



El presente trabajo tiene como objeto ofrecer un análisis de la obra *Blanco*, de Octavio Paz, en la versión al portugués de Brasil con el título *Transblanco* que llevó a cabo hace algunos años el escritor y traductor Haroldo de Campos, fallecido recientemente. El estudio de las particularidades de esta traducción, la única realizada por Haroldo de Campos desde la lengua española, resulta muy interesante para percibir las conexiones estéticas y traductológicas de los dos autores.

PALABRAS CLAVE: Traducción literaria, transcreación, Haroldo de Campos, Octavio Paz, *Blanco*.

Octavio Paz transcreado por Haroldo de Campos: de *Blanco* a *Transblanco*

XOSÉ MANUEL DASILVA
Universidade de Vigo

The present work analyses Transblanco, the Portuguese rendition of Octavio Paz' Blanco by Haroldo de Campos, a Brazilian writer and translator who died recently. The study of the peculiarities of this translation, the only rendition from Spanish attempted by Haroldo de Campos, reveals itself as a highly interesting exercise since it uncovers the connections between both authors within the realms of aesthetics and translation theory.

KEYWORDS: *Literary translation, transcreation, Haroldo de Campos, Octavio Paz, Blanco.*



La actividad como traductor del intelectual brasileño Haroldo de Campos se ha venido extendiendo, durante más de cuarenta años, en torno a obras relevantes de las letras universales. Con su fallecimiento en el año 2003, la larga nómina de autores por él trasladados se vio cerrada. La desaparición de Haroldo de Campos no ha tenido en territorio español, por desgracia, la repercusión que justificadamente merecía¹, y nos parece oportuno, por tal motivo, acercarnos en esta ocasión —tras haber dado noticia, en los últimos años, de otros frutos de su faceta traductora²— a la que fue la única versión suya de un texto original en lengua española. Nos referimos a la obra poética *Blanco*, de Octavio Paz, vertida hace ya algunas décadas.

Como paso previo, juzgamos adecuado presentar una breve semblanza de Haroldo de Campos en calidad de brillante teórico y de practicante fecundo de la traducción (Costa, 1992). Nacido en 1929, obtuvo la licenciatura de Ciencias Jurídicas y Sociales por la Facultad de Derecho de la Universidad de São Paulo (USP), doctorándose más tarde con una tesis sobre la novela *Macunaíma*, de Mário de Andrade, y con dos disertaciones complementarias dedicadas a Mallarmé y al poeta ruso Khlébnikov. Fue profesor titular de Semiótica de la Literatura en el Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica de la Pontificia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), que le otorgó en 1990 el título de Profesor Emérito.

¹ Como excepciones, hay que señalar algunos textos de homenaje de Torres Fierro (2003) y Hernández Busto (2003).

² Nos referimos al trabajo «Brasilidade y universalidad en el pensamiento traductológico de Haroldo y Augusto de Campos» (Dasilva, 2001a) y a una serie de reseñas sobre versiones suyas de diversos autores (Dasilva, 2001b, 2002, 2003, 2005).

Entre las obras de Haroldo de Campos en el terreno de la creación literaria, podemos mencionar *Auto de Possesso* (1950), *Servidão de Passagem* (1962), *Xadrez de Estrelas* (1976), *Signantia: Quasi Coelum* (1979), *Galáxias* (1984), *A Educação dos Cinco Sentidos* (1985), *Finismundo: A Última Viagem* (1990), *Gatimambas e Felinuras* (1994), *Crisantempo* (1998), *Cadumbra -Metapoemas* (1997) y *A Máquina do Mundo Repensada* (2000). Por otra parte, como muestras de su labor crítica, hay que referir los volúmenes *Teoria da Poesia Concreta* (1965, 1987), *Metalinguagem* (1967), *A Arte no Horizonte do Provável* (1969), *Morfologia do Macunaíma* (1973), *A Operação do Texto* (1976), *Ideograma* (1977, 1994), *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (1981), *Metalinguagem & Outras Metas* (1992), *Ideograma* (1994), *O Arco-Íris Branco. Ensaios de Literatura e Cultura* (1997) y *Depoimentos de Oficina* (2003). En el mismo campo del ensayo, es necesario destacar otras obras en las que Haroldo de Campos trató de dialogar, por razones de afinidad, con algunas figuras emblemáticas de la propia literatura brasileña: Gregório de Matos —*O Seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: O Caso de Gregório de Matos* (1989)—, Sousândrade —*Revisão de Sousândrade* (1964, 1982), *Sousândrade -Poesia* (1966)—, Oswald de Andrade —*Oswald de Andrade -Trechos Escolhidos* (1967), «Introduções» a los tomos 2 y 7 de las *Obras Completas de Oswald de Andrade* (1971, 1972)—, Mário de Andrade —*Morfologia de Macunaíma* (1973)— y Guimarães Rosa —*Guimarães Rosa em Três Dimensões* (1970).

Por último, en este repaso vertiginoso a su vasta bibliografía, corresponde hacer referencia a algunos ejemplos notables de la amplia acción de Haroldo de Campos en tanto traductor, unas veces en solitario y otras en colaboración



con su hermano Augusto de Campos y Décio Pignatari: *Cantares de Ezra Pound* (1960), *Panorama do Finnegans Wake de James Joyce* (1962, 1971), *Poemas de Maiakóvski* (1967, 1983), *Poesia Russa Moderna* (1968, 1985), *Traduzir e Trovar* (1968), *Mallarmé* (1974, 1980), *Dante: Seis Cantos do Paraíso* (1978), *Qobélet/O-Que-Sabe/Eclesiastes* (1990), *Bere'Shith* (1993), *Hagoromo de Zeami* (1994), *Mênis: A Ira de Aquiles, Canto I da Iliada de Homero* (1994), *Pedra e Luz na Poesia de Dante* (1998), *Os Nomes e os Navios, Homero, Iliada II* (1999), *A Iliada de Homero* (2001-2002), *daquela estrela à outra* de Giuseppe Ungaretti (2004) y *Éden -Um Tríptico Bíblico* (2005)³.

No es el momento éste de prestar atención a la dimensión de Haroldo de Campos en cuanto creador literario. Resulta conveniente indicar, sin embargo, algunos detalles a este respecto, ya que supone una parte de su poliédrica personalidad cultural no ajena al trabajo que desarrolló como traductor. Por ejemplo, se necesita recordar que Haroldo de Campos tuvo un papel determinante en la fundación del grupo *Concretismo*, que fue el primer movimiento vanguardista brasileño de reconocida proyección internacional (Oseki Dépré, 1992: 8-9). Surgió en São Paulo, en los años 50, a través del colectivo *Noigandres* (1952), integrado por él mismo, su hermano Augusto de Campos y Décio Pignatari. Dicho movimiento alcanzó,

sin duda, un relieve significativo en la historia de la poesía brasileña contemporánea, sobre todo debido a la solidez de sus propuestas teóricas y a la audacia de sus realizaciones artísticas (Campos, 1987).

Ya en lo que se refiere a Haroldo de Campos como traductor, hay que decir que su perfil en este ámbito ha sido objeto de caracterización en diferentes oportunidades. Podemos citar, inicialmente, varios estudios de John Milton (1993, 1996^a, 1996b, 1998), donde se delinear algunas particularidades de sus ideas. Milton cita la coherencia teórica y práctica, la concepción de que es más valiosa la forma que el contenido en el género poético, la influencia de autores como Walter Benjamín, Roman Jakobson y Ezra Pound, la convicción de que el traductor debe integrarse en las corrientes poéticas más actuales, la preferencia por la artesanía de la forma, el gusto por la oscuridad, la confianza en los planteamientos propios y, en fin, el mérito de haber convertido la traducción en una ocupación respetable en Brasil. Otro autor, Jorge Wanderley (1983, 1988), puso de manifiesto, a su vez, algunas características coincidentes con las enunciadas por Milton, insistiendo, además, en la valorización de ciertos autores brasileños (Gregório de Matos, Odorico Mendes, Sousândrade, Kilkerry, Oswald de Andrade⁴...) y en la simpatía por

³ De Haroldo de Campos traducido al español es posible citar las siguientes referencias: *La educación de los cinco sentidos*, Barcelona, Ambit Serveis Editorials, 1990. Traducción, prólogo y notas complementarias de Andrés Sánchez Robayna. Edición bilingüe; *Finismundo. El último viaje*, s. l., s. n., 1992. Versión de Andrés Sánchez Robayna; *Transideraciones / Transiderações*, México, El Tucán de Virginia, s.f., 1987. Trads.: Eduardo Milan y Manuel Ulacia; *De la razón antropofágica y otros ensayos*, Editorial Siglo Veintiuno, 2000. Trad.: Rodolfo Mata.

