

Odile Cisneros  
*University of Alberta*  
cisneros@ualberta.ca

## TRADUCCIÓN Y POÉTICAS RADICALES: EL CASO DE OCTAVIO PAZ Y EL GRUPO *NOIGANDRES*<sup>1</sup>

RESUMEN: Este ensayo analiza las coincidencias en la teoría de traducción literaria desarrollada por Octavio Paz y por los integrantes del grupo brasileño *noigandres*, en particular Haroldo y Augusto de Campos. Partiendo del diálogo que originó la traducción al portugués realizada por Haroldo de Campos del poema *Blanco* de Paz, analizo las poéticas que influyen en las concepciones teóricas de ambos. Por otro lado, muestro el contraste que ocurre en la práctica, en particular el caso de Paz, que difiere sustancialmente de sus pronunciamientos teóricos. Ilustro esta hipótesis con ejemplos de la traducción de *Blanco*, y una comparación las traducciones de Mallarmé y ee cummings realizadas por Paz y por el hermano de Haroldo, Augusto de Campos.

PALABRAS CLAVE: Octavio Paz, *noigandres*, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, traducción

En la historia de los contactos literarios entre Hispanoamérica y Brasil, el caso de Haroldo de Campos y Octavio Paz es quizá uno de los más interesantes ejemplos de intercambio teórico sobre traducción y poéticas de vanguardia.<sup>2</sup> Su diálogo exhibe semejanzas notables en la concepción teórica de la traducción, especialmente de poéticas radicales, y también diferencias considerables en la praxis. En este ensayo me ocuparé, por un lado, de esas coincidencias. Comentaré en particular el diálogo que originó la traducción al portugués realizada por Haroldo de Campos del poema *Blanco* de Paz. Por otro lado, intentaré demostrar cómo, a pesar de estas afinidades conceptuales, la práctica, en particular en el caso de Paz, difiere sustancialmente de sus pronunciamientos teóricos. Ilustraré esta hipótesis con ejemplos de la traducción de *Blanco*, y con una comparación de las traducciones de Mallarmé y ee cummings realizadas por Paz y por el hermano de Haroldo, Augusto de Campos. Abarco así al grupo *noigandres*, integrado por los hermanos de Campos y Décio Pignatari, frecuentes colaboradores en estas tareas teóricas y prácticas. Este fascinante itinerario a través de lo que yo llamaría el “Lost & Found Department” de la traducción literaria constituye no sólo un momento importante de diálogo intercultural,<sup>3</sup> sino también, en el caso de Paz, un relato irónico de oportunidades perdidas.

---

<sup>1</sup> Una versión más breve de este ensayo fue presentada en la Universidad de British Columbia en febrero de 2009.

<sup>2</sup> Existen algunos ensayos sobre la relación entre Octavio Paz y Haroldo de Campos que comentaré más adelante. El único que, hasta donde sé, compara de manera específica las teorías de traducción en ambos, es curiosamente, una reflexión del mismo de Campos sobre su ‘transcreación’ de *Blanco*. Ahí de Campos (Paz & de Campos, 1994: 189) enfatiza las semejanzas entre las teorías de ambos, sugiriendo que la disyunción propuesta por Paz en “Literatura y literalidad” entre traducción analógica (que enfatiza el sentido) y traducción como creación “podría ser subsumida dentro de un concepto más amplio de transcreación” (podría ser subsumida num conceito mais amplo de transcriação). De Campos, sin, embargo, no analiza las traducciones de Paz.

<sup>3</sup> Entre los varios autores que comparan la obra de Paz y de Campos me gustaría brevemente destacar tres: Maria Esther Maciel (1998: 219) sostiene que ambos intentan “colocar a América Latina en el circuito planetario de

El diálogo entre Haroldo de Campos y Octavio Paz comenzó oficialmente en febrero de 1968. De Campos escribe a Paz sobre unas traducciones de poemas de Paz que de Campos elaboraba para un artículo de Celso Lafer, un politólogo y escritor brasileño que había sido alumno de Paz en Cornell en 1966.<sup>4</sup> La aclaración de ciertos términos en particular los llevó a un diálogo que culminó con la traducción de de Campos de *Blanco* más de una década después.<sup>5</sup> En esa carta de 1968, de Campos (Paz & de Campos, 1986: 94) señalaba que había reconocido en la lectura de *Libertad bajo palabra* una poética que difería de la “tradición metafórica y retórico-discursiva característica de la poesía española e hispanoamericana de este siglo.”<sup>6</sup> De Campos (Paz & Campos, 1986: 94) se refería “a los poemas breves, despojados, que tienen que ver con el haikú y la sintaxis del montaje; y también a los poemas sobre la mecánica del poema mismo — poemas metalingüísticos [...]—, en los cuales la poesía se hace de su propio hacer.”<sup>7</sup> El brasileño reconocía (Paz & de Campos, 1986: 94) esos poemas como algo más sensible al desafío del “Tiro de dados” de Mallarmé y a la “postura radical de la exposición teórica” de Paz en el epílogo a la edición francesa de *El arco y la lira*. En esa ocasión, de Campos también le envió a Paz un ejemplar de la antología *noigandres* y la colección de textos teóricos, *Teoria da poesia concreta*, que contienen los fundamentos y primeros ejemplos de esa corriente de poesía radical que el grupo *noigandres* (Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari) empezó a producir en Brasil a mediados de los años cincuenta.

En su respuesta, Paz (Paz & de Campos, 1986: 96-101) reconoció que ya había oído hablar de la poesía concreta brasileña a través de su diálogo con ee cummings, quien le había mencionado que Augusto, hermano de Haroldo, estaba traduciendo algunos de sus poemas. Paz, quien también había traducido a cummings, como comentaré más tarde, sólo empezó a considerar más detenidamente los principios de la poesía concreta en esta ocasión. Paz (Paz & de Campos, 1986: 97) también se permitió diferir de la caracterización retórica-discursiva que de Campos hacía de la poesía hispánica, no por su falta de exactitud, sino por su “tono desdeñoso”, cortésmente indicando que esa era la tradición de “una gran poesía viva” y no solo “privativa de la lengua española” ya que Pound, Eliot, Stevens, Apollinaire, St. John Perse, Pessoa y Mayakovski, entre otros, también habían practicado el poema largo. Pero Paz (Paz & de Campos, 1986: 97) reconocía el espacio lingüístico único que estaba siendo explorado por los poetas

---

intercambios creativos”, contribuyendo a “la apertura de la cultura latinoamericana al influjo de otras culturas [...] una universalidad también pluralizada y descentrada” (mi traducción del portugués); Manuel Ulacia (1992: 221) compara el “impacto que causa la obra de Haroldo de Campos en la obra de Octavio Paz”; y Tania Franco Carvalhal (1995: 384) señala que ambos escritores, “a pesar de pertenecer a contextos literarios diferentes, descubrieron casi en la misma época fuentes de inspiración idénticas y se abocaron a las mismas cuestiones literarias” (mi traducción del francés). Sin embargo, no examinan, comparativamente sus ideas sobre traducción ni sus traducciones.

<sup>4</sup> En charla con de Campos, Lafer (Lafer, Campos de, & Sánchez Robayna 1992: 7-27) detalla su relación con Paz.

<sup>5</sup> Creo que no se enfatiza lo suficiente que fue ésta la primera traducción de la poesía de Paz al portugués.

<sup>6</sup> Las traducciones del portugués de textos primarios, a menos que se indique, son mías. En las notas o en paréntesis hago constar la formulación original en portugués: “[T]radição metafórica e retórico-discursiva característica da poesia espanhola e hispano-americana deste século.”

<sup>7</sup> “[A]os poemas breves, despojados, que têm a ver com o haikai e a sintaxe da montagem; e também aos poemas sobre a mecânica do próprio poema —poemas metalingüísticos [...]—, nos quais a poesia se faz do seu próprio fazer.”

concretos, confesando que “muy pocas obras de poesía en los últimos años me dieron la alegría y las sorpresas que encontré en sus poemas, los de Augusto de Campos, de Décio Pignatari y de sus demás amigos.”<sup>8</sup> Su admiración resultó en un homenaje poético, los *Topoemas*, que Paz escribió un poco más adelante, dedicándolos a los poetas de Brasil y aprovechando la lección de la poesía concreta. Paz también le envió a de Campos un ejemplar de su poema *Blanco*, donde reconocía haber hecho uso de la misma sintaxis del montaje practicada por la poesía concreta.

Curiosamente, en ese momento, de Campos ya se encontraba un poco alejado de la poesía concreta visual en sí, y estaba gravitando más hacia la prosa poética o “proesía” de *Galáxias* (que originalmente tituló de manera joyceana, “prosa en progreso”), un experimento con un gran énfasis en lo sonoro. En su siguiente carta, de Campos (Paz & de Campos, 1986: 107-109) procuró aclarar que más allá de la eliminación de la sintaxis a través de técnicas de montaje, como se explicitaba en el “plano piloto para poesía concreta” (1958), para el grupo *noigandres*, la poesía concreta no era únicamente un experimento visual, sino también semántico y semiótico:

es algo muy amplio, un enfoque general, una actitud metódica que puede involucrar desde el poema de una sola palabra o de signos visuales artificiales (los ‘poemas-código’ de Décio Pignatari) hasta composiciones muy complejas (como los poemas a colores de Augusto, la ‘Estela cubana’ de Pignatari o mi propia prosa en progreso).<sup>9</sup>

De Campos también le mencionó a Paz su libro de ensayos literarios titulado *Metalinguagem*, que contenía su ensayo “Da tradução como criação e crítica” (De la traducción como creación y como crítica), aunque no está claro si Paz lo conocía o tuvo acceso a él en esos momentos.

Como he señalado en otra ocasión, las reflexiones sobre traducción de de Campos en el ensayo mencionado (iniciado por lo menos seis años antes de su correspondencia con Paz si no antes<sup>10</sup>) estaban directamente vinculadas a las formulaciones teóricas de la poesía concreta.<sup>11</sup> El intento radical de la poesía concreta por reducir la distancia entre el significado y el significante y crear conexiones muy estrechas entre el significado y la forma del poema, basándose en la materialidad del lenguaje, presenta grandes desafíos al traductor. Los conceptos de traducción formulados por los poetas de *noigandres*, por lo tanto, proponían soluciones teóricas que se enfrentaban justamente esos retos. En otras palabras, consideraban como ejemplos

---

<sup>8</sup> “[M]uito poucas obras de poesia, nos últimos anos, me deram a alegria e as surpresas que encontrei nos poemas seus, de Augusto de Campos, de Décio Pignatari e de seus demais amigos.”

<sup>9</sup> “[É] algo muito amplo, um enfoque geral, uma atitude metódica, que pode envolver desde o poema de uma só palavra ou de signos visuais artificiais (os ‘poemas-código’ de Décio Pignatari) até composições muito complexas (como os poemas em cor de Augusto, a ‘Estela cubana’ de Pignatari, ou minha prosa em progresso...)”

<sup>10</sup> “Da tradução como criação e crítica” fue escrito originalmente para el Tercer Congreso de Crítica e Historia Literaria en la Universidad de Paraíba en 1962. Se publicó poco después en la revista *Tempo brasileiro* (Rio de Janeiro) 4-5 (junio-septiembre 1963). Después se republicó en *Metalinguagem*, 1.<sup>a</sup> ed.: (Petrópolis: Vozes, 1967); 4.<sup>a</sup> ed. (São Paulo: Perspectiva, 1992).

<sup>11</sup> En un artículo de próxima aparición en la revista *TTR*, expongo cómo el concepto de “transcrição” (transcreación) desarrollado por Haroldo y practicado por el grupo *noigandres* surgió justamente de la práctica de la poesía concreta, cuya forma busca reflejar, de manera isomorfa, el contenido.

paradigmáticos la traducción de tales textos. Y así como la teoría de la poesía concreta establece una relación isomorfa (de semejanza formal) entre la forma del poema y su significado, también las teorías de traducción postulan una misma relación isomorfa entre original y traducción, de manera que se reflejan el uno en la otra. En otras palabras, ya que la poesía concreta y otros tipos de textos literarios de texturas muy densas son “imposibles” de traducir dada la íntima conexión entre significado y significante, la única traducción posible es una recreación de sus formas. En “De la traducción como creación y como crítica”, de Campos (de Campos, 1992: 34), enfatiza esta “autonomía” de la traducción, subrayando al mismo tiempo el isomorfismo entre traducción e original:

Si admitimos la tesis de la imposibilidad, en principio, de la traducción de textos creativos, nos parece que ésta engendra el corolario de la posibilidad, también en principio, de la recreación de estos textos. En otra lengua tendremos [...] otra información estética, autónoma, pero ambas estarán ligadas entre sí por una relación de isomorfismo: serán diferentes, como lenguaje, pero, como los cuerpos isomorfos, cristalizarán dentro de un mismo sistema.<sup>12</sup>

En 1970, aproximadamente la misma época de su correspondencia con de Campos, Paz sostenía algo parecido en relación a la traducción en su ensayo, “Traducción: Literatura y literalidad.”<sup>13</sup> Como de Campos, Paz (1971: 15) insistía primero en el carácter fijo del lenguaje del poema cuando afirmaba que “Los significados del poema son múltiples y cambiantes; las palabras del mismo poema son únicas e insustituibles. Cambiarlas sería destruir el poema.” A pesar de esta visión de los signos del poema como inamovibles, Paz también admite que la traducción, aunque muy difícil, no es imposible. La “tarea del traductor” para Paz (1971: 16) sería “en otro lenguaje y con signos diferentes [...] componer un poema análogo al original.”

Ya sea bajo los conceptos de analogía o isomorfismo, tanto Paz como de Campos abogaban por la traducción literaria (especialmente de la poesía en sus formas más radicales) a pesar de la aparente (o admitida) fijeza del lenguaje del poema o, para de Campos (1992: 31), la “frase absoluta” del poema, “que no tiene otro contenido que su propia estructura.”<sup>14</sup> Ambos también coinciden en el aspecto crítico de la traducción. De Campos (1992: 32) afirma de manera contundente que “toda traducción es crítica” y Paz (1971: 16), por su parte, considera “cada lectura es una traducción y cada crítica es, o comienza por ser, una interpretación.”<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> “Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema.”

<sup>13</sup> Publicado primero en inglés, en el *Times Literary Supplement* (18 de septiembre de 1970), es probable que el autor de esa versión fuese Paz mismo, quien residía en Cambridge en esa época. Luego se incluyó en *Traducción: Literatura y literalidad* (1971), junto con otros ensayos, incorporándose más tarde a *El signo y el garabato* (1972).

<sup>14</sup> “[A] ‘sentença absoluta,’ [...] ‘que não tem outro conteúdo senão sua estrutura.’”

<sup>15</sup> Es poco probable que Paz estuviera en este momento al corriente de las reflexiones de de Campos ya que de Campos no llegó a enviarle un ejemplar de su ensayo, “Da tradução como criação...”.

Años después, en 1978, de Campos le comunicó a Paz su intención de traducir su radical poema simultáneo *Blanco*, algo que logró 3 años más tarde, en el transcurso de una sola noche, como escribió de Campos (Paz & de Campos, 1986: 118) en un poema-homenaje titulado “Translatio” que envió a Paz en una carta.<sup>16</sup> La versión de de Campos, a la que no llamó una traducción sino “diamantización,” siguiendo el concepto químico y geológico de los cuerpos isomorfos,<sup>17</sup> es a juicio del mismo Paz (Paz & de Campos, 1986: 119), “mejor y más concis[a] que el español.” Como Julio Ortega (Paz & de Campos, 1986: 145) observa, el texto de de Campos demuestra que “la traducción no es sólo creativa y crítica, sino que también implica una actividad combinatoria que desencadena funciones no previstas o tal vez latentes en la lengua.”<sup>18</sup>

Dos breves ejemplos quizá ilustren cómo de Campos capta y radicaliza las posibilidades implícitas en el texto de Paz. En este poema, que pone de manifiesto la génesis de la palabra y la poesía, el verso “ánima entre las sensaciones” se transforma en portugués en “alma animando sensações,” que, según Paz mismo, corresponde exactamente a la resonancia animista que esperaba evocar. Además, en la imagen telúrica, “tierra, revientas / tus semillas estallan,” de Campos substituye los ecos paralelos “ie” / “ie” e “illas” / “allan” por “Tremor, / terra desventras, / explodem tuas sementes,” creado los ecos y aliteraciones “tre”/“ter”/“tras”; “dem”/“men.” Semánticamente, la solución que de Campos encontró refuerza el carácter genésico que subyace los versos de Paz (“revientas” se vuelve “desventras”, rasgarse el vientre de algo). Desde el punto de vista fonético y sonoro, también parece más firme y contundente, apropiada al nacimiento geológico de la palabra poética, con toda su violencia telúrica. Tal vez por la manera en que de Campos elige conectar el sonido con el sentido tan íntimamente, logra a veces en portugués lo que el español de Paz apenas sugiere. En otras palabras, su atención a las conexiones entre sentido y sonido son fundamentales para alcanzar el mismo efecto, o a veces uno mejor en portugués.<sup>19</sup> Paz (Paz & de Campos, 1986: 119) reconoció así agradecido su labor:

En cuanto al ritmo, que es lo más difícil de traducir, el gran obstáculo con el que nos enfrentamos todos los traductores de poesía: hasta donde puedo juzgar, me parece que usted consiguió reproducir toda la polimetría del original. También es notable —otra proeza— que usted haya encontrado las equivalencias de las aliteraciones, paronomasias y otros ecos verbales.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> De Campos escribe: “tomé la mezcalina de mí mismo, y pasé esta noche en claro / traduciendo ‘Blanco’ de Octavio Paz.” (“[T]omei mescalina de mim mesmo, e passei esta noite em claro / traduzindo ‘Blanco’ de Octavio Paz.”)

<sup>17</sup> Según el Diccionario de la lengua española (1970: 761) de la Real Academia, isomorfo: “Aplícase a los cuerpos de diferente composición química e igual forma cristalina, que pueden cristalizar asociados; como el espató de Islandia y la giobertita, que forman la dolomía”.

<sup>18</sup> “[A] tradução não é apenas criativa e crítica, mas também implica uma atividade combinatoria que desencadeia funções não previstas ou talvez latentes na língua.”

<sup>19</sup> En su agudo análisis de *Transblanco*, Klaus (2000: 132-133) afirma que de Campos traduce el poema de Paz según la poética de la Poesía concreta [...] preguntándose “si corresponde a la poética de Blanco. A primera vista parece que no es así.” Pero para Meyer-Minnemann (2000: 125-127) esta elección es justamente lo que permite que en *Transblanco* se crucen las dos tendencias poéticas (opuestas) de la modernidad: el fluir del habla y la inmovilización del discurso.

<sup>20</sup> “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.

Dadas sus inclinaciones por las poéticas radicales del siglo XX, no es sorprendente que tanto Paz como el grupo *noigandres* eligieran traducir a Stéphane Mallarmé, cuyo “Tiro de dados” es considerado una de las piedras angulares de la poesía moderna. Ambos Paz y Augusto de Campos tradujeron el famoso “Sonnet en *ix*”, y Paz escribió un brillante comentario sobre su compleja poética. El triunvirato *noigandres* realizó traducciones individuales o a tres voces (que Décio Pignatari bautizó con el término “triducción”), publicadas en el volumen colectivo *Mallarmé* (1974). Es notable el contraste de sus resultados:

---

Também é notável —outra proeza— que você tenha encontrado as equivalências das aliteraões, paronomásias e outros ecos verbais.”

|

*Mallarmé:*

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,  
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,  
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix  
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,  
Aboli bibelot d'inanité sonore,  
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx  
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or  
Agonise selon peut-être le décor  
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor  
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe  
De scintillations sitôt le septuor.  
(Paz 1994: 100)

*Octavio Paz:*

El de sus puras uñas ónix, alto en ofrenda,  
La Angustia, es medianoche, levanta, lampadóforo,  
Mucho vespéral sueño quemado por el Fénix  
Que ninguna recoge ánfora cinerario:

Sala sin nadie en las credencias conca alguna,  
Espiral espirada de inanidad sonora,  
(El Maestro se ha ido, llanto en la Estigia capta  
Con eses solo objeto nobleza de la Nada).

Mas cerca la ventana vacante al norte, un oro  
Agoniza según talvez rijosa fábula  
De ninfa alanceada por llamas de unicornios

Y ella apenas difunta desnuda en el espejo  
Que ya en las nulidades que clausura el marco  
Del centellar se fija súbito el septimio.  
(Paz 1994: 101)

*Augusto de Campos:*

Puras unhas no alto ar dedicando seus ônix,  
A Angustia, sol nadir, sustem, lampadifária,  
Tais sonhos vesperais queimados pela Fênix  
Que não recolhe, ao fim, de ânfora cinerária

Sobre áreas, no salão vazio: nenhum ptyx,  
Falido bibelô de inanição sonora  
(Que o Mestre foi haurir outros prantos no Styx  
Com esses único ser de que o Nada se honora).

Mas junto à gelosia, ao norte vaga, um ouro  
Agoniza talvez segundo o adorno, faísca  
De licornes, coices de fogo ante o tesouro,

Ela, defunta nua num espelho embora,  
Que no olvido cabal do retângulo fixa  
De outras cintilações o séptuor sem demora.  
(de Campos, Pignatari & de Campos, 1974: 85)

Un análisis exhaustivo de estas traducciones estaría fuera de los límites de este ensayo, pero podemos notar, por ejemplo, como Paz abandona casi por completo las posibilidades sonoras de la rima, que es justamente la “tour de force” de este impresionante soneto metalingüístico y que inspira el título del mismo. Augusto, por su parte, aunque reconoce la imposibilidad de la perfección (encontrar seis rimas en “ix”), busca aproximar los sonidos a través de inversiones y paralelismos: “faísca” y “fixa”; “falido bibelô.” Esto no significa rendirse servilmente a una simple convención poética de la época. Como señala Augusto (de Campos et al., 1974: 28) en su ensayo “Mallarmé: El poeta en huelga” (Mallarmé: O poeta em greve):

Di especial atención, en las traducciones, a los juegos verbales de la poesía de Mallarmé – paronomasias, asonancias, aliteraciones– en los cuales la rima se destaca. Las rimas mallarmeanas –rimas equívocas, rimas homófonas, rimas leoninas, que hacen eco unas en otras, se devoran y se reflejan mutuamente– contribuyen decisivamente a romper, con sus asociaciones verticales, el encadenamiento lineal del verso. No dudé en llegar a soluciones extremas, las cuales, aunque inexistentes a veces en algún lugar en particular del original, me parecen justificarse plenamente dentro de la poética mallarmeana.<sup>21</sup>

<sup>21</sup>“Dei especial atenção, nas traduções, aos jogos vocabulares da poesia de Mallarmé —paronomásias, assonâncias, aliterações— nos quais a rima tem papel de destaque. As rimas mallarmeanas —rimas equívocas, rimas homófonas, rimas leoninas, que se ecoam, se devoram e se entrespelham— contribuem decisivamente para romper, com suas associações verticais, o encadeamento linear do verso. Não hesitei em chegar a soluções extremadas, que, embora inexistentes por vezes num trecho particular do original, parecem-me justificar-se plenamente dentro da poética mallarmaica.”

Augusto, por lo tanto, aprovecha y amplía las posibilidades sugeridas por el original. En contraposición a Augusto, la traducción de Paz pierde un poco, aunque “gana” en relación a la obscuridad. La sintaxis de Mallarmé es compleja y deliberadamente oscura, algo que Paz radicaliza. Los juegos sintácticos de “el de sus puras uñas ónix” y “mucho vespéral sueño” nos dan un Mallarmé más cercano a Góngora, a Quevedo y a Sor Juana que a nuestros modernistas. Por su parte, Augusto, consciente de los “excesos” parnasianos y simbolistas en la tradición brasileña, nos devuelve, en cambio, un Mallarmé de dicción más ligera, sin volverlo excesivamente contemporáneo.<sup>22</sup>

El caso de las traducciones de ee cummings, sorprende también tanto por su semejanza de apreciación crítica como por sus contrastantes resultados. Tanto Augusto como Paz comenzaron a traducir a cummings independientemente a mediados de los años cincuenta (Augusto en 1954 y Paz en 1955). En sus respectivos ensayos, “Intradição de cummings” (un juego de palabras con “introdução” – introducción y “tradução” – traducción) y “Siete poemas y un recuerdo de ee cummings”, ambos notaron su aproximación radical a la poesía: su individualismo y carácter rebelde aunado a la perfección formal. Comentando el poema “l(a) que ambos tradujeron, Augusto (Cummings & de Campos, 1986: 25-26) nota la precisión del texto llamándolo, “su más perfecto poema [...] una de las más densas imágenes de la soledad, en lo que podría llamarse un haikú de la hoja-que-cae.”<sup>23</sup> En su “Recuerdo”, Paz (1994: 308) también observa como cummings “[d]esde sus primeros poemas alcanzó una perfección que no habría más remedio que llamar incandescente si no fuese al mismo tiempo la fresca en persona. Primavera en llamas”, caracterizando a sus poemas como “hijos del cálculo al servicio de la pasión”. La extraordinaria semejanza de estas observaciones (lo más seguro es que formuladas de manera independiente), sin embargo, no encuentra paralelo ni en la traducción de este poema singular ni en la elección de poemas a ser traducidos.

Mientras Augusto reconoce la delicada –o “calculada” para usar el término de Paz— arquitectura del poema y trata de recrearla no solo a nivel semántico y fonético sino hasta tipográfico, Paz, por su parte, intenta una transposición que respeta la disposición gráfica, pero no radicaliza ni actualiza su riquísimo potencial. Observemos el contraste:

---

<sup>22</sup> En defensa de Paz, podemos citar el ensayo exegético “El soneto en ix de Mallarmé” donde Paz (1994: 111) también justifica sus decisiones de traducción, diciendo que “hubiera sido imposible conservar en español las rimas en *ix*” y reconoce que “[a]unque el modelo más inmediato y afín de una traducción de esta índole sea la versificación modernista [...] por lo que toca a la sintaxis, me acogí al ejemplo de nuestros poetas barrocos.”

<sup>23</sup> “[U]ma das mais densas imagens de solidão que se conhecem, no que se poderia chamar de haikai da folha-que-cai.”



*ee cummings:*

l(a

le

af

fa

ll

s)

one

l

iness

*Octavio Paz:*

s(u

na

ho

ja

ca

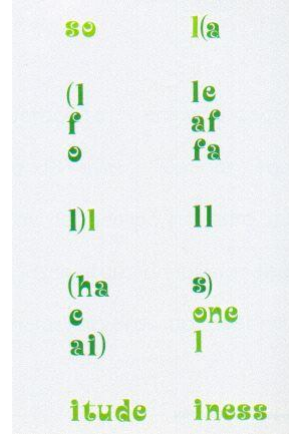
e)

o

l

edad

*Augusto de Campos:*



(Paz, 2000: 180-181)

El poema de cummings transpuesto horizontalmente revela la frase “(a leaf falls)” dentro de la palabra “loneliness”, estructura que Paz calca perfectamente. Por casualidad del idioma, quizá, es admirable que la longitud de las palabras en español, así como su disposición vocálica, le permitan a Paz otros paralelismos —las dos letras de cada verso en las primeras tres estrofas; la coincidencia de la ele en la cuarta estrofa, etc—. La traducción de Paz es elegante y, en cierto sentido, clásica.<sup>24</sup> Nos da la alternancia de vocales y consonantes que sugiere la caída de la hoja, respetando también la semántica.

Augusto, por su cuenta, no duda en radicalizar y potencializar las latencias del poema. Como él indica (Cummings & de Campos, 1986: 25-31) en un análisis detallado que aquí sólo puedo resumir, la frase y la palabra que componen el poema se oponen como un concepto subjetivo (loneliness) y una imagen objetiva (a leaf falls). En total hay 20 letras: 4 vocales que ocurren 8 veces, y 4 consonantes que ocurren 12 veces. Tanto la palabra como la frase tienen el mismo número de letras (10). La composición se organiza en estrofas o “linegroups” que alternan entre una y tres líneas. En la segunda estrofa, la alternancia de consonantes y vocales sugiere, de manera icónica, el movimiento zigzagueante de la hoja al caer, que hace una pausa en la estrofa del medio, “ll.” El signo “l” es deliberadamente ambiguo, ya que puede corresponder tanto a la letra ele como al número uno, algo que el recorte de la palabra en “l-one-l-iness”, destaca aún más, ya que se aísla el número apareciendo dos veces, y se da lugar a las palabras “one” y “i-ness,” algo así como “yo-dad”, nueva alusión a la identidad o unicidad del ego. Esto también subraya el aislamiento (loneliness) como uno de los temas del poema.

La solución que Augusto propone se basa en esta lectura fina. Su traducción, como él confiesa, tiene menos letras (16) y dos paréntesis más; 5 vocales que ocurren 8 veces y 7

<sup>24</sup>Manuel Ulacia (1992: 221) señala que “la postura de equilibrio clásico en la obra de Octavio Paz está relacionada con su poética de la conciliación de los contrarios.”

consonantes que ocurren también 8 veces. Augusto así, con un sentido de equivalencia matemática, procura equilibrar el uso de más consonantes y vocales (en lugar de 4 y 4) con el mismo número de ocurrencias (8 y 8). La espacialización también produce lecturas a varios niveles: se destacan las palabras “so” que puede ser leída como “só” (sólo, solitario, único, etc.) y “ai” (fonetización de “I”). La tipografía retorcida y colores que Augusto escogió (de la compañía holandesa Mecanorma), le permitió (Cummings & de Campos, 1986: 29) “por asociación, [...] contaminar de alguna hoja las otras letras (las os y las ces aisladas), además de las eles y efes privilegiadas [dando] la ilusión de recuperar algo de la iconicidad perdida,” del poema de cummings. Finalmente, lo que él llama un “ojo de errata” permite leer la palabra “haikai” en la cuarta estrofa, insertando así el poema dentro de esa tradición poética oriental. En resumen, la traducción de Augusto en este caso se muestra exponencial.

Una cierta timidez o solemnidad también caracteriza otras traducciones de Paz de poemas de cummings que, en contraste con los que Augusto elige traducir, trabajan menos con juegos sonoros y la fragmentación o atomización de la palabra que con una manipulación de la sintaxis. Considérese, por ejemplo, cómo el juego sonoro en la traducción de Augusto de “my specialty is living said” explora las posibilidades sugeridas por el original:

my specialty is living said a man ( who could not earn his bread because he would not sell his head )	minha especialidade é viver – era a legenda de um homem ( que não tinha renda porque não estava à venda )
squads right impatiently replied two billion pubic lice inside one pair of trousers ( which had died )	olhar à direita – replicaram num segundo dois bilhões de piolhos púbicos do fundo de um par de calças ( moribundo)

Aquí Augusto percibe correctamente cómo el original contrasta la rima del primer terceto con el segundo terceto, es decir, una rima con vocal corta y otra con vocal larga: /ed/ versus /aid/ que transforma en las rimas –enda y –undo. Y esto sin comprometer el sentido, sino más bien, enriqueciéndolo. Por ejemplo, transforma el simple “said” en “legenda”, que significa rótulo, nota a pie de foto, subtítulo (de película) o inscripción, destacando así de manera humorística el carácter sentencioso de “my specialty is living”. La palabra “moribundo” también sintetiza el humor del simple “which had died”. En cambio, en el delicioso poema “love is thicker than forget,” Paz elige de nuevo sacrificar el sonido y las rimas produciendo una versión que no sólo es menos satisfactoria a nivel sonoro, sino que semánticamente es menos juguetona.<sup>25</sup>

A manera de conclusión me gustaría sugerir que lo que Paz mismo dice sobre el prejuicio del poeta como traductor se aplica muchas veces a las traducciones del mismo Paz. Según Paz (1971: 14) “pocas veces los poetas son buenos traductores. No lo son porque casi siempre usan el

---

<sup>25</sup> Ver Paz (1994: 305).

poema ajeno como un punto de partida para escribir su poema”, actitud que a menudo ejemplifica. Su cummings pierde muchos de sus aspectos lúdicos e infantiles y cualidades sonoras y rítmicas. También se desnuda de su franco erotismo, cosa curiosa dado el gran interés de Paz en ese tema. Los complejos juegos de rima del “Soneto en ix” de Mallarmé se sacrifican a favor de juegos sintácticos y una aproximación insuficiente en el uso del verso blanco. No hay que dejar de reconocer, sin embargo, algunos hallazgos notables también, como lo es la traducción del célebre verso “aboli bibelot d’inanité sonore” en “espiral espirada de inanidad sonora” o el uso de la palabra “conca” para traducir el misterioso término “ptyx”. Y para no juzgar a Paz demasiado severamente, una licencia que él mismo pide en uno de los prefacios a su volumen de traducciones que lleva el revelador título de *Versiones y diversiones*, debemos reconocer que Paz intentó su praxis de traducción también como una “diversión”, tanto un ejercicio divertido como una especie de distracción o desviación de su propio quehacer poético o ensayístico. Sus “versiones”, a diferencia de las de Haroldo y Augusto, no pretenden el mismo estatus ni independencia de sus originales. (Vale la pena notar que Paz no incluyó *Versiones y diversiones* como parte de sus obras completas.)

El grupo *noigandres*, a diferencia de Paz, no sólo teóricamente sino también prácticamente intentó esta ecuación. Los *noigandes* (especialmente Haroldo y Augusto) publicaron un gran número de traducciones como parte de su obra, y un libro reciente de Augusto de Campos se titula *Poesia da recusa* (2006), poesía del rechazo, donde la exploración de este concepto también incluye el rechazo a cierta originalidad, en el sentido que todos los poemas del libro son traducciones. En su ensayo “Da razão antropofágica (“De la razón antropofágica” de 1981, el mismo año de la creación de *Transblanco*) Haroldo llegó al extremo de cuestionar la primacía del origen ontológico y por consecuente del original, tomando como base la crítica de la plenitud o del logocentrismo hecha por Jacques Derrida. Esta crítica lanzada por de Campos constituye una actitud teórica que pretende liberar a la cultura latinoamericana del yugo de su herencia colonial europea. No sólo se cuestiona el origen, sino que el original también se desafía y celebra en una operación canibalizante que simultáneamente rinde homenaje al mismo y aprovecha su energía en una especie de reciclaje. Así, en lugar de la proverbial pérdida que asola al traductor, la teoría y práctica de la traducción provee a los de Campos con una oportunidad de posibilidades creativas e intercambio cultural mutuamente enriquecedor, algo que Paz, por el contrario, no siempre aprovecha.

### Referencias bibliográficas

- Carvalho, T. F. (1995). La Tradition du haikú dans la poésie latine-américaine: Un Cas de médiation. In E. Miner, T. Haga, G. Gillespie, M. Higonnet & S. Jones (Eds.), *ICLA '91 Tokyo: The Force of Vision, II: Visions in History; Visions of the Other*. (pp. 383-390). Tokyo: Internat. Compar. Lit. Assn.
- Cummings, E. E., & de Campos, A. (1986). *40 Poem(a)s* [Poems.] (2nd ed.). São Paulo: Brasiliense.

- de Campos, A., Mallarmé, S., Pignatari, D., & de Campos, H. (1974). *Mallarmé*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- de Campos, H.. (1992; 1959). *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária* (4a rev e ampliada ed.). São Paulo, SP, Brasil: Editora Perspectiva.
- Lafer, C., Campos, H. de, & Sánchez Robayna, A. (1996). Conversación sobre Octavio Paz. *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual De Cultura Hispanica*, 558, 7-27.
- Maciel, M. E. (1998). América Latina Reinventada: Octavio Paz e Haroldo de Campos. *Revista Iberoamericana*, 64 (182-183), 219-228.
- Mallarmé, S., de Campos, A., Pignatari, D., & de Campos, H. (1974). *Mallarmé* [Selections.]. Sao Paulo: Editora Perspectiva Editora da Universidade de São Paulo.
- Meyer-Minnemann, K. (2000). Octavio Paz-Haroldo de Campos *Transblanco*: punto de intersección de dos escrituras poéticas de la Modernidad. *Poligrafías: Revista de literatura comparada, 1998-2000* (3), 125-142.
- Paz, O. (1971). *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets Editor.
- Paz, O. (1994). *Excursiones/incursiones: dominio extranjero* (Ed del autor, [2 ed.]). Barcelona; México, D.F.: Círculo de Lectores; Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O., & de Campos, H. (1986). *Transblanco: em torno a Blanco de Octavio Paz*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Guanabara.
- Paz, O., & de Campos, H. (1994). *Transblanco: em torno a Blanco de Octavio Paz* (2a ed.). São Paulo, Brasil: Editora Siciliano.
- Paz, O., & Vélez, N. (2000). *Versiones y diversiones* (Ed. bilingüe, revisