas acabou amigo de intelectuais como Celso Lafer e Haroldo de Campos -que traduziu um dos seus poemas mais famosos, *Transblanco*'. Armando Freitas Filho afirma: 'Tivemos pouco contato com ele e ele com a literatura brasileira. Foi um contato parcimonioso e muito monitorado por Augusto e Haroldo de Campos. Isso fez com que seu conhecimento fosse limitadíssimo'. Sin embargo, lo que más sorprende son los excesos 'poéticos' de José Nêumane quien, en el artículo 'O apóstolo da dúvida', describe a Paz de la siguiente manera: 'esse índio de belos e serenísimos olhos azuis mergulhados num rosto talhado a pedra por seus ancestrais pré-colombianos e contrários a seu temperamento quase intratável de tão forte, produziu uma vasta obra poética'. El ditirambo fallido continúa con el retrato de Paz como 'apóstol'."

⁴³ "(...) uma das vozes mais criativas da poesia e da crítica latino-americana deste século".

húngaro, Gyorgy Somlyó (“O poeta do tempo capturado”); y otro del poeta y traductor Horácio Costa (“O traduzir como necessidade e como projeto: Octavio Paz”), sobre el cual volveré más adelante, en tanto establece a la traducción como eje de la obra paziana. Bella Jozef, quien ya hubiera tratado la poética de Paz en *O jogo mágico*, de 1980, y en *A máscara e o enigma*, en 1986, escribe “A poética de Octavio Paz”. Entre los muchos otros ensayos, me interesa destacar dos de singular importancia para este trabajo. El primero es “Octavio Paz-Haroldo de Campos: *Transblanco*. Um entrecruzamento de escritas líricas da modernidade”, donde el crítico alemán Klaus Meyer-Minnemann (MEYER-MINNEMANN, 1999) propone que el encuentro entre Paz y Haroldo se puede condensar en el entrecruce de dos tendencias líricas de la modernidad, la que propone un desprendimiento de la normativa métrica, y la de la paralización del discurso lírico. Otro de los textos que me interesa destacar es “Clareiras de radicalidade: conversa com Haroldo de Campos sobre Octavio Paz”, realizada por Maria Esther Maciel, sobre la que volveré en varias ocasiones.

SOBRE *BLANCO*

El poema *Blanco* fue escrito por Paz en Nueva Delhi en 1966, como consta en la nota final del texto, y publicado inicialmente en 1967 por Joaquín Mortiz en México. En el mismo año es publicado también en la revista parisina en español *Mundo Nuevo*, dirigida por Emir Rodríguez Monegal. En 1969 es publicado dentro de *Ladera Este* en México, y en *La centena*, de Barral editores, en Barcelona; en 1979 dentro de *Poemas*, por Seix Barral, y luego recopilado en las *Obras Completas* de Paz. La primera edición de 1967 presentaba un poema-objeto, de una sola página de 522 centímetros, que se unían como un acordeón, y varios tipos de letra. Esas características materiales contribuían a que *Blanco*, un poema extenso, pudiera ofrecer no sólo en la temática varias direcciones de lectura posibles de los 349 versos, o líneas, en función de que muchos versos pueden ser leídos como uno solo, o como dos versos independientes. Posteriormente, la obra fue reeditada por Enrico Mario Santí como *Archivo Blanco* (Ediciones Turner, 1995), en la cual se reproduce el poema de Paz en la forma plegable original, y Santí realiza una recopilación de materiales asociados al poema, como borradores, cartas del autor a sus editores, ensayos y comentarios. A grandes rasgos:

En ningún otro poema está tan manifiesto el afán de configuración, la disposición reglada que indica una vuelta a la visión armonizadora de la realidad (paralelismos y convergencias entre cuatro colores del espectro, los cuatro elementos y las cuatro facultades humanas). (YURKIEVICH, 1984: 284).

Nicanor Vélez indica que en relación al poema extenso Paz ofrece una teoría y praxis asociada, pues se debe tener en cuenta que sobre los poemas largos, Paz reflexionó en el ensayo “Contar y cantar”, de 1976 y en el prólogo de *Delta de cinco brazos*. Vélez recorre la teoría paziana, y expone que en el poema extenso la clave está: “en la composición y, sobre todo, en las formas internas de articular ese ideal de unidad. De esta cualidad esencial provienen todas las demás.” (VÉLEZ, 2006: 65-66). La existencia autónoma de cada parte del poema extenso es su característica sustancial, reflexiona Paz en “Contar y cantar”, al tiempo que la: “variedad alcanza su plenitud sin romper la unidad”, y: “Lo que llamamos desarrollo no es sino la alianza entre sorpresa y recurrencia, invención y repetición, ruptura y continuidad” (PAZ, 1990: 12-13). Más adelante asimila al poema extenso a una canción, recurre a su origen épico, y propone que alcanza su plenitud moderna en *Un coup de dés*. Cerrando el texto, Paz expresa:

Mallarmé: el canto del poeta solitario frente al universo; Whitman: el canto de fundación de la comunidad libre de los iguales. Con estos dos poemas termina una cierta modernidad –la poesía romántica, el simbolismo- y comienza otra: la nuestra. (PAZ, 1990: 30)

En *The writing in the stars: a jungian reading of the poetry of Octavio Paz*, Rodney Williamson realiza una lectura jungiana del poema, basándose en la asimilación que Paz había hecho para aquel entonces en su poesía de los conceptos de filosofía, religión y cultura oriental, observando que: “el tiempo es la noción que subyace a la visión dinámica de Paz del poema como el espacio donde la poesía ocurre”⁴⁴, por lo que: “la relevancia de la comparación del poema a un texto

⁴⁴ “(...) time is the notion underlying Paz’s dynamic view of the poem as the space where poetry happens”

sagrado de ideogramas y ‘emblemas Tántricos’ es inmediatamente aparente”⁴⁵ (WILLIAMSON, 2007: 95).

Algunas pistas sobre la temática del poema ya las otorga Paz en los comentarios sobre el poema, publicados en *Transblanco*, donde menciona la importancia de la figura del mandala en la organización estructural del poema, y de su intención de que la lectura siga el principio no de sucesión de signos, sino de imagen en la que están representados los cuatro elementos de la naturaleza, el poema como analogía del universo. Más aún, Paz direcciona que el tema del poema está ligado al lenguaje, en tanto “este es un texto en el cual el tema mismo es el transcurrir del poema, el transcurrir de las palabras”⁴⁶ (PAZ, CAMPOS, 1986: 85-86), y luego realiza una detallada descripción de las partes componentes de *Blanco*.

En la lectura que el poeta y crítico catalán Pere Gimferrer hace de los tres poemas más extensos de Octavio Paz, trazando un recorrido entre *Piedra de Sol* (1957), *Blanco* (1967) y *Pasado en claro* (1974), propone una cohesión de las tres obras (GIMFERRER, 1980). Allí, *Blanco*: “(...) sigue, prevé, impulsa y encauza el movimiento de renovación de las literaturas hispánicas que habían tenido en *Piedra de Sol* uno de sus puntos fundacionales” (GIMFERRER, 1980: 25). Haciendo referencia al “rechazo del tema exterior” propulsado por André Breton, Pere apunta que en esta obra:

(...) no sólo cuanto ocurre, ocurre en el poema, sino que únicamente alude a la realidad del poema, y, lo que es más, los elementos de la realidad exterior al poema que aparecen en él (alusiones, por ejemplo, al clima o a la orografía de México o de la India) no se encaminan a situarlo en el espacio o en el tiempo externos a la escritura, sino que, por el contrario, tienen por misión reforzar los datos textuales como tales. (GIMFERRER, 1980: 61).

Y como recuerda Gimferrer, la única anécdota del poema es la mención de los pasos de la mujer en el cuarto vecino. Dentro de los temas que señala, son aquellos que se repiten en las otras obras de Paz, como ser la palabra, la luz, el surgimiento del lenguaje, el erotismo, la

⁴⁵ “(...) the relevance of the comparison of the poem to a sacred text of ideograms and ‘Tantric emblems’ is immediately apparent”.

⁴⁶ “este é um texto no qual o tema mesmo é o transcorrer do poema, o transcorrer das palavras”

unidad de contrarios y la “conciencia como reflejo del mundo” (GIMFERRER, 1980: 69). Sobre el tema de la obra, Horácio Costa propone que *Blanco*, al ser un poema de un alto nivel de abstracción, puede ser “mejormente decodificable, o entendible, cuanto más próxima ocurra la lectura considerando el hinduismo como intertexto”⁴⁷ (COSTA, 1999: 32).

Otros puntos de encuentro con la poesía concreta que el poema *Blanco* promueve, pueden ser las distintas posibilidades de lectura, que se encuentran en el artículo “Poesía Concreta (manifiesto)”, de Augusto de Campos, publicado primeramente en la revista *ad, arquitetura e decoração*, en diciembre de 1956. En este sentido, Augusto reafirma: “(...) el núcleo poético es puesto en evidencia ya no más por el encadenamiento sucesivo y lineal de versos, pero sí por un sistema de relaciones y equilibrios entre cualquiera de las partes del poema”⁴⁸. (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 2006: 72). Aún así, en el próximo apartado quedará en evidencia que ya Paz anotaba la contradicción de que ello constituyese una superación del carácter retórico de la poesía, pues, como bien le apunta a Haroldo, no es casualidad que además lo discursivo entre de nuevo en escena una vez que los poemas concretos se apoyen en una explicación u orientación de lectura, y no se valgan únicamente por sí solos. O sea, es notable cómo Paz advierte desde el principio esta paradoja, pero la alimenta con su “Advertência” previa al poema *Blanco*.

De alguna forma, la “sintaxis de montaje”, tentativa de transformar el tiempo en espacio, y el aspecto metalingüístico de los poemas, marcarán la afinidad de Paz y Campos, siendo la plataforma idónea para un acuerdo guiado por principios estéticos explicitados a lo largo de todo el aparato paratextual que conforma la edición bilingüe *Transblanco*.

En lo personal, creo que si bien *Blanco* es sin lugar a dudas un acercamiento expreso de la poesía de Paz a lo que Haroldo había experimentado desde inicios de los años 50, esta aproximación tiene un signo distinto por parte del poeta mexicano, menos programática (y menos vanguardista en el sentido que Haroldo le confiere a las vanguardias). Como indicó Mata, el poeta mexicano tenía en su poesía desde *Libertad bajo palabra*: “la simultaneidad, el juego tipográfico, el

⁴⁷ “melhormente decodificável, ou entendível, quanto mais próxima a leitura se der considerando o hinduismo como intertexto”

⁴⁸ “(...) o núcleo poético é posto em evidência não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema”.

fragmentarismo, el lenguaje conversacional y el recorte de nexos sintácticos, con los sonetos y otras formas fijas de la versificación” (MATA, 1996a: digital), elementos que se repiten a lo largo de su obra, tal vez no tan esquemáticamente como aparecen en *Blanco*.

Al mismo tiempo, no considero que este poema sea “Momento culminante de la creación poética”⁴⁹ del autor, como se indica en la contratapa de ambas ediciones, sino un gesto de experimentalismo sin dejar de lado sus marcas más constitutivas, aquellas de la unión de contrarios, de conjunción de distintas tradiciones en un texto, del erotismo y de un cierto grado de surrealismo, entre otras vertientes. Pero es claro que si se toma en consideración la lectura de Haroldo de que *Blanco* sería la “figura de conclusión”⁵⁰ (CAMPOS, 1997: 262) del linaje mallarmeano del poema-constelación, se justifica ampliamente su posicionamiento del poema dentro de la trayectoria de Paz. Si el elemento que se valora no es estrictamente el quiebre explícito por la vía de la poesía metalingüística y de la anulación del discurso retórico, se abre la puerta de otra lectura. Por ejemplo, en el poema “Piedra de Sol”, que aparece dentro de *La estación violenta* [1948-1957], ya aparece la correlación entre la indagación del mundo y el erotismo, organizado bajo la forma de 584 (más seis que se repiten al final) endecasílabos en verso blanco, que por su número remiten a la revolución sinódica del planeta Venus, que estructuró el Calendario Maya. O sea, hay un anticipo de los temas, y hay también allí un orden del poema en paralelo con el orden del mundo, y además, los versos se suceden como si tuvieran menos interferencias de las múltiples lecturas y disposiciones estructurales que creo en ocasiones limitan la lectura de *Blanco*. En “Piedra de Sol”, se lee:

una presencia como un canto súbito,
como el viento cantando en el incendio,
una mirada que sostiene en vilo
al mundo con sus mares y sus montes,
cuerpo de luz filtrado por un ágata,
piernas de luz, vientre de luz, bahías,
roca solar, cuerpo color de nube,
color de día rápido que salta,
la hora centellea y tiene cuerpo,
el mundo ya es visible por tu cuerpo,
es transparente por tu transparencia,

⁴⁹ “Momento culminante da criação poética”.

⁵⁰ “figura de conclusão”.

(PAZ, 1981: 260)

El gesto de *Blanco* es la radicalización de esa línea, su puesta en evidencia, lo que no es lo igual a su punto más logrado. La relación de *Blanco* con el experimentalismo de los concretos, por ejemplo, se da en el poema por una tendencia a la anulación de la sintaxis más retórica, sobre todo en la columna principal, que da inicio al poema con: “el comienzo/ el cimiento/ la simiente/ latente/ la palabra en la punta de la lengua” (PAZ, CAMPOS, 1986: 33), y que creo que otorga en todo momento un ritmo más entrecortado al poema, y estructura su progresión. Sin embargo, ya sobre el final del poema, esta columna de versos se desentiende de esta tendencia a la atomización de las partes del discurso, y sobrevienen versos como: “El espíritu/ Es una invención del cuerpo/ El cuerpo/ Es una invención del mundo/ El mundo/ Es una invención del espíritu” (PAZ, CAMPOS, 1986: 54). Esta tendencia también es observable en: “Mírala fluir/ Entre tus pechos caer/ Sobre tu vientre/ Blanca y negra/ Primavera nocturna/ Jazmín y ala de cuervo/ Tamborino y sitar/ No y sí/ Juntos/ Dos sílabas enamoradas” (PAZ, CAMPOS, 1986: 52). La gran cantidad de endecasílabos, presentes casi siempre en las dos columnas negra y roja que pueden leerse en conjunto o separadas, llevan a pensar en cómo el poeta “encaja” estas formas tradicionales en un molde más experimental, y no sólo trabaja desde una perspectiva de atomización del discurso. Otro ejemplo de esta tendencia son los siguientes versos no consecutivos, que ofician cada uno de ellos como cierre a series de versos más breves, muchos de ellos también endecasílabos:

la palabra en la punta de la lengua (Pp. 33)
La pasión de la brasa compasiva (Pp.36)
La transparencia es todo lo que queda. (Pp. 40)
El mundo haz de tus imágenes (Pp. 44)
Claridad que se anula en una sílaba (Pp. 46)
Es la grieta el resplandor el remolino (Pp. 52)
La transparencia es todo lo que queda (Pp. 54)
Da realidad a la mirada (Pp. 55)

Esta estrategia poética de Paz balancea en cierta medida algunas sucesiones de versos en las que se advierte la predominancia de sustantivos, pero no la anulación de artículos ni preposiciones, un rasgo que el traductor luego revertirá. Por ejemplo: “el comienzo/ el cimiento/ la simiente/ latente/ **la palabra en la punta de la lengua**”; o: “Tienes la

boca llena de agua/ Tu cuerpo chorrea cielo / Tierra revientas/ Tus semillas estallan/ **Verdea la palabra**”, o también: “No pienso, veo/ No lo que veo,/ Los reflejos, los pensamientos veo./ Las precipitaciones de la música,/ El número cristalizado./ Un archipiélago de signos./ Aerofanía,/ Boca de verdades,/ **Claridad que se anula en una sílaba**”. Además, como se percibe en algunos de los versos expuestos, hay un posicionamiento del poeta, un “yo lírico” dentro de *Blanco*, una evidencia de su sensibilidad, su visión del universo. Pero aquí hay de nuevo una diferencia entre lo que Haroldo realiza, y lo que valora, siendo esta segunda categoría bastante más amplia que la primera.

En la topografía del poema, sí hay un trabajo deliberado sobre el espacio en blanco de la página, pero que no deja de ser funcional a la expresividad característica del poeta. Me interesa así ver la particularidad e interés de *Blanco*, por la utilización del espacio como elemento configurador, capaz de otorgar algo así como un escenario de transparencia, donde se sostienen versos de andamio tradicional, que se suceden junto a otros de factura más experimental. O sea, creo que Paz experimenta con este poema en una línea que le interesaba desarrollar, por su ligación con Mallarmé.

En suma, considero coherente la afirmación de Haroldo de que *Blanco* sea la culminación de la poética paziana, pues quien habla allí es el poeta vanguardista que privilegia la postura radical que parece asumir Paz al escribir el poema, aunque no la comparto. Además, se debe recordar que Paz luego de *Blanco* y los *Topoemas*, no vuelve a una poesía tan expresamente “concreta”, y sí indaga en los límites entre poesía y prosa con *El mono gramático*, donde el tema del lenguaje también aparece de forma radical, donde realidad exterior e interior se hacen una:

El poeta no es el que nombra las cosas, sino el que disuelve sus nombres, el que descubre que las cosas no tienen nombre y que los nombres con que las llamamos no son suyos. La crítica del paraíso se llama lenguaje: abolición de los nombres propios; la crítica del lenguaje se llama poesía: los nombres se adelgazan hasta la transparencia, la evaporación. En el primer caso, el mundo se vuelve lenguaje; en el segundo el lenguaje se convierte en mundo. Gracias al poeta el mundo se queda sin nombres. Entonces, por un instante, podemos verlo tal cual es —en azul adorable. Y esa visión nos abate, nos enloquece; si

las cosas son pero no tienen nombre: sobre la
tierra no hay medida alguna. (PAZ, 1981: 560)

CAPÍTULO II- LA PUESTA A PUNTO: CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS

Ya realizada una ubicación espacio-temporal del encuentro entre Octavio Paz y Haroldo de Campos, creo pertinente evidenciar algunas diferencias importantes entre el pensamiento, y sobre todo la postura, de ambos autores. En este sentido, voy a estructurar el recorrido por las reflexiones críticas de ambos autores a partir de la discusión, breve pero significativa, que se da en las primeras cartas a raíz de la poesía “retórico-discursiva” hispanoamericana, sobre la cual discurrirá el próximo apartado.

A continuación, realizaré un análisis de las correspondientes obras críticas de cada uno, con dos objetivos principales. Por una parte, pretendo ofrecer sus propias definiciones críticas en torno a poesía, vanguardia y modernidad, que me llevan a considerar el acuerdo entre ambos como un encuentro entre dos posiciones poéticas divergentes en torno a la valorización de la ruptura, pero esencialmente similares en el posicionamiento de cuño romántico del signo estético como “signo total”, siguiendo la idea de la “obra de arte total” – *Gesamtkunstwerk*, y en la reflexión sobre el momento actual de la poesía. Aquí se encuentra *Los hijos del limo* (1974), de Paz, en diálogo con “Poesía e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, dentro del libro *O Arco-íris Branco* (1997), de Haroldo. Pero sumados a esos dos ensayos, estarán varias otras obras que contribuyen a situar el acuerdo en su significado más amplio.

El segundo objetivo será el de describir hasta qué punto la traducción de *Blanco* parece ser decididamente programática por parte de Haroldo de Campos en tanto posibilidad de reforzar un determinado plan estético, mientras que existe en Paz una actitud menos direccionada en torno a la traducción de su obra, pero igualmente consciente de que ello le permitía ampliar su universo de lectores, entrando de la mano de los poetas concretos al Brasil y siendo parte de un proyecto donde la tarea de traducción tiene una importancia insoslayable.

UNA DIFERENCIA DE POSICIONAMIENTO

Como ya establecí, la relación entre Haroldo de Campos y Octavio Paz se remonta a fines de la década del '60, cuando el primero, por recomendación de Celso Lafer, le envía a Paz dos ejemplares claves de la producción de la poesía concreta: la *Antologia Noigandres* y la

Teoria da Poesia Concreta. En tal carta, Haroldo le comenta a Paz de su reciente lectura de *Libertad bajo palabra*, y del “Epilogo, 1966” a la edición francesa de *El Arco y la lira*; al tiempo que le pregunta sobre los rumbos de su poesía posterior a 1958, y le pide que esclarezca algunos términos de poemas que estaba traduciendo para un futuro artículo de Lafer. La respuesta del poeta mexicano no se hace esperar, y poco menos de un mes después, el 14 de marzo de 1968, Paz le remite a Haroldo una respuesta entusiasta desde Nueva Delhi dirigiéndose a un “Caro Amigo”. En la misma, bastante más extensa que la inicial de Haroldo, Paz refiere que ya conocía la labor de los concretos en Brasil por medio de Cummings, quien luego de la traducción de sus poemas por Augusto, le había comentado en Nueva York sobre el trabajo que llevaban adelante. Paz, lamentándose de que el conocimiento de aquellos poetas brasileños se haya dado vía el inglés, y no antes, revela su apreciación sobre la obra de los concretos:

Los señores exploran un nuevo espacio lingüístico. Su poesía no se sitúa, como en un principio creí, en la frontera entre el signo y lo plástico: sus poemas iluminan un espacio semántico que la poesía de Occidente apenas había comenzado a entrever.⁵¹ (PAZ, CAMPOS, 1986: 97)

Lo interesante en este punto es anotar cómo se van estableciendo las líneas guía de un posible acuerdo futuro, y el intercambio sobre todo en el plano teórico y estético, sobreentendiendo algunos puntos, y explicitando otros. A continuación en la carta, el poeta mexicano establece su discordancia de la postura de Haroldo, puesta a punto que señala Walter Costa en “Haroldo de Campos e Octavio Paz: a co-autoría autorizada” (COSTA, 2003). En la primera carta de febrero de tal año, Campos comentaba que detectaba en Paz líneas relacionadas al “lance de dados” de Mallarmé (PAZ, CAMPOS, 1986: 94) y un poco antes establecía qué observaciones hacía de la poesía de Paz:

La lectura de *Libertad bajo palabra* me permitió identificar, creo, al lado de la poesía de tradición metafórica y retórico-discursiva característica de

⁵¹ “Os senhores exploram um novo espaço lingüístico. Sua poesia não se situa, como a princípio acreditei, na fronteira entre o signo e o plástico: seus poemas iluminam um espaço semântico que a poesia do Ocidente apenas havia começado a entrever”.

la expresión española e hispanoamericana de este siglo, algo más particular, otra línea, tal vez menos evidente e frecuentada, que, no obstante, por lo que me parece, desempeña en su poesía una función medular.⁵² (PAZ, CAMPOS, 1986: 94)

La línea a la que se refiere Haroldo es la de los “poemas breves, despojados, que tienen que ver con el haikai y la sintaxis de montaje”⁵³ así como también aquellos “sobre la mecánica del propio poema”⁵⁴ (PAZ, CAMPOS, 1986: 94) Es significativo que esta cita proviene de la carta que abre el intercambio entre ambos, donde Campos está presentándose y mostrando a Paz el transcurso de la poesía concreta brasileña a nivel teórico y práctico. En la respuesta de marzo el poeta mexicano es bastante inflexible con respecto a lo afirmado por Campos, y declara:

Discuerdo de su caracterización de la poesía hispanoamericana como de ‘tradición metafórica y retórico-discursiva’. No porque no sea exacta la definición, sino por su tono desdeñoso. Por un lado, no tengo nada contra esa tradición. Es la de una gran poesía viva; por otro, no es una tradición privativa de la lengua española: es la tradición de Occidente, desde sus orígenes hasta nuestros días, sin excluir la poesía contemporánea en francés, inglés, alemán, portugués, italiano, ruso, etc. (...) ⁵⁵ (PAZ, CAMPOS, 1986: 97)

Es oportuno destacar que en las afirmaciones que siguen a continuación no hay por parte de Paz un tono agresivo, sino meramente “didáctico” y como señala Costa: “al lado de la actitud caballera [de

⁵² “A leitura de *Libertad bajo palabra* permitiu-me identificar, creio, ao lado da poesia de tradição metafórica e retórico-discursiva característica da expressão espanhola e hispano-americana deste século, algo mais particular, uma outra linha, talvez menos evidente e freqüentada, que, não obstante, ao que me parece, desempenha em sua poesia uma função medular”.

⁵³ “(...) poemas breves, despojados, que têm a ver com o haikai e a sintaxe de montagem”.

⁵⁴ “(...) sobre a mecânica do próprio poema”.

⁵⁵ “Discordo da sua caracterização da poesia hispano-americana como de ‘tradição metafórica e retórico-discursiva’. Não porque não seja exata a definição, mas por seu tom desdeñoso. Por um lado, não tenho nada contra essa tradição. É a de uma grande poesia viva; por outro, não é uma tradição privativa da língua espanhola: é a tradição do Ocidente, desde suas origens até nossos dias, sem excluir a poesia contemporânea em francês, inglês, alemão, português, italiano, russo, etc. (...)”.

Paz] estaba el Haroldo vanguardista puro y duro conocido en Brasil y que provocó tantos seguidores y opositores”⁵⁶ (COSTA, 2003).

Siguiendo con la carta explicativa, Paz deslinda la innovación de la longitud de las piezas poéticas, citando el renacer de los poemas extensos de la primera mitad del Siglo XX, y luego indicando que la poesía concreta también sería metafórica, ya que el uso “inaudito” de signos lingüísticos que los poetas concretos realizan “es siempre de esencia simbólica”⁵⁷, mientras que admite en último término: “(...) Ciertamente, la retórica de la poesía concreta no es discursiva – pero es retórica: el lenguaje es nuestra condición, nuestro constituyente”⁵⁸. Dentro del este párrafo, Paz continúa argumentando con precisión: “La eliminación del discurso, además, no rescata a los señores del discurso: la prueba es que casi siempre sus poemas vienen acompañados de una explicación”⁵⁹ (PAZ, CAMPOS, 1986: 98).

Hay una afirmación muy certera de Paz en esta misma carta que pretendo retomar en el próximo apartado sobre su postura (1.2.2), y es la que indica: “No obstante, la relación peculiar entre poesía y crítica que define a la poesía concreta no la separa de la tradición de la poesía occidental”⁶⁰, para enseguida rematar: “la convierte en su *tradicón complementaria*”⁶¹ (PAZ, CAMPOS, 1986: 98, cursivas mías). Ampliando el alcance de estas palabras, retomo una idea de Walter Costa al respecto, la que tiene que ver con que Paz estaba en último término: “(...) señalando implícitamente las limitaciones ideológicas y programáticas del concretismo y anunciando, de alguna forma, la crítica que se fuera a hacer a la poesía concreta y la autocrítica que esta misma haría a lo largo de los años.”⁶² (COSTA, 2003). Haroldo volverá sobre el tema en carta sin fecha, tal vez de aquel año, en la que afirma:

⁵⁶ “(...) ao lado da atitude cavalheiresca [de Paz] estava o Haroldo vanguardista puro e duro conhecido no Brasil e que provocou tantos seguidores e desafetos”.

⁵⁷ “(...) é sempre de essência simbólica”

⁵⁸ “(...) Certo, a retórica da poesia concreta não é discursiva - mas é retórica: a linguagem é nossa condição, nosso constituinte”.

⁵⁹ “A eliminação do discurso, ademais, não resgata os senhores do discurso: a prova é que quase sempre seus poemas vêm acompanhados de uma explicação”.

⁶⁰ “Não obstante, a relação peculiar entre poesia e crítica que define a poesia concreta não a separa da tradição da poesia ocidental”.

⁶¹ “(...) converte-a em sua *tradição complementar*”.

⁶² “(...) assinalando implícitamente as limitações ideológicas e programáticas do concretismo e anunciando, de alguma forma, a crítica que se viria a fazer à poesia concreta e à autocrítica que esta mesma faria ao longo dos anos”.

(...) (no soy contrario a la metáfora en tesis, argumento que sería absurdo, ya que la misma configura uno de los ejes obligatorios del lenguaje; soy contrario al discurso lineal, a la retórica exterior, los rituales de la metáfora genitiva, que hay en mucha poesía de lengua francesa y española)⁶³ (PAZ, CAMPOS, 1986: 107-108)

Estas palabras de Paz se enraízan con las bases de su pensamiento en relación a la poesía y el lenguaje, que ya hubiera desarrollado en *El arco y la lira* (1956). Ese libro de Paz, que tuvo varias ampliaciones a lo largo de los años, marcó una pertenencia de su actualidad en relación a la modernidad, cuyo inicio sitúa en el Renacimiento, pero más especialmente en la Revolución Francesa. Como anotó, desde el inicio la poesía moderna ha sido la poesía del enfrentamiento, “Incapaz de pactar con el espíritu crítico, tampoco logra encontrar asidero en las Iglesias” (PAZ, 1996: 241). En “Los signos en rotación”, texto al cual Haroldo refiere haber leído como epílogo a la edición francesa de *El arco y la lira* en 1966, hay asimismo claves para comprender su visión de las revoluciones poéticas, cuando en el inicio del texto, Paz escribe: “La historia de la poesía moderna es la de una desmesura. Todos sus grandes protagonistas, después de trazar un signo breve y enigmático, se han estrellado contra la roca.” (PAZ, 1983: 309). Punto más alto de esta reflexión al respecto de la tradición moderna y la ruptura se encuentra en *Los hijos del limo*, publicado en 1974, y algunos escritos contenidos en *La otra voz. Poesía y fin de siglo* (1990), los cuales desarrollaré en el siguiente apartado.

O sea, el recorrido por las tres obras ayuda a trazar el camino que Octavio Paz construyó en relación a la tradición poética, que no es precisamente el de privilegiar o sobredimensionar la ruptura, sino la de una valoración de la tradición, el nutrirse de algunas vanguardias y no el renegar del trasfondo común que constituye la Modernidad. Todo ello es lo que motivó a Haroldo a responderle a Maria Esther Maciel en entrevista de 1993:

⁶³ “(não sou contra à metáfora em tese, colocação que seria absurda, uma vez que esta configura um dos eixos obrigatórios da linguagem; sou contra o discurso linear, a retórica exterior, os rituais da metáfora genitiva, que há em muita poesia de língua francesa e espanhola)”.

Sin dudas Paz es un poeta moderno. Es extremadamente moderno, pero no es propiamente un poeta de vanguardia. Él jamás fue un poeta radical y tampoco tiene con la tradición la misma relación que tiene, por ejemplo, un tipo de poesía de vanguardia tal como yo la entiendo. (...) Pero se puede decir que tiene una relación más matizada con la tradición. Primero, porque su poesía nunca fue una poesía específicamente de orientación vanguardista. Está el poema *Blanco*, pero antes y después de ese poema, no encontramos otros que presenten la misma radicalidad. Paz no es un poeta de vanguardia, en la medida en que nunca tuvo una postura programática en relación a su propia poesía.⁶⁴ (MACIEL, 1999: 51-52)

Como breve ejemplo de la relación de Paz con la tradición poética de lengua española, son palabras suyas las que siguen en entrevista a Enrico Santí: “Quevedo es uno de los pocos escritores clásicos españoles que me ha dado esa modernidad. Pero es muy curioso: en España los otros poetas no leyeron a Quevedo como yo lo leí, desde la perspectiva que yo lo leí.” (In: SANTÍ, 2005). Hay muchos otros ejemplos de su relación estrecha con no sólo la tradición hispánica, de la cual destaca también a San Juan de la Cruz, Manrique, o Sor Juana, a quien dedica el ensayo que ya referí; referencias que se suceden en su obra, dentro de los vasos contenedores de poesía, crítica y traducción. O como expresa Bella Jozef:

La obra de Paz se inserta en amplios esquemas, profundamente influenciada por el barroco español, sobre todo Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz, por los surrealistas y los franceses Baudelaire, Mallarmé, los románticos alemanes,

⁶⁴ “Sem dúvida o Paz é um poeta moderno. É extremamente moderno, mas não é propiamente um poeta de vanguarda. Ele jamais foi um poeta radical e nem tem com a tradição a mesma relação que tem, por exemplo, um tipo de poesia de vanguarda tal como eu a entendo. (...) Mas pode-se dizer que ele tem uma relação mais matizada com a tradição. Primeiro, porque a poesia dele nunca foi uma poesia especificamente de orientação vanguardista. Há o poema *Blanco*, mas antes e depois desse poema, não encontramos outros que apresentem a mesma radicalidade. Paz não é um poeta de vanguarda, na medida em que ele nunca teve uma postura programática em relação à própria poesia”.

los ingleses Blake, Donne y Whitman.⁶⁵ (JOZEF, 1999: 37)

A pesar del pequeño ajuste mencionado, en las cartas que siguen se va estableciendo poco a poco un plan de acción, quedando claro que de manera inevitable cada uno de ellos deberá hacer varias concesiones para la consecución de tal proyecto, un reflejo de que si bien concuerdan en varios asuntos, la relación y la ruptura con la tradición en poesía por parte de cada uno es realizada de forma distinta. Es así que Paz parece aceptar que la traducción de su poema *Blanco* por Haroldo de Campos será realizada con una determinada estética de la traducción, y una fuerte injerencia por parte del traductor, pero no por ello deja de lado el tono cordial y amistoso que permea las cartas de los trece años que dura el intercambio epistolar publicado.

La postura de Haroldo recuerda, por ejemplo, su artículo “Drummond, Mestre de coisas”, donde después de posicionar a Carlos Drummond de Andrade dentro de la categoría de “inventor” que proponía Ezra Pound, le reprocha sin embargo al libro *Lição de coisas* “cierta poesía conmemorativa y/o memorial (inclusive una esporádica recaída en el soneto)”⁶⁶ (CAMPOS, 1976: 43), donde la palabra “recaída” es especialmente elocuente, siendo siempre una polémica que retoma en entrevistas posteriores. Sobre la diferencia que se dio en las cartas, le responde a Adriana Contreras y a Hugo Bonaldi sobre el escaso diálogo de la poesía concreta con Latinoamérica, en entrevista televisada por Televisa, México, en 1984, y publicada junto con la traducción de *Galáxias* al español (Montevideo, 2010):

Creo que lo que pasó con América Latina es que nosotros venimos de una tradición barroquizante, por un lado, y constructivista, por otro, y en América Latina, la dirección poética dominante era el surrealismo, el sobrerrealismo. Creo que el hecho más importante que ocurrió desde el punto de vista del contacto con la poesía y con poetas en México, ha sido mi carteo con Octavio Paz (...), y los trabajos que Paz ha hecho en el sentido de la poesía visual, evidentemente *con características*

⁶⁵ “A obra de Paz insere-se em amplos esquemas, profundamente influenciada pelo barroco espanhol, sobretudo Góngora e Sórora Juana Inés de la Cruz, pelos surrealistas e os franceses Baudelaire, Mallarmé, os românticos alemães, os ingleses Blake, Donne e Whitman”.

⁶⁶ “certa poesia comemorativa e/ou memorial (inclusive uma esporádica recaída no soneto)”.

muy personales. (CAMPOS, 2010: 206-207, cursivas mías)

Otro tanto lo representa la entrevista otorgada a Maria Esther Maciel en 1993, quien le pregunta sobre el papel del poeta mexicano en el contexto de la poesía moderna hispanoamericana. A tal pregunta, Haroldo responde: “Octavio Paz prestó un gran servicio a la poesía latinoamericana de lengua española, por representar un antídoto contra la producción retórica de carácter nerudiano”⁶⁷ (In: MACIEL, 1999: 50).

En este sentido, es oportuno citar el artículo de Klaus Meyer-Minnemann, “Octavio Paz-Haroldo de Campos: *Transblanco*. Um entrecruzamento de escritas líricas da modernidade”, que, como ya establecí, aparece en *A palavra inquieta: homenagem a Octavio Paz*. Meyer-Minnemann comienza por establecer las dos tendencias líricas opuestas de la modernidad bajo las denominaciones de “libre fluir del discurso poético” y de la “escritura de paralización del discurso lírico” (MEYER-MINNEMANN, 1999: 74). Dentro de la primera coloca a los simbolistas, luego a los surrealistas, y la mayor parte de la escritura de Paz por el contacto con el surrealismo, y dentro de la segunda a Mallarmé, con auge en la poesía concreta, inminentemente metafórica la primera, metonímica la segunda. *Transblanco*, como punto de encuentro de estas dos tendencias opuestas de la lírica, representaría entonces el encuentro de ambas tradiciones, y la materialización de la operación traductora de Haroldo, estrechamente relacionada con los principios de la poesía concreta. Creo que la afirmación de Meyer-Minnemann es certera, pero creo que tal encuentro se expresa además en el aparato paratextual de la obra, elemento sobre el cual discurre el tercer capítulo.

La postura de Paz

Dentro del recorrido intelectual de Paz, es posible observar aquel que el poeta traza desde la publicación de *El arco y la lira* (1956), continúa con “Los signos en rotación”, que como explicité aparece como epílogo de la edición francesa de *El arco y la lira* en 1966, se expande en *Los hijos del limo* (1974), y culmina con *La otra voz. Poesía*

⁶⁷ “Octavio Paz prestou um grande serviço à poesia latino-americana de língua espanhola, por representar um antídoto contra a produção retórica de feição nerudiana”.

y *fin de siglo*, obra crítica de 1990. Este orden es el que presenta el *Tomo I* de las *Obras Completas*, llamado *La casa de la presencia*, y por ende no es más que una confirmación del sentido que toma el recorrido intelectual acerca de la reflexión de la poesía y la modernidad en Paz, al que se puede sumar la obra *Corriente Alterna* (1967). A lo largo de la lectura, es posible advertir la repetición de muchos de los tópicos, y por qué no de los argumentos, que se suceden a veces sin variaciones, pero que siempre encuentran en la voz del poeta una forma muy lograda de ser expresados y compartidos con el lector. Para poder delinear la postura de Paz en tanto su acuerdo de traducción con Haroldo, me remito a palabras de José Quiroga, en *Encyclopedia of Latin American and Caribbean Culture* (2004), en la entrada correspondiente al escritor mexicano:

La propia vida de Paz se tornó una figura alegórica de la modernidad: desde su inicio en México como un poeta solitario negociando la distancia entre lo que llamó una “poesía de la soledad” y una “poesía de comunidad”, hasta su repentino despertar político cuando visita España durante la Guerra Civil Española, y su condena del sistema soviético en París cuando se filtraron noticias hacia el Oeste de los campos de concentración de Stalin (...) Su influencia política alcanzó su clímax cuando renuncia al puesto de embajador de México en la India por la masacre de estudiantes de Tlatelolco en 1968 (...) Desde los 70 en adelante su trabajo se basa en la revista *Vuelta*, tal vez una de las revistas contemporáneas más influyentes de Latinoamérica.⁶⁸ (QUIROGA, 2004: 421-422)

⁶⁸ “Paz’s own life became an allegorical figure of modernity: from his beginnings in Mexico as a solitary poet negotiating the distance between what he called a ‘poetry of solitude’ and a ‘poetry of community’, to his sudden political awakening while visiting Spain during the Spanish Civil War, and his condemnation of the Soviet system in Paris when news of Stalin’s concentration camps filtered through to the West. (...) His political influence reached its climax when he resigned as Mexican Ambassador to India following the 1968 student massacre at Tlatelolco (...) From the 1970s onwards his work was based on the magazine *Vuelta*, itself perhaps one of the most influential contemporary Latin American literary journals”.

El arco y la lira

El libro *El arco y la lira*⁶⁹ se abre con el ensayo “Poesía y poema”, en el cual Paz se pregunta sobre los elementos esenciales de la práctica poética, “conocimiento, salvación, poder, abandono”, y a su vez propone la distinción entre poema y poesía, en cuanto: “La unidad de la poesía no puede ser asida sino a través del trato desnudo con el poema.” (PAZ, 1996: 14). De tono igualmente idealista, se suceden las definiciones, en las cuales siempre estará presente la historia, pero también la vida de los poetas, su unicidad y lugar dentro del universo: “Analogía: el poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal” (PAZ, 1996: 13). Es curioso el punto de vista de Paz, que hasta cierto punto trata de nombrar lo inefable, atraviesa las fronteras espaciotemporales y reúne en una misma página a su colección de referentes literarios, pero luego se rinde ante la evidencia de su condición de poeta, su incapacidad de teorizar lo que él considera imposible de transmitir fuera del universo del poema. Invocando a Rimbaud, Paz escribe:

La historia del hombre podría reducirse a la de las relaciones entre las palabras y el pensamiento. Todo período de crisis se inicia o coincide con una crítica del lenguaje. De pronto se pierde fe en la eficacia del vocablo “Tuve a la belleza en mis rodillas y era amarga”, dice el poeta. ¿La belleza o la palabra? Ambas: la belleza es inasible sin las palabras. Cosas y palabras se desangran por la misma herida. Todas las sociedades han atravesado por estas crisis de sus fundamentos que son, asimismo y sobre todo, crisis del sentido de ciertas palabras. (PAZ, 1996: 29).

Dentro de *El arco y la lira* también está el texto “El Ritmo”, donde Paz vuelve sobre los procesos cognitivos básicos, y se pregunta por el lenguaje en un estado anterior a la gramática, sobre la continuidad de las unidades significativas antes de la división que realiza la misma. Así: “El poema posee el mismo carácter complejo e indivisible del lenguaje y de su célula: la frase. Todo poema es una totalidad cerrada sobre sí misma: es una frase o un conjunto de frases que forman un todo” (PAZ, 1996: 51). De igual forma, medita sobre la escritura

⁶⁹ Considero la edición del Fondo de Cultura Económica de 1996.

automática, así como sobre la extrema conciencia sobre la escritura, como dos estados que propician la aparición de tal continuidad. En tanto, el poeta crea por analogía:

Su modelo es el ritmo que mueve a todo idioma. El ritmo es un imán. Al reproducirlo —por medio de metros, rimas, aliteraciones, paronomasias y otros procedimientos— convoca las palabras. (...) La creación poética consiste, en buena parte, en esta voluntaria utilización del ritmo como agente de seducción. (PAZ, 1996: 53)

Una poesía que acerque a la magia será la preocupación de Paz al definir el poema por medio de la función del ritmo, aquello que lo diferencia de las demás formas literarias. Son palabras éstas que anticipan el tono del elogio que más adelante hará a la traducción de Haroldo, definiendo sus convicciones más elementales:

En el fondo de todo fenómeno verbal hay un ritmo. Las palabras se juntan y separan atendiendo a ciertos principios rítmicos. Si el lenguaje es un continuo vaivén de frases y asociaciones verbales regido por un ritmo secreto, la reproducción de ese ritmo nos dará poder sobre las palabras. (PAZ, 1996: 53)

Ya dentro de la función del ritmo en relación al mito, declara: “La función del ritmo se precisa ahora con mayor claridad: por obra de la repetición rítmica el mito regresa” (PAZ, 1996: 63).

En otros ensayos contenidos en este libro, Paz discurre sobre la naturaleza de “La imagen”, entendida ésta como “toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema” (PAZ, 1996: 98), lo cual le permite plantear que es justamente el poema que evidencia la simultaneidad dinámica de los contrarios, así como una identidad final. “Y esta reconciliación, que no implica reducción ni transmutación de la singularidad de cada término, sí es un muro que hasta ahora el pensamiento occidental se ha rehusado a saltar o a perforar” (PAZ, 1996: 101), afirma. El autor toca también otros temas en la obra, como “La revelación poética”, y un totalizador “Poesía e historia”, que termina por elevar a la escritura automática a condición para acceder a la “lógica superior” que proponía Novalis.

“Los signos en rotación”

En el ensayo “Los signos en rotación”, escrito en Delhi en 1964, Octavio Paz vuelve sobre sus preocupaciones de siempre. Para el análisis, tomaré la edición española de 1983 bajo el nombre de *Los signos en rotación y otros ensayos*. En este ensayo, define la poesía en el mundo moderno, traza sus rasgos definitorios, y esboza sus posibilidades con un idealismo un tanto pesimista en muchos pasajes, preguntándose: “¿es quimera pensar en una sociedad que reconcilie al poema y al acto, que sea palabra viva y palabra vivida, creación de la comunidad y comunidad creadora?” (PAZ, 1983: 309). A la pregunta, establece primero que no podrá responder, pero que tampoco callará su voz, y así comienza diciendo:

(...) no hay poesía sin sociedad pero la manera de ser social de la poesía es contradictoria: afirma y niega simultáneamente al habla, que es palabra social; no hay sociedad sin poesía, pero la sociedad no puede realizarse nunca sin poesía, nunca es poética. (PAZ, 1983: 310)

De esta forma, Paz va desde afirmaciones más esencialistas como la “imaginación poética no es invención sino descubrimiento de la presencia” (PAZ, 1983: 317), hasta pasajes como el que expresa el desdibujamiento de las fronteras entre la poesía y el ensayo:

Espacio, proyección, ideograma: estas tres palabras aluden a una operación que consiste en desplegar un lugar, un aquí, que reciba y sostenga una escritura: fragmentos que se reagrupan y buscan constituir una figura, un núcleo de significados. Al imaginar al poema como una configuración de signos sobre un espacio animado no pienso en la página del libro: pienso en las Islas Azores vistas como un archipiélago de llamas una noche de 1938, en las tiendas negras de los nómades en los valles de Afganistán, en los hongos de los paracaídas suspendidos sobre una ciudad dormida, en un diminuto cráter de hormigas rojas en un patio urbano, en la luna que se multiplica y se anula y desaparece y reaparece sobre el pecho chorreante de la India después del monzón. Constelaciones: ideogramas. Pienso en una música nunca oída,

música para los ojos, una música nunca vista.
Pienso en *Un coup de dés*. (PAZ, 1983: 326-327)

La poética referencia a la experiencia personal corre paralela al reconocimiento al lance de dados mallarmeano, punto de encuentro futuro con Haroldo cuatro años después, “poema de la nulidad del acto de escribir, pero que se justifica enteramente si se repara que inaugura un nuevo modo poético”. De esta forma, el poema dejaría de ser “una sucesión lineal y escapa así a la tiranía tipográfica que nos impone una visión longitudinal del mundo” (PAZ, 1983: 327). Sin embargo, destaca Paz, el mayor hallazgo de Mallarmé tiene que ver con la funcionalidad de esa precisa y revolucionaria disposición tipográfica a otro tipo de expresión poética, donde la novedad de la obra reside en “ser un poema crítico” (PAZ, 1983: 328). El acercamiento de Paz a este tipo de poema es desde lo que aprecia como su característica esencial: “contiene su propia negación y que hace de esa negación el punto de partida del canto, a igual distancia de afirmación y negación” (PAZ, 1983: 328), siendo en definitiva una doble negación que terminaría por anular el absurdo y disolver el azar.

Para contextualizar esta preocupación por la poesía, creo necesario sentar las bases de que si bien Paz incursionó en varios ámbitos, podría decirse que el eje de su obra es tal acercamiento a la palabra, o como afirma María Esther Maciel: “Um dos seus maiores méritos foi (...) ter dedicado praticamente toda a sua existência ao exercício e à defesa da poesia, ainda quando desempenhava outras atividades intelectuais.” (MACIEL, 1999: 9).

Corriente alterna

En el libro *Corriente alterna*⁷⁰, publicado inicialmente en 1967 y estructurado en función del advenimiento de una nueva poesía, una nueva moral y una nueva política de los tiempos que corrían, Paz vuelve sobre su preocupación acerca de la poesía, esta vez también relacionada a la ruptura que implica la misma en la modernidad. Por tanto, “La poesía moderna es inseparable de la crítica del lenguaje que, a su vez, es la forma más radical y virulenta de la crítica de la realidad” (PAZ, 2000: 5). De allí la recurrencia al hermetismo de Góngora, “no es oscuro, sino complicado”, hasta llegar al gesto crítico de Mallarmé. “En Rimbaud y en Mallarmé el lenguaje se interioriza, cesa de designar y no es símbolo ni mención de realidades externas (...)” (PAZ, 2000: 6), afirma el poeta,

⁷⁰ Considero la edición de Siglo XXI del año 2000.

al tiempo que se detiene en la dificultad de entrega que el poema moderno implica en su lectura, no tanto por sus dificultades semánticas, sino por su complejo vínculo con lo designado.

En consonancia parcial con Haroldo, Paz formula que en la poesía sólo la forma es lo significativo, pero no atenta tan a fondo contra la estructura sintáctica de la misma, ni tampoco contra sus consecuencias últimas, sino que establece: “La significación no es aquello que quiere decir el poeta sino lo que efectivamente dice el poema” (PAZ, 2000: 8). Sobre el surrealismo, más adelante, Paz rescata su búsqueda del sentido en el “magnetismo pasional del instante: amor, inspiración” (PAZ, 2000: 34), expresando de tal manera cuál es su relación con tal movimiento. Otro punto importante del texto es el detenimiento en los movimientos de ruptura, esenciales a su ver, asunto por el cual llega a afirmar: “No me preocupa la rebelión contra la tradición: me inquieta la ausencia de *tradición*” (PAZ, 2000: 39, cursivas del autor).

Los hijos del limo

Sin embargo, está en el libro *Los hijos del limo*, y en el ensayo “La nueva analogía: poesía y tecnología”, la mayor cantidad de argumentos presentados por Paz en relación a modernidad y ruptura.

“La nueva analogía: poesía y tecnología” posee una primera versión de 1967, como discurso de ingreso al Colegio Nacional, en México. Luego se publicó en *El signo y el garabato* (México, Joaquín Mortiz, 1973), y posteriormente fue incluido en las *Obras Completas*. Tomo aquí la versión de *La casa de la presencia*, editada por Galaxia Gutenberg en 1999. El texto desarrolla de alguna forma ideas sobre las que Paz había trabajado en los últimos tiempos, y que nortearon las observaciones a la carta inicial de Haroldo en 1968. En este texto, Paz vuelve sobre las bases de la modernidad como crítica de todos los sistemas de mitologías, siendo que según él:

El fundamento de la modernidad es una paradoja doble: por una parte, el sentido no reside ni en el pasado ni en la eternidad sino en el futuro y de ahí que la historia se llame asimismo progreso; por la otra, el tiempo no reposa en ninguna revelación divina ni en ningún principio incommovible: lo concebimos como un proceso que se niega sin cesar y así se transforma. (PAZ, 1999: 374-375)

De todas formas, según Paz, el vaciamiento de sentido que en la actualidad la técnica genera en su construcción del mundo tiene diversas consecuencias. De las más importantes, Paz señala: “La destrucción de la imagen del mundo es la primera consecuencia de la técnica. La segunda es la aceleración del tiempo histórico.” (PAZ, 1999: 376). De entre las ideas principales del texto, está la noción de que la técnica introducirá cambios más y más agudos en la poesía, en su composición, transmisión y recepción, mudanzas que el poeta cree con un optimismo tal vez un tanto desproporcionado, que finalmente la acercarán a su estado original “a lo que fue al principio: palabra hablada, compartida por un grupo” (PAZ, 1999: 383). Posicionando a *Don Quijote* como primera obra de la modernidad, Paz continúa su argumentación de ya el héroe no es el pecador cristiano, sino el loco, el relegado, teniendo la ironía el lugar privilegiado de negación de los valores (PAZ, 1999: 388).

Más adelante, en *Los hijos del limo*, “El tema de este libro es mostrar que un mismo principio inspira a los románticos alemanes e ingleses, a los simbolistas franceses y a la vanguardia cosmopolita de la primera mitad del siglo XX.”, dice su autor al inicio del libro (PAZ, 1999: 414). En primer lugar, porque vuelve a establecer que la poesía moderna ha sido siempre una reacción “frente, hacia y contra la modernidad”, movimiento cíclico que se repetiría desde entonces. De esta forma: “El arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo” (PAZ, 1999: 410), precisando el origen de la modernidad en el desprendimiento de los valores cristianos como pilares de la sociedad. Sin embargo, el análisis de Paz no es pesimista, pues continúa “creyendo” en la poesía como lenguaje original, capaz de “todas las revelaciones y revoluciones” (PAZ, 1999: 444), principio anterior que en su formulación demuestra el idealismo de su planteo.

En suma, la división que Paz realiza de la historia, o más bien de la expresión poética, se funda más en un trasfondo filosófico, o mítico-religioso, que únicamente en la existencia de determinadas características epocales comunes. La consecuencia de tal posición es un planteamiento globalizante del lenguaje poético como herramienta de una esencialidad humana inherente, pensamiento que se reitera en las líneas que siguen:

Ante la progresiva desintegración de la mitología cristiana, los poetas no han tenido más remedio que inventar mitologías más o menos personales hechas de retazos de filosofías y religiones. A

pesar de esta vertiginosa diversidad de sistemas poéticos —mejor dicho: en el centro mismo de esa diversidad—, es visible una creencia común. Esa creencia es la verdadera religión de la poesía moderna, del romanticismo al surrealismo, y aparece en todos los poemas, unas veces de una manera implícita y otras, las más, explícita. He nombrado a la analogía. La creencia en la correspondencia entre todos los seres y los mundos es anterior al cristianismo, atraviesa la Edad Media y, a través de los neoplatónicos, los iluministas y los ocultistas, llega hasta el siglo XIX. Desde entonces no ha cesado de alimentar secreta o abiertamente a los poetas de Occidente, de Goethe al Balzac visionario, de Baudelaire y Mallarmé a Yeats y a los surrealistas. (PAZ, 1999: 464)

Otro de los puntos que me parece importante de *Los hijos del limo*, es que retoma la inminencia de un cambio sustancial en la constitución de la sociedad en que vive. Gran parte de ello se explica por su preocupación en torno a la técnica moderna, su capacidad de destrucción, y la consecuencia de aniquilación del tiempo unidireccional y la esperanza puesta en el cambio futuro, rasgos esenciales de la modernidad.

La otra voz. Poesía y fin de siglo

Esta reflexión de Paz sobre el fin de la vanguardia y sobre el estado de situación del arte en la contemporaneidad se continúa en *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, de 1990. En tales páginas, el autor vuelve sobre la condición de la poesía en el fin del Siglo XX, a la cual considera la heredera de todos los movimientos estéticos desde el romanticismo a las vanguardias, y su oposición crítica. Esto no es nuevo en Paz, tal vez sí la consideración de que desde 1974, fecha de su obra anterior, la situación del arte sería casi la misma. Oponiéndose una vez más a la denominación “postmoderna” de nuestra era, Paz se dedica esta vez a viejos temas, a los que suma otros relacionados a un posible renacer de la poesía oral, las lecturas, así como el ensayo “Contar y Cantar”.

Sobre traducción

Pasando ahora al tratamiento que hace el autor acerca de la traducción, es relevante destacar que aunque se dedicó extensamente a su ejercicio, el volumen de reflexiones teóricas que produjo sobre la misma no es tan extenso. Aún así, en el texto “O traduzir como necessidade e como projeto: Octavio Paz”, Horácio Costa establece que el trazo constitutivo de la poesía, el núcleo central alrededor del cual se estructuraría la obra de Octavio Paz, sería la traducción, y no tanto la conciliación de contrarios, la postura crítica, o el diálogo, que otros autores indican que serían el eje de la obra de Paz. Así:

(...) el acto de traducir, en sus multimodales aspectos, otorga la energía para los impulsos creador e interpretativo en Paz: sin el mismo, creo yo, no es posible entender su entrada al mundo, ni lo que, en el mundo, su obra significa.⁷¹ (COSTA, 1999: 30).

Costa pone de relieve la excentricidad de México en tanto sus diversos pasados, y la forma en que el poeta lo problematizó a lo largo de su obra, situación que “no puede ser debidamente traducida a no ser por un discurso que erija la hibridez de registros como su marca propia”,⁷² (COSTA, 1999: 32). En consecuencia, siguiendo el razonamiento de Costa, Paz se transforma en el paradigma del intelectual latinoamericano por su capacidad de diálogo con estos distintos bagajes, de forma inclusiva y reveladora.

Sin embargo, Paz sí problematizó la traducción de forma específica, como en el ensayo titulado “Traducción: literatura y literalidad”, presentado en Cambridge en 1970, y publicado en 1999 en España en una reunión de ensayos que llevan el título de éste dedicado a traducción. Posteriormente, fue publicado en Brasil en 1991, dentro del libro *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*, con traducción de Moacir Werneck de Castro, y en los Cadernos FALE/UFGM en 2009, con traducción de Doralice Alves de Queiroz, edición del español que considero en este caso.

⁷¹ “(...) o ato de traduzir, em seus múltiplos aspectos, dá o estofamento aos impulsos criador e interpretativo em Paz: sem ele, creio eu, não é possível entender a sua entrada ao mundo, nem o que, no mundo, a sua obra significa”.

⁷² “(...) não pode ser debidamente traduzida se não por um discurso que erija a hibridez de registros como a sua marca própria”

Con su habitual facilidad para reunir en sus textos un coro de referencias diversas, y a la busca de una respuesta a lo largo de la historia, en este ensayo Paz propone a la traducción como mecanismo cognitivo básico, donde “aprender a hablar es aprender a traducir” (PAZ, 2009: 08). En seguida, recurre a la antigua concepción de una lengua que subyace a todas y que permitiría que en último término existiera la comprensión, idea que la Edad Moderna desterraría, y así: “a la búsqueda religiosa de una identidad universal sucede una curiosidad intelectual empeñada en descubrir diferencias no menos universales”(PAZ, 2009: 10). Lo anterior se reafirma con una cita del diario de viaje del escritor inglés Samuel Johnson, en la que Paz descubre la escisión del hombre y la naturaleza, y la división cultural que separa a los hombres. Aún asumiendo este presupuesto, Paz reconoce que la traducción:

(...) ya no es una operación tendiente a mostrar la identidad última de los hombres, sino que es el vehículo de sus singularidades. Su función había consistido en revelar las semejanzas por encima de las diferencias; de ahora en adelante manifiesta que estas diferencias son infranqueables, trátase de la extrañeza del salvaje o de la de nuestro vecino. (PAZ, 2009: 10)

Más adelante, Paz se detiene en la consideración de la unicidad del texto, pero también de su esencialidad traductiva “primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase” (PAZ, 2009: 12-13). A lo que agrega, con tono borgeano:

Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único. (PAZ, 2009: 12-13)

Después, Paz esboza una clasificación de los tipos de traducción, en la cual la denominada “traducción servil” estaría siendo revisada por los recientes descubrimientos de la antropología y la lingüística, dispositivo útil para una lectura del texto, pero que no podría llamarse traducción a su entender. La transformación que supone el pasaje de una lengua a otra no puede ser, según Paz, sino literaria porque las

traducciones “(...) que se sirven de los modos de expresión a que, según Roman Jakobson, se reducen todos los procedimientos literarios: la metonimia y la metáfora”; de modo tal que:

El texto original jamás reaparece (sería imposible) en la otra lengua; no obstante, está presente siempre porque la traducción, sin decirlo, lo menciona constantemente o lo convierte en un objeto verbal que, aunque distinto, lo reproduce: metonimia o metáfora. (PAZ, 2009: 14)

Frente a ello, Paz introduce el problema de la traducción de poesía, rechazando la idea de su intraducibilidad por juzgar errónea la definición de traducción de la que parte. “Traducir es muy difícil – no menos difícil que escribir textos más o menos originales –, pero no es imposible.” (PAZ, 2009: 16). Recurre entonces a distintos ejemplos de paradojas de traducción, vía Unamuno y su expresión poética “tuétano intraducible de la lengua española”. Después indica que la buena traducción se mueve más por la analogía que por la identidad, diferenciándola de la imitación, y hace un retrato de las relaciones internacionales de la literatura vía traducción.

Ya en la práctica, Paz tuvo distintas aproximaciones a la traducción, tarea que llevó a cabo desde muy temprano en su vida. En el prólogo de la edición de sus traducciones, llamado *Versiones y diversiones*, el poeta evidencia una postura muy casual en función de la traducción:

¿Este volumen representa mis ideas y mis gustos? Sí y no. *Versiones y diversiones*, como su nombre lo dice, no es un libro sistemático ni se propone mostrar o enseñar nada. Es el resultado de la pasión y la casualidad. (PAZ, 2000: 7)

Dentro de sus traducciones, se suceden, entre muchos otros, Nerval, Mallarmé, Apollinaire, Supervielle, Éluard, Breton, Donne, Pound, Cummings, Bishop, Somlyó, Tomlinson, Pessoa, algunos poetas suecos, otros de origen chino, y japoneses. La tarea destila entusiasmo: “pido que este libro no sea leído ni juzgado como un libro de investigación o de información literaria” (PAZ, 2000: 9). Esta gran obra de traducción de distintas lenguas, en las cuales recurre a versiones anteriores, a traducciones indirectas para casos en los que no conoce la

lengua original, omite títulos, agrega palabras, omite versos, y muestra estrategias de traducción distintas entre sí, se basa según Paz en:

Pasión y casualidad pero también trabajo de carpintería, albañilería, relojería, jardinería, electricidad, plomería –en una palabra: industria verbal. La traducción poética exige el empleo de recursos análogos a los de la creación, sólo que en dirección distinta. (PAZ, 2000: 9).

De la misma forma, es conocida la actitud de Paz con sus traductores, como por ejemplo con el poeta y traductor francés Claude Esteban, o con el ensayista y traductor norteamericano Eliot Weinberger. Como apunta Resure (RESURE, 2006), Weinberger contaba que Paz siempre aceptó la opinión del traductor como última palabra, entendiendo tal vez la independencia de esta otra etapa del texto.

La postura de Haroldo

La figura de Haroldo de Campos en el contexto brasileño contemporáneo se expresa por medio de varias maneras que conforman un plan de acción unificado, y así sus roles de crítico, profesor, poeta, y traductor tienen una relación muy cercana entre sí. Iluminando la coherencia con un plan preestablecido, en un artículo de 2006, Horácio Costa define:

La múltiple presencia haroldiana en el contexto brasileño contemporáneo se caracteriza por tres valores éticos interrelacionados, vinculados a diferentes vertientes discursivas de su obra y que, también, conforman las bases de una línea de actuación intelectual, de un proyecto cultural de largo alcance. Son estos valores la conciliación, en relación a su generación en el contexto de la poesía brasileña a partir de 1922; la logodescentralización, referida a su actividad como crítico del logos nacional-formativista en la historiografía de la literatura brasileña; y la dinamización cultural, en relación a los diálogos que el poeta mantuvo, a lo largo de su carrera, con

otras áreas da expressão artística em Brasil.⁷³
(COSTA, 2006: 39)

A las líneas guía que Costa introduce, se debe sumar la vinculación con la poesía internacional, que se realiza por medio de la traducción de un cuerpo de poetas afines a tales presupuestos estéticos.

En “Aspectos da poesia concreta”, artículo publicado originalmente en la revista *Diálogo* en 1957, Haroldo discurre sobre la necesidad que los concretos ven en derribar las formas más arraigadas en poesía:

(...) la poesía concreta rechaza la poesía discursiva, el juego oratorio de conceptos, el poema narrativo, como orden sintáctico semejante al del discurso lógico. El poema concreto es sometido a una consciencia rigurosamente organizadora, que lo vigila en sus partes y en el todo, controlando minuciosamente el campo de posibilidades abierto al lector.⁷⁴ (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 2006: 142)

Para rastrear el posicionamiento de Haroldo, seguiré el itinerario que tracé con Paz: primero iré hacia sus consideraciones sobre poesía y ruptura, y luego a sus escritos sobre traducción.

Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana

Este ensayo fue publicado primeramente como “Superación de los lenguajes exclusivos”, dentro de *América Latina en su literatura* (1972), obra patrocinada por la UNESCO y que reunió a figuras críticas claves del continente, como Rodríguez Monegal, Severo Sarduy, Noé Jitrik, Juan José Saer y Antonio Candido, entre otros. Luego el texto es

⁷³ “A múltipla presença haroldiana no contexto brasileiro contemporâneo caracteriza-se por três valores éticos inter-relacionados, vinculados a diferentes vertentes discursivas de sua obra e que, também, conformam as bases de uma linha de atuação intelectual, de um projeto cultural de grande fôlego. Estes valores incluem a conciliação em relação à sua geração no contexto da poesia brasileira a partir de 1922, a logo-descentralização referida à sua atividade como crítico do logos nacional-formativista na historiografia da literatura brasileira e a dinamização cultural, em relação aos diálogos que o poeta manteve, ao longo da sua carreira, com outras áreas da expressão artística no Brasil”.

⁷⁴ “(...) a poesia concreta rejeita a poesia discursiva, o jogo oratório de conceitos, o poema narrativo, como ordem sintática semelhante à do discurso lógico. O poema concreto é submetido a uma consciência rigorosamente organizadora, que o vigia em suas partes e no todo, controlando minuciosamente o campo de possibilidades aberto ao leitor”.

ampliado y publicado en Brasil en 1977, con el elocuente título de *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana*.

Lo que más llama la atención del escrito de Haroldo es su gran dominio de la literatura de habla hispana, que conoce y relaciona en una lectura sincrónica de Latinoamérica como un todo en lo que denomina como tiempos de disolución de las fronteras entre los géneros. Así, coloca a Sousândrade como “insulado patriarca latino-americano da poesia de vanguarda” (CAMPOS, 1977: 24), afirmando que es en su obra que se consuma la división de géneros de la literatura, en especial por la obra *O Guesa* (1867). Más adelante, manifiesta su discordancia con el postulado de que a Brasil en el modernismo le faltaría la estética radical de la vanguardia y que no habría ninguna figura comparable a Huidobro (CAMPOS, 1977: 27), afirmación que el poeta mexicano publicara en 1968, dentro de *The Times Literary Supplement*. Para apoyar la tesis contraria, Haroldo destaca el papel de Oswald y Mário de Andrade, donde indica que la poesía del primero ya valdría por su “lenguaje reducido, por la extrema economía de medios, por la intervención sorprendente de la imagen directa, de lo coloquial, del humor”⁷⁵ (CAMPOS, 1977: 28).

Además de la conjunción de prosa y poesía, Haroldo destaca el papel que la dimensión metalingüística ha tenido en la ruptura de los géneros, recurriendo en ese apartado a las figuras de Machado de Assis, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Luego se detiene en la línea de experimentación poética que apunta a lo concreto del poema: Huidobro, Paz, Parra, João Cabral y termina en la poesía concreta, y sus relaciones con la música popular. Y serán estos dos últimos aspectos los que hubiera observado en Paz cuando le escribió en 1968, la dimensión metalingüística y la vena más “concreta”, de poemas breves tipo “sintaxis de montaje” del poeta mexicano.

“Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”

Comenzando por resaltar la ambigüedad de la palabra “modernidad”, Haroldo se detiene en dos posturas al respecto, la diacrónica/historiográfico-evolutiva, de Hans Robert Jauss en “Tradição Literária e Consciência Atual na Modernidade” (1965); y la sincrónica, de Octavio Paz en *Los hijos del limo*. Es importante destacar que este texto, parte de *O Arco-íris Branco* (1997), es un homenaje a los setenta

⁷⁵ “(...) linguagem reduzida, pela extrema economia de meios, pela intervenção surpreendente da imagem direta, do coloquial, do humor”

años del poeta mexicano, y fue publicado primeramente en la *Folha de S. Paulo* en 1984.

Así, Haroldo describe la forma en que Jauss trabaja con la “modernidad” en tanto función de delimitación histórica desde su aparición en el Siglo V, que se actualiza en cada época por la puja entre lo clásico y lo moderno (CAMPOS, 1997: 244). Para Jauss, resalta Haroldo, el romanticismo introduce la noción relativa de la belleza, y expresa la contradicción de vuelta al pasado de la Edad Media, pero en una humanidad que propone el progreso como motor de la historia y en la cual no habría ya la oposición a los tiempos antiguos, sino un desacuerdo con el tiempo actual (CAMPOS, 1997: 247). Asimismo, Haroldo resalta de su lectura de Jauss el nuevo rumbo que Baudelaire le imprime al romanticismo, dejando a la consciencia de la modernidad ser sólo definida en relación a sí misma (CAMPOS, 1997: 248).

Después de la “lectura historiográfica de las variantes funcionales del concepto”⁷⁶ que ve en Jauss (CAMPOS, 1997: 248), Haroldo va hacia *Los hijos del limo*, de Paz, para destacar que la apropiación sincrónica que hace el poeta mexicano es “capaz de recuperar, para utilidad inmediata de un quehacer poético situado en la ‘ahoridad’, el momento de ruptura en que un determinado presente (el nuestro) se reinventa al reconocerse en la elección de un determinado pasado”⁷⁷ (CAMPOS, 1997: 249). Como expresa Haroldo, a Paz le preocupa la paradoja central alrededor de la cual se erige la modernidad, siendo que precisa su origen en el “romanticismo esencial” y en lo irreconciliable de la analogía y la ironía. Llegado a este punto, Haroldo reconoce su afinidad con el planteo de Paz (CAMPOS, 1997: 252), y la procura de una tradición viva como búsqueda de la identidad. Desde allí, realiza un corte sincrónico de las relaciones entre poesía y modernidad.

Mientras Paz vuelve a los fundamentos filosóficos de la modernidad vía romanticismo, Haroldo se ocupa de la primera manifestación de esa poética: *Un coup de dés*, de Mallarmé, el momento preciso en que ocurre. Para determinar la base de esta nueva poesía, recurre a la distinción entre función poética y función metalingüística de Roman Jakobson, indicando que: “En el momento en que la oposición funcional se convierte en convivencia de opuestos, tenemos un

⁷⁶ “(...) leitura historiográfica das variantes funcionais do conceito”.

⁷⁷ “(...) capaz de recuperar, para utilidade imediata de um fazer poético situado na ‘agoridade’, o momento de ruptura em que um determinado presente (o nosso) se reinventa ao se reconhecer na eleição de um determinado passado”.

oxímoron poetológico: el *poema crítico*”⁷⁸ (CAMPOS, 1997: 253). La crisis del lenguaje, entonces, va a coincidir con la época de la simultaneidad, de la comprensión de información, y así el lenguaje poético tomará como objeto a su propia poesía, e irá emancipándose cada vez más de la estructura del lenguaje referencial, concentrándose (CAMPOS, 1997: 255).

O sea, *Un coup de dés* representa para Haroldo de la “poética universal progresiva del Romanticismo”⁷⁹, aquel que ha sabido enfrentarse a la crisis de la epopeya, y resolverlo a favor de la poesía al instaurar una nueva forma poética, la inauguración de la posmodernidad. La historia de la poesía moderna será entonces delineada por medio de las reacciones de diversos poetas al desafío de Mallarmé en su introducción: “sin presumir del devenir que resultará de aquí, nada o casi un arte”⁸⁰ (MALLARMÉ, 1949: 124). Y en el desarrollo de esa historia, Haroldo convoca a Baudelaire, Holz, futurismo, dadaísmo, Apollinaire, Pound y otros, hasta a la poesía concreta brasilera. Luego hará la ligación del poema de Mallarmé con el contexto hispanoamericano, deteniéndose en Huidobro, Vallejo, Girondo, pero sobre todo en *Blanco* de Octavio Paz, donde *Un coup de dés* encontraría “su armoniosa figura de conclusión”⁸¹ (CAMPOS, 1997: 262), agregando que en el mismo:

(...) la neotradición mallarmeana de la sintaxis estructural se enfrenta con otra tradición, fuertemente ibérica, la de la metáfora, de áurea herencia barroca (...) por una dialéctica tántrica del SI y del NO, en convivencia no excluyente, ese poema visual es metáfora y crítica de la metáfora (...)”⁸² (CAMPOS, 1997: 262).

Luego Haroldo rastreará el linaje de Mallarmé en Brasil, pasando por Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Manuel Bandeira y João Cabral, pero afirmando que la

⁷⁸ “No momento em que a oposição funcional se converte em convivência de opostos, temos um oxímoro poetológico: o *poema crítico*”.

⁷⁹ “(...) poética universal progressiva do Romantismo”.

⁸⁰ “(...) sans présumer de l'avenir qui sortira d'ici, rien ou presque un art”.

⁸¹ “(...) a sua harmoniosa figura de conclusão”.

⁸² “(...) a neotradição mallarmeana da sintaxe estrutural se enfrenta com outra tradição, fortemente ibérica, a da metáfora, de áurea herança barroca (...) por uma dialética tântrica do SIM e do NÃO, em convívio não-excludente, esse poema visual é metáfora e crítica da metáfora (...)”.

culminación se dará con la poesía concreta, “último movimiento poético de vanguardia”⁸³ (CAMPOS, 1997: 263). Llama la atención en este punto la referencia a los acontecimientos externos, un rasgo no tan recurrente en el autor. Y de la denominación de nuestra era, Haroldo afirma que prefiere el término *pós-utópico* a *pós-moderno*, pues considera que la actualidad es un estado posterior a la utopía de la vanguardia, y cierra el ensayo expresando su acuerdo con Paz en que el presente sería el tiempo de una poesía del ahora, una poesía que como “poesía de la ahoridad, un dispositivo crítico indispensable en la operación traductiva”⁸⁴ (CAMPOS, 1997: 269).

Sobre traducción: “Da tradução como criação e como crítica”

Haroldo de Campos se ocupó de la teorización sobre la traducción inicialmente con el texto titulado “Da tradução como criação e como crítica” de 1962, compilado en *Metalinguagem. Ensaios de Teoria e Crítica Literária* (CAMPOS, 1976: 21-38). Este artículo fue presentado originalmente en el III Congreso Brasileiro de Crítica e História Literária, y sería el primero en que aparece el neologismo *transcrição*⁸⁵. Aquí, el concepto de “texto” (CAMPOS, 1976: 23) suplanta a la división entre prosa y poesía, yendo un paso más adelante de la definición de Sartre de *mot-chose* para la poesía y *mot-signe* para prosa en *Situations II*. Esta división sería superada por la existencia de obras en prosa que le dan un especial tratamiento a la palabra, como es el caso de *Finnegans Wake* de Joyce y sus *palavras-montagem*, o las *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. La cita a Albrecht Fabri del texto “Preliminares a uma Teoria da Literatura”, dice en el sentido de que: “tanto la posibilidad como la necesidad de la traducción residen en el hecho de que entre signo y significado impera la alienación”⁸⁶ (CAMPOS, 1976: 21). Apoyando la tesis de la intraducibilidad, Haroldo cita a Max Bense, quien propone la distinción entre información documental, semántica y estética, destacando la fragilidad de esta última, “que no puede ser codificada a no ser por la forma en que fue transmitida por el artista”⁸⁷ (CAMPOS, 1976: 22).

⁸³ “(...) último movimento poético de vanguarda”.

⁸⁴ “(...) poesia da agoridade, um dispositivo crítico indispensável na operação tradutória”.

⁸⁵ Según Sônia Queiroz en el texto introductorio a la edición de la UFMG de “Da transcrição. Poética e Semiótica da Operação Tradutora” (CAMPOS, 2009).

⁸⁶ “(...) tanto a possibilidade como a necessidade da tradução residem no fato de que entre signo e significado impera a alienação”.

⁸⁷ “(...) que não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista”.

De Ezra Pound, en tal texto Haroldo toma el artículo “Criticism by translation”, de *Literary Essays*, destacando la doble labor crítica y pedagógica del poeta norteamericano, donde al diversificar las posibilidades de su idioma poético: “pone a disposición de los nuevos poetas y amateurs de la poesía todo un repertorio (...) de productos poéticos básicos, reconsiderados y vivificados”⁸⁸ (CAMPOS, 1976: 25).

Otra parte del texto se ocupa del rescate que los concretos hacen de Manuel Odorico Mendes (CAMPOS, 1976: 27), que se debe a la capacidad del traductor de “desarrollar un sistema de traducción coherente y consistente, donde sus vicios (...) son justamente los vicios de sus cualidades, cuando no de su época”⁸⁹ (CAMPOS, 1976: 27). ¿Cuál sería entonces la forma de traducir, donde la frontera entre la prosa y la poesía se desdibuja, quedando supeditada a la complejidad del texto? De esta manera, el traductor:

(...) desmonta y se remonta a la máquina de la creación (...) Y que, aún así, se revela susceptible de una vivisección implacable, que le revuelve las entrañas, para traerlas nuevamente a la luz en un cuerpo lingüístico diverso. Por eso mismo la traducción es crítica⁹⁰. (CAMPOS, 1976: 31)

Si lo que mueve esencialmente al traductor es su afán crítico, por la vía de la traducción, otro eje sustancial es la elección del corpus de autores escogidos para ser vertidos a la lengua portuguesa. Retomando a Ezra Pound, este movimiento debería tener el objetivo de configurar una tradición activa, un ejercicio de intelección y una crítica a lo vivo (CAMPOS, 1976: 31-31). En suma, se trata de una búsqueda de una operación en la que el texto traducido:

(...) sólo deje de ser fiel al significado textual para ser inventivo, y que sea inventivo en la medida misma en que trascienda, deliberadamente, la fidelidad al significado para conquistar una lealtad mayor al espíritu del

⁸⁸ “(...) põe à disposição dos novos poetas e amadores da poesia todo um repertorio (...) de produtos poéticos básicos, reconsiderados e vivificados”.

⁸⁹ “(...) desenvolver um sistema de tradução coerente e consistente, onde seus vícios (...) são justamente os vícios de suas qualidades, quando não da sua época”.

⁹⁰ “(...) desmonta e se remonta a máquina da criação (...) E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo lingüístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica”.

original trasladado, al propio signo estético visto como una entidad total, indivisa, en su realidad material (...) y en su carga conceptual.⁹¹ (CAMPOS, 1976: 35)

Otros ensayos contenidos en *Metalinguagem. Ensaio de Teoria e Crítica Literária* son aquellos dedicados a Drummond (“Drummond, Mestre de Coisas”), a João Cabral (de quien expresa en “O Geômetra Engajado” que posee una “poesía de construcción, racionalista y objetiva, contra una poesía de expresión, subjetiva e irracionalista”⁹² (CAMPOS, 1976: 69), que sería propia de la Generación del 45), Guimarães Rosa (“A linguagem do Iauaretê”), Murilo Mendes (“Murilo e o Mundo Substantivo”), Oswald de Andrade por sí solo en “Estética Miramariana” y junto a Vladimir Maiakóvski sobre la participación (“Lirismo e Participação”), y sobre Manuel Bandeira (“Bandeira, o Desconstelizador”).

“A Palavra Vermelha de Hölderlin”

Otro texto sustancial de Haroldo de Campos sobre traducción lo constituye “A Palavra Vermelha de Hölderlin”, en el Capítulo “A poética da tradução” de la obra *A Arte no horizonte do provável*, cuya primera edición data de 1969. En este texto, Haroldo examina las traducciones de Sófocles por parte de Hölderlin, sobre las cuales Benjamin ya hubiera declarado en 1923 que: “En ellas, la armonía de las lenguas es tan profunda que el sentido sólo es tocado por la lengua como una arpa eolia por el viento”⁹³ (BENJAMIN, 2008: 80), contradiciendo a la opinión general de la crítica del Siglo XIX que las acogió. A continuación, Hölderlin es emparentado con Ezra Pound por la línea guía común de que: “Traducir la forma es (...) un criterio básico”⁹⁴ (CAMPOS, 1975: 98, cursiva del autor), aun cuando el primero fuera más “litúrgico” en su acercamiento al texto, y Pound, por el contrario, rebosara pragmatismo en su plan de acción. Y sobre esta recreación de

⁹¹ “(...) só deixe de ser fiel ao significado textual para ser inventivo, e que seja inventivo na medida mesma em que transcenda, deliberadamente, a fidelidade ao significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original trasladado, ao próprio signo estético visto como uma entidade total, indivisa, na sua realidade material (...) e na sua carga conceitual”.

⁹² “(...) poesia de construção, racionalista e objetiva, contra uma poesia de expressão, subjetiva e irracionalista”

⁹³ “Nelas, a harmonia das línguas é tão profunda que o sentido só é tocado pela língua como uma harpa eólia pelo vento”.

⁹⁴ “Traduzir a forma é (...) um critério básico”.

la forma es que Haroldo tiene en consideración la tarea de Odorico Mendes, vía Benjamin, y con estas líneas guía indica:

En la traducción de un poema, lo esencial no es la reconstitución del mensaje, y sí la reconstitución del sistema de signos en que está incorporado este mensaje, de la información estética, no de la información meramente semántica.⁹⁵ (CAMPOS, 1975: 100)

Sin embargo, antes de culminar realiza la traducción al portugués de la Antígona “de Hölderlin”. Otras traducciones son presentadas en los ensayos que siguen: la “Primeira Ode Pítica”, de Píndaro, en “Píndaro, hoje”, y cinco poemas chinos del Schi-King o Livro das Odes en “A quadratura do círculo”.

“Transluciferação mefistofaústica”

De 1980 es el texto “Transluciferação mefistofaústica”, de elocuente título, que aparece como epílogo de la obra *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* en 1981, y se publica luego en la traducción de las *Galaxias* al español, con traducción de Jorge Schwartz. Aquí, Haroldo reemprende la lectura de Benjamin y su concepto de “lengua pura”, defendiendo la existencia de un ángel rebelde que regiría la empresa traductora, transformándola así en “una traducción luciferina”, que “se niega a servir obedientemente a un contenido”, buscando “romper la clausura metafísica de la presencia”, lo que se transformaría, citando a Derrida, en “una empresa satánica” (CAMPOS, 2010: 222). En relación a la traducción, la misma aparece como “pulsación dionisiaca, una vez que disuelve la diamantización apolínea del texto original ya preformado en una nueva fiesta signica: pone la cristalografía en reebullición de lava” (CAMPOS, 2010: 224), Haroldo recuerda a Octavio Paz en su idea de traducción como hacer circular los signos y llevarlos hacia el lenguaje.

Sobre la traducción del *Fausto II*, de Goethe, y en particular de un parlamento de su personaje Grifo, Haroldo hace especial hincapié en que en la empresa de traducirlo:

⁹⁵ “Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica”.

(...) por fuerza del contagio de significantes convergentes y coincidentes, se reconstruya y se motive, fragmentariamente, en el interior del texto, haciendo del azar necesidad y transformando la ‘falsa’ o ‘pseudo’ etimología (...) en designación adánica, inaugural (...). (CAMPOS, 2010: 225)

Cerrando el artículo, hay un comentario sobre la traducción del parlamento de Grifo, gracias a la convergencia de las lenguas, sobre la “operación radical” que presupondría el actuar “en bloque sobre los paradigmas” de manera de “removilizar, en el texto traducido, un análogo contrapunto de series fonosemánticas, teniendo por meta el efecto icónico del todo” (CAMPOS, 2010: 227).

“Reflexões sobre a transcrição de *Blanco*, de Octavio Paz, com um excurso sobre a teoria da tradução do poeta mexicano”

Más adelante, en 1986, Haroldo presenta en el 1º Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada el texto “Reflexões sobre a transcrição de *Blanco*, de Octavio Paz, com um excurso sobre a teoria da tradução do poeta mexicano”, que se publica posteriormente junto a la segunda edición de *Transblanco* en 1994. En este artículo Haroldo comienza estableciendo los dos principios básicos de la operación semiótica que significa la traducción poética como acto crítico. Por una parte, volviendo a Benjamin se refiere a que:

(...) la traducción desvela el desempeño (las tácticas operatorias) de la función poética en el poema de partida y transforma el resultado de tal desvelamiento en metalenguaje para delinear la estrategia de construcción del poema de llegada⁹⁶. (CAMPOS, PAZ, 1994: 183)

La segunda razón que argumenta es la capacidad de la traducción de ser un capítulo de toda teoría literaria en el “juego de relevo de interpretantes que Peirce describió como ‘serie infinita’”⁹⁷ (CAMPOS, PAZ, 1994: 183).

⁹⁶ “(...) a tradução desvela o desempenho (as táticas operatórias) da função poética no poema de partida e transforma o resultado desse desvelamento em metalinguagem para delinear a estratégia de construção do poema de chegada”.

⁹⁷ “(...) jogo de revezamento de interpretantes que Peirce descreveu como ‘série infinita’”

El foco de este texto será entonces la explicitación de las estrategias asumidas en la traducción del poema *Blanco*, pero sobre todo el comentario de las ideas de Octavio Paz sobre traducción, aquellas que se encuentran en el ensayo “Traducción: literatura y literalidad”, relacionando al mexicano con las ideas borgeanas acerca del original, presentes en “Las versiones homéricas”. Asimismo, Haroldo reseña la voluntad de Paz de clasificar en tipologías los distintos tipos de traducciones, destacando la predilección del poeta mexicano por generar efectos análogos con medios distintos, pero relativizando el alcance de tales oposiciones binarias:

Así como los ‘polos del lenguaje’ son conceptos dialécticos en Jakobson (...) también me parece que la distinción propuesta por Paz no puede ser entendida como categorial en términos absolutos.⁹⁸ (CAMPOS, PAZ, 1994: 189)

Fruto de tal relativización y crítica, es la declaración del traductor de haber practicado en la traducción un tipo de estrategia tanto “analógico-metafórica”, como “metonímico-alegórica”, todas ellas validadas por la concepción más global de traducción como “operación paramórfica” (CAMPOS, PAZ, 1994: 190).

“Da transcrição. Poética e semiótica da operação tradutora”

En 1987, Haroldo de Campos presenta el texto “Da transcrição. Poética e semiótica da operação tradutora” en el II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, que recuerda los temas que orientaron la poética de la traducción concreta. Así, discute en especial la idea primera de *recriação*, que va siendo *reelaborada* hacia términos como *transcrição*, *reimaginação*, *transtextualização*, *transparadisação* y *transluciferação*, señalando que:

Esa cadena de neologismos expresaba, desde su inicio, una insatisfacción con la idea ‘naturalizada’ de traducción, ligada a los presupuestos ideológicos de restitución de la verdad (fidelidad) y literalidad (servilismo de la traducción a un presumido ‘significado

⁹⁸ “Assim como os ‘polos da linguagem’ são conceitos dialécticos em Jakobson (...) também me parece que a distinção proposta por Paz não pode ser entendida como categorial em termos absolutos”.

transcendental' del original), -idea que subyace a definiciones usuales, más 'neutras' (traducción 'literal'), o más peyorativas (traducción 'servil'), de la operación traductora.⁹⁹ (CAMPOS, 2009: 6)

Discutiendo lo planteado en “Da tradução como recriação e como crítica”, Haroldo en torno a la imposibilidad de la traducción suma la afirmación de Lezama Lima, de que “Sólo lo difícil es estimulante” (CAMPOS, 2009: 13), así como los aportes teóricos de Benjamin en “A tarefa do tradutor”, y de Jakobson en “Aspectos lingüísticos da tradução”. Acerca de Jakobson, Haroldo rescata la consideración del significado como un hecho semiótico, que ocurre en su traducción en otros signos, y donde el nivel cognitivo del lenguaje precisa de ese proceso de traducción (CAMPOS, 2009: 15). Mientras tanto, de Benjamin, Haroldo trae a consideración la noción de *translatibilidade* esencial y necesaria de las formas literarias, cuya captación demanda:

(...) optar por una operación traductora regida por una noción de fidelidad (Treue) mucho más dirigida –hasta el extrañamiento- para la ‘redonación de la forma’ (Treue in der Wiedergabe der Form), de que sometida al criterio tradicional de fidelidad a la ‘restitución del sentido’ (Sinnwiedergabe).¹⁰⁰ (CAMPOS, 2009: 18)

Siguiendo el planteo de Benjamin, Haroldo destaca el lugar de traducción de poesía como medio para dar cuenta del parentesco entre las lenguas, para llegar a la lengua pura (CAMPOS, 2009: 20), rescatando la operacionalidad de una teoría que apunta “necesariamente hacia un ejercicio radical de la traducción como *forma* de

⁹⁹ “Essa cadeia de neologismos exprimia, desde logo, uma insatisfação com a idéia ‘naturalizada’ de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido ‘significado transcendental’ do original), -idéia que subjaz a definições usuais, mais ‘neutras’ (tradução ‘literal’), ou mais peyorativas (tradução ‘servil’), da operação tradutora”.

¹⁰⁰ “(...) optar por uma operação tradutora regida por uma noção de fidelidade (Treue) muito mais voltada –até o estranhamento- para a ‘redoação da forma’ (Treue in der Wiedergabe der Form), do que submetida ao critério tradicional de fidelidade à ‘restituição do sentido’ (Sinnwiedergabe)”.

transpoetización (*Umchdichtung*)”¹⁰¹, (CAMPOS, 2009: 22). Entonces, condensando los planteos de ambos autores, redondea:

Basta que consideremos la ‘lengua pura’ como el ‘lugar semiótico’ de la operación traductora y la ‘remisión’ (*Erloesung*) desocultadora de la ‘*Art der intentio*’ o ‘*des Meinens*’ (modo de ‘tender para’ o de ‘intencionar’) como el ejercicio metalingüístico que, aplicado al texto original, en él desvela el *modus operandi* de la ‘función poética’ jakobsoniana (...) como si fuera un ‘intracódigo’ exportable de lengua en lengua, *ex-traditable* de una a otra: una coreografía de correspondencias y divergencias, regida no tanto por la ‘complementariedad’ armónico-paradisíaca, y si por la ‘lógica del suplemento’ (aquella que implica la *différance* en el sentido de Derrida).¹⁰² (CAMPOS, 2009: 22-23, cursiva del autor)

"Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfigidor"

En la misma consideración de los planteos de Benjamin está el texto "Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfigidor", publicado en 1991. La relación entre las teorías de Benjamin y Jakobson es retomada al inicio de este artículo, donde se continúa la senda en la que Haroldo reinterpreta el concepto de “lengua pura” de Benjamin “mediante la noción jakobsoniana de ‘función poética’”, central para la comprensión de la actividad traductora en poesía”¹⁰³ (CAMPOS, 1991: 17), en un intento de “providenciar una física para la metafísica de la traducción benjaminiana” (CAMPOS, 1991: 19). Para tal objetivo, se suma en este punto la consideración de la

¹⁰¹ “(...) necessariamente para um exercício radical da tradução como forma de transpoetização (*Umchdichtung*)”

¹⁰² “Basta considerarmos a ‘língua pura’ como o ‘lugar semiótico’ da operação tradutora e a ‘remissão’ (*Erloesung*) desocultadora da ‘*Art der intentio*’ ou ‘*des Meinens*’ (modo de ‘tender para’ ou de ‘intencionar’) como o exercício metalingüístico que, aplicado ao texto original, nele desvela o *modus operandi* da ‘função poética’ jakobsoniana (...) qual se fora um ‘intracódigo’ exportável de língua a língua, *ex-traditável* de uma a outra: uma coreografia de correspondências e divergências, regida não tanto pela ‘complementaridade’ harmônico-paradisíaca, mas pela ‘lógica do suplemento’ (aquela que envolve a *différance* no sentido de Derrida)”.

¹⁰³ “(...) mediante a noção jakobsoniana de ‘função poética’”, central para a compreensão da atividade tradutória em poesia”.

suspensión del carácter comunicativo de la obra de arte por parte de Benjamin, restituyendo sí la recepción de la obra, que “correspondería al público de la ‘era de la creación de la obra’”¹⁰⁴ (CAMPOS, 1991: 20), pero colocando como punto central el estatuto ontológico inherente de traducibilidad de la obra:

(...) el prerequisite para una traducción ‘plena de forma’, para una traducción que corresponda ‘a la esencia de su forma’, está ‘en el valor y en el vigor’ del lenguaje del original.¹⁰⁵ (CAMPOS, 1991: 21).

En torno al estatuto del original en los escritos de Benjamin, Haroldo articula los escritos sobre traducción con el ensayo “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, señalando hasta qué punto la inversión de un original al servicio de la traducción (donde original y traducción igualmente siguen siendo denominados como tales), no deja de ser subsidiaria de una postura en la que se traslada “el ‘aura’ del texto de origen para el punto mesiánico de la ‘lengua pura’, acentuando el aspecto ‘provisorio’ del traducir”¹⁰⁶ (CAMPOS, 1991: 25).

Luego de la revisión de los conceptos ya vistos en ensayos anteriores, Haroldo realiza una asociación con la noción de “modelo de interacción” de W. Iser, que en el proceso de traducción ocurriría entre el original y la traducción. Vale la pena destacar a este respecto la voluntad de Haroldo de ligar al texto literario al “discurso ficcional” definido por Iser, pues es ése el paso necesario para afirmar: “Lo ficticio de la traducción es un ficticio de 2º grado, que reprocessa, metalingüísticamente, lo ficticio del poema”¹⁰⁷ (CAMPOS, 1991: 26), para luego citar nuevamente a Iser por la relación triádica entre lo real, lo ficticio y lo imaginario que el autor alemán introduce. De allí en más, cita a Max Bense en *Pequena Estética* y la referencia a la semiótica de Charles S. Peirce se hace inevitable, y es así que se ofrece un esquema triádico para dar cuenta de la relación entre la “referencia de realidad”, la

¹⁰⁴ “(...) corresponderia ao público da ‘era da criação da obra’”.

¹⁰⁵ “(...) o pré-requisito para uma tradução ‘plena de forma’, para uma tradução que corresponda ‘à essência de sua forma’, está ‘no valor e no vigor’ da linguagem do original”.

¹⁰⁶ “(...) a ‘aura’ do texto de origem para o ponto messiânico da ‘língua pura’, acentuando o aspecto ‘provisório’ do traduzir”.

¹⁰⁷ “O fictício da tradução é um fictício de 2º grau, que reprocessa, metalingüísticamente, o fictício do poema”.

“referencia de imaginario” y la “referencia de medio”, que determina una “configuración concreta del imaginario”¹⁰⁸ (CAMPOS, 1991: 28).

Para culminar, se presenta una definición que resume lo anterior:

El texto traducido, como un todo (como un ícono de relaciones intra y extratextuales), no denota, sino connota su original; éste, por su parte, no denota, sino connota sus posibles traducciones. Ocurre así una dialéctica perspectivista de ausencia/presencia.¹⁰⁹ (CAMPOS, 1991: 30)

La afinidad con Pound

Ahora bien, como pilar que sustenta el plan de acción de los concretos, en poesía y en traducción, creo necesario volver sobre Ezra Pound, y su libro *ABC da literatura*, donde se establece la valoración de la literatura como parámetro para su estudio, retomando el juicio ya presente en *How to read* (1931), que establece: “Gran literatura es lenguaje cargado de significado hasta el máximo grado posible”¹¹⁰ (POUND, 1970: 40). Además de ello, Pound delinea en función de una clasificación de los tipos de escritores, de lo que importa o vale la pena leer, conformando en suma una especie de canon personal, sujeto a valoraciones en extremo normativas, como vemos que se desprende de las palabras que siguen: “Para *los que sólo saben inglés*, yo hice lo que pude. Traduje el TA HIO para que puedan saber por dónde comenzar a pensar. Y traduje el *Seafarer*, para que puedan ver más o menos dónde comienza la poesía inglesa.”¹¹¹ (POUND, 1970: 58, cursivas del autor). Siguiendo en la misma línea de razonamiento, Pound define el concepto sustancial para este plan literario, que es la idea de “paideuma” como:

(...) el ordenamiento de conocimiento de modo que el próximo hombre (o generación) pueda encontrar, lo más rápidamente posible, la parte

¹⁰⁸ “(...) configuração concreta do imaginário”.

¹⁰⁹ “O texto traduzido, como um todo (como um ícone de relações intra e extratextuais), não denota, mas conota seu original; este, por seu turno, não denota, mas conota suas possíveis traduções. Ocorre assim uma dialéctica perspectivista de ausência/presença”.

¹¹⁰ “Grande literatura é linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”.

¹¹¹ “Para *os que só sabem inglês*, eu fiz o que pude. Traduzi o TA HIO para que possam saber por onde começar a pensar. E traduzi o *Seafarer*, para que possam ver mais ou menos onde a poesia inglesa começa”.

viva del mismo y gastar un mínimo de tiempo con ítems obsoletos.¹¹² (POUND, 1970: 161)

El paideuma de Pound es similar en algunos puntos con el de los concretos, ya que en la tercera parte del *ABC da leitura*, la “Mini-antología do Paideuma Poundiano” comienza con Homero, sigue con Safo, Confucio, pasa por los poetas romanos, se detiene en los trovadores medievales (con especial atención a Arnaut Daniel, que hubiera acuñado la palabra “noigrandes”), luego en Dante, Shakespeare, Donne, y sigue retomando un hilo imaginario al considerar a Robert Browning, Edward Fitzgerald, Rimbaud, y culminando con Laforgue. Todo esto se desprende del método inicial que ya hubiera establecido en la primera parte del libro, cuando afirma que:

EL MÉTODO adecuado para el estudio de la poesía y de la literatura es el método de los biólogos contemporáneos, a saber, examen cuidadoso y directo de la materia y continua COMPARACIÓN de una ‘lámina’ o espécimen con otro.¹¹³ (POUND, 1970: 23, mayúsculas del autor)

Si en Pound ya existe la normatividad y la direccionalidad para el estudio de la literatura, ésta será una de las características que los concretos retomarán al elaborar el plan de acción del movimiento que defendieron. Si existe, y se promueve, la comparación, inevitablemente habrá un juicio de valor reconocido como orientación estética, o sea, hay algo bueno y algo malo, que no vale la pena tener en cuenta. Para diferenciarlo de las posibles divisiones históricas como base del estudio de los estilos, Gonzalo Aguilar, en el libro *Poesia Concreta Brasileira*, afirma:

El paideuma, que actúa por contraste y diferenciación, recusa la valorización de la tradición literaria según sus líneas dominantes, representativas o estabilizadoras: busca, a la

¹¹² “(...) a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos”.

¹¹³ “O MÉTODO adequado para o estudo da poesia e da literatura é o método dos biólogos contemporâneos, a saber, exame cuidadoso e direto da matéria e contínua COMPARAÇÃO de uma ‘lámina’ ou espécime com outra”.

manera modernista, las líneas de evolución, pero no las encuentra en la ‘atmosfera’ de un período, ni en los ‘hábitos’ de una época, sino en las márgenes, en lo no representativo, en el trauma de lo inorgánico e inestable (...) ¹¹⁴ (AGUILAR, 2005: 66)

Ahora bien, para la conformación del Paideuma concreto, el recorte de autores que se realiza no tiene tanto que ver con las preferencias de Pound, y sí más con una decisión estética determinada, que encuentra sus raíces en el lance de dados de Mallarmé y avanza sobre los inicios del Siglo XX. Dentro de la labor de traducción como forma de reafirmar ese Paideuma, la labor de Haroldo se remonta a 1960, cuando traduce con Augusto de Campos e Décio Pignatari los *Cantares* de Ezra Pound. La correspondencia de los concretos con Pound comienza en 1953, sólo un año después de que el “Grupo Noigandres” fuera fundado en São Paulo con el lanzamiento de la revista homónima. O sea, el contacto con el poeta norteamericano es uno de los vínculos casi fundadores del grupo.

Sobre la forma de estructurar el paideuma de autores por parte de los concretos, Gonzalo Aguilar discurre:

El postulado que usaron los poetas concretos (...) fue miméticamente vanguardista (...) pero los resultados obtenidos por su revisión transformaron radicalmente a sus antecesores. Esa repetición, a la cual no es ajena una cierta violencia retroactiva, se comprueba, en el caso del movimiento de la poesía concreta, en tres planos: en cómo periodizan las vanguardias, en los autores que eligen para construir un linaje y un repertorio, y en los modos de intervención con que operan en el archivo. ¹¹⁵ (AGUILAR, 2005: 64)

¹¹⁴ “O paideuma, que age por contraste e diferenciação, recusa a valorização da tradição literária segundo suas linhas dominantes, representativas ou estabilizadoras: busca, à maneira modernista, as linhas de evolução, mas não as encontra na ‘atmosfera’ de um período, nem nos ‘hábitos’ de uma época, e sim nas margens, no não representativo, no trauma do inorgânico e instável (...)”.

¹¹⁵ “O postulado que usaram os poetas concretos (...) foi mimeticamente vanguardista (...) mas os resultados obtidos por sua revisão transformaram radicalmente seus antecessores. Essa repetição, à qual não é alheia uma certa violência retroativa, comprova-se, no caso do movimento da poesia concreta, em três planos: em como periodizam as vanguardas, nos

Pero los concretos no solamente vuelven sobre Pound, sino más atrás, hacia Fenollosa, a cuya obra Haroldo se aboca en *Ideograma: lógica, poesía, linguagem* (1977). El ensayo inicial, de su autoría, tiene por título “Ideograma, Anagrama, Diagrama. Uma leitura de Fenollosa”, y es allí donde establece una ligación que bordea la casualidad entre el autor americano, Peirce (lógica de la correlación y no de la identidad mediante) y Sousândrade. El interés de Haroldo radica en la manera en que Fenollosa se aproxima del ideograma, en los estudios *in situ* donde interrelaciona arte y lenguaje, y en sus vinculaciones teóricas con Hegel, pero sobre todo el concepto de ideograma como pintura de las ideas por medio de las cosas (CAMPOS, 1977: 58). En opinión de Haroldo, Fenollosa:

(...) aborda el chino como el espejo de la naturaleza, por su ‘picturalidad’ próxima del mundo activo de las cosas, y encuentra en la carencia de cánones gramaticales explícitos una prueba evidente de la fidelidad de esa lengua a la dinámica de los procesos naturales de relación y transferencia de energía, algo como una mimesis estructural, morfológica, orgánico-evolutiva.¹¹⁶ (CAMPOS, 1977: 36-37)

Hay otro punto que puede esclarecer la precisa elección de *Blanco* a la hora de la traducción, y lo es la estrategia de selección no de autores, sino de obras, que los concretos siempre practicaron. Si de Joyce tomaron *Finnegans Wake*, y no el *Ulyses* como se hubiera esperado desde una perspectiva canónica, si de Apollinaire siempre establecieron reservas para con el total de su obra, y se focalizaron en “Lettre-Océan”, no es sorprendente que el recorte de Paz se haga de forma tan precisa.

autores que escolhem para construir uma linhagem e um repertório, e nos modos de intervenção com que operam no arquivo”.

¹¹⁶ “(...) encara o chinês como o espelho da natureza, por sua ‘picturalidade’ próxima do mundo ativo das coisas, e encontra na carência de cânones gramaticais explícitos uma prova evidente da fidelidade dessa língua à dinâmica dos processos naturais de relação e transferência de energia, algo como uma mimese estrutural, morfológica, orgânico-evolutiva”.

CAPÍTULO III- ANÁLISIS PARATEXTUAL

NOCIONES TEÓRICAS Y DECISIONES METODOLÓGICAS PREVIAS

Para situar el encuentro entre Octavio Paz e Haroldo de Campos en el proyecto que supuso *Transblanco*, me parece necesario definir cuál será el marco teórico por medio del cual intentaré analizar estas confluencias en el aparato paratextual de la obra. En primer lugar, tomaré como línea guía al teórico y traductor Antoine Berman, en especial con la obra *Pour une critique des traductions: John Donne*, en tanto concepción teórica general, y particular, de una crítica de la traducción por medio de la figuración de lo que significa un “proyecto de traducción”:

Cada traducción sistemática es realizada de acuerdo a un proyecto, o a un propósito determinado. El proyecto, o la aspiración, es determinado por la posición de la traducción y por las demandas específicas de la obra a ser traducida.¹¹⁷ (BERMAN, 2009: 60).

La noción de proyecto de traducción en Berman toma en cuenta los resultados, no es sólo un apriorismo que el traductor crea, sino la globalidad de todo el proceso, incluyendo los resultados. Es decir: “él [el crítico] debe leer la traducción desde la base de su Proyecto, pero la verdad del proyecto es, al fin y al cabo, accesible sólo en base a la traducción misma y al tipo de transferencia literaria que la misma consigue”¹¹⁸ (BERMAN, 2009: 61).

Considero oportuno el gesto de Berman, en este libro fundamental para la disciplina, por medio del cual introduce también un cuestionamiento a dos de los grandes enfoques de la crítica de traducción: los postulados de la Teoría del Polisistema, y su asunción generalizada de la literatura traducida como portadora de un papel secundario y del traductor como siempre sometido a normas de

¹¹⁷ “Every consistent translation is carried by a project, or an articulated purpose. The project or aspiration is determined both by the translating position and the specific demands of the work to be translated”.

¹¹⁸ “(...) he [the critic] must read the translation on the basis of its Project, but the truth of the project is, in the end, accessible only based on the translation itself and on the type of literary transfer that it achieves”.

aceptabilidad (BERMAN, 2009: 41), y también el embate contra el método de Henri Meschonnic, en tanto Berman clama por la superación del mero análisis contrastivo que sería, groseramente definiendo, una recolección de supuestos errores del traductor (BERMAN, 2009: 33). Aún así, Berman reconoce nutrirse de los aportes de ambas vertientes. Su postura se orienta pues al establecimiento de los elementos que conforman un proyecto de traducción, y de las condiciones que podrían explicar su éxito o no, asumiendo al mismo tiempo la negatividad inherente a la estructura del acto crítico, pero también su rol vital en la vida de las obras (BERMAN, 2009: 26). Ya en la introducción a la obra, el teórico justifica el por qué de esta nueva crítica de las traducciones, si no existen ejemplos precedentes de este tipo de movimiento. A ello, responde:

(...) si crítica significa un análisis riguroso de la traducción, de sus rasgos fundamentales, del proyecto que le dio origen, del horizonte de la que surgió, de la posición del traductor –si crítica significa, fundamentalmente, *extraer la verdad de una traducción*- entonces debo decir que la crítica de la traducción apenas ha comenzado.¹¹⁹
(BERMAN, 2009: 3, cursivas del autor)

De esta forma, Berman propone un método que parte de la lectura de la traducción como texto autónomo, la lectura del original, buscando ambas instancias trazos estilísticos fundamentales y una interpretación del texto de acuerdo a sus pasajes más significativos, "Los lugares donde el trabajo se condensa, representa, significa o simboliza a sí mismo"¹²⁰ (BERMAN, 2009: 54). Luego propondrá un acercamiento al traductor de la obra, y sus ideas acerca de la traducción (BERMAN, 2009: 58), el análisis del paratexto y de otros textos de autor y traductor, para avanzar hacia el esbozo de lo que sería el proyecto de traducción, el horizonte del traductor en un sentido hermenéutico: "definido como el conjunto de parámetros lingüísticos, literarios, culturales e históricos que 'determinan' las formas de sentir, actuar y pensar del traductor"¹²¹

¹¹⁹ "(...) if criticism means a rigorous analysis of a translation, of its fundamental traits, of the project that gave birth to it, of the horizon from which it sprang, of the position of the translator –if criticism means, fundamentally, *bringing out the truth of a translation*- then I must say that translation criticism has barely begun".

¹²⁰ "(...) the places where the work condenses, represents, signifies, or symbolizes itself".

¹²¹ "(...) defined as the set of linguistic, literary, cultural, and historical parameters that 'determine' the ways of feeling, acting and thinking of the translator".

(BERMAN, 2009: 63), y el posterior análisis de la traducción con todo este bagaje acumulado. Para el caso presentado por Berman, el nivel de erudición alcanzado en la fase previa, se despliega certero en las críticas de las traducciones de John Donne que el autor presenta.

Teniendo en cuenta que el foco de este trabajo es el análisis paratextual de la obra *Transblanco* en sus diferentes ediciones, debo reconocer la parcialidad de mi alcance dentro del arduo y exigido camino analítico propuesto por Berman. Dadas las limitaciones de esta disertación, me atenderé en esta oportunidad a un examen pormenorizado de las características paratextuales de la obra traducida, y no entraré en el terreno del análisis contrastivo, aunque pueda aparecer como complemento en varias ocasiones. Llegados a este punto del trabajo, algunos de los puntos que Berman propone a nivel práctico han sido ya delineados. O sea, de Berman tomaré sobre todo el concepto de “proyecto de traducción” como un todo heterogéneo al que es preciso aproximarse para realizar una crítica de traducción, aún cuando mi objetivo principal sea el mapeamiento del aparato paratextual de la obra.

Otro de los presupuestos teóricos será la revisión del concepto de las literaturas nacionales que realiza Lambert (LAMBERT, 1990), y transitando hacia la propuesta de “mapamundis”, la posibilidad de trabajar la relación entre ambos más allá de las restricciones que imponen las fronteras de las literaturas nacionales y sus relevamientos canonizados. La complejidad de cómo una determinada obra literaria, en este caso de origen mexicano, ingresa al sistema literario brasileño a través del plano estético de los poetas concretos, no se restringe a los límites de México o Brasil, sino que se materializa dentro de un marco cuyas relaciones operan más dentro de determinados presupuestos estéticos, y políticos, con puntos en común, trayectorias paralelas y discordantes, que no pueden ser explicadas solamente por ser parte de un territorio geográfico. En línea con esta perspectiva, Paz, en el ensayo “Traducción: literatura y literalidad”, recorre un camino similar:

Los críticos estudian las ‘influencias’ pero este término es equívoco; más cuerdo sería considerar la literatura de Occidente como un todo unitario en el que los personajes centrales no son las tradiciones nacionales – la poesía inglesa, la francesa, la portuguesa, la alemana –, sino los estilos y las tendencias. Ninguna tendencia y ningún estilo han sido nacionales, ni siquiera el

llamado ‘nacionalismo artístico’. (PAZ, 2009: 26-27)

De esa forma, posteriormente Paz realiza una convergencia entre John Donne y Quevedo, indica afinidades entre Góngora y Giambattista Marino, así como niega las afinidades naturales que el pertenecer a una lengua única podrían favorecer. Hay en Paz una visión muy crítica en relación al concepto de “influencia”, incapaz de dar cuenta de del fenómeno poético internacional.

Cuando Haroldo de Campos le escribe la primer carta a Octavio Paz en 1968, no está hablando en nombre de la globalidad de la poesía brasileña, sino que está actuando en consonancia con una forma de concebir el acto poético que viniera defendiendo desde años antes con el Grupo Noigandres, y que al dirigirse a Paz continúa reafirmando. Cuando Paz le responde a Haroldo está demostrando su deseo de entrar en el sistema literario brasileño de la mano de los concretos, y no por otros mecanismos. Es que, como indica Lambert:

(...) el modelo de las literaturas nacionales nunca es suficiente por sí mismo. Tanto en términos de nación como en términos de lengua, las literaturas no constituyen sistemas de comunicación homogéneos o cerrados, y la interacción con otros tipos de comunicación (literaria), de origen local o internacional, ocurre a todo momento. La complejidad cultural y lingüística de toda sociedad implica la coexistencia de varias tradiciones literarias en cualquier espacio sociocultural.¹²² (LAMBERT, 1990: 7)

Sobre la “complejidad cultural y lingüística” que indica este teórico, dos necesarias anotaciones en relación a *Transblanco*. En primer lugar, un punto relativo al campo de los Estudios de la Traducción: la cercanía de ambas lenguas, el español y el portugués, no implica menor dificultad en las traducciones, y tampoco menos material para trabajar en función de las teorías asociadas. La segunda anotación,

¹²² “(...) o modelo das literaturas nacionais nunca é suficiente por si mesmo. Tanto em termos de nação como em termos de língua, as literaturas não constituem sistemas de comunicação homogêneos ou fechados, e a interação com outros tipos de comunicação (literária), de origem local ou internacional, ocorre a todo momento. A complexidade cultural e lingüística de toda sociedade implica a coexistência de várias tradições literárias em qualquer espaço sociocultural”.

y más importante aún, es la imposibilidad de explicar causalmente cómo la pertenencia de Haroldo de Campos al movimiento de la poesía concreta determinaría por sí sola la elección de traducir a Paz, ni tampoco las posteriores decisiones traductivas de común acuerdo entre ambos.

Para el tratamiento del aparato paratextual que conforma la obra *Transblanco*, me remitiré a los aportes de Genette en *Seuils* (1987), tomando la traducción al portugués, *Paratextos Editoriais* (Ateliê Editorial, 2009). En este sentido, la obra literaria, según Genette:

(...) rara vez se presenta en un estado sin atavíos, sin refuerzo y sin acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, tales como el nombre del autor, un título, un prólogo, ilustraciones, que nunca sabemos si debemos considerar como pertenecientes al mismo, pero que en cualquier caso lo rodean y lo amplían, precisamente con el fin de *presentarlo*, en el sentido habitual del verbo, pero también en su sentido más fuerte: para *hacerlo presente*, para asegurar su presencia en el mundo, su "recepción" y el consumo, bajo la forma, por lo menos actualmente, de un libro.¹²³ (GENETTE, 2009: 9)

O sea, todos esas producciones verbales o no que acompañan la obra no sólo la presentan al lector, sino que también, y siguiendo las cursivas del autor, la “hacen presente”, habilitan su existencia como tal, la modelan como el libro al que el lector se enfrenta. En el análisis a continuación, pretendo demostrar que en *Transblanco* la labor de traducción y edición, profusamente documentada y explicitada en la obra por medio del mensaje paratextual, permitirá la doble autoría, equiparando al traductor/editor con el autor del poema *Blanco*.

Parto de la base de que la publicación de *Transblanco* se guía en parte por las expectativas lingüísticas, estilísticas y poéticas de la cultura a la que se dirige, definida no como el universo ilimitado de la literatura brasileña de mediados de los años '80, sino como una zona más

¹²³ “(...) raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço ou o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo, sob a forma, pelos menos hoje, de um livro”.

restringida, cuyas expectativas son en parte conocidas por Haroldo de Campos, y a cuya formación él ha contribuido ampliamente a construir durante varias décadas. Hacia 1986, la labor de traducción como mecanismo de introducción de obras que reafirmaran los postulados estéticos que los poetas concretos proponían, había dado sendos frutos. El patrimonio poético que habían anexado por medio de la traducción era amplio, y preciso, con autores que habían ingresado de la mano de los concretos al sistema literario brasileño y de una determinada manera, aquella que tenía que ver con hiperexplicitación y valoración del hecho de ser obras traducidas. La problematización de la traducción como “creación y como crítica”¹²⁴ (CAMPOS, 1992), se imprimió de una manera fuerte en cada una de ellas, resaltando el rol de obras traducidas, y, no menos importante, la labor de los traductores.

Por medio de la puesta en diálogo de original y traducción, la profusa correspondencia entre autor y traductor, las notas críticas de ambos y de otros autores, se obtiene una valiosa información para el análisis del acuerdo entre Haroldo de Campos y Octavio Paz, que culmina en un libro de doble autoría. Podría así discutirse hasta qué punto el detenimiento en la posición, función, estrategias y expectativas dentro del universo circunscripto de la obra, puede ser suficiente para un análisis global de la relación entre ambos. Sobre este punto, creo pertinente la afirmación conclusiva, y abierta, de Genette:

Por más fuerte que sea el deseo -inherente a todo estudio (a todo discurso)- de justificar su objeto elogiándolo, considero más saludable y metodológicamente más eficaz reaccionar en sentido contrario y, como dije a propósito de las notas, aplicar el principio ockamiano de economía que nos impide multiplicar sin razón los ‘objetos teóricos’. En la medida en que el paratexto es una zona de transición entre el texto y el extratexto, uno debe resistir la tentación de agrandar esta zona royendo en ambas direcciones. El carácter impreciso en sus límites, no impide que el paratexto posea en su centro un distintivo e indisputado territorio donde sus “propiedades” son manifestadas claramente, siendo constituido conjuntamente por los elementos que he explorado en este libro, y algunos otros. Fuera de

¹²⁴ “(...) criação e como crítica”.

ello, vamos a ser cautelosos de proclamar precipitadamente que “todo es paratexto”.¹²⁵
(GENETTE, 2009: 357-358)

Dentro de la “crítica de traducción” propuesta por Berman, y siguiendo la propuesta de Genette, la descripción del universo paratextual de la obra no será el único parámetro de estudio, pero sí en el que haré foco. Los diversos puntos que analicé hasta ahora (contexto histórico, características de la obra de Haroldo de Campos y Octavio Paz, pensamiento crítico de ambos), serán relacionados con detalles paratextuales.

SOBRE AL ANÁLISIS PARATEXTUAL

A grandes rasgos, de aquí en adelante este capítulo propone un relevamiento del aparato paratextual de *Transblanco* en sus dos ediciones (1986 y 1994) tomando en cuenta la inclusión en el objeto de estudio de todos aquellos elementos que no forman parte de la obra traducida, pero que sí la acompañan como unidades de significación plausibles de ser puestas en relación como un todo y posibilitar la comprensión del significado de la doble autoría Octavio Paz-Haroldo de Campos en este libro.

Para tal efecto, describiré las marcas paratextuales en las dos ediciones de *Transblanco*, la primera de 1986 de la editorial Guanabara, y la segunda de 1994, de la editorial Siciliano, siguiendo lo que Genette califica como un “poco simplista”, en cuanto a cómo realizar el examen paratextual:

(...) definir un elemento paratextual consiste en determinar su lugar (la pregunta *¿dónde?*); la fecha de aparición y, si fuera el caso, de desaparición (*¿cuándo?*); su modo de existencia,

¹²⁵ “Por maior que seja o desejo, inerente a todo estudo (e a todo discurso), de justificar seu objeto elogiando-o, parece-me mais sadio e metodologicamente mais eficaz reagir ao inverso e, como já disse quando falamos da nota, aplicar o principio ockamiano de economia que se furta de multiplicar sem razão maior os ‘objetos de estudo’. Sendo o paratexto uma zona de transição entre o texto e o extratexto, deve-se resistir à tentação de ampliar esta zona roendo de um lado e de outro. O caráter indeciso dos limites não impede o paratexto de possuir, em seu centro, um território próprio e incontestável no qual se manifestam claramente suas ‘propriedades’, e que juntas constituem os tipos de elementos que acabamos de investigar, e alguns outros. Fora disso, evitaremos proclamar rápido demais que ‘tudo é paratexto’”.

verbal u otro (*¿cómo?*); las características de la instancia de comunicación, remitente y destinatario (*¿de quién? ¿hacia quién?*); y las funciones que animan su mensaje (*¿para hacer qué?*).¹²⁶ (GENETTE, 2009:12, cursivas del autor)

Paso a paso, lo que se irá demostrando por medio del destaque de las marcas paratextuales de *Transblanco*, puede ayudar a reconocer en esta obra las excepciones que Genette señala a la funcionalidad del paratexto al servicio del texto:

(...) salvo excepciones puntuales que veremos aquí y allá, el paratexto, en todas sus formas, es un discurso fundamentalmente heterónimo, auxiliar, y dedicado al servicio de algo distinto de sí mismo que constituye su razón de ser: el texto.¹²⁷ (GENETTE, 2009: 17)

La heterogeneidad del paratexto, su auxiliaridad, y el estar dedicado a otra cosa que a sí mismo, serán puestas a prueba en el relevamiento que sigue. Si la inclusión de tal densidad paratextual en *Transblanco* hace pensar acerca de su razón de ser, si poética o crítica, o ambas, ello también invierte la sucesión de textos, rompiendo la linealidad de un original principio-inicio, pues no hay en la obra una determinación expresa de la traducción, sino de la coautoría. Este punto se debe insertar en la obra de Haroldo de una forma, deliberada, pero de otra muy distinta en Paz, que no precisa en definitiva de este direccionamiento, pero que en definitiva lo acepta. De allí que valga relacionar esta característica de *Transblanco* con el pensamiento de Toury, cuando expresa que al asumir una traducción como tal, también se asume la existencia de un texto anterior:

Considerar un texto de la lengua meta como una traducción acarrea el obvio supuesto de que hay otro texto, en otra cultura/lengua, que tiene

¹²⁶ “(...) definir um elemento de paratexto consiste em determinar seu lugar (pergunta *onde?*), sua data de aparecimento e às vezes de desaparecimento (*quando?*), seu modo de existência, verbal ou outro (*como?*), as características de sua instância de comunicação, destinador e destinatário (*de quem? a quem?*) e as funções que animam sua mensagem: *para fazer o quê?*”.

¹²⁷ “(...) salvo exceções pontuais que encontraremos aqui e ali, o paratexto, sob todas as suas formas, é um discurso fundamentalmente heterônimo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser: o texto”.

prioridad cronológica y lógica sobre el mismo: no sólo es el asumido texto asumidamente precedente en el tiempo al otro tomado como su traducción, sino que se presume que haya servido de punto de partida y base para el más reciente. Lo crucial no es el texto base como tal tal, ni siquiera la posibilidad de apuntarlo, sino el supuesto de que uno tiene que haber existido.¹²⁸ (TOURY, 1995: 143)

O sea, no hay en *Transblanco* la noción expresa de la “traducción asumida”, sino, como pretendo demostrar, un movimiento tal de equiparación del original y la traducción que avanza sobre un nuevo sentido del texto original, que en ocasiones uno puede ver como una “excusa”. El original no está escondido, tampoco asumido: es simultáneo a la traducción y al aparato paratextual que lo rodea.

En referencia a los apartados que siguen, atribuiré muchas de las decisiones en torno al paratexto no sólo a la casa editorial o a una entidad abstracta como muchas veces Genette se refiere, sino al traductor/organizador, devenido coautor, de la obra. Ello se fundamenta en la importancia que Haroldo de Campos le adjudicó al paratexto de sus traducciones y su participación activa en el proceso, marcando una línea de trabajo en lo que atañe a las características paratextuales del conjunto de su producción traductiva.

Hechas estas consideraciones, realizaré ahora el análisis paratextual de las dos ediciones de *Transblanco* que mencioné, contraponiéndolas en los puntos que sufrieron alteraciones de 1986 a 1994. Se debe anotar que no todas las partes corresponden al orden y división que establece Gérard Genette, pero sí que uso su modelo como base descriptiva, con más detenimiento en zonas que considero claves en la obra.

¹²⁸ “Regarding a target-language text as a translation entails the obvious assumption that there is another text, in another culture/language, which has both chronological and logical priority over it: not only has such an assumed text assumedly preceded the one taken to be its translation in time, but it is also presumed to have served as a departure point and basis for the latter. The crucial thing is that it is not the source text as such, nor even the possibility of actually pointing to it, that is at stake here, but the assumption that one must have existed”.

RELEVAMIENTO PARATEXTUAL

Peritexto editorial: zona espacial y material

Definido como: “(...) toda la zona del peritexto bajo responsabilidad directa y principal (pero no exclusiva) del editor; o tal vez, de forma más abstracta, pero también más exacta, de la *edición*”¹²⁹, esclareciendo que el término “zona”: “(...) indica que el rasgo característico de este aspecto del paratexto es básicamente espacial y material.”¹³⁰ (GENETTE, 2009: 21), el peritexto editorial será descripto paso a paso según los elementos materiales que en las dos ediciones de *Transblanco* encontramos.

Así, el formato de la obra es el primer elemento que se ofrece para relevar. En este sentido, en *Transblanco* se observa que la edición de 1986 no se diferencia de la de 1994, ya que ambas tienen 14 por 21 centímetros de tamaño, con tapa dura, pero el material de la segunda es de mayor gramaje, al igual que las hojas internas. Ambos tienen las hojas cosidas al lomo, y no pegadas, señal de mayor calidad de la edición. Mientras la edición de 1986 tiene 199 páginas, la de 1994 tiene 313 páginas, aumento debido a la mayor cantidad de materiales críticos que acompañan la nueva edición.

Como indica Genette en la cronología que realiza del formato (GENETTE, 2009: 23), el mismo tiene un valor directamente relacionado con el tipo de público que irá a consumir la obra, y con sus estatus dentro del sistema literario. Si comparamos las ediciones de *Transblanco* con otra obra cercanas en el tiempo del propio Haroldo de Campos, éstas no tendrán la magnificencia de la primera edición de las *Galáxias* en 1984, por la editorial Ex Libris, que se presentaba con tapa dura y grandes dimensiones y donde los textos teóricos brillaban por su ausencia, pero sí será similar a libros a partir de una traducción, como *Hagaromo de Zeami: o charme sutil*, de 1994.

Otro de los elementos claves en el peritexto editorial es la tapa, que analizaré una a continuación de la otra en las dos ediciones de la obra.

¹²⁹ “(...) toda a zona do peritexto sob responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor; ou talvez, de maneira mais abstrata porém com maior exatidão, da *edição*”.

¹³⁰ “(...) indica que o traço característico desse aspecto do paratexto é essencialmente espacial e material”.

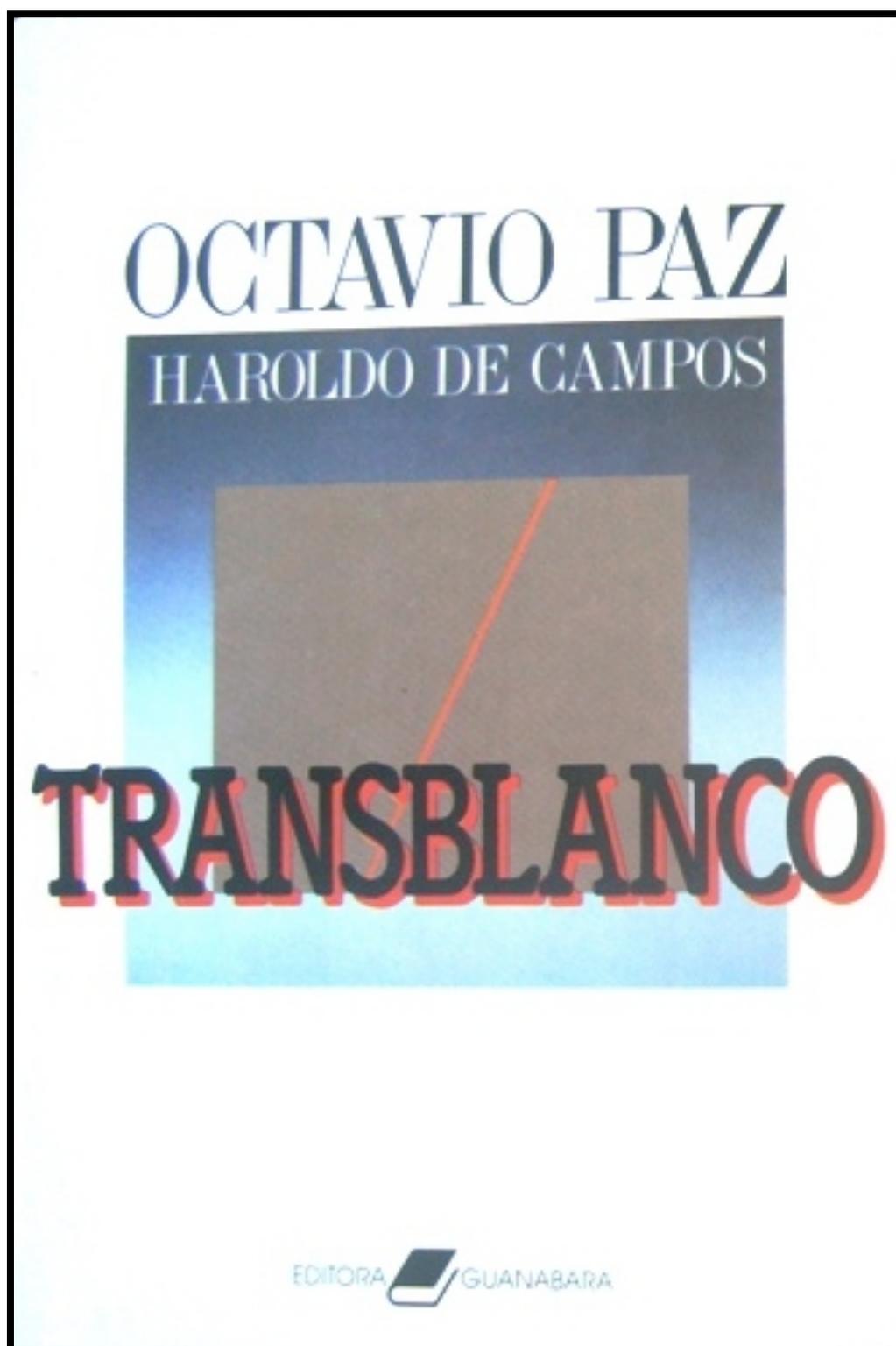


IMAGEN 1- Tapa edición 1986

Como podemos observar, en la tapa de la edición de 1986 (IMAGEN 1), el título “Transblanco” se ubica en el centro de la misma, levemente hacia el límite inferior, en letras negras (21mm. de altura) con sombra roja, sobre fondo blanco y más precisamente, sobre una composición de arte de tapa de dos rectángulos superpuestos. El mayor de los rectángulos es gris en degradé hacia el celeste, y el otro, menor, de color marrón pleno, una metáfora posiblemente de la naturaleza traductiva de la obra, de textos dentro de textos. Además, una línea anaranjada atraviesa el rectángulo pequeño, terminando en la sombra colorada del título, dividiendo los rectángulos en dos, estableciendo la existencia de dos partes en la obra. Se trata de una fotocomposición hecha por la editorial, como se indica en los detalles de catalogación. El nombre del poeta mexicano aparece en destaque sobre el blanco de fondo, en la parte superior (con letras de 14mm. de altura), y un poco más abajo, dentro del rectángulo en degradé, está el nombre de Haroldo de Campos en tamaño menor (8mm.), no existiendo ninguna marca que indique el género de la obra, ni si se trata o no de una traducción. Al pie de la tapa está el logo de la casa editorial, y su nombre “Editora Guanabara”. Recordemos que esta obra era el tercer libro de poemas de Octavio Paz publicado en Brasil, teniendo como antecedentes al libro-homenaje *Constelação* (1972), de circulación reducida por sus escasos 150 ejemplares, y *23 poemas*, el pequeño libro de poemas traducidos por Olga Savary y publicados en 1983. Por lo tanto, no es de extrañar una tapa en la que el nombre de Octavio Paz tuviera un cierto protagonismo, así como el tamaño menor del nombre de Haroldo de Campos, quien presentaba al poeta extranjero.

Mientras tanto, en la edición de 1994 el arte de tapa es notablemente distinto (IMAGEN 2):

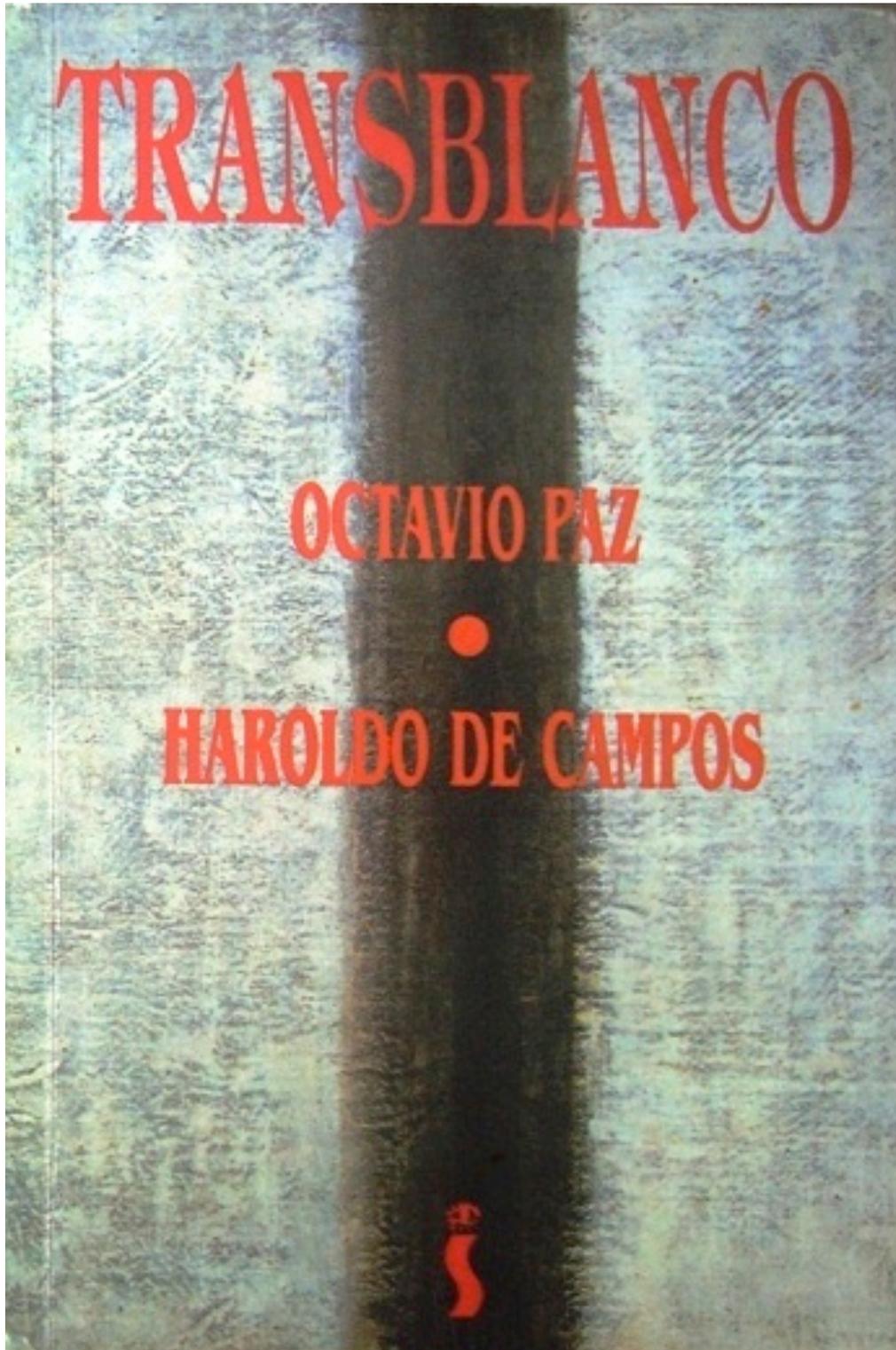


IMAGEN 2- Tapa edición 1994

El título del libro aparece sobre el margen superior, en letras rojas, al igual que los nombres de Octavio Paz y Haroldo de Campos,

separados por un pequeño círculo, de color rojo también. Llama la atención que ahora los nombres de ambos son de igual tamaño (11mm.), pero de cualquier manera menores que el título, definitivamente más grande, con 25mm. de altura. La imagen de fondo, una línea irregular que corre en sentido vertical sobre fondo grisáceo, es realizada en base a una acuarela de 1917 de Olga Vladimirovna, artista rusa de vanguardia ligada a los poetas futuristas de su país. No hay tampoco menciones a traducción ni lengua de origen, aunque de alguna forma se puede pensar que el público brasileño al que se dirigía supiera que Octavio Paz era mexicano y que Haroldo de Campos era un poeta, crítico y traductor brasileño. No hay referencia en la tapa a que se trata de una segunda edición, con nuevos materiales críticos, donde la traducción no es alterada.

Resumiendo las características de ambas tapas, creo que hay en la primera edición de 1986 una intención deliberada de presentación de Octavio Paz dentro de Brasil, y también de la obra en sí, que se refuerza con la disposición clara y geométrica de los elementos gráficos. Ya en la segunda edición de 1994, se puede advertir que la mayor modificación es la igualación de los nombres de Octavio Paz y Haroldo Campos, y su mudanza hacia el centro de la página, así como la diferencia notoria en el tamaño de la tipografía del título, mayor y en el borde superior. Un elemento común es el uso en ambas tapas del color rojo, o anaranjado, elección que se podría relacionar con la lectura erótica del poema, que se sugiere en los textos de las solapas.

Si fuera a realizarse una lectura en cuanto a la importancia de los elementos gráficos de las tapas, en la primera edición lo significativo sería el nombre de Paz y el título de la obra, mientras que en la segunda el título como primera información, y luego los nombres de Paz y Campos a un mismo nivel en el centro de la portada. Pareciera como si en la segunda edición ya se contara con la información de qué es *Transblanco*, y que además los autores de la obra fueran igualmente importantes a los ojos del lector. En este sentido, se puede agregar el dato histórico del cuestionamiento del que Octavio Paz estaba siendo objeto en los últimos años después de recibir el Nobel, lo cual puede haber transportado el interés de *Transblanco* desde el poeta a la obra por sí misma, dato que habría que sumar al prestigio creciente de Haroldo de Campos entre 1986 y 1994.

Pasando a la contratapa (IMAGEN 3 y 4), veamos cómo se presenta al lector en las dos ediciones:

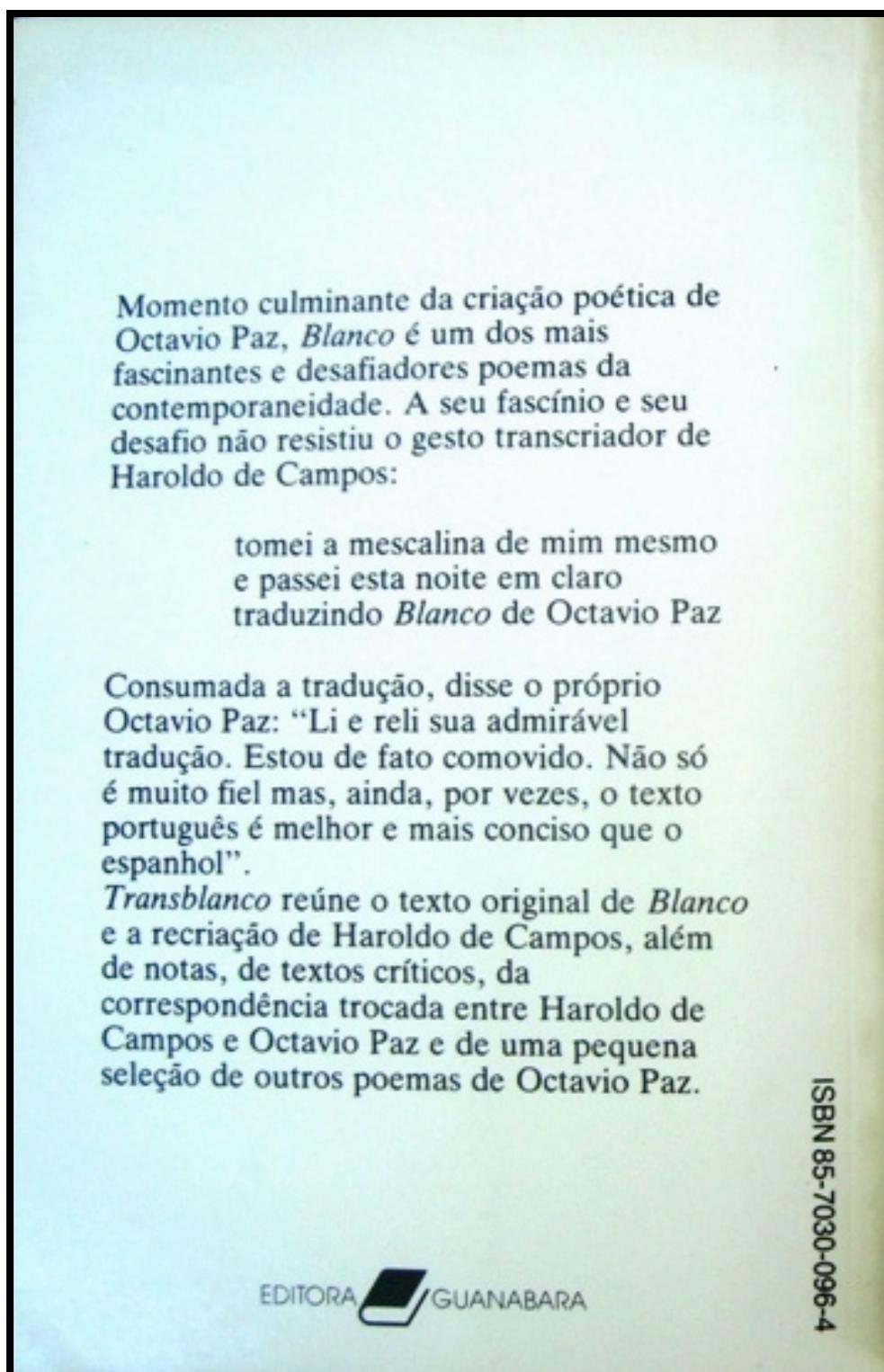


IMAGEN 3- Contratapa edición 1986.

Momento culminante da criação poética de Octavio Paz, *Blanco* é um dos mais fascinantes e desafiadores poemas da contemporaneidade. A seu fascínio e seu desafio não resistiu o gesto transcriador de Haroldo de Campos:

tomei a mescalina de mim mesmo
e passei esta noite em claro
traduzindo *Blanco* de Octavio Paz

Consumada a tradução, disse o próprio Octavio Paz: “Li e reli sua admirável tradução. Estou de fato comovido. Não só é muito fiel mas, ainda, por vezes, o texto português é melhor e mais conciso que o espanhol”.

Transblanco reúne o texto original de *Blanco* e a recriação de Haroldo de Campos, além de notas, de textos críticos, da correspondência trocada entre Haroldo de Campos e Octavio Paz e de uma pequena seleção de outros poemas de Octavio Paz.

ISBN 85-267-0661-6



9 788526 706613

IMAGEN 4- Contratapa edición 1994

Como queda evidenciado, el texto de la contratapa de ambas ediciones es idéntico, centrándose en la traducción, y no solamente en el

poema original, del cual se hace breve mención en las palabras iniciales: “Momento culminante da criação poética de Octavio Paz, *Blanco* é um dois mais fascinantes e desafiadores poemas da contemporaneidade”, una afirmación bastante discutible, como ya establecí en la primera parte de esta disertación. A continuación, se agrega, como si se tratara de una causalidad inherente: “A seu fascínio e seu desafio não resistiu o gesto transcriador de Haroldo de Campos”. Como cita extensa, prosigue parte del poema que Haroldo le enviara a Paz cuando terminó la traducción del poema: “tomei a mesalina de mim mesmo/e passei esta noite em claro/ traduzindo *Blanco* de Octavio Paz”. Se cita, además, la respuesta entusiasta de Paz en relación a la traducción, en donde el poeta mexicano resalta la mayor concisión y mejoría, en algunas partes, del texto traducido. Cierra este texto una descripción de los elementos críticos y la breve selección de otros poemas que acompañan el original *Blanco* y la *recriação* de Haroldo; y otro párrafo con el sumario de los textos que el lector irá a encontrar en el interior de la obra.

O sea, el texto lleva consigo una decidida valoración de la obra poética de Paz, resaltando la capacidad “transcreadora” de Haroldo. Volviendo sobre la distinción que hizo Genette entre el público del título, y aquel del texto, se puede afirmar que el público de este texto de contratapa, que es el que usualmente sirve como comunicado de prensa, es aquel que se sirve de la información de este pequeño sumario valorativo de la obra, pero que no siempre termina leyéndola. Sin embargo, este texto es también un anticipo de lectura, un direccionamiento certero, más aún si se tiene en cuenta la tendencia de los poetas concretos a proveer de instrucciones de lectura en sus obras.

Otro de los elementos del peritexto editorial es el lomo del libro. Si analizamos las dos ediciones de *Transblanco*, en la edición de 1986, indicando la doble autoría, se lee el nombre de Paz levemente más grande, encima del de Haroldo, más pequeño, ambos en tinta negra, y el nombre “Transblanco” en color anaranjado y letras mayores. El logo de la editorial ocupa la parte derecha inferior. En suma, por los tamaños de letra, emula en este sentido la disposición de la tapa. Ya en la segunda edición de 1994, el título ocupa menos espacio que los nombres, puestos uno a continuación del otro en sentido vertical, en donde a diferencia de la tapa, el nombre de Paz aparece más grande que el de Haroldo, separados también por el círculo que ya estaba en la tapa.

En lo que respecta a la anteportada (IMAGEN 5), como se puede ver en la figura a continuación, en ambas ediciones, se lee únicamente el título “Transblanco”. Mientras que el título en la edición de 1986 se presenta con letras más pequeñas y en la mitad superior de la página, en la de 1994 aparece en la mitad de la página con letras de más tamaño. La tipografía de la segunda edición es netamente más cargada, con más ancho de línea y cierta tendencia gótica en los caracteres.

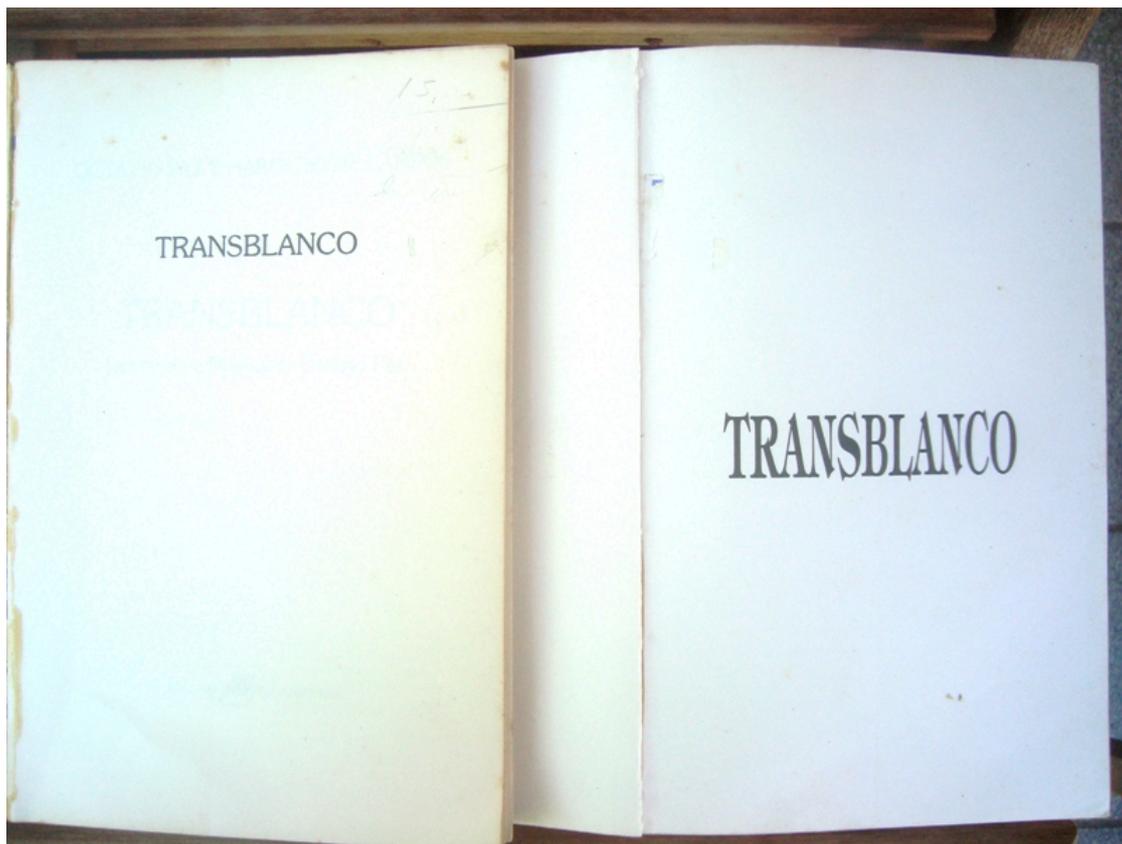


IMAGEN 5- Anteportada edición 1986 (izq.) y 1994 (der.)

La portada (IMAGEN 6) es otro de los elementos del peritexto editorial, y es aquí donde el lector recién lee el título seguido de un subtítulo que anota: “(em torno a Blanco de Octavio Paz)”, lo cual no deja de ser sumamente importante en vistas de que esta información provee una dirección en cuanto a la naturaleza traductiva de la obra.



IMAGEN 6- Portada edición 1986 (izq.) y 1994 (der.)

Como se observa, en la portada están presentes ambos autores, Paz y a continuación Campos, con la conjunción copulativa “e” en la edición de 1986, y separados por el círculo de la tapa en la edición de 1986. Los logos y nombres de las respectivas editoriales están en el margen inferior de la hoja. No hay tampoco menciones a traducción ni lengua de origen, aunque, como indiqué en el párrafo anterior, el lector ya acostumbrado a los textos de Haroldo de Campos como traductor puede inferir la obra “en torno a la traducción” que está en sus manos.

Me interesa volver la atención sobre el pequeño, pero significativo, círculo que une y separa los nombres de Paz y Campos en la tapa y portada de la edición de 1994. La ambigüedad del artefacto gráfico es evidente: mientras que no es una conjunción copulativa, tampoco es una línea divisoria, siendo que además no aparece en la primera edición, sino solamente en la segunda de 1994. ¿Sería una forma elegante de unir mediante las líneas curvas del círculo al autor del poema y a su traductor, ya coautor, dejando abierta la interpretación del lector acerca de la autoría de la obra?

Otro elemento del peritexto editorial son las solapas, espacios de papel doblados junto a la tapa que sirven como marcadores, y como lugar de un texto informativo extra sobre la obra, que los libros pueden o no poseer. En el texto de las solapas de la primera edición de *Transblanco* se ubica al poema *Blanco* dentro de la trayectoria de Octavio Paz en tanto culminación de su poética, indicando la posición fundamental que ocuparía dentro de su obra, y se adelantan las múltiples lecturas que el poema admite, que huye “à linearidade da linguagem”. A continuación, en el segundo párrafo, se explicita la importancia del espacio en blanco para este poema, un guiño explicativo del título, y luego se refiere a su naturaleza erótica, y la importancia de la mujer en el mismo. Ya en el tercer párrafo, se explica la estructura de la obra, en torno de la cual “gravitam” la correspondencia entre autor y traductor, textos críticos y otros poemas de Paz. En el último párrafo, de la segunda solapa, se concluye que *Transblanco* es “o percurso composto por todos esses elementos, que se conjugam para iluminar a leitura de *Blanco*”. Cabe anotar que al fin de este texto se hace referencia a la *transcrição* que Haroldo habría llevado adelante para traducir el poema de Paz.

En la segunda edición, el texto de las solapas es bastante similar al de 1986. El primer párrafo indica que se trata de una edición ampliada, que incluye nuevos textos sobre Paz y otros poemas, que irían a celebrar los ochenta años del poeta y su reciente obtención del Premio Nobel de Literatura. Es clave situar este último dato, el hecho de que Paz ganara un importante premio a nivel internacional y qué repercusión tuvo en Brasil. Al respecto de este reconocimiento, el Premio Nobel, Pascale Casanova:

Europa está dotada desde el principio del Siglo XX de esa instancia de consagración que poco a poco va conquistando el reconocimiento mundial: los escritores de todo el mundo lo aceptan como certificado de universalidad y, por lo tanto, tienen en común el reconocerlo como la más elevada consagración del universo literario.¹³¹
(CASANOVA, 2002: 185)

¹³¹ “A Europa é dotada no início do século XX dessa instância de consagração que aos poucos conquista um reconhecimento mundial: os escritores do mundo inteiro aceitam-no como certificado de universalidade e, por isso, têm em comum reconhecer-lo como a mais elevada consagração do universo literário”.

Ya en los párrafos que siguen, se advierte la introducción de algunas notas, como la que afirma que en *Blanco* opera “além da sucessão de palavras, que ocorrem uma após a outra, a conquista da simultaneidade, do vertical incidindo sobre o horizontal, como numa partitura ou num cosmograma plurisensível”. En el cuarto párrafo, ya en la segunda solapa, se detallan los nuevos textos críticos que vienen a sumarse a la obra, que explicitaré en los apartados correspondientes.

Como último punto dentro del peritexto editorial, pero no por ello menos importante, me detendré en los tipos de letras usados en las dos ediciones. En relación a la tipografía utilizada a lo largo de *Transblanco*, es muy oportuna la siguiente afirmación de Genette:

(...) existen casos en los que la realización gráfica es inseparable de la intención literaria: es difícil imaginar ciertos textos de Mallarmé, Apollinaire, o Butor privados de esta dimensión (...) ¹³²
(GENETTE, 2009: 36)

Enmarcado en un proyecto tan ligado a la experimentación de algunos de los poetas que cita Genette –sobre todo Mallarmé, quien aparece desde la primera carta que Haroldo le escribe a Paz en 1968- es importante advertir las decisiones tipográficas y las restricciones que se explicitan en las notas paratextuales. En esta obra, es Paz quien en el texto que aparece como “Advertência de Octavio Paz”, se encarga de resaltar la importancia de la disposición espacial y las decisiones tipográficas para la reproducción del poema *Blanco* y su traducción. En consonancia con la denominación de “advertencia”, se lee:

Como não foi possível reproduzir aqui todas as características da edição original de “Blanco” (...), assinalo que este poema deveria ser lido como uma sucessão de signos sobre uma única página; (...) A tipografia e encadernação da primeira edição de ‘Blanco’ propunham-se sublinhar não tanto a presença do texto como a do espaço que o sustém: aquele que faz possíveis a escritura e a

¹³² “(...) existem casos em que a realização gráfica é inseparável do propósito literário: não podemos imaginar certos textos de Mallarmé, de Apollinaire, ou de Butor privados dessa dimensão (...)”.

leitura, aquele em que terminam toda escritura e toda leitura. (PAZ, CAMPOS, 1986: 27)

Otro tanto lo explicita la carta de Octavio Paz a Rodríguez Monegal, que data de 1967, y que se publica como “Apêndice” en la página 19 de la edición de 1986. En la misma, Paz divide el poema en partes, y pide que se respete su disposición espacial para la publicación en la revista *Mundo Nuevo*. Así, resalta la importancia de colocar la primera parte del poema en el centro de la página, de tipo versalete, de tamaño mayor que la usual en la revista, y con interlineado también mayor; y la segunda, compuesta por dos columnas, izquierda y derecha, con tamaño de letra e interlineado menor, en negrita y en itálico respectivamente. Como advierte la nota de Rodríguez Monegal al pie de página, la diagramación de la revista fue modificada de acuerdo a las exigencias del poeta.

En la “Nota do organizador” (presumiblemente de Haroldo de Campos, aunque el texto no está firmado), de la página 29 en la edición de 1986, se establece cuáles fueron las indicaciones que pudieron ser respetadas. Si bien se explica que el texto fue establecido en función de la edición original de “libro-objeto” de 1967, a cargo de la editorial Joaquín Mortiz, la disposición espacial tuvo que ser reproducida a partir de sucesivas reimpressiones en formatos más estándar. Ello implicó, como anota el organizador, que se preservasen los distintos registros tipográficos para dar cuenta de sus tres partes y se mantuviera el color rojo en una de las mismas, como en la edición original. El resto del libro, como se advierte en la lectura, tiene una tipografía estándar, además de la reproducción tipo facsímil de algunas de las cartas publicadas.

Sobre el título y sus varias dimensiones

Como indica Genette, el aparato que constituye el título como es entendido desde el Renacimiento, no es meramente un elemento aislado, sino un todo complejo (GENETTE, 2009: 55). No menos importantes es la problematización que realiza del destinatario del título, en tanto se dirige a muchas más personas que el texto, a todos aquellos que de alguna forma u otra tienen relación con la obra (críticos, editores, intelectuales), pero que no necesariamente la leerán en su totalidad (GENETTE, 2009: 71). En este sentido, se puede inferir que los destinatarios del título *Transblanco* no son únicamente sus lectores, sino un universo mayor, que seguramente abarca a quienes se oponían a los

postulados de la transcreación, y veían en esta obra una adhesión desde el título a los mismos, abarcando y presentando a Octavio Paz en Brasil desde esta clave precisa.

Ahora bien, para las funciones del título, Genette pide prestada del área lingüística la división entre tema, de lo que el autor habla, y rema, lo que dice sobre el ello (GENETTE, 2009: 74-75). En consecuencia, se puede decir que en la composición del título “Transblanco” hay una parte remática, que sería el prefijo “trans”, indicando el movimiento de traducción que ocurre en la obra según, como ya explicité, la concepción defendida por los concretos; y una parte temática, el sustantivo “blanco”, como indicio del poema sobre el que se estructura la obra. Claro que todo esto se relaciona con un tipo de público muy específico, aquel que presumiblemente los concretos han contribuido a construir a lo largo de más de tres décadas de trabajo crítico, creativo y traductivo, que seguramente ya conocían a Haroldo como traductor. Es clave destacar que si bien Paz no denomina en ningún momento a la traducción como “transcreación” en las cartas que se publican junto a la obra (COSTA, 2003), es evidente que de alguna forma acepta que el conjunto del proyecto editorial se titule de esa forma.

Paralelamente, dentro del complejo temático-remático del título “Transblanco”, considero útil avanzar un paso más dentro de su significado, y vislumbrar hasta qué punto la condición temática del sustantivo “blanco” trae consigo un título anterior, es decir, la elección del autor del poema en español. Y allí el título tiene la condición de ser metafórico, “blanco” de la página vacía y el especial tratamiento que el autor hace de la misma, “blanco” como punto al cual se dirige su intención poética, fin y comienzo circular de las varias lecturas que propone.

Por otra parte, y no menos importante, el título compuesto de la obra denota una posible sucesión temporal, o sea, el poema, expresado en la palabra en lengua extranjera “blanco”, a la cual, después en el tiempo, se le adiciona el prefijo “trans”. La naturaleza traductiva de la obra apoya esta suposición, es decir, apoya la sucesión a la que estoy asociando el título, aunque como discutí al principio de este capítulo, más que una sucesión, es una nivelación temporal que termina por construir la coautoría, por fundir el tiempo en el que los textos ocurren.

Otro elemento a tener en cuenta del título es la existencia en la segunda página de la frase: “(em torno a Blanco de Octavio Paz)”, ubicándose a continuación del título *Transblanco*. Considerando las

diferencias que Genette establece entre subtítulo e indicación de género (GENETTE, 2009: 57), creo que en este caso se puede hablar de indicación de género para denominar a esta parte del título, pues éste explicita la naturaleza crítica de la obra, que la misma se estructura alrededor de la obra de Octavio Paz, tal es su función, al tiempo que también introduce el texto alrededor del cual se configura la obra, es decir, Blanco (sin cursivas ni otro elemento gráfico que permita saber si se trata de un libro o un poema). Es destacable que esta parte del título sólo aparece en ambas ediciones en la página que indiqué, pero no en la tapa. Contradictoriamente, sí se explicita en la información de catalogación de la primera edición, pero no en la segunda edición.

Pasando a la localización del título en la obra, Genette realiza una cronología de la misma a lo largo del tiempo, pasando por su ausencia o incorporación a la primera página en la antigüedad, hasta la posición de nuestros días:

En nuestro esquema actual, el título cuenta con cuatro lugares casi obligatorios y sufriblemente redundantes: la tapa frontal, el lomo, la portada, y la anteportada, en la que, por regla general, no hay nada además del título a veces en forma abreviada.¹³³ (GENETTE, 2009: 63)

Como he evidenciado en los apartados correspondientes, esta disposición se cumple en *Transblanco*.

Dedicatoria y epígrafe

Al contrario de la tendencia general de ubicar la dedicatoria de la obra en la página que sigue a la página del título, observamos que en *Transblanco* la misma se encuentra dentro de la “Nota Prévia”, más precisamente en la posdata de tal texto. En general:

El lugar canónico de la dedicatoria de la obra, desde fines del Siglo XVI, es evidentemente al principio del libro, y hoy, más precisamente, en la

¹³³ “No regime atual, o título comporta quatro locais quase obrigatórios e sofrivelmente redundantes: a primeira capa, a lombada, a página de rosto e a página de anterrosto, em que, em princípio, ele aparece sozinho numa forma às vezes abreviada”.

primera página derecha después de la portada.¹³⁴
(GENETTE, 2009: 116)

En contraste con lo anterior, el gesto de la dedicatoria de *Transblanco* podría explicarse por una cuestión de fechas y reconocimientos póstumos, necesarios y de último momento. El texto es escrito por Haroldo en octubre de 1985, como está establecido al final de la “Nota Prévia” y en noviembre, un mes después, fallece el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, quien antes de su deceso envía el prólogo para la obra. Frente a tal encadenamiento de sucesos, Haroldo escribe:

À sua memória, portanto –ao seu luminoso espírito ibero-americano e ecumênico- a homenagem deste livro, cuja organização seguiu e estimulou e no qual se inscreve o traço generoso e fraterno de sua inesquecível presença. (PAZ, CAMPOS, 1986: 9)

O sea, se constata que es Haroldo de Campos quien hace la dedicatoria, organizador y traductor de la obra, llevando a cabo una tarea que, en general, es realizada por el autor¹³⁵, pero claro que en este caso específico se debe tener en cuenta su estatuto de coautor de la obra. Es interesante destacar que el texto con la dedicatoria como posdata se mantenga en la edición de 1994, sin que se desprenda de la “Nota Prévia” y vaya hacia el principio del libro. Sobre la relación de Rodríguez Monegal con los concretos, ampliaré en el apartado 2.2.13, dedicado al Prólogo.

Por otra parte, al analizar la existencia y ubicación de un epígrafe en *Transblanco*, considero bastante significativa su existencia dentro del poema original, pero no del total del libro. O sea, el epígrafe según Genette es:

(...) una cita colocada en exergo, en destaque, generalmente al inicio de la obra o de parte de obra: ‘en destaque’ significa literalmente *fuera* de

¹³⁴ “O lugar canônico da dedicatória de obra, a partir do final do século XVI, é evidentemente no começo do livro, e, com mais exatidão, atualmente na primeira página ímpar depois da página de rosto”.

¹³⁵ Para contradecir este presupuesto generalizado, Genette señala que en muchas traducciones quienes realizan la dedicatoria son los traductores, poniendo como ejemplo las traducciones francesas de Conrad (GENETTE, 2009: 119).

la obra, lo que es algo exagerado: en este caso, el exergo es más un *borde* de la obra, generalmente más cerca del texto, o sea después de la dedicatoria, si hay dedicatoria”.¹³⁶ (GENETTE, 2009: 131)

En *Transblanco* no hay un epígrafe de la obra en general, que sería entonces en las numerosas notas previas al poema original. Sí está en el borde superior del poema *Blanco*, y se trata de dos citas, una del *The Hevajra Tantra* (“By passion the world is bound, by/passion too it is released.”), y otra del Soneto IV *Plusieurs Sonnets*, de Stéphane Mallarmé, que aparece también en el volumen *Versiones y diversiones* (2000): “Avec ce seul objet dont le Néant s’honore” (PAZ, CAMPOS, 1986: 32). Aunque se tenga en consideración el uso que Genette atribuye en definitiva al epígrafe: “siempre un gesto de silencio, cuya interpretación se deja a criterio del lector”¹³⁷ (GENETTE, 2009: 141), es evidente la doble ligación que Paz apunta con estas citas: por una parte su experiencia mística en Oriente, por otra el genio fundador de Mallarmé. Por todo esto, llama la atención que ninguna de las dos citas que conforman el epígrafe se reproduzcan antes del poema traducido. La misma disposición, y omisión, se repiten en la edición de 1994.

Otro texto de la obra que posee epígrafe es “Constelação para Octavio Paz”, de Haroldo de Campos, en 1986 y 1994, cita medianamente extensa de Octavio Paz en “Recapitulaciones”, de 1965, que comienza así: “Llevar hasta su límite la negación. Allá nos espera la contemplación: la desencarnación del lenguaje, la transparencia (...)” (PAZ, CAMPOS, 1986: 157).

Uso de notas

En cuanto a las notas, su uso no es uniforme. En el texto de Monegal son profusas, a modo de notas finales. A pie de página, en la primera edición, por ejemplo, encontramos dos explicativas muy breves en relación a la carta de Octavio Paz a Celso Lafer (PAZ, CAMPOS, 1986: 21-22).

¹³⁶ “(...) uma citação colocada em exergo, em destaque, geralmente no início da obra ou de parte de obra: “em destaque” significa literalmente *fora* da obra, o que é uma coisa exagerada: no caso, o exergo é mais uma *borda* da obra, geralmente mais perto do texto, portanto depois da dedicatória, se houver dedicatória”.

¹³⁷ “(...) sempre um gesto mudo cuja interpretação fica a cargo do leitor”.

En el poema en sí, se encuentra en nota final la fecha de creación establecida por Paz (“Delhi, de 23 de junho a 25 de setembro de 1966”), y en la traducción se suma a lo anterior la “Agenda do tradutor: Austin, Texas, madrugada/manhã/tarde de 8 de fevereiro de 1981”.

Otra nota al pie de página se encuentra en la página 89, en la “Nota de Haroldo de Campos à Tradução”, donde de Campos explica los fundamentos de su teoría de la traducción. En la página 145, se establece como nota al pie la traducción del ensayo de Julio Ortega, y en la página 157 se establece el origen del texto “Constelação para Octavio Paz”, de Haroldo. En este último texto, a diferencia del resto de la obra, abundan las notas al pie de página, relativas todas ellas a referencias teóricas. En la “Pequena Antologia de *Libertad bajo palabra*”, se observan notas a pie de página que establecen información de fechas de creación de los poemas.

Textos dentro de la obra

Al contrario de la definición genérica de Genette de “prefacio”¹³⁸ como todo tipo de texto previo o posterior a la obra (GENETTE, 2009: 145), tomaré en cuenta la ubicación precisa de cada uno de los textos que acompañan el poema traducido, considerando también su afirmación de que la ubicación previa o posterior no es indistinta. Por ello, divido los textos en cuatro grandes partes de acuerdo a la organización del volumen: los iniciales; los que van junto (antes y después) al poema original y la traducción; los que se agrupan “Em torno a *Blanco*”; y los textos poéticos finales de Paz.

Para efectos analíticos, comenzaré por atender los textos iniciales, dentro de los cuales está la “Nota prévia”, firmada por Haroldo de Campos. A grandes rasgos, el tono de este pequeño texto previo es muy personal, pues se enuncia desde la primera persona del singular y está repleto de referencias propias del organizador y traductor de *Blanco*. En la nota, Haroldo establece que el “núcleo desde livro é o poema ‘Blanco’ (...) e minha ‘transcrição’ em português do texto relativo” (PAZ, CAMPOS, 1986: 7), y pasa a describir los materiales que acompañan a tal núcleo, como ser el prefacio de Rodríguez Monegal (“o eminente crítico uruguaio”). Asimismo, se refiere a la mediación de Celso Lafer para el encuentro con Paz, y a las diversas notas críticas que siguen después del poema. Ejemplo de ello es la realizada por Julio

¹³⁸ “(...) prefacio”.

Ortega, quien según Haroldo “pôde acompanhar o proceso elaborativo de minha tradução do poema de Paz” (PAZ, CAMPOS, 1986: 8), haciendo referencia a la convivencia de ambos en Texas en 1981. Sobre el título, Haroldo cita palabras de Paz en carta de 1983, que no se publica integralmente en la sección epistolar: “Evoca ao mesmo tempo, a geografia (transiberiano, transpacífico), a física e a metafísica (translúcido, transfinito)” (PAZ, CAMPOS, 1986: 9). La posdata de este texto es la que sirve de dedicatoria, como ya anoté, a Rodríguez Monegal.

En 1994, Haroldo agrega un “Prefácio à 2ª Edição”, donde señala los nuevos textos críticos y poéticos que acompañan la nueva edición.

Sigue dentro de lo que sería el espacio de prólogo¹³⁹ el texto “Blanco/Branco: Transblanco” de Emir Rodríguez Monegal, idéntico en 1986 y 1994. La relación de Monegal con la literatura brasileña, como apunta Pablo Rocca, es de larga data en su trayectoria intelectual y se retrotrae a la reseña que el crítico uruguayo escribe de la edición en español de *Angústia* de Graciliano Ramos en 1945, y la amistad con Haroldo se da a través de la amistad con Paz (ROCCA, 2004: 253). Además, y por ejemplo, Rodríguez Monegal dedica auspiciosos comentarios a los poetas brasileños en el capítulo “Tradición y renovación” del libro *América Latina en su Literatura*, aparecido originalmente de 1972, y traza vínculos con el resto de Latinoamérica:

Inútil decir que la incomunicación famosa entre Brasil y el resto de América Latina ha impedido a los poetas concretos de São Paulo aprovechar a fondo la experiencia huidobriana. En vez de partir de *Altazor*, han rehecho el camino del poeta chileno, apoyándose precisamente en sus mismas fuentes y repitiendo (en curioso paralelo a veces) una parte de su trayectoria. No necesitaban, por otra parte, volver la mirada a la poesía de vanguardia de lengua española porque en su Modernismo, los poetas brasileños tenían los antecedentes necesarios para este tipo de exploración. (RODRIGUEZ MONEGAL, 2000: 152)

¹³⁹ Tomo la denominación de prólogo en esta sección, para diferenciarla del prefacio de la 2a edición por parte de Haroldo. Sin embargo, Haroldo se refiere al texto de ERM como prólogo. .

Ya en el texto que hace de prefacio de *Transblanco*, Rodríguez Monegal opina sobre la creación poética en general, pero en cierta manera también sobre la obra en sí y sobre el valor de la interacción para propiciar la creación:

Nem sempre a poesia nasce do tácito diálogo do poeta com a linguagem. Há ocasiões em que se necessita do diálogo com outro poeta, a intertextualidade não apenas dos versos, mas também dos fazedores de versos. (In: PAZ, CAMPOS, 1986: 12).

Por otra parte, Monegal realiza una valoración de la experiencia de *Transblanco*, calificándola de “conjunção estelar” y a continuación cita varios puntos de contacto entre Brasil e Hispanoamérica, zonas que, sin embargo, “costumam desatenderse com olímpica desatenção” (In: PAZ, CAMPOS, 1986: 12). Además de referir su propio esfuerzo por revertir esa desatención, valora el gesto del libro porque: “se passa do terreno do discurso crítico, ainda tímido, ao da prática poética mais luminosa. O salto é incomensurável.” (In: PAZ, CAMPOS, 1986: 14). No menos importante es la valoración que realiza de las afinidades entre Paz y de Campos, que se expresarían en las cartas como tema recurrente. Cerrando el elocuente texto, está la referencia al gesto de *Transblanco* como materialización de la idea de Benjamin acerca de la traducción, y una mención de la publicación de un fragmento *Blanco* en la revista *Mundo Nuevo*, por él dirigida, en 1967.

Es muy singular la existencia de un apéndice al prefacio de Rodríguez Monegal, lo que viene a demostrar una vez más que la proliferación de notas críticas y materiales, elementos que Genette aclara no son obligatorios para la existencia de la obra (GENETTE, 2009: 146), pasa a ser crucial en la edificación de *Transblanco*. En el “Apêndice” se encuentra un fragmento de una carta de Octavio Paz a Emir Rodríguez Monegal de 1967. En esta carta, Paz ofrece un fragmento de *Blanco* para ser publicado en *Mundo Nuevo* e indica precisas instrucciones de disposición en las páginas de la revista, que aclara: “não são caprichos ortográficos”, pues el poema sería en realidad tres poemas (PAZ, CAMPOS, 1986: 22). A continuación, se reproduce la carta de Paz y sus indicaciones gráficas de disposición.

El segundo gran grupo de texto viene a continuación, en lo que se denomina con subtítulos como propiamente “Transblanco”. Antes del

poema en español y portugués está la “Advertência de Octavio Paz”, texto que no está firmado, sino que es en el título que sabemos su autor. Allí Paz se lamenta de que en la presente edición no pueda reproducir las disposiciones materiales de la primera edición de Blanco, que se proponía destacar “não tanto a presença do texto como a do espaço que o sustém (...)” (PAZ, CAMPOS, 1986: 27). Para compensar lo anterior, Paz ofrece una guía de lectura del poema con cinco posibilidades distintas, cada una de ellas con precisas instrucciones interpretativas: “um poema cujo tema é o trânsito da palavra”, “correspondem aos quatro elementos tradicionais”, “quatro variações sobre a sensação, a percepção, a imaginação e o entendimento” (PAZ, CAMPOS, 1986: 28).

En la “Nota del organizador” se refuerza una vez más la carencia en esta edición de las características materiales originales del poema en esta “edição mais cursiva”, y se describen con minucia los elementos que conformaban la edición de Joaquín Mortiz de 1967. Sumado a ello, queda establecido que la edición utilizada para esta obra fue la original, con modificaciones introducidas por las sucesivas impresiones en diferentes formatos.

Hasta ahora, y este texto incluido, no hay mención a quién es efectivamente el organizador de la obra, aunque todo haría suponer que es Haroldo de Campos, y siguen a continuación los dos poemas, dispuestos en sentido horizontal sobre la página, el original en español y a continuación la traducción al portugués.

Después del original y la traducción, está la “Nota de Octavio Paz ao texto original”, que se trata en realidad de definiciones de algunos términos presentes en el poema, como “escalera de escapulario”, “agua y brasa”, así como el verso: “Patience, patience. River rising a little”. En referencia al primero de los conceptos, me gustaría llamar la atención de la nota de Haroldo de Campos, entre paréntesis rectos, que en definitiva alaba su propia elección en detrimento de las opciones de los traductores al inglés del poema. Como se observa, la injerencia del organizador y traductor es constante en cada uno de los textos críticos presentados.

Hay también un texto titulado “Comentários de Octavio Paz sobre o poema ‘Blanco’”, que es, como se indica a modo de introducción, un extracto de la lectura pública de Octavio Paz y Haroldo de Campos en la USP en 1985. Acerca del poema, Paz señala: “Este poema é uma tentativa no sentido de transformar o tempo em espaço”, a lo que agrega: “Os senhores sabem que na linguagem as palavras transcorrem uma após a outra e que a poesia é uma arte temporal. Não obstante os poetas, sobretudo os poetas modernos, sempre sentimos a tentação de espacializar o tempo”. (PAZ, CAMPOS, 1986: 85). Existe

en este texto otra indicación de lectura, fragmento a fragmento, de acuerdo a la lectura que se llevó a cabo. Nuevamente, las orientaciones son en extremo precisas, y pareciera que no dejaran demasiado margen de interpretación al lector:

(...) é o silêncio antes do poema (...) A sensação, o fogo, o erotismo, está claro. (...) O rio da linguagem, como no caso anterior, se divide em dois: entramos na percepção, no sangue da água, na cor vermelha. Poema reflexivo e poema erótico. (...) Foram percorridas as quatro cores, e agora estamos diante do branco, o em branco ou o silêncio final, a unidade. (PAZ, CAMPOS, 1986: 88)

De cualquier forma, como expuse, estas notas se encuentran a continuación del poema, y no antes.

Ya dentro de lo que vendría a ser la justificación de la traducción, está el texto “Notas de Haroldo de Campos à tradução”. Allí, el traductor expone su teoría de la “tradução criativa de poesia”, y se detiene en que “todos os ‘desvios’ semânticos ou sintáticos no texto em português responderam a precisas opções transformadoras de natureza ‘paramórfica’” (PAZ, CAMPOS, 1986: 89). Es curioso que aquí Haroldo apunta cuestiones muy sutiles de la traducción entre “línguas tão próximas e aparentemente solidárias como o espanhol e o português, [donde] os avatares obsessivos do mesmo se deixam, não obstante, a cada momento, assaltar pelos azares pervasivos da diferença” (PAZ, CAMPOS, 1986: 90), como intentando justificar la necesidad de traducir entre estos dos idiomas, pero también queriendo advertir que si hay modificaciones en el texto traducido, no se trata de errores de lectura, sino de opciones completamente conscientes, deliberadas y aceptadas por el autor del poema. En otro pasaje elocuente, afirma:

No interpontoar micrológico dessas di-vergências (...) é que pulsa, passional, para além da abulia resignada da tradução servil, pretendidamente ‘inócua’, monológico-literal, a vocação dialógico-transgressora de toda tradução que se proponha responder a um texto radical entrando no seu jogo também pela raiz (...) (PAZ, CAMPOS, 1986: 90)

Cierra el texto una referencia a las opciones tomadas en la traducción de la antología poética de Paz que aparece al fin del volumen.

Vienen enseguida las cartas de la “Correspondência entre Octavio Paz e Haroldo de Campos”, que van desde 1968, hasta 1981, siendo significativa la decisión de publicarlas junto a la obra. Es verdad que Augusto de Campos había realizado un gesto similar al publicar algunas de las cartas que intercambió con E. E. Cummings cuando tradujo *Dez poemas*, en 1960. Buscando comprender el alcance de la presencia de este material en la obra, es interesante citar al crítico Rodolfo Mata, quien al contextualizar las motivaciones de *Transblanco*, indica:

El gesto de entregar al público los mínimos detalles de esta relación --importantísimo desde el punto de vista de la historia de la literatura-- también tiene un peso decisivo en la ascendente carrera de Haroldo y un gran significado dentro de su proyecto de "exportación" de la literatura brasileña, pues demuestra la influencia de la Poesía Concreta en la poética de Octavio Paz. A su vez, la difusión de la obra de Octavio Paz en Brasil se fortaleció y, desde luego, esto contribuyó a su internacionalización. (MATA, 2001: 7)

O sea, Mata se detiene en la decisión estratégica que la publicación de las cartas supone, en la dimensión de lo privado hacia lo público, como también lo sitúa Genette, de otra manera en cuanto a su significado, en las líneas que siguen

En la medida (...) que se refiere a su obra, una carta del escritor ejerce, se puede decir, una *función* paratextual sobre su destinatario principal y, de modo más distante, un simple *efecto* paratextual sobre el público final (...)¹⁴⁰ (GENETTE, 2009: 329, cursivas del autor)

Ello puede no ser comprobado en la correspondencia de *Transblanco*, que pasa a formar parte de la obra, y no se publica por separado, a una distancia mayor del texto al que refiere. Por lo tanto, el

¹⁴⁰ “Na medida (...) que se refere a sua obra, uma carta do escritor exerce, pode-se dizer, uma *função* paratextual sobre seu destinatário principal e, de modo mais distante, um simples *efeito* paratextual sobre o público final (...)”.

“efecto” al que se refiere Genette puede transformarse decisivamente en “función”, en elemento más cercano y directamente complementario para el direccionamiento de lectura de la obra.

Además hay varios puntos que demuestran una clara injerencia sobre la correspondencia como elemento paratextual inmediato y constitutivo de la obra. Por ejemplo, en las cartas de Paz, transcritas (y traducidas) y sólo algunas como originales tipo facsímil (donde se observa que están en español), no hay referencia a que hayan sido traducidas, aunque efectivamente aparecen en portugués. No hay indicaciones de cómo fue hecha la selección de las cartas, si hay un recorte (que efectivamente parece haber por la fecha en que cesan, 1981, sin que hayan discutido nada de la publicación), y qué criterios guiaron estas decisiones.

A grandes rasgos, las cartas en sí poseen un decisivo tono diplomático, con ambos autores realizando una estrategia en la cual el otro puede contribuir y ayudarlo. Se inician con las cartas de 1968 que comenté en el punto 1.2.1, “Una diferencia sobre poesía hispanoamericana”, pero ya desde temprano intercambian materiales poéticos y teóricos. Paz le comenta a Haroldo su progreso en la línea experimental concreta, jactándose de estar introduciéndola en la América Hispánica (PAZ, CAMPOS, 1986: 102). Por medio de las cartas, el lector se entera de la renuncia de Paz a la Embajada de México en India, en 1968 -por lo cual Haroldo lo alaba diciendo “Que belo gesto de altivez e da mais profunda coerência” (PAZ, CAMPOS, 1986: 107). Así, se comienza a acompañar el trayecto del acuerdo entre ambos, que como se sabe desembocará dieciocho años después en la publicación de *Transblanco*. En el entretiem po, intercambiarán amigos y favores de publicación, realizarán contactos con editores en sus respectivos países, se visitarán y se conocerán con amigos, esposas, y familias.

Sin embargo, la afirmación de Haroldo en la “Nota Prévía” de que *Blanco* es un tema constante en la correspondencia parece una exageración. Claro que ello puede no ser tan así en el resto de las cartas deliberadamente no publicadas, pero si Haroldo lo afirma para justificar la presencia de las cartas dentro del complejo paratextual, habría que suponer que se refiere a las que en definitiva aparecen en la obra. En las cartas publicadas, el poema de 1966 es un tema tangencial, aparece en tanto Paz se lo remite a Haroldo el 14 de marzo 1968, destacando que quisiera que el brasileño lo leyese; y luego aparece la mención (y aprobación) a la intención de Haroldo de traducirlo y publicarlo, en carta de Paz de 17 de junio de 1978. En esta misma carta, Paz le remite

a Haroldo la traducción al francés de *Blanco*. Un mes después, en carta del 12 de julio de 1978, Haroldo escribe:

Recebi com muita alegria sua carta e sua anuência a meu projeto de livro-antologia, centrado em “Blanco”, e acrescido de nossa correspondência de 1968. (PAZ, CAMPOS, 1986: 115)

Dos anotaciones en torno a esta cita. La primera relativa al adjetivo posesivo “meu”, indicando el mentor de la idea, autoidentificado. En segundo lugar, el dato no del todo claro referido a que la correspondencia sería solamente de 1968. En la misma carta, Haroldo señala que ha recibido la traducción al francés, y que la usará junto a dos traducciones al inglés de las que ya dispone. Además, comenta la dificultad de definir el futuro título del poema, doble sentido en español, un único en portugués, y sugiere adoptar “Branco” de cualquier forma.

Sigue una carta de Haroldo del 9 de febrero de 1981, en la que indica que ha terminado la traducción, en Texas y en medio de una agitada vida social, y menciona la ayuda que le está prestando Julio Ortega, a quien verá en breve, para luego enviarle a Paz una “diamantização” en portugués. Cierra la carta el poema “Translatio”, en versión integral, que se transcribirá luego en el texto de contratapa:

Translatio

a chamada nébula Caranguejo
uma constelação de reversos
na desgaláxia dos buracos negros

ou a órbita excêntrica de Plutão
meditada em Austin Texas
num party em Lavaca Street

tomei a mesalina de mim mesmo
e passei esta noite em claro
traduzindo “Blanco” de Octavio Paz
(PAZ, CAMPOS, 1986: 118)

En cierta manera, esta carta es la primera integralmente dedicada al poema, y más que todo a sus condiciones de traducción, muchas de ellas con detalles de la cotidianidad del traductor. La respuesta de Paz

data de poco más de un mes después, y continúa el juego del poema de Haroldo:

Recebi seu breve poema, descrito depois de ter traduzido “Blanco” sob a antiluz da nebulosa de Câncer, na órbita excêntrica de Plutão, iluminado pela única mesalina que nos faz transpassar o buraco negro da antigaláxia: a mesalina que produz o cérebro do poeta numa noite de insônia e criação. (PAZ, CAMPOS, 1986: 119)

A continuación, Paz elogia la traducción y comenta pasajes puntuales en los que pregunta sobre las opciones de traducción, duda de algunas de ellas, pero termina diciendo que no son observaciones sustanciales. Vale la pena aquí transcribir la entusiasta recepción de Paz al poema traducido:

Li e reli sua admirável tradução. Estou de fato comovido. Não só é muito fiel mas, ainda, por vezes, o texto português é melhor e mais conciso do que o espanhol. Você conseguiu recriar não só o sentido do poema, mas também o seu movimento. Quanto ao ritmo, que é o mais difícil de traduzir, o grande obstáculo com que nos defrontamos nós todos, tradutores de poesia: até onde posso julgar, parece-me que você conseguiu reproduzir a polimetria do original. Também é notável – outra proeza – que você tenha encontrado as equivalências das aliterações, paronomásias e outros ecos verbais. (PAZ, CAMPOS, 1986: 119)

Una vez más, el mayor espacio lo ocupa la traducción del poema, la labor en suma de Haroldo. La carta de Haroldo que sigue, del 20 de abril de 1981, defiende algunas de las opciones propuestas, y propone otros puntos de discusión, observaciones “outras, minhas, sobre as quais me alegraria conhecer a sua opinião e parecer.” (PAZ, CAMPOS, 122). Esta carta, entonces, será plena de referencias eruditas, que vendrán en suma a pretender sostener las opciones de traducción realizadas: en relación a por qué el uso de “mulher” como traducción de “muchacha”, “moça (...) ficaria muito banal e desnivelada semanticamente no texto de minha tradução”; en la traducción de la línea 109, “preferi adotar um

alexandrino em port., com sua solene escansão epilgal e reconciliadora (abarcadora), neste ponto crucial do desenvolvimento do poema, para dotá-lo em meu idioma do impacto que produz em espanhol.” (PAZ, CAMPOS, 1986: 122-123). Para culminar, Haroldo dice:

Tudo isto é somente o testemunho do carinho micrológico que empenhei na transcrição de seu grande e resplandecente poema em minha brasileira e camoniana língua portuguesa, e da alegria que me dá vê-lo cantar em meu idioma com suas lúcidas e amorosas sílabas de beleza. (PAZ, CAMPOS, 1986: 127)

La carta de Paz que cierra la selección no hace más que aceptar las soluciones provistas en la traducción, y elogia la combinación feliz de sensibilidad auditiva y semántica en su interlocutor (PAZ, CAMPOS, 1986: 128).

Ahora bien, creo necesario anotar que prevalecen en la selección las cartas de Paz hacia Haroldo, ocho entre trece, todas ellas plenas de demostraciones de gratitud y admiración por la poesía concreta. La mayoría de las cartas de Paz escogidas son del principio del vínculo, la etapa de presentación y posicionamiento de los concretos, para después prevalecer las de Haroldo en cuanto a las decisiones y defensa de la traducción. Me parece pues, en este sentido, que la edición de las cartas obedece a una estrategia de posicionamiento de la poesía concreta, y no tanto a la discusión del poema en sí. Otro punto a tener en cuenta es que la edición de las cartas es tal, que al leerlas no hay referencia alguna a la publicación del libro-homenaje *Constelação*, de 1972, que seguramente debe haber sido objeto de intercambio entre ambos.

El texto que sigue después de la correspondencia es “Notas sobre a correspondencia”, firmado por Haroldo de Campos (su nombre aparece antes del inicio de las anotaciones en sí). Se trata de veintiocho citas que se desprenden de las cartas, donde los minuciosos, esclarecedores y extensos apuntes son en su mayoría de información bibliográfica e histórica, que casi siempre orientan al lector a más obras dentro de la producción intelectual de los concretos y con el panorama de autores con los que establecieron vínculos intelectuales, cuya referencia se despliega en el vínculo epistolar (Cummings, Jakobson, Fenollosa, Goeritz, Mallarmé, O. de Andrade).

La carta que se reproduce a continuación es la que Celso Lafer le escribe a Octavio Paz el 13 de mayo de 1968, donde menciona que sabe

que Haroldo ya se ha puesto en contacto con el poeta mexicano hace algunos meses. La razón de la carta de Lafer es compartir algunas ideas sobre arte y política en las que está trabajando, y por las que pide sugerencias a Paz. Lafer aventura una crítica de *Blanco*, en la cual cree ver dos vertientes poéticas de Paz: la poesía como reveladora de la condición humana, y la poesía como reflexión sobre el poema. Para Lafer, que había sido alumno de Paz en Cornell a mediados de los 60, *Blanco* sería:

(...) uma admirável combinação das duas vertentes –o modelo e o jogo, pois a presença do modelo impede a tautologia, e a presença do jogo revela concomitantemente a situação dilemática do modelo. (In: PAZ, CAMPOS, 1986: 139)

A continuación, está la respuesta de Paz, que se deleita en responder a las ideas políticas de Lafer con sus preocupaciones, y cierto optimismo con el Mayo francés, en torno a los hechos internacionales. Luego, congratula a Lafer por sus reflexiones sobre *Blanco* (“un modelo dilemático”), y le ofrece publicar en México cualquier nota que pueda escribir sobre el poema.

El tercer grupo de textos lo constituye la sección “Em torno a Blanco”. El autor que abre esta parte de la obra es el crítico peruano Julio Ortega, con texto que se titula “Uma hipótese de leitura”. Dado que Ortega acompañó el proceso de traducción del poema en Texas, el enfoque de su escrito es en un principio personal, y luego se dedica a elogiar la traducción realizada por Haroldo:

A uma certa altura, pareceu-me que o poema se multiplicava. Não eram mais dois textos, em espanhol e em português, mas antes o texto das permutações da linguagem: isto é, um objeto lingüístico refazendo-se em contato com essa leitura tradutora. (In: PAZ, CAMPOS: 146)

Pero como indica el título, Ortega se atiene a su propia hipótesis de lectura a lo largo del artículo, y no se aventura tanto en el terreno de la traducción (aunque presenta todos los versos de forma bilingüe), y apunta afirmaciones generalizadoras, como la que sigue:

Que o poema é capaz de dizer tudo –eis o mito da poesia que Paz tem cultivado com devoção. (...) em “Branco”, expressa-o mediante uma variante decisiva: os nomes, dizendo o mundo, dizem a linguagem que os cria incesantemente. (In: PAZ, CAMPOS, 1986: 152).

El texto de Haroldo de Campos, “Constelação para Octavio Paz”, se publica en segundo lugar después del de Ortega, pero pasa a último lugar en la edición de 1994, tal vez por el hecho de que pasa a ser central el nuevo ensayo de Haroldo, “Reflexões sobre a transcrição de *Blanco*, de Octavio Paz, com um excursu sobre a teoria da tradução do poeta mexicano”. De cualquier forma, “Constelação...” posiciona a Paz dentro de la poesía hispanoamericana, lo alinea con Mallarmé, con la recurrencia de afirmar que el poeta introduciría rigor en la “superafetação retórica e a indulgência sentimental tardo-nerudianas” (PAZ, CAMPOS, 1986: 157). Cita extensamente a Paz en “Los signos en rotación”, y anota la tensión que lee entre la producción teórica y la producción poética de su autoría, lo que resulta en que la poesía de Paz: “decorre sempre numa terra minada, move-se como por uma topografia de conflito” (PAZ, CAMPOS, 1986: 162).

En la edición de 1994, se suman cuatro nuevos ensayos a la obra, textos que provienen de una conferencia en España, de una revista brasileña y otra mexicana, y de un seminario en Brasil.

El primero de los ensayos es “Tensão do Dizer em *Blanco* de Octavio Paz”, del poeta uruguayo Eduardo Milán, que ya vivía para ese entonces en México. Como se indica a pie de página, el texto había sido preparado para una conferencia en la Universidad Complutense de Madrid, en 1990, en ocasión de un curso sobre Paz que Milán profirió. A grandes rasgos, Milán ubica y destaca a Paz dentro de la transgresión de la poesía latinoamericana del Siglo XX, ligando a esta tradición con la figura de Mallarmé y el legado en los poetas concretos. A diferencia del ensayo de Julio Ortega, donde aparecen los versos en español y en portugués a continuación, Milán anota aquellos en portugués entre paréntesis. Asimismo, pondera el gesto de *Blanco* como momento de mayor tensión de la obra paziana y liga el metalenguaje al “decir originario” de Heidegger (In: PAZ, CAMPOS, 1994: 164). Culmina estableciendo la situación actual de la poesía en lengua española en 1990, parándose contra la recurrencia a la versificación tradicional y la exaltación del “yo”, y contraponiendo así el gesto de *Blanco* de Paz.

En “*Transblanco* de Octavio Paz e Haroldo de Campos”, el poeta y académico español Andrés Sánchez Robayna realiza una recorrida por las circunstancias que dan nacimiento a la obra traducida, y describe someramente sus partes. Se debe decir que esta reseña apareció por primera vez en *Vuelta* en 1986, de allí el tono predominantemente descriptivo de los elementos publicados en *Transblanco*, así como el entusiasmo para con este encuentro: “um dos mais frutíferos encontros criadores da poesia de América Latina dos últimos cinqüenta anos” (In: PAZ, CAMPOS, 1994: 173), que podemos contextualizar recordando el rol de Paz en *Vuelta* para esa época. Robayna también señala la importancia de la obra como instancia de diálogo sobre el significado de la modernidad, y su rol de traducción crítica. Para culminar, determina que la elección de *Blanco* por parte de Haroldo expresa la posición del traductor que “dá atenção, como um dos seus eixos críticos, às relações de proximidade ou distância de um texto poético a respeito do discursivo como índice da sua modernidade, isto é, de sua radicalidade no moderno” (In: PAZ, CAMPOS, 1994: 176), al tiempo que destaca la distinta lectura que cada uno realiza de la obra de Pound, visible en la polémica que abre las cartas.

En “Crítica de *Transblanco*” (aparecido en *Isto É* en 1986), Paulo Leminski, amigo de Haroldo desde inicios de los años ’60, realiza una breve crítica en la que celebra la llegada de la obra poética de Paz al Brasil, olvidando claro los 23 poemas traducidos por Olga Savary. Leminski afirma que la vena erudita del poeta mexicano no es en absoluto impedimento para su expresividad poética, y caracteriza su poesía como “delirante, desvariada”, pero capaz de una enorme precisión como en el poema *Blanco*. En el cierre de la reseña, Leminski se refiere a Haroldo como “o correspondente de Octavio Paz, no interior da cultura brasileira” (In: PAZ, CAMPOS, 1994: 180).

Sobre el ensayo “Reflexões sobre a transcrição de *Blanco*, de Octavio Paz, com um excursão sobre a teoria da tradução do poeta mexicano”, de Haroldo de Campos, que sigue a continuación en la obra, me detuve en el punto 1.2.3, titulado “La postura de Haroldo”.

Cerrando este grupo de textos, encontramos una breve antología, congregada bajo el título que ya explicité “Em torno a *Blanco*”, y no como un capítulo aparte, como aparece el poema “Petrificada petrificante” más adelante. Allí hay poemas de *Asueto*, *Condición de Nube*, *Semillas para un himno*, *Piedras Sueltas*, *Puerta condenada*, *¿Águila o Sol?*, y *La estación violenta*, todos ellos recopilados en las varias y sucesivas ediciones de *Libertad bajo palabra*. Estos poemas,

ofrecidos en original y traducción en página enfrentada, como indica Haroldo en la “Nota prévia”, fueron: “por mim seleccionados e traduzidos à maneira de um roteiro crítico de leitura” (PAZ, CAMPOS, 1986: 9), y son, como se puede notar en la lectura, muchos de ellos poemas “metalingüísticos”, como denominó en su primera carta a Paz en 1968 (PAZ, CAMPOS, 1986: 94). No observo diferencias de selección entre las dos ediciones de *Transblanco*.

Es claro que ubicándola dentro de este apartado, la selección operada por Haroldo cumple la función de apoyar la precisa lectura de *Blanco* que realiza, y reforzarla como nota constante dentro de la obra de Paz.

El cuarto grupo de textos está formado por el poema “Petrificada petrificante” también bilingüe y ofrecido al lector orientado horizontalmente sobre las páginas, publicado como señala Haroldo en la “Nota prévia” en 1976 dentro de *Vuelta*, y que fue publicado traducido al portugués por ocasión de la visita de Paz a Brasil dentro del diario *O Estado de São Paulo* en 1985. Sería, a su entender, “um dos mais significativos da última fase de Paz” (PAZ, CAMPOS, 1986: 9). Podría suponerse que una de las motivaciones para incluirlo dentro de *Transblanco* haya sido la publicación dentro de un formato distinto, y aparentemente más “perdurable” que el diario.

El capítulo se cierra con “Notas de Octavio Paz” al poema, que fueron extraídas de *Vuelta* (Barcelona, 1976) y ampliadas con sugerencias de Paz al traductor de sus poemas al inglés, Eliot Weinberger. Las mismas se despliegan estrofa a estrofa, con minuciosas instrucciones de interpretación del poema. A continuación, se encuentran tres fotografías de autor y traductor, una de ellas un montaje fotográfico de Gil Hungria, donde Paz y de Campos se espejan en unos lentes, que son en definitiva los de Haroldo.

En la segunda edición de 1994, aparece el texto de una conferencia de Haroldo de Campos en la Universidad Complutense de Madrid (del curso de verano del que el texto de Milán nace), titulado “Eucalipse: o belo ocultamento”, que versa sobre el poema de Paz “La Guerra de La Dríada o Vuelve a ser Eucalipto”, del libro *Árbol adentro* (1987), al cual cree pertinente resaltar por “sua estrutura e por seu intrigante desenvolvimento temático” (PAZ, CAMPOS, 1994: 257). Así, Haroldo avanza de grupos de versos por el poema de Paz, valiéndose de los aportes de Propp y aventurando un análisis por los conflictos entre “antagonistas paradigmáticos”. En suma, Haroldo explicita que su tarea es:

“articular o sintagma narrativo, expor o andamento ‘diegético’ da composição.”, y luego buscar la red intertextual que lo rodea (PAZ, CAMPOS, 1994: 271). Una vez más la introducción de una obra poética en *Transblanco* es orientada por notas críticas previas, que direccionan al lector.

Sigue a continuación el original y traducción del poema “La Guerra de La Dríada o Vuelve a ser Eucalipto”, al tiempo que encontramos también en esta edición de 1994 “Poemas para um espectáculo de *laser*”, en torno a un poema originalmente de Paz.

Ya cerrando el libro, está la “Conversa sobre Octavio Paz”, de Celso Lafer y Haroldo de Campos, diálogo en extremo direccionado, que como prologa Lafer, fue ideado para publicarse en el *Jornal da Tarde* en 1984, por ocasión de los setenta años de Paz. Agrega que el diálogo fue republicado en la *Revista USP*¹⁴¹ para conmemorar el Nobel del poeta mexicano en 1990. Y como se ve, cuatro años después, la conversación es adicionada a la nueva edición de *Transblanco*. Llama la atención la subdivisión por títulos en letras cursivas, anotación que sería posterior a la conversación en sí.

En esta particular forma de mostrar las afinidades con Paz, Lafer y Haroldo llevan a cabo un deliberado recorrido por algunos tópicos que les interesa resaltar desde el vínculo que tuvieron con el poeta mexicano. El diálogo se estructura bajo la forma de aparentes “preguntas al modo entrevista” de uno y otro, comenzando Haroldo por inquirir a Lafer en torno a su combinación de intereses literarios y políticos que lo acercaron a Paz en Cornell, en 1966. En este punto, Lafer se detiene en pormenores de ese encuentro, y en cómo el pensamiento poético de Paz es a su entender también político. A continuación, Haroldo le pregunta en qué medida le parece que el recorrido poético de Paz puede “fecundar” la reflexión poética, por lo que Lafer en un punto recurre a la tradición de análisis política y su dualismo ontológico, donde:

Penso que a metodologia dos desmascaramentos sucessivos, como a característica do *modus operandi* da reflexão poética de Paz, impede-o de cair, precisamente, neste tipo de obnubilamento, comum na tradição do dualismo ontológico. (In: PAZ, CAMPOS, 1994: 288)

¹⁴¹El texto se publica como: CAMPOS, H.; LAFER, C. “Conversa sobre Octavio Paz”. In: *Revista USP*. Sección Homenaje – Octavio Paz, n. 8, pp. 91-104, dez./1990-fev./1991.

Lafer se detiene en otros puntos del análisis político de Paz, donde resalta su reflexión sobre el papel de Estado en distintas culturas, agregando numerosos aportes personales. Agrega que, a su entender, “*Tiempo nublado* está para a reflexão política de Paz assim como *Los signos en rotación* está para a sua reflexão poética (...)” (In: PAZ, CAMPOS, 1994: 291). A continuación, Lafer interrumpe su largo desarrollo, y pregunta a Haroldo por la valoración de poeta y pensador que hace de Paz, y la relación con el panorama en Latinoamérica. Haroldo comienza por afirmar que la división de poeta y pensador se basa en el privilegio de la función emotiva del lenguaje cuando se habla de poesía, resabio del romanticismo “extrínseco”, al que Haroldo contrapone la tradición que proviene “do verdadeiro Romantismo (...) ‘intrínseco’” (PAZ, CAMPOS, 1994: 294). Acto seguido, Haroldo filia a Octavio Paz con una tradición que congregaría a Goethe, Schiller, Hegel, Kant, Leopardi... Así, lo filia también en Latinoamérica con Lezama Lima y Borges, y dentro de Brasil con Oswald y Mário de Andrade, con Murilo Mendes, y en menor medida con João Cabral, y afirmando, una vez más en el texto, que la originalidad de Paz radica en la conjunción de sus consideraciones sobre poética con aquellas sobre la política. Más adelante, precisa:

Paz procede por grandes conjunções e disjunções rítmico-analógicas. Poesia e história se interpenetram, se deixam ler como um livro: o mundo é um texto. A analogia, para Octavio Paz, é a chave da leitura desse texto. (PAZ, CAMPOS, 1994: 298)

En párrafos que siguen, Haroldo da pie para que Lafer desarrolle su interpretación de *Blanco*. Más allá del análisis sobre el poema, es interesante la anécdota que cuenta Lafer al respecto de los ejemplos que Paz utilizaba en su curso de Cornell sobre la disolución de la analogía clásica entre las palabras y las cosas en la modernidad, contexto en el que Paz habría hablado de poesía concreta (In: PAZ, CAMPOS, 1994: 300). Enseguida, Lafer pregunta a Haroldo por su interpretación de *Blanco*, y Haroldo responde reafirmando que el poema es el punto “zenital” dentro de la obra de Paz. Destaca la funcionalidad de su longitud por la precisa estructura dinámica y resalta que ya en 1971 afirmaba que en el poema: “a metáfora persiste, porém resgatada da fácil carnadura discursiva” (In: PAZ, CAMPOS, 1994: 303). Haroldo

luego le pregunta a Lafer sobre la vinculación de Hanna Arendt con el pensamiento de Octavio Paz, y más adelante responde a la pregunta de Lafer sobre cuáles serían sus otros puntos en común con Paz, además de Mallarmé, Jakobson y Maiakóvski (previa mención del encuentro que tuvieron con Jakobson en 1972, y que ya apareciera en las cartas), citando como otras afinidades la poesía japonesa y china, el problema de la traducción de poesía, lo nacional y lo universal en literatura y cultura, y la visión sincrónica del pasado literario (PAZ, CAMPOS, 1994: 308).

El diálogo culmina con un planteamiento de Lafer al respecto de la relación entre nacionalismo y universalismo. La cita al historiador británico Arnold J. Toynbee es por su libro *A study of history*, donde el autor verifica las estrategias de las respuestas judaicas al helenismo: la “zelotista” que defiende su particularidad frente al avance extranjero, y la “herodiana” que acepta el proceso sin aferrarse a la diferencia. Según Lafer, Paz sería un herodiano crítico por su doble compromiso con el universalismo de la cultura y con la diferencia nacional (In: PAZ, CAMPOS, 1994: 311-313).

En la última página de la edición de 1994, están las mismas tres fotografías de la edición anterior.

REFLEXIONES FINALES

Considero que luego del recorrido por el aparato paratextual de la obra, y en relación a la diferencia presente en las cartas sobre poesía y su alcance, es posible afirmar que el acuerdo entre Octavio Paz y Haroldo de Campos para la obra de autoría doble *Transblanco* se justifica y adquiere su sentido más cabal en la complejidad de los textos y todo tipo de elementos gráficos que rodean al poema *Blanco* en su traducción al portugués. La tarea de traducción, pero no menos importante, organización del volumen, se despliega en su máximo alcance en las referencias paratextuales, tanto que termina adquiriendo el estatus de autoría. Es decir, el acuerdo entre Octavio Paz y Haroldo de Campos que *Transblanco* supone se expresa en las características paratextuales de las dos ediciones.

Paralelamente, a partir de la especificidad y profusión de las marcas se puede inferir que hay en *Transblanco* un direccionamiento muy específico de a qué tipo de público se dirige la obra, presumiblemente más especializado y conocedor de la trayectoria de los poetas concretos. Dentro de esta característica, se podría también enmarcar la persuasiva orientación de lectura y de interpretación que se desprende de varias notas críticas, tanto por parte del autor como del traductor. Vuelvo así a la afirmación de Paz en la primera respuesta a Haroldo, cuando anota que: “el poema concreto se sustenta o se prolonga en un discurso”¹⁴² (PAZ, CAMPOS, 1986: 98): el aparato paratextual de la obra pone en evidencia la tensión entre los minuciosos protocolos de lectura y la “lógica de la constelación”, por la cual abundan en el paratexto las “nebulosas”, las “conjunciones estelares”, las “antigalaxias”, las “órbitas” y los “agujeros negros”. Si el poema es un sistema combinatorio abierto, surge la pregunta de por qué un direccionamiento tan preciso e ineludible. La respuesta, tal vez no restringida al universo de lo poético, puede encontrarse tanto en las contradicciones que suscitaba la eliminación del discurso que Paz apuntaba en carta de 1968, como también en el posicionamiento de uno y de otro, donde *Transblanco* materializa la entrada de Paz a Brasil, y lleva consigo la marca de Haroldo traductor.

De alguna forma, creo que se hizo evidente a lo largo del recorte de sus respectivas obras, que en último término las diferencias entre Haroldo de Campos y Octavio Paz son del orden del posicionamiento de

¹⁴² “(...) o poema concreto se sustenta ou se prolonga em um discurso”.

cada uno, y no tanto de sus bases conceptuales y filosóficas. O sea, ambos comparten la configuración de la modernidad como edad crítica de sí misma, de la complejidad de la relación entre analogía e ironía, y de la época actual como una superación, tal vez muy optimista, de la modernidad a través de la poesía. Claro que la diferencia también es evidente: mientras Paz se remonta a los románticos para trazar el origen del conflicto entre poesía y modernidad, Haroldo lo localiza en el poema de Mallarmé, pero también propone desde allí la superación de la edad moderna. Además, mientras Paz “pasea” por numerosas corrientes poéticas a lo largo de su vida y desplazamientos territoriales, Haroldo se mantuvo fiel a los “noigrandes”, al que fue anexando poco a poco a distintos autores, siguiendo un esquema de estrategia.

Esta diferencia se expresa en *Transblanco* a todo momento. Por una parte, un vanguardista autoasumido y vehemente, por otra, un verdadero diplomático, ambos ciudadanos del mundo y amos de una historia organizada según una deliberada orientación sincrónica. Es así que se expresa el “proyecto de traducción” de Haroldo, en la complejidad de algunos puntos en común con el poeta mexicano, pero una praxis distinta, mucho más combativa, capaz de proyectar su lectura del poema en las características materiales que tendrá la obra *Transblanco* en sus dos ocasiones.

Como expuse al tratar el aparato paratextual, en todo momento se reafirma por parte del “proyecto de traducción” que la traducción y la organización del volumen queden equiparadas al proceso de creación. Ante esta ausencia de explicitación de la traducción en algunas marcas paratextuales vistas (tapa, lomo, portada) no se está de forma alguna frente a una intención de anular sus marcas, sino todo lo contrario, pues la misma está hiperexplicitada en todo el aparato paratextual. No es que se trate de la invisibilidad de la traducción, muy por el contrario: el traductor opera como coautor del total de la misma, pues el conjunto de materiales críticos hacen a la obra. Es una negociación que se expresa en la dirección de lectura que el aparato paratextual indica, y así *Blanco* se ofrece al lector como un poema en clave crítica.

En cuanto a las dos ediciones analizadas, hay diferencias importantes en las ediciones de 1986 y 1994, sobre todo en la tapa de la obra, que posee marcas gráficas por completo diferentes: la primera edición es más la presentación de Octavio Paz al público brasileño, la segunda ya sugiere un ascenso del papel de Haroldo, y pasa a ser una más de sus obras crítico-traductivas.

Al afirmar que la coautoría se manifiesta en toda su dimensión en el plano paratextual, no estoy diciendo que un análisis métrico no pueda

arrojar resultados diferentes. En consecuencia, quedaría pendiente una articulación de este trabajo con un relevamiento métrico exhaustivo de original y traducción, para determinar hasta qué punto la ligación de *Transblanco* a la poética de traducción de Haroldo de Campos no ocurre más por la selección del poema y la construcción del complejo aparato paratextual de la obra, y no tanto por modificaciones sustanciales ocurridas en la traducción que acerquen al poema *Branco* a los parámetros estéticos de la llamada “operación transcreadora” del texto.

BIBLIOGRAFIA

AGUILAR, G. *Poesia concreta brasileira: as vanguardias na encrucilhada modernista*. São Paulo: Editora da USP, 2005.

ANTUNES, A. *Melhores poemas*. São Paulo: Global, 2010.

BALDERSTON, D. "Surrealism". In: BALDERSTON, D.; GONZALEZ, M. (eds.). *Encyclopedia of Latin American and Caribbean Culture*. Routledge: Londres, 2004. Pp. 556.

BENJAMIN, W. *A tarefa-renúncia do tradutor, de Walter Benjamin. Quatro Traduções para o português*. Trad. al português S. K. Lages; F. Camacho; K. Barck y otros; y J. Barrento. Belo Horizonte: FALE UFMG, 2008.

BERMAN, A. *Toward a translation criticism: John Donne*. Trad. al inglés F. Massardier-Kenney. Ohio: Kent State University Press, 2009.

BERWANGER DA SILVA, M. L. "Transcriar, transubstanciar: a homenagem dos "cinco sentidos" de Haroldo de Campos a Giuseppe Ungaretti". In: *Actas de la Conferencia Internacional "Traducción e intercambio cultural en la época de la globalización" en 2007*. Frankfurt: Peter Lang, 2008.

BLOCK DE BEHAR, L. (coord.) *Don de poesía*. Montevideo: Linardi y Risso, 2009.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 3a ed. Cultrix: São Paulo, 1987.

BRITTO, P. H. "Augusto de Campos como tradutor". In: SUSSEKIND, F.; GUIMARÃES, J. (orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Ruy Barbosa / 7 Letras, 2004.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, C. "Octavio Paz por sí mismo. 1964-1974". In: *Cuadernos Horizonte de la Poesía Mexicana*. México DF: UNAM, 1996. [<http://www.horizonte.unam.mx/cuadernos/paz/paz6.html>; 05/05/11]

BRUNEL, P.; CHEVREL, Y. (org.). *Compêndio de literatura comparada*. Trad. al português M. R. Monteiro. Lisboa: Gulbenkian, 2004.

BUARQUE DE HOLLANDA, S. “Rito de Outono”. In: *Folha da Manhã*. São Paulo. 6 de junho de 1951. [http://almanaque.folha.uol.com.br/sergiobuarque_rito.htm; 5/05/11]

CAMPOS, A. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Viva vaia: poesia. 4ª Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, A. de, CAMPOS; H. de, SCHNAIDERMAN B. *Poesia Russa Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, H. de. *A máquina do mundo repensada*. 2ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

A Arte no Horizonte do Provável e outros ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1975.

“Da Transcrição. Poética e semiótica da operação tradutora”. In: *Cadernos Viva Voz*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

Entremilênios. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Galáxias. São Paulo: Ex Libris, 1984.

Galaxias. Trad. al español y notas R. Jiménez. Montevideo: La Flauta Mágica, 2010.

Hagaromo de Zeami. O charme sutil. 2ª Edição. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

(org.) *Ideograma: lógica, poesia e linguagem*. Trad. textos H. de Lima Dantas. São Paulo: Ed. USP, 1977.

Iliada de Homero. Trad. al português H. de Campos. Vol. 1. Intro. y org. T. Vieira. São Paulo: Arx, 2003.

Metalinguagem: Ensaio de teoria e crítica literária, 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

Novas: selected writings of Haroldo de Campos. Ed. A. S. Bessa y O. Cisneros. Illinois: Northwestern University Press Evanston, 2007.

Pedra e luz na Poesia de Dante. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

"Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico". In: CAMPOS, H. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. Pp. 243-269.

Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva, 1977.

"Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfigidor". In: COUTHARD, M.; CALDAS, M. R. (orgs.) *Tradução: teoria e prática*. Florianópolis: Editorial UFSC, 1991. Pp. 17-32.

CARVALHO NETO, G. L. de. "Haroldo de Campos e Martin Buber como tradutores bíblicos: semelhanças e diferenças analisadas à luz da teoria da relevância". In: *Cadernos de Tradução*. V. 2, n. 16, 2005. Pp. 105-128.

CASANOVA, P. *A república mundial das letras*. Trad. al português M. Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

COSTA, H. "Revisão: dinâmica de Haroldo de Campos na Cultura Brasileira". In: *O Eixo e a Roda. Revista de Literatura Brasileira*. Dossiê "50 anos de Poesia Concreta". 2006. Pp. 39-53. [http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_13/er13_hc.pdf; 05/05/11]

"O traduzir como necessidade e como projeto: Octavio Paz". In: MACIEL, M. E. (org.) *A palavra inquieta. Homenagem a Octavio Paz*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. Pp. 29-36.

COSTA, W. C. "Haroldo de Campos e Octavio Paz: a co-autoria autorizada". Colóquio (Mal) Dita poesia: homenagem a Haroldo de Campos. UFSC, 09 diciembre de 2003. [<http://www.pget.ufsc.br/publicacoes/professores.php?idpub=37&l=en>; 05/05/2011]

CUMMINGS, E.E. *Dez poemas*. Trad. al portugués A. de Campos. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação - MEC, 1960.

DURÁN, M. “Contemporáneos: ¿grupo, promoción, generación, conspiración?”. In: *Revista Iberoamericana*. Vol. XLVIII, Núm. 118-119, Enero-Junio 1982. 37-46.

ELIZONDO, S. “Los ‘Contemporáneos’ y sus Contemporáneos”. De la introducción a la antología Museo Poético. México: UNAM, 1974. [<http://www.lamaquinadeltiempo.com/elizondo/contempo.htm>; 05/05/11]

FABRINI DE ALMEIDA, L. *Tempo e otredad nos ensaios de Octavio Paz*. São Paulo: Annablume, 1997.

FERNÁNDEZ MORENO, C. (coord.) *América Latina en su literatura*. Serie “América Latina en su cultura”. 17ª edición. México: Siglo XXI, 2000.

GAMBOA, J. C. “Vuelta”. In: BALDERSTON, D.; GONZALEZ, M. (eds.). *Encyclopedia of Latin American and Caribbean Culture*. Routledge: Londres, 2004. Pp. 604-605.

GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Trad. al portugués A. Faleiros. São Paulos: Ateliê Editorial, 2009.

GIMFERRER, P. *Lecturas de Octavio Paz*. Anagrama: Barcelona, 1980.

GREENE, R. “From Dante to the Post-Concrete: An Interview With Augusto de Campos”. In: *The Harvard Library Bulletin*. Vol. 3, No. 2., 1992. [<http://www.ubu.com/papers/greene02.html>; 05/05/11]

GUERINI, A. “‘L’infinito’: tensão entre teoria e prática na tradução de Haroldo de Campos”. In: *Cadernos de Tradução*. V.2, n. 6, 2000. Pp 77–103.

GUIMARÃES, J. (Org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Ruy Barbosa / 7 Letras, 2004.

GUÍZAR-ALVAREZ, E. “Taller” In: BALDERSTON, D.; GONZALEZ, M. (eds.). *Encyclopedia of Latin American and Caribbean Culture*. Routledge: Londres, 2004. Pp. 559.

HART, S. “Latin American Poetry”. In: CASTRO-KLAREN, S. (ed.) *A companion to Latin American Literature and Culture*. Oxford/Malden: Blackwell Publishing, 2008. Pp. 426-441.

JAKOBSON, R. “Aspectos lingüísticos da tradução”. Trad. al português I. Blikstein; J. J. Paulo Paes In: *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1971. Pp. 63-72.

JOZEF, B. “A poética de Octavio Paz”. In: MACIEL, M. E. (org.) *A palavra inquieta. Homenagem a Octavio Paz*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. Pp. 37-46.

LAMBERT, J. “La traduction”. In: ANGENOT, M. *et alii. Théorie Littéraire*. Paris: PUF, 1989. 151-159. [Trad. al português M. H. Torres; A. Faleiros]

_____ “Em busca dos mapa-múndi das literaturas”. In: RIESZ; PICARD (editores). *Litterature comparée el Litteratures d’Afrique*. Tubingen: Gunter Narr, 1990. Pp. 109-121. [Trad. al português W. C. Costa]

LEFEVERE, A. *Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária*. Trad. al português C. M. Seligmann. São Paulo: EDUSC, 2007.

LEGRAS, H. “The Mexican Revolution and the Plastic Arts”. In: CASTRO-KLAREN, S. (ed.) *A companion to Latin American Literature and Culture*. Oxford/Malden: Blackwell Publishing, 2008. Pp. 379-398.

MACIEL, M. E. (org.) *A palavra inquieta. Homenagem a Octavio Paz*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

_____ “Entrevista com Haroldo de Campos sobre Octavio Paz”. In: MACIEL, M. E. (org.) *A palavra inquieta. Homenagem a Octavio Paz*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. Pp. 49-60.

_____ “Poéticas de la multiplicidad: Octavio Paz y Haroldo de Campos”. *Revista Corner*. Nº. 5, 2001-2002. [<http://www.cornermag.org/corner05/page07.htm>, 05/05/2011]

MALLARMÉ, S. *Mallarme’s Un coup de dés*. Yale: Yale University Press, 1949.

MATA, R. “Haroldo de Campos y Octavio Paz: del diálogo creativo a la mediación institucional”. In: *Anuario de estudios latinoamericanos*. México DF: UNAM, 2001. [<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Mata.PDF>; 05/05/2011]

_____ “Octavio Paz. Nota biobibliográfica”. In: *Octavio Paz por él mismo*. México DF: UNAM, 1996a. [<http://www.horizonte.unam.mx/cuadernos/paz/biopaz.html>; 05/05/11]

_____ “Um Olhar Sobre a América Hispânica. Entrevista com o crítico e poeta Haroldo de Campos”. In: *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*. México DF, Marzo 1996b, N. 542, pp. 13-18. Versión digital en portugués sin dato de traductor. [<http://www.jornaldepoesia.jor.br/rmata01c.html>; 05/05/11]

MEYER-MINNEMANN, K. “Octavio Paz-Haroldo de Campos: *Transblanco*. Um entrecruzamento de escritas líricas da modernidade”. In: MACIEL, M. E. (org.) *A palavra inquieta: homenagem a Octavio Paz*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MONTEIRO DE CASTRO PEREIRA, C. “As cores do Branco”. In: *Tradução em Revista*, 2010/02. Pp. 01-10.

MONTES-BRADLEY. *Cortázar, Apuntes para un documental*. Documental. Argentina, 2002.

MOOSBURGER, T. “Tradução comentada dos versos 1-609 do épico bizantino Vasileios Digenis Akritis”. Disertación en Estudios de la Traducción. PGET/UFSC, 2008.

ORTEGA, F. “History of a phantom”. In: CASTRO-KLAREN, S. (ed.) *A companion to Latin American Literature and Culture*. Oxford/Malden: Blackwell Publishing, 2008. Pp. 182-196.

PAZ, Octavio. *Corriente alterna*. 21ª edición. México DF: Siglo XXI Editores, 2006.

_____ “Discurso del Nobel de Literatura”. In: *La Guirnalda Polar*. Núm. 38. Diciembre, 1999. [<http://lgpolar.com/page/read/42>; 05/05/2011]

_____ *23 poemas*. Trad. al portugués O. Savary. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983.

_____ *Corriente alterna*. México DF: Siglo XXI, 2000.

_____ *El arco y la lira*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1996.

_____ *Obra Completa. Vol. 1. La casa de la presencia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.

_____ *Hombres en su siglo*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

_____ *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

_____ *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

_____ *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____ *Os signos em rotação*. Perspectiva: São Paulo, 1972

_____ *Poemas (1935-1975)*. 2ª Edición. Barcelona: Seix Barral, 1981.

_____ *Tradução: literatura e literalidade*. Ed. bilingüe. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

_____ *Versiones y Diversiones*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2000.

PAZ, O.; CAMPOS, H. de. *Transblanco*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____ *Transblanco*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, O.; CHUMACERO, A. *et alii*. *Poesía en movimiento*. Vol. 1. México: Siglo XXI editores, 1985.

POUND, E. *ABC da literatura*. Org. A. de Campos. Trad. al português A. de Campos y J. P. Paes. São Paulo, Cultrix: 1970.

PREMINGER, A., BROGAN, T.V. F. (eds.) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

QUILIS, A. *Métrica española*. Barcelona: Editorial Ariel, 2001.

QUIROGA, J. "Octavio Paz". In: BALDERSTON, D.; GONZALEZ, M. (eds.). *Encyclopedia of Latin American and Caribbean Culture*. Routledge: Londres, 2004. Pp. 421-423.

PERRONE, C. A. "4 x 3 x 2 = Quadrangulating Triangular Pairs: Simultaneous Versions of a Vital Concrete Poem." In: *Tradução em revista* [PUC-Rio] Digital. [http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/trad_em_revista.php?strSecao=input0; 05/05/11]

RESURE, J. M. "Las Diversiones de Octavio Paz". In: *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*. N.12, 2006. [<http://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/Relecturas%20B-Diversiones%20de%20Octavio%20Paz.htm>; 05/05/11]

ROCCA, P. “Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: dos caras de un proyecto latinoamericano”. Tesis de doctorado de la Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, 2006.

RODRIGUEZ MONEGAL, E. “Tradición y renovación”. In: *América Latina en su literatura*. Coord. César Fernández Moreno. Siglo XXI Editores, México, 2000. Pp. 139-166.

ROSENBERG, F. “Cultural Theory and the Avant-Gardes: Mariátegui, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Pagú, Tarsila do Amaral, César Vallejo”. In: CASTRO-KLAREN, S. (ed.) *A companion to Latin American Literature and Culture*. Oxford/Malden: Blackwell Publishing, 2008. Pp. 410-425.

SANTÍ, E. M. “El misterio de la vocación. Entrevista con Octavio Paz”. In: *Letras Libres*. 2005. [<http://www.letraslibres.com/index.php?art=10134>; 05/05/11]

SCHWARTZ, J. *Vanguardas Latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2ª ed. rev. ampl. São Paulo: EDUSP, 2008.

“Abaixo Tordesilhas!”. In: *Estudos Avançados*. Vol.7 no.17 São Paulo Jan./Apr. 1993. [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141993000100008&script=sci_arttext; 03/05/2011]

SCUDELLER, G. “Considerações sobre a figura da constelação e suas relações com a ciência em Haroldo de Campos”. In: *Estudos Lingüísticos*. São Paulo, 37 (3), 2008. Pp. 325-334.

TENORIO DE MOTTA, L. (org.) *Céu acima. Para um tombeau de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TOURY, G. “The Notion of 'Assumed Translation' - An Invitation to a New Discussion”. In: BLOEMEN, H.; HERTOOG E.; SEGERS W. (eds.) *Letterlijkheid, Woordelijkheid / Literality, Verbality*. Antwerpen/Harmelen: Fantom, 1995. Pp. 135-147.

ULACIA, M. “A radicalização do signo”. In: MACIEL, M. E. (org.) *A palavra inquieta. Homenagem a Octavio Paz*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. Pp. 61-72.

UNGARETTI, G. *Ungaretti: Daquela Estrela à Outra*. Trad. al português de Haroldo de Campos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

VÉLEZ, N. “El poema extenso: arquitectura de palabras y silencios en *Piedra de Sol y Blanco* de Octavio Paz”. In: GRAÑA, M. C. *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006. Pp. 59-85.

VENUTI, L. *The Translator's Invisibility*. London/New York: Routledge, 1995.

WAJNBERG, D. “O ultimo Edén de Haroldo”. In: *Revista USP*. São Paulo, n.67, nov./set. 2005. Pp. 322-327.

WILLIAMSON, R. *The writing in the stars: a jungian reading of the poetry of Octavio Paz*. Toronto: Toronto University Press, 2007.

WILSON, J. “Blanco: Mandala and the ritual of meaning”. In: *Octavio Paz. A study of his poetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. 49-94.

YURKIEVICH, S. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. 2ª edición. Barcelona: Ariel, 1984.