⁴ De modo peculiar, es llamativo el aprecio de Haroldo de Campos hacia el «modernista» Oswald de Andrade, uno de los fundadores de las vanguardias históricas en Brasil. «Antropofagia» fue la designación adoptada por Oswald de Andrade para explicitar su concepto de cultura brasileña, cuyo objetivo debería ser devorar los elementos de la cultura europea y fusionarlos con elementos propios de la cultura local, dando lugar así a un producto al mismo tiempo nacional e internacional. Conviene decir que éste era también un propósito, tanto en la teoría como en la práctica, de los autores concretistas liderados por Haroldo



nombres rupturistas de la literatura universal (Marcel Duchamp, John Cage, Webern, Maiakovsky, Joyce, Mallarmé, Gertrude Stein, e.e. cummings, William Carlos Williams, Morgenstern...).

Para conocer un poco más de la concepción de Haroldo de Campos en torno al hecho traductor, es interesante acercarse, aunque sea con brevedad, a su ensayo fundamental «A tradução como criação e como crítica» (Campos, 1963). Se sostiene aquí, en principio, la intraducibilidad en el género poético y en el género prosístico con predominio, en ambos casos, de la información estética. Tales textos, en efecto, son de traducción inejecutable, pero existe la opción, con todo, de llevar a cabo con ellos una tarea de recreación. Esto quiere decir que, para Haroldo de Campos, la traducción de textos

de Campos. Desde el punto de vista histórico, fue determinante la *Semana da Arte Moderna*, que tuvo lugar, entre el 13 y el 18 de febrero de 1922, en el Teatro Municipal de São Paulo, acogiendo diferentes manifestaciones plásticas y literarias así como conferencias que provocaron el descontento de la mayoría del público. El descubrimiento de Oswald de Andrade fue comprobar, en sus viajes a Europa, la virtualidad justamente de la realidad brasileña, pues en ella se contenía ya aquello que perseguían los vanguardistas europeos en las culturas exóticas. En 1924, Oswald de Andrade publica en las páginas del periódico *Correio da Manhã*, de São Paulo, su «Manifesto de Poesia Pau-Brasil», donde se destaca el carácter original de la cultura brasileña, adecuada perfectamente para estar en sintonía con la modernidad universal. Son notas predominantes el anti-academicismo y la subversión como actitudes para superar las convenciones culturales y las normas artísticas al uso. En 1928 aparecería el denominado «Manifesto Antropófago», difundido en una revista que nació precisamente con el título de *Revista de Antropofagia*, donde se propone la deglución crítica del legado cultural universal a fin de obtener una síntesis, ajena a la dependencia, que permitiese asimilar lo extranjero combinándolo con lo autóctono. Dirá el propio Haroldo de Campos: «Creio que, no Brasil, com a *Antropofagia* de Oswald de Andrade, nos anos 20 [...], tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal» (Campos, 1980: 234).

de esta naturaleza debe dar lugar a un proceso de creación paralela o, dicho de otra forma, de «transcreación», que pasa a ser, de esta manera, un concepto central en su pensamiento traductológico⁵.

Es cardinal en el edificio teórico de Haroldo de Campos la presencia, como modelo, de Ezra Pound, puesto que se le asigna la condición de «máximo tradutor-recriador» (Campos, 1963: 35). Se reconoce, además, su acierto al ver la traducción como modalidad crítica privilegiada (*criticism by translation*), así como la fertilidad de su lema *make it new*, es decir, la insuflación de nueva vida al pasado literario por medio de la práctica traductora (Alexander, 1997). También es patente, a lo largo de las reflexiones de Haroldo de Campos, la presencia de Walter Benjamin, sobre todo en lo que concierne a su metáfora de la «lengua pura»⁶. Otro autor

⁵ Este pensamiento traductológico alcanzará en ocasiones un alto grado de abstracción, y así será factible hallar descripciones de él como la siguiente: «Ele é uma teoria frankensteiniana de tradução, obcecada com um sentido de alteridade que, de um estágio de reconhecimento, passa à alienação total entre o eu e o outro, apenas invertendo a alegoria maniqueísta. É monstruosa no sentido romântico de rebelião ao criador, aceitando paradoxalmente a negação romântica da co-produção, quando intenta apagar a figura do autor do original. Se, para a maioria dos críticos, a tradução como transcrição ou transtextualização desmitifica a ideologia da fidelidade e abole a superioridade do original, valorizando a tradução, para mim, esse conceito de tradução de Haroldo de Campos debate-se contraditoriamente com essa mesma ideologia de fidelidade ao espírito do original, tentando simultaneamente substituí-lo por uma versão que, paradoxalmente, tenta ser única» (Magalhães, 1998: 150-151).

⁶ Kampff Lages anotó acertadamente el interés de Haroldo de Campos por Benjamin: «Entre nós, Haroldo de Campos procura definir uma poética da tradução benjaminiana enquanto estratégia de apropriação e transformação não servil, situando-se em relação a diferentes reflexões teóricas (o estruturalismo jakobsoniano, a semiótica peirciana, a deconstrução derridiana) e diferentes práticas poéticas (a poesia ideográfica de Pound, a escritura mallarmaica, a antropofagia modernista)» (Kampff Lages, 1998, 63-64).



reivindicado en el ensayo «A tradução como criação e como crítica» es el brasileño Odorico Mendes, por la ilimitada capacidad expresiva mostrada en sus versiones de textos clásicos, adelantándose muchas veces a su tiempo.

El elemento ideológico de mayor importancia que se contiene en «A tradução como criação e como crítica» es, precisamente, la necesidad de que el acto de transferir a otra lengua un texto original se convierta en una operación creadora. A través de ella, es preciso diseccionar el proceso de gestación que dio lugar a ese texto, porque el objetivo primordial consistirá en reconstruir, en la lengua de llegada, su identidad estética. En otras palabras, como ya se ha subrayado, se trata de concebir la traducción, en definitiva, como «recreación» o como «transcreación». Recogemos seguidamente una síntesis del pensamiento de Haroldo de Campos, elaborada por él mismo en la altura de 1988: El elemento ideológico de mayor importancia que se contiene en «A tradução como criação e como crítica» es, precisamente, la necesidad de que el acto de transferir a otra lengua un texto original se convierta en una operación creadora. A través de ella, es preciso diseccionar el proceso de gestación que dio lugar a ese texto, porque el objetivo primordial consistirá en reconstruir, en la lengua de llegada, su identidad estética. En otras palabras, como ya se ha subrayado, se trata de concebir la traducción, en definitiva, como «recreación» o como «transcreación». Recogemos seguidamente una síntesis del pensamiento de Haroldo de Campos, elaborada por él mismo en la altura de 1988:

Há mais de vinte e cinco anos venho expondo, em nível teórico, minhas concepções sobre o problema da tradução, em especial sobre a questão diferenciada

da tradução de textos criativos, nos quais predomina a informação estética. [...] Basicamente, ocupo-me da tradução criativa (recriação, transcrição, como prefiro dizer). Esta, idealmente, implica a reconfiguração no idioma de chegada da *forma significante* do poema (obra de arte verbal) de origem. [...] Quanto à fidelidade, já W. Benjamin (em seu fundamental estudo de 1921 [...] «A tarefa do tradutor» resalta, como *característica da má tradução* (de poesia), a mera transmissão inexata de um conteúdo inessencial. Na *transcrição*, ao invés de uma fidelidade pobre e equivocada e um mero *conteúdo* ou *significado* de superfície, busca-se uma *hiper-fidelidade*, que aspira a dar conta não apenas desse *conteúdo* de comunicação (que lhe serve de bastidor ou pano de fundo), mas ainda da própria semantização das categorias sintáticas e morfológicas, da semantização de que também se imanta o nível fônico de um poema, como Jakobson costumava enfatizar, referindo-se à tradução de poesia, que ele só julgava possível em termos de *creative transposition* (*transposição criativa*) (Nóbrega & Giani, 1988: 56-57).

Para comprender la elección que Haroldo de Campos hizo de Octavio Paz a fin de traducir una obra suya, hay que tomar como punto de partida los contactos entre ambos autores. Según todas las informaciones, la relación se inicia en el año 1967, cuando el escritor brasileño Celso Lafer —docente de la Universidade de São Paulo— los pone en contacto, surgiendo a partir de esa fecha una amistad duradera⁷. Celso Lafer le sugiere en aquella época a Haroldo de Campos la lectura de varios ensayos de Octavio Paz, como *El arco y la lira*, *Libertad bajo palabra* y «Epilogue 66», éste una especie de prelude de *Los signos en rotación* (Mata, 1994: 45). En algún momento, Haroldo de Campos apuntará, por ejemplo,

⁷ Debe indicarse que Celso Lafer y Haroldo de Campos fueron los responsables de la versión brasileña del libro *Los signos en rotación*, de Octavio Paz.

que en el estudio «Invención, subdesarrollo, modernidad», del escritor mexicano, encontré por entonces «observações iluminadoras, que [...] vinham confirmar-me nas reflexões sobre o problema da situação do poeta brasileiro perante o universal» (Campos, 1980: 233).

Haroldo de Campos se pondrá en contacto epistolar, un año más tarde, con Octavio Paz para comentarle algunas impresiones relativas a la lectura de los títulos mencionados, y, por otra parte, le enviará la antología *Noigandres* y el volumen *Teoria da Poesia Concreta*. Al parecer, no era la primera noticia que Octavio Paz tenía de Haroldo de Campos, pues ya en el año 1950 el poeta norteamericano e.e. cummings le había hablado de los escritores concretistas brasileños, en la altura en que Augusto de Campos le solicitaba permiso para traducir algunos de sus poemas al portugués de Brasil. La vinculación amistosa entre Haroldo de Campos y Octavio Paz arranca, pues, de tales contactos, pero se fundamentará, sobre todo, en algunos puntos de afinidad estética que alcanzarán su exponente más claro en el proyecto de traducción de *Blanco*, una de las obras más singulares, por su audacia formal, de Octavio Paz⁸.

⁸ Maciel puso de manifiesto otras concomitancias entre Haroldo de Campos y Octavio Paz relacionadas con la significación de hacer literatura en América Latina: «[...] Octavio Paz e Haroldo de Campos vêm problematizando, através da criação poética, da reflexão crítica e da prática tradutória, a rede de relações que compõe a literatura latino-americana, em seu trânsito entre um cosmopolitismo sem fronteiras e um americanismo feito de matizes e rizomas. Retomando uma questão que mobilizou muitos escritores latino-americanos do início do século e dialogando com outros que, como já vimos, extrapolaram o mero embate entre o particular e o universal, o nacional e o estrangeiro, ambos oferecem respostas também alternativas para a questão e discutem —sob o lume poético— a pluralidade híbrida da América Latina desta segunda metade do século. Octavio Paz, pela via analógica. Haroldo de Campos, pela via antropofágica. A analogia, vista não como uma mera relação de semelhanças, mas como uma tensão

Como es bien sabido, el propio Octavio Paz no era ajeno al fenómeno traductor (Aparicio, 1986). La parte más sustancial de sus traducciones está recogida en la colectánea *Versiones y diversiones*, con varias ediciones desde 1974, y de la que recientemente se ha publicado una edición casi definitiva (Paz, 2000)⁹. El ejercicio de la traducción le permitió a Octavio Paz elaborar una concepción propia (Céspedes, 1985), la cual no dista mucho, por cierto, de algunas de las propuestas de Haroldo de Campos. Expuesta aquí con mucha brevedad, se puede decir que la tesis esencial que defiende Octavio Paz es que creación y traducción son tareas en las que resulta notoria una mutua influencia (Piquer Desvaux, 1995, 327). Para él, la traducción es un complemento del proceso creador, y debe orientarse por el principio de que el texto traducido surta efectos artísticos parejos, aunque no sean idénticos, a los del texto de partida (Doce, 2001: 106). Es digna de atención la sintonía entre Octavio Paz y Haroldo de Campos a propósito del concepto de «traducción difícil», puesto que

(movida pelo jogo de afinidades e dissonâncias) entre os termos, vai nortear o pensamento e a obra do autor mexicano. Não a exclusiva identidade e nem a radical diferença. Mas o jogo, a relação, fluxo e refluxo, conjunção e disjunção, ao mesmo tempo» (Maciel, 1998, 222).

⁹ Efectivamente, Octavio Paz ya había reunido previamente sus traducciones en tres ediciones sucesivas, con sus respectivos prólogos, de 1974, 1978 y 1995. Una de las principales novedades de la edición más reciente con respecto a las anteriores es su naturaleza bilingüe, ofreciendo al lector la posibilidad inmediata de confrontar cada versión con el correspondiente texto de partida, lo cual resulta muy interesante en el caso de aquellas lenguas más accesibles al lector, como el francés o el portugués. Por otra parte, abundantes notas acompañan a las traducciones, y en ellas Octavio Paz suele explicar una buena parte de las dificultades con las que se fue encontrando en su labor. El escritor mexicano aprovechará igualmente dichas notas para señalar fuentes y colaboraciones, e incluso todas aquellas alteraciones que, con el paso del tiempo, decidió introducir en la primera versión de un poema.



en opinión del primero hay algunos autores que, por su atrevimiento expresivo, resultan de trans-ferencia complicada (Paz, 1984: 15).

Se podría ahondar en la luminosa apuesta teórica de Octavio Paz para la traducción. Como es conocido, lo fundamental de su pensamiento en relación a este punto se halla en el volumen *Traducción: literatura y literalidad* (Paz, 1971), principalmente en un ensayo de mediana extensión con el título «Traducción: literatura y literalidad» después ilustrado con cuatro aplicaciones centradas en John Donne, Mallarmé, Apollinaire y e.e. cummings. En todo caso, lo importante es comprender que, más allá de la atracción basada en una visión semejante de la creación poética, entre Haroldo de Campos y Octavio Paz existió una cierta analogía en su forma de concebir la traducción, lo que ayuda a comprender un poco más el origen de *Transblanco*.

Hay que indicar que *Blanco*, como texto de partida, se caracteriza por un decidido afán renovador. La publicación original, que sale a la luz en 1967 (México, Joaquín Mortiz), es un estuche que contiene una sola página-acordeón desplegable, a dos colores y con tres tipos de letra. Octavio Paz consideraba esta obra una tentativa para convertir el tiempo en espacio, superando así la sucesión verbal en favor del poema como espacio apto para la simultaneidad de las palabras. En este sentido, no debe causar sorpresa que Haroldo de Campos hubiese decidido traducir tal volumen, ya que su propuesta contraria a la discursividad tradicional constituía un atractivo en sí, potenciado además por ciertos vínculos con la estética de Mallarmé¹⁰.

¹⁰ Para Maciel, *Blanco* sería, en opinión de Haroldo de Campos, justamente una especie de reinención de la obra de Mallarmé a través del espíritu oriental: «*Blanco* aprovecha *Un coup de dés* vía tantrismo, algo fantástico, realmente» (Maciel, 2002: 91).

Haroldo de Campos, traductor de numerosos idiomas, aquí es la única vez, en toda su trayectoria, que traduce desde la lengua española. Al escoger *Blanco*, se corroboraba, sin duda, su preferencia por obras difíciles —ya resaltada antes en la descripción ofrecida por Milton y Wanderley de su actividad como traductor—, pero quedaba patente, al mismo tiempo, aquella afinidad artística que hemos visto entre Haroldo de Campos y Octavio Paz. Esto se deduce del siguiente diálogo entre el primero y Celso Lafer, la persona que lo puso en contacto con el escritor mexicano:

—Estás ultimando para su publicación, según sé, tu traducción de 1981 de *Blanco*. ¿Por qué, a tu entender, *Blanco*, que es de 1966, representa uno de los momentos más altos del hacer poético de Octavio Paz? He respondido a tu pregunta acerca de mi lejana interpretación de *Blanco*; me gustaría oírte hablar un poco más acerca de este tema, incluso porque la producción poética de Paz, posterior a 1966, es considerable.

—Tu interpretación de *Blanco*, que yo no conocía sino por la breve mención que hiciste de ella en una conversación reciente, me parece extremadamente lúcida e interesante. En cierta forma, también explica el porqué de mi duradero interés por *Blanco*, además del hecho de que —como *transcreador de poesía*— siento una particular atracción por el desafío que plantean los poemas difíciles, dados por *intraducibles*. *Blanco*, a mi modo de ver, es a la obra de Paz [...] lo que *Trilce* a la de Vallejo, *Altazor* a la de Huidobro. Es la respuesta de Paz al *Golpe de dados* mallarmeano [...]. Al contrario de otros poemas largos ensayados en el espacio latinoamericano, *Blanco* no es la mera acumulación temática de poemas más cortos, una suma cuantitativa, pero sí es pensado cualitativamente como una estructura (Lafer & Campos, 1996: 19-20).



La primera edición de *Transblanco* aparece en 1986 (Rio de Janeiro, Editora Guanabara). Además de la traducción del poema de Octavio Paz, se trata de un volumen con muchas otras cosas, lo que se percibe sólo con fijarse en los restantes materiales que aparecen a lo largo de sus páginas. En primer lugar, el libro cuenta con una «Nota prévia» de Haroldo de Campos, en la que se explica que el título *Transblanco* responde a la operación de trasladar el texto original al portugués de Brasil de acuerdo con unas determinadas pautas traductológicas. Haroldo de Campos cita, a este respecto, la siguiente observación de Octavio Paz transmitida en una carta del 8 de diciembre de 1983:

Deu-me muitíssima alegria saber que finalmente será publicada sua tradução de *Blanco*. Seu plano pareceu-me excelente, e também seu jogo verbal: 'Transblanco'. Evoca, ao mesmo tempo, a geografia (transiberiano, transpacífico), a física e a metafísica (translúcido, transfinito) (*Tr.*^a, 9).¹¹

Aparece a continuación «Blanco/Branco: Transblanco», prólogo de Emir Rodríguez Monegal, donde se insiste en la significación del título dado al volumen:

[...] conjunção estelar que une o poeta e crítico mexicano Octavio Paz com o poeta e crítico brasileiro Haroldo de Campos no campo magnético de um poema do primeiro, *Blanco*, que o segundo haverá de metamorfosear em *Branco*. Vale dizer: em outro poema, de outra textura e outra radicalização fônica, embora incrivelmente paralelo ao texto inicial (*Tr.*^a, 12).

Tras estos prolegómenos, lo que se puede considerar la parte segunda de la obra, que es propiamente el núcleo, incluye al inicio una

¹¹ En todas las referencias, a partir de aquí, la abreviatura *T1*^a corresponderá a la primera edición de *Transblanco*, y *T2*^a a la segunda edición.

«Advertência de Octavio Paz», que realiza el objetivo renovador del poema original de acuerdo con su forma primigenia:

A tipografia e a 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 leitura, aquele em que terminam toda escritura e toda leitura (*Tr.*^a, 27).

En este texto, Octavio Paz hará notar, por otro lado, la existencia de seis posibilidades de lectura para *Blanco*: 1.^a) en su totalidad, 2.^a) sólo la columna del centro, 3.^a) sólo la columna de la izquierda, 4.^a) sólo la columna de la derecha, 5.^a y 6.^a) combinaciones diferentes de las tres columnas a lo largo de su sucesividad espacial.

Seguidamente, una «Nota do organizador», de la responsabilidad de Haroldo de Campos, describe con detalle la apariencia de la primera edición de *Blanco*, un auténtico «libro-objeto» guardado en una caja rectangular donde el soporte del texto era como un *dépliant* encuadernado con dos cubiertas: la primera, negra, con un cuadrado amarillo inserto; la última, blanca, también acompañada por el mismo cuadrado. Haroldo de Campos puntualiza que, con referencia al texto de partida, en la traducción será posible preservar el extremado celo textual, pero se hará mucho más difícil, por el contrario, respetar el peculiar celo material. En efecto, para el texto se sigue la *editio princeps* mencionada, teniendo en cuenta algunas correcciones, muy leves, introducidas en 1979 por el propio Octavio Paz, cuando el poema fue reproducido en el volumen *Poemas*. En cuanto al formato editorial, ya que la versión brasileña es un libro de diseño menos singular y más convencional, se dice que se partió de las reproducciones posteriores del poema en los volúmenes recopilatorios *Ladera este* (1969) y *La Centena* (1969).

Después de la reproducción del texto original *Blanco* y de su versión *Transblanco*, aparecen en la edición unos «Comentários de Octavio Paz sobre o poema *Blanco*». El autor mexicano se encarga, una vez más, de poner de manifiesto la finalidad renovadora del texto, basada en el deseo de hacer de la poesía un medio de expresión, en lugar de sucesivo, dotado de simultaneidad:

Este poema é uma tentativa no sentido de transformar o tempo em espaço. 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 (*Tr.*^a, 85).¹²

En la segunda parte de *Transblanco*, una esclarecedora «Nota de Haroldo de Campos à tradução» se erige en verdadera declaración de intenciones desde el punto de vista traductológico, tanto desde una perspectiva general como en relación a algunos aspectos. El intelectual brasileño expresa que esta versión se ajusta, en amplia medida, a su ideario sobre lo que debe ser la traducción creativa:

¹² En estos mismos «Comentários de Octavio Paz sobre o poema *Blanco*», el escritor mexicano revela de qué modo el «mandala» budista actuó como concepto inspirador en la génesis de *Blanco*: «O mandala é um objeto de devoção, uma imagem de devoção, da Índia, do Tibete, do budismo tibetano sobretudo, do Nepal também. Está dividido em quatro regiões, que são os quatro pontos cardeais, que são as quatro portas; por seu turno, estas quatro portas têm um centro: o branco, o ponto final, ou algo que está mais além do branco. De modo que este poema deve ler-se, mais do que como uma sucessão de signos, como um mandala, como uma imagem, na qual estão representados os quatro pontos cardeais, estão também os quatro elementos da natureza tradicionais (o elemento fogo, o elemento líquido, o elemento terra e o ar) e ainda as quatro faculdades tradicionais da filosofia, tanto do Ocidente como do Oriente, a sensação, a percepção, a imaginação e o entendimento. E tudo isto está ligado com o tema da linguagem. O poema começa com um branco antes da linguagem, o silêncio antes do poema, e termina com o silêncio depois do poema» (*Tr.*^a, 85-86).

Na transcrição brasileira —*Transblanco*— adotei os critérios de tradução criativa de poesia que venho expondo, desde 1962, em ensaios e livros. [...]



Além das observações contidas nas cartas que troquei sobre o assunto com Octavio Paz, [...] gostaria de frisar que todos os *desvios* semânticos ou sintáticos no texto em português responderam a precisas opções transformadoras de natureza *paramórfica*. Tais interpretações visaram a redesenhar a informação estética do Blanco espanhol no Branco (*Transblanco*) desta edição brasileira, com um máximo de rendimento na entretrama das figuras fonossemânticas remobilizadas em nossa língua (*Tr.*^a, 89-90).¹³

Haroldo de Campos pone un ejemplo singular, la solución «circo» por «círculo» en el verso «leoa no *círculo* das chamas», que corresponde al verso original «leona en el *circo* de las llamas». Siendo las dos palabras comunes a las lenguas española y portuguesa, se justifica la sustitución léxica a partir de razones de diverso tipo. Por ejemplo, hay una motivación prosódica, a fin de mantener el ritmo silábico del verso de partida, y también se atiende al parentesco etimológico de las dos palabras, además de la existencia de un argumento semántico, como es la sinécdoque «círculo en llamas» en cuanto representación de «circo».

Por otra parte, en esta «Nota de Haroldo de Campos à tradução» se introduce una reflexión llena de interés sobre el significado de *trans-*

¹³ En esta cita se halla implícito un pormenor terminológico importante. Efectivamente, en el ensayo «Da tradução como criação e como crítica» se desarrollaba el concepto de «isomorfismo», aquí denominado, al contrario, «paramorfismo», en razón de lo siguiente: «De una anos para cá, tenho preferido usar o termo *paramorfismo* para descrever a mesma operação, acentuando no vocábulo (do sufixo grego *pará-*, «ao lado de», como em *paródia*, «canto paralelo») o aspecto diferencial, dialógico, do processo, aspecto, aliás, presente já naquele ensaio de 62» (*Tr.*^a, 89).



criar cuando se trabaja con lenguas como el portugués y el español:

32

Numa tradução como esta que se passa entre línguas tão próximas e aparentemente solidárias como o espanhol e o português, os avatares obsessivos do mesmo se deixam, não obstante, a cada momento, assaltar pelos azares pervasivos da diferença. No interpon-tuar micrológico dessas *di-vergências* [...], é que pulsa, passional, para além da abulia resignada da tradução servil, pretendida-mente *inócua*, monológico-literal, a vocação dialógica-transgressora de toda tradução que se proponha responder a um texto radical entrando no seu jogo também pela raiz: arraigando-se nele e desarraigando-se num mesmo movimento de amorosa duplicidade (*Tr.*^a, 90).

Uno de los materiales más enjundiosos de *Transblanco* es, con seguridad, la reproducción de la correspondencia cruzada entre Haroldo de Campos y Octavio Paz. En efecto, se incluyen todas sus cartas —algunas de ellas de forma diplomática y otras en versión facsímil—, que abarcan un arco temporal de trece años, desde 1968 hasta 1981¹⁴. Concretamente, la carta inicial, dirigida por Haroldo de Campos a Octavio Paz, data del 24 de febrero de 1968, y la última, de éste al primero, del 7 de mayo de 1981. Son apreciables dos etapas nítidas en el conjunto de esta correspondencia: la primera, desde 1968 a 1970, está constituida por cartas que tienen como asunto principal el intercambio de opiniones estéticas; la segunda, desde 1978 a 1981, representa el fructífero debate que estuvo detrás del proceso de traducción de *Blanco*.

Con relación a la primera etapa de las dos señaladas, en la carta inicial, ya referida, Haroldo de Campos le anuncia a Octavio Paz el envío

¹⁴ Mata (2001) presenta un panorama exhaustivo de las diferentes etapas por las que atravesó la relación entre Haroldo de Campos y Octavio Paz.

de sendos ejemplares de *Antologia Noigandres y Teoria da Poesia Concreta*. Indica, además, que leyó en versión francesa el ensayo *Los signos en rotación*, y que le gustaría saber de qué modo los presupuestos avanzados en tales páginas se hacen visibles en la creación poética posterior al volumen *Libertad bajo palabra* —donde está reunida toda su obra hasta el año 1958—, ya que intuye algún tipo de proximidad entre los últimos rumbos estéticos del escritor mexicano y ciertos elementos del programa artístico de los autores concretistas. La carta concluye con la consulta de dos dudas de traducción, surgidas de trasladar al portugués de Brasil, por sugerencia de Celso Lafer —siempre presente en los primeros contactos de Haroldo de Campos y Octavio Paz—, algunos textos suyos: en el poema «Las palabras», el significado de «reje-gas», palabra no documentada por Haroldo de Campos; en el poema «Animación», el significado de «librero», que es ambiguo, pues podría referirse a una persona que vende libros o a un mueble para guardar éstos.

Octavio Paz responde inmediatamente a Haroldo de Campos en carta del 14 de marzo de 1968, confirmando, en primer lugar, la proximidad sospechada por el brasileño:

Não se equivoca: desde a época em que escrevi *Los signos en rotación* [...] me interesse, cada vez mais, pela poesia concreta e, está claro, pela obra realmente inovadora dos poetas brasileiros de seu grupo (*Tr.*^a, 90).

Explica Octavio Paz el camino desviado que le condujo a conocer, aunque de modo incompleto, el movimiento concretista brasileño, lo cual tuvo lugar a través de la mediación del idioma inglés. La confirmación definitiva de las concomitancias entre Octavio Paz y los autores concretistas se halla en la siguiente afirmación relativa a lo que se defiende en su último libro de ensayos:



Num dos textos que incluo em *Corriente alterna*, ao tratar da situação da poesia na América Latina, digo de passagem: *A única vanguarda autêntica está no Brasil: a poesia concreta* (Tr.^a, 97).

En esta carta, bastante extensa, se elogia abiertamente el ideario poético del *Concretismo*:

Os senhores exploram um novo espaço lingüístico. Sua poesia não se situa, como a principio 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. Fusão e transformação dos significantes e, portanto, dos significados; criação de novos significantes [...]; exploração das relações entre o visual e o auditivo; poemas metalingüísticos... Muito poucas obras de poesia, nos últimos anos, me deram a alegria e as surpresas que encontrei nos poemas seus, de Augusto de Campos, Décio Pignatari e de seus demais amigos (Tr.^a, 97).

Octavio Paz presenta una descripción muy pormenorizada de sus últimas realizaciones poéticas. Surge en este largo relato epistolar, como punta de lanza de su arte más renovador, una referencia inequívoca a *Blanco*, que le remite amablemente a Haroldo de Campos con el ruego expreso de que lo lea:

Nos poemas mais recentes exploro e extremo o mesmo método, tanto em poemas curtos como em dois longos, *Viento entero* e *Blanco*. Estes dois poemas me interessam muito e gostaria que os lesse. Remeto-os à parte, juntamente com outros livros e impressos (Tr.^a, 100).¹⁵

Como se puede observar, el envío de *Blanco* representa un primer paso en el proyecto de traducción de esta obra por Haroldo de Campos. En la carta que estamos comentando, hay una sugerencia de Octavio Paz, sin embargo, que debe ser ya entendida como una invitación:

E uma vez que o senhor traduz coisas minhas, não seria melhor escolher algo mais recente? (Tr.^a, 101).

Las dos cartas siguientes, ya más breves, son de Octavio Paz. En la primera dice que tiene concluidos, e incluso antes de lo que pensaba, los seis poemas concretos en los que estaba trabajando, bautizados con el título *Topoemas* (Philips, 1971)¹⁶, mientras que en la segunda se limitará a anunciar su dimisión como embajador mexicano en la India.

La quinta carta de esta primera etapa epistolar es más interesante, pues en ella Haroldo de Campos revela una proximidad bastante estrecha entre su concepción del discurso poético, plasmada recientemente en el libro *Galáxias*, y el poema *Blanco*, lo cual se puede interpretar como otro paso más hacia su decisión de traducir este texto:

Gostaria muito que conhecesse meu experimento atual, *Livro de ensaios — Galáxias* [...]. Trata-se de uma prosa na qual, por um processo concreto de montagem e de estrutura em mosaico, procuro recuperar inclusive a metáfora (não sou contra a 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

¹⁵ El final de la carta será una nueva afirmación de las semejantes intenciones estéticas de Octavio Paz y los autores concretistas: «Quase todas as minhas últimas tentativas me aproximam dos senhores. [...] E nestes dias terminei quatro poemas concretos» (Tr.^a, 100). Octavio Paz resuel

ve, por otro lado, las dudas de traducción de Haroldo de Campos: «rejejo» es un mexicanismo con el significado de 'obstinado'; «librero» posee el sentido de 'armario'.

¹⁶ Octavio Paz considera particularmente lo siguiente sobre tal obra: «Creio que com estes poemas a poesia concreta faz sua aparição na América Hispânica» (Tr.^a, 102).



francesa e espanhola); aspiro, se possível, a uma concentración do metafórico (creio que está niso, de resto, o problema de base de uma composición como seu poema *Blanco*). O concreto não é somente o visual, mas também o semântico; para nós, é algo muito amplo, um enfoque geral, uma atitude metódica, que pode envolver desde o poema de uma só palabra ou de signos visuais artificiais [...] até composicións muito complexas [...] (*Tr.*^a, 107-108).¹⁷

La segunda etapa de la correspondencia entre Haroldo de Campos y Octavio Paz, centrada, como ya se ha dicho, en el proceso de traducción de *Blanco*, tiene comienzo con una carta de éste, del 27 de junio de 1978, en la que se congratula de que aquél haya decidido finalmente trasladar el libro:

Comove-me sua idéia de traduzir *Blanco* e de publicá-lo acompanhado de nossa correspondência de 1968 e de alguns textos mais. Não há traduções em italiano nem em alemão. Em contraparte, há uma excelente, em francês, feita por Claude Esteban. Envio-lhe uma cópia juntamente com estas linhas (*Tr.*^a, 113).

En la carta sucesiva, Haroldo de Campos también se alegra de la aceptación de Octavio Paz de que traduzca *Blanco*, aunque subraya las dificultades que va a entrañar tal proyecto, por lo cual se va a servir del cotejo de la versión francesa remitida por el escritor mexicano:

Chegou também o envelope com a tradução francesa de Claude Esteban, que vou confrontar com o original do seu poema e com as duas versões para o inglês de que já disponho. Esta *colação* metódica servirá, sem dúvida, como exploração preliminar para o posterior desenvolvimento de minha não fácil *operação tradutora* (*Tr.*^a, 115).

¹⁷ Otro paso más en dirección a la traducción de *Blanco* será el envío, por parte de Haroldo de Campos, de la versión del poema «Las palabras». En su carta de respuesta, Octavio Paz la calificará de «espléndida» (*Tr.*^a, 110).

Por otra parte, Haroldo de Campos ya se refiere al problema de traducción que suscita el propio título de *Blanco*:

Desde logo, há um problema com o título: em português, *branco* não tem o significado substantivo de *objeto situado longe, para exercícios de tiro e pontaria*; a palabra portuguesa correspondente é *alvo*, que, todavia, não é tão forte como *branco* —por ser algo rebuscada— em sua aceção adjetiva de cor... Creio que convém adotar *Branco* no título, sopesados todos os aspectos semânticos e estéticos da questão (*Tr.*^a, 115).

Haroldo de Campos señala que está traduciendo en ese momento la canción «Donna mi prega», de Guido Cavalcanti, a través de la interpretación que Ezra Pound hizo de ella, donde surge un problema muy parecido a causa de la polisemia de «blanco» en español, lo que le condujo a decidir la solución «alveja branco no alvo» para el verso italiano «bianco in tale obietto cade». Tres años más tarde, en una carta del 9 de febrero de 1981, Haroldo de Campos anunciará que la traducción de *Blanco* está finalizada, al tiempo que indica la elección hecha para el título:

Finalmente o tenho, no meu português brasileiro —transcripturado/transcapturado [...] o seu mexicastelhanochamejante *Blanco*. Três anos, quase, depois do meu primeiro projeto (em minhas mãos, p. ex., uma carta datada de 12 julho 78, na qual falo da dificuldade do título, e me decido —*via* Pound *via* Cavalcanti— por *Branco*, para preservar em minha língua a força do branco...) (*Tr.*^a, 117).

En la misma carta, se ofrece una narración detallada del término de la traducción:

Finalmente, ontem, insone na madrugada do dia 8 [...], depois de um jantar com amigos poetas [...], senti que minha tradução amadurecera: minha tensão *para* (in) *Blanco*.

E pus-me a traduzi-lo. Trabalhei por várias horas. Dormi outras tantas, para descansar. Na tarde do dia 8 (cerca das três horas) tinha meu texto, meu *transcripto*: pronto, quase definitivo (quero dizer: definido em suas opções). Na próxima sexta-feira vou à Latin American Library com Julio Ortega, para consultá-lo sobre alguns pontos duvidosos, revisar meu *end-product* em confronto com outras edições e traduções do poema (trabalhei somente com o texto bilingüe da edição Claude Esteban), e dar-lhe se o consigo, a *diamantização* final em meu idioma (*Tr.*^a, 117-118).

Y Haroldo de Campos añade con una cierta euforia al ver culminada su labor:

P.S. Celebrei *post festum* minha aventura translaticia com este epifanopoema, que ofereço a você, *ex corde*:

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 (*Tr.*^a, 118).

La respuesta de Octavio Paz no se hace esperar, y el 26 de marzo de 1981 manda a Haroldo de Campos una carta con su parecer sobre la traducción:

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 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 aliteraões, paronomásias e outros ecos verbais (*Tr.*^a, 119).



Tendrá inicio en esta carta un intercambio de opiniones en torno a la versión de *Blanco* que alcanza, muchas veces, niveles de elevada lucidez. Por ejemplo, resulta interesante detenerse en algunas estimaciones que fundamentan el juicio de Octavio Paz que se acaba de transcribir. Es el caso de la solución «alma animando sensações» para el verso «ánima entre las sensaciones»¹⁸, o de «iminência de violências violáceas...» para «inminencia de violencias violetas...»¹⁹. No obstante, Octavio Paz apunta igualmente posibles discrepancias con respecto a algunas opciones seleccionadas, como «a brecha», en lugar de «a greta», para «la grieta», o el verso «pela sisuda penha dos séculos» para «por la ceñuda peña de los siglos»²⁰. Pese a estas dudas, más que divergencias insalvables, el escritor mexicano concederá su aprobación definitiva a la traducción de Haroldo de Campos:

Como você viu, minhas observações são pouquíssimas e de pouca monta. Em troca, minha admiração é imensa e maior minha gratidão (*Tr.*^a, 121).

En la carta del 20 de abril de 1981, firmada en Austin —donde colaboraba entonces con la University of Texas—, Haroldo de Campos

¹⁸ Dice Octavio Paz: «*Alma animando sensações* está cheio de ressonâncias animistas, que é o que eu queria. Obrigado» (*Tr.*^a, 119).

¹⁹ Destaca el escritor mexicano: «A aliteração é muito eficaz. Obrigado» (*Tr.*^a, 120).

²⁰ Pregunta Octavio Paz: «*Sisuda é ceñuda?* Creio que não. *Ceñuda*: com *ceño*, com expressão de irritação e severidade» (*Tr.*^a, 110).



responde a las observaciones de Octavio Paz y plantea nuevas cuestiones sobre pasajes de la traducción:

Escrevo-lhe para submeter-lhe minhas anotações a respeito da tradução de *Blanco*, seja em relação às observações de sua carta de 26 de março, seja quanto a outras, minhas, sobre as quais me alegraria conhecer sua opinião e parecer (*Tr.*^a, 122).

Haroldo de Campos pasa a referirse a algunos ejemplos que habían llamado la atención de Octavio Paz, y da, en primer lugar, una explicación minuciosa acerca de la solución «sisudo»:

Em port. *sisudo*, sem prejuízo da comum origem etimológica, se distingue do vocábulo espanhol *sesudo* [...]. Em port., costuma-se dizer *sisudo* de alguém sério, severo, circunspecto, fechado em si mesmo, grave. É, portanto, palavra que se pode aproximar de *ceñudo* em esp. [...] Em port., temos *cenho*, *sobrecenho* e *sobrancelhas*, mas não dizemos *cenhudo* (termo que resultaria rebuscado e artificioso em meu texto); a outra opção seria *carrancudo*, que vem de *carranca* [...] e que tampouco ficaria bem em meu texto, pelo matiz fônico algo grotesco que a palavra *carrancudo* assume em port. Assim, mantenho *sisuso* que, ademais, funciona bastante bem na pauta aliterativa do texto em port.: *doS oSSoS*, / *pela SiSuda oenba doS SéculoS* (*Tr.*^a, 123).

Otra opción bien razonada por el traductor brasileño es la palabra «greta»:

Em port., *brecha* é um termo mais geral que *greta* (*greta*: termo de uso mais precisamente técnico, geológico: abertura (brecha) na terra, provocada pelo sol ou pelo tempo de seca). *Brecha*, em port., pode-se dizer tanto de uma coisa («uma brecha no muro», «uma brecha no solo»), como do corpo humano («uma brecha na cabeça»). Como som e viabilidade elocutiva, *brecha*, ao que me parece, resulta melhor em minha língua para transpor a límpida enumeração do seu verso (*Tr.*^a, 124).

Estas explicaciones, entre otras más, resultan convincentes para Octavio Paz, quien ante ellas acaba mostrando su asentimiento e incluso su aplauso:

Obrigado por sua carta. Tenho pouquíssimo a comentar. Estou de acordo com tudo o que você me diz. Sua carta maravilhou-me, não só pela felicidade das soluções, como também pela forma com que você me explica a razão dessas soluções. Pouquíssimas vezes vi unidas, como no seu caso, a sensibilidade auditiva e a semântica. [...] Por tudo isso, estou duplamente agradecido a você: por sua tradução esplêndida e por suas luminosas explicações.

Oxalá que se realize o projeto de publicar no Brasil sua tradução, acompanhada dos outros textos (*Tr.*^a, 128).

Como ya se ha indicado, en la segunda parte de *Transblanco* un material de especial valor es la correspondencia entre Haroldo de Campos y Octavio Paz. Pero consta el volumen de otras dos partes, justificando aún más, si cabe, aquella caracterización en la que afirmábamos que supera los límites de una mera traducción acompañada del respectivo original. En efecto, hay una tercera parte compuesta por los ensayos «Uma hipótese de leitura», de Julio Ortega, y «Constelação para Octavio Paz», del propio Haroldo de Campos. Es preciso reparar de modo singular en este segundo texto, ya que el autor brasileño refiere en él sus primeros contactos con el mexicano, así como los ingredientes más destacados de su afinidad estética. Haroldo de Campos apunta lo siguiente sobre ambas cuestiones:

Foi em 1967, por instigação de Celso Lafer (que vinha de um estágio de estudos na Universidade de Cornell, onde se fizera aluno e amigo de Paz), que eu li os ensaios de *El arco y la lira*, então na edição francesa da Gallimard, já acrescida do «Épilogue», datado de Nova Délhi, novembro de 1964, publicado

autonomamente em espanhol, em 1965, sob o título *Los signos en rotación*. Lembro-me que me senti, ao cabo dessa leitura, alentadoramente confirmado em muitos dos pontos de vista essenciais sobre o devir da poesia, que, desde os primeiros anos da década de 50, vinha sustentando com os meus companheiros de *Noigandres* e do movimento de poesia concreta, numa persistente atividade teórica à qual a crítica brasileira, por insuficiência de informação ou por indigência imaginativa, ou, quem sabe, por simples abulia, salvo raríssimas exceções, não tinha conseguido dar resposta (*Tr.*^a, 159).

Esta terceira parte se cierra con «Pequena antología de *Libertad bajo palabra*», donde aparecen versiones de algunos piezas de dicha compilación poética. La cuarta y última parte de *Transblanco* contiene, a su vez, las traducciones que Haroldo de Campos llevó a cabo de la obra *Petrificada Petrificante*²¹.

La segunda edición de *Transblanco* se publica en 1994 (São Paulo, Siciliano), trece años después de haber aparecido la primera. El libro muestra importantes novedades, todas ellas enumeradas por el propio Haroldo de Campos en la nota «Prefácio à 2.^a edição». Entre los materiales que entran a formar parte del volumen, hay que reseñar, en primer lugar, el ensayo «Tensão do Dizer em *Blanco* de Octavio Paz», de Eduardo Milán, en su origen una conferencia pronunciada en la Universidad Complutense de Madrid. También se incorpora a esta segunda edición el estudio «*Transblanco* de Octavio Paz de Haroldo de Campos», de Andrés Sánchez Robayna, que rememora una vez más los orígenes del acercamiento entre Haroldo de Campos y Octavio Paz:

²¹ En el terreno musical, hay que indicar que la cantante brasileña Marisa Monte hizo una versión de un fragmento de *Blanco* a partir de la traducción de Haroldo de Campos. A su vez, Cateano Veloso, en *Circulandô*, ya había musicado, y con gran éxito, otro texto de Haroldo de Campos.

Em 1967, o ensaísta e politólogo Celso Lafer –amigo e aluno de Octavio Paz na Universidade de Cornell– dá a conhecer a Haroldo de Campos a edição francesa de *El arco y la lira*, que já incluía o Epílogo anteriormente publicado por Paz com o título de *Los signos en rotación*. Haroldo de Campos escreve imediatamente ao autor desse ensaio e pergunta-lhe pela *projeção* das teses nele contidas sobre a obra poética paralela e em curso do escritor mexicano. Não menos imediata –indagadora e entusiasta– foi a resposta de Paz. O resultado deste primeiro contato –busca mútua num espaço transgeográfico, mas também fortemente ancorada na latitude americana– chegou a ser, com o tempo, um dos mais frutíferos encontros criadores da poesia da América Latina dos últimos cinquenta anos (*T2.*^a, 173).



Este análisis de Sánchez Robayna es importante, por otro lado, porque insiste en la idea, ya antes enunciada, de que *Transblanco* es mucho más que una traducción. Se dice aquí que es un «diálogo creativo», básicamente, en el que intervienen dos personalidades de primera fila en el panorama cultural latinoamericano. Véase la defensa para ello de Sánchez Robayna:

Disse antes que uma simples descrição do livro não daria idéia exata do seu conteúdo. De fato, *Transblanco* não é só a «tradução criativa» de um poema (central, ademais, na obra de Octavio Paz) e a documentação paralela que esse texto suscitou. É, a meu ver, antes de mais nada, o *diálogo* criativo (criação e crítica são aqui indistinguíveis) entre dois dos maiores poetas latino-americanos atuais acerca do significado da modernidade. Pois se Paz quis fazer com *Blanco* um *poema crítico* (na linha aberta por *Un Coup de Dés*), Haroldo de Campos, de sua parte, realiza em sua «transcrição» do poema uma *mise-en-abîme*. Levado pela idéia de que a poesia mesma «é já uma tradução» da tradição, sua tentativa reconstrói todo o processo criador inaugurado pelo poema de Mallarmé e «reprimado» na poesia concreta: a versão de um poema-limite numa tradução-limite [...] (*T2.*^a, 174).²²



Otra novedad en la segunda edición de *Transblanco* es el texto «Crítica de *Transblanco*», de Paulo Leminski, donde se aporta otra razón para entender que Haroldo de Campos hubiese decidido traducir la obra de Octavio Paz:

Blanco é um poema-objeto em forma de sanfona. Essas características o aproximam de muitas coisas da poesia concreta brasileira. E não é por acaso que Haroldo de Campos o traduziu. Haroldo de Campos é algo assim como o correspondente de Octavio Paz no interior da cultura brasileira (*T2.ª*, 180).

Haroldo de Campos consideró oportuno añadir otros materiales más a su volumen, pero la adición de mayor interés va a ser, sin duda, un ensayo del propio escritor brasileño bajo el largo título «Reflexões sobre a transcrição de Blanco, de Octavio Paz, com um excursu sobre a teoria da tradução do poeta mexicano». Por si no estuviese todavía claro, Haroldo de Campos manifiesta en este texto que su versión de *Blanco* responde a los conocidos principios de la «tradução criativa», dando lugar a la «reinvenção» del poema en portugués de Brasil. Como argumentos remite a la lectura no sólo de la versión, sino también de la correspondencia mantenida por los dos autores. Se presenta una prueba específica de tal concepción de la traducción, como es la duplicidad léxica que concita en el texto original la palabra «son». Repárese en la explicación que Haroldo de Campos proporciona acerca de la solución escogida para esta dificultad:

²² Sánchez Robayna señala, por lo demás, aquellos elementos estéticos que fueron atendidos de manera especial en la versión de Haroldo de Campos: «[...] a técnica de compensações e sugestões fônicas (o saussureano «furo fônico»), as tensas estruturas rítmicas, a lenta escansão silábica e sua rede de relações musicais e semânticas...» (*T2.ª*, 175).

Guardo, para o final, um exemplo expressivo, no qual a intervenção do tradutor se deixa exhibir como uma tatuagem de batalha. Refiro-me à palavra *son* (fragmento final de *Blanco*). No poema de Paz, *son* funciona como *são* (verbo *ser*) e como substantivo, *som*, matiz que escapa, muitas vezes, aos próprios leitores de fala espanhola, quando não atentam às conotações sintáticas do contexto em que esse lexema opera. Nenhum dos tradutores que enfrentaram a passagem (Charles Tomlinson e G. Aroul, em inglês; Eliot Weinberger, idem; Claude Esteban, em francês; Fritz Vogelsang, em alemão) deu conta do problema ou procurou resolvê-lo. De minha parte, desdobrei em quase-eco o jogo ambíguo e utilizo, inclusive, o espaço gráfico (acentuando o arranjo em *escalinata*), para reconfigurar fonossemanticamente essa dúplica nuança, tão relevante para o desfecho do poema *reflexivo* (*são*) e *sensorial* (*som*) de Octavio Paz (*T2.ª*, 191).

Haroldo de Campos recibiría en 1999 el Premio Octavio Paz, otorgado por la fundación del poeta mexicano, según la decisión del jurado, en razón de «su trayectoria en la poesía, el ensayo y la traducción literaria, que han significado un aporte decisivo a la renovación de los lenguajes de la poesía contemporánea y del pensamiento crítico». No obstante, en la concesión de dicho honor debió también influir, en buena medida, la traducción que el intelectual brasileño había hecho de *Blanco* varios años antes, ya con dos ediciones.

Para poner final al presente trabajo, una forma justa es rendir un homenaje combinado a Haroldo de Campos y Octavio Paz. Y, en ese sentido, nada nos parece más pertinente que ofrecer la magnífica versión que el primero hizo de la poesía del segundo titulada «Las palabras». En tales versos trasparece la voluntad de reverenciar el lenguaje que tanto unió a los dos, y de la cual *Transblanco* es la mejor muestra:

Girar em torno delas,
virá-las pela cauda (guinchem, putas),
chicoteá-las,
dar-lhes açúcar na boca, às renitentes,
inflá-las, globos, furá-las,
chupar-lhes sangue e medula,
secá-las,
capá-las,
cobri-las, galo galante,
Torcer-lhes o gasnete, cozinheiro,
depená-las,
destripá-las, touro,
boi, arrastá-las,
fazer, poeta,
fazer com que engulam todas as suas palavras

RECIBIDO EN DICIEMBRE 2005

BIBLIOGRAFÍA

- Alexander, M. (1997). «Ezra Pound as Translator», *Translation Literature*, 6, 1, 23-30.
- Aparicio, F. R. (1986). «Epistemología y traducción en la obra de Octavio Paz», *Hispanic Journal*, 8, 157-167.
- Campos, H. de (1963). «Da Tradução como Criação e como Crítica», en *Metalinguagem & Outras Metas*, São Paulo, Perspectiva, 1992⁴, 31-48.
- (1964). «Estilística miramarina», en *Metalinguagem & Outras Metas*, São Paulo, Perspectiva, 1992⁴, 97-107.
- (1967). *Oswald de Andrade. Trechos Escolhidos*, Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora.
- (1969a). «Prefácio», en *A Arte no Horizonte do Provável (e Outros Ensaios)*, São Paulo, Perspectiva, 1977⁴, 9-11.
- (1969b). «A Palavra Vermelha de Hoelderlin», en *A Arte no Horizonte do Provável (e Outros Ensaios)*, São Paulo, Perspectiva, 1977⁴, 93-107.
- (1969c). «Píndaro, Hoje», en *A Arte no Horizonte do Provável (e Outros Ensaios)*, São Paulo, Perspectiva, 1977⁴, 109-119.
- (1969d). «A Quadratura do Círculo», en *A Arte no Horizonte do Provável (e Outros Ensaios)*, São Paulo, Perspectiva, 1977⁴, 121-128.
- (1971). «Uma poética da radicalidade», en Oswald de Andrade, *Poesias Reunidas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978⁵, 9-59.
- (1973a). «Mário de Andrade: a imaginação estrutural», en *Metalinguagem & Outras Metas*, São Paulo, Perspectiva, 1992⁴, 167-182.
- (1973b). *Morfologia de Macunaíma*, São Paulo, Perspectiva.
- (1976). «Texto e historia», en *A Operação do Texto*, São Paulo, Perspectiva, 13-22.
- (1980). «Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira», en *Metalinguagem & Outras Metas*, São Paulo, Perspectiva, 1992⁴, 231-255.
- (1981). «Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração», *Colóquio-Letras*, 62, 10-25.
- (1987). «Tradición, traducción, transculturización: Historiografía y ex-centricidad», *Filología*, 2, 45-54.
- (1994). «Tradición, traducción, transculturización: el punto de vista del ex-céntrico», *Reflejos*, 3, 7-11.
- (1997). «Serafim: um grande não-livro», en Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande*, São Paulo, Globo.
- Castro, E. M. de Melo (2003). «Memória de Haroldo», *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, 859, 16-17.
- Céspedes, D. (1985). «Teoría de lo político, teoría de la traducción en Octavio Paz», *Cuadernos de Poética*, 7, 58-91.
- Costa, H. (1992). «Dinámica de Haroldo de Campos en la cultura brasileña», *Cuadernos de Cultura Hispánica*, 509, 57-67.
- Dasilva, X. M. (2001a). «Brasilidade y universalidad en el pensamiento traductológico de Haroldo y Augusto de Campos», en *V Congrès Internacional de Traducció (Interculturalitat i traducció: les llengües menys traduïdes)*, Barcelona, Universitat Autònoma - Aleph Servicios Editoriales.
- (2001b). «Campos, Augusto de, e.e. cummings. poem(a)s, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 1999», *Quaderns de Traducció*, 7, 227-230.
- (2002). «Pedra e Luz na Poesia de Dante. Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999», *Trans (Revista de Traductología)*, 6, 268-270.
- (2003). «Os nomes e os navios (Homero-Iliada-II). Haroldo de Campos y Odorico Mendes. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999», *Trans (Revista de Traductología)*, 7, 149-151.
- (2005). «Campos, Augusto de: Invenção. São Paulo, Arx, 2003», *Hermeneus*, 7, 265-268.
- Doce, J. (2001). «Transformaciones y correspondencias», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 615, 105-111.





- Hernández Busto, E. (2003). «Epitafio de Haroldo, El Traductor», *Letras Libres*, 57, 99-100.
- Kampff Lages, S. (1998). «A tarefa do tradutor e o seu duplo: a teoria da linguagem de Walter Benjamin como teoria da traduzibilidade», *Cadernos de Tradução*, III, 63-88.
- Lafer, C.; Campos, H. de (1996). «Conversación sobre Octavio Paz», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 558, 7-27.
- Maciel, M.^a E. (1998). «América Latina reinventada: Octavio Paz e Haroldo de Campos», *Revista Iberoamericana*, 64, 219-228.
- (2002). «América Latina en diálogo con Oriente. Conversación con Haroldo de Campos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 678, 82-94.
- Magalhães, C. (1998). «Tradução e transculturação: a teoria monstruosa de Haroldo de Campos», *Cadernos de Tradução*, III, 139-156.
- Mallac, G. de (1970). «Brazilian structuralism: Haroldo de Campos», *Contemporary Literature*, 11, 283-292.
- Mata, R. (1994). «Transblanco de Octavio Paz y Haroldo de Campos», *Vuelta*, 216, 45-46.
- (1999). «Haroldo de Campos, Premio Octavio Paz», *Letras Libres*, 4, 100-101.
- (2001). «Octavio Paz y Haroldo de Campos: del diálogo creativo a la mediación institucional», *Anuario Latinoamérica*, 32, 254-270.
- Milton, J. (1993). «A Teoria da Tradução Literária no Brasil», en *O Poder de Tradução*, São Paulo, Ars Poética, 162-184.
- (1996a). «Literary Translation Theory in Brazil», *Meta*, XLI, 196-207.
- (1996b). «A Translation Model from Latin America: The Translation Theory and Practice of Augusto and Haroldo de Campos», en M. Coulthard; P. A. Odber de Baubeta, eds., *Theoretical Issues and Practical Cases in Portuguese-English Translations*, Lewiston-Ney York, Mellen.
- (1998). «Translation Theory in Brazil», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXV, 123-136.
- Morais, F. (1995). «Nacionalismo e internacionalismo en el arte brasileño posterior a 1950», *Revista de Occidente*, 174, 73-85.
- Nóbrega, T. M.; Giani, G. M. G. (1988). «Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo Vizioli falam sobre tradução», *Trabalhos em Lingüística Aplicada*, 11, 53-65.
- Oseki Dépré, I. (1992). «Haroldo de Campos, ou a educação do sexto sentido», en H. de Campos, *Os Melhores Poemas de Haroldo de Campos*, São Paulo, Global, 7-12.
- Paz, O. (1967). *Blanco*, México, Casa Editorial Joaquín Mortiz.
- (1971). *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets Editores, 1990³.
- (1984). «Lectura y contemplación», *Tradução & Comunicação*, 5, 7-38.
- (2000). *Versiones y diversiones*, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores.
- Campos, H. de (1986). *Transblanco (en torno a Blanco)*, Rio de Janeiro, Editora Guanabara.
- (1994). *Transblanco (en torno a Blanco)*, São Paulo, Editora Siciliano.
- Piquer Desvaux, A. (1995). «Las relaciones entre traducción y creación en la obra ensayística y poética de Octavio Paz», en F. Lafarga; A. Ribas; M. Tricás, eds., *La traducción. Metodología / Historia / Literatura. Ámbito hispanofrancés*, Barcelona, PPU, 327-332.
- Philips, R. (1971). «Topoemas: la paradoja suspendida», *Revista Iberoamericana*, 37, 74, 197-202.
- Plaza, J. (1981). «Reflections of and on Theories of Translations», *Dispositio*, VI, 45-91.
- Poust, A. (1979). «Blanco, energía de la palabra», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 343-345, 470-483.
- Sánchez Robayna, A. (1986). «Transblanco de Octavio Paz y Haroldo de Campos», *Vuelta*, 121, 56-57.
- Torres Fierro, D. (2003). «Haroldo de Campos (1929-2003)», *ABC / El Cultural*.
- Vanderschelden, I. (1998). «Authority in literary translation: collaborating with the author», *Translation Review*, 56, 22-31.
- Vieira, E. R. P. (1994). «A postmodern translational aesthetics in Brazil», en M. Snell-Hornby; F. Pöchhacker; K. Kaindl, eds., *Translation Studies Congress*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Co., 65-72.
- Wanderley, J. (1983). *A Tradução do Poema (Notas sobre a experiência da geração de 45 e dos concretos)*, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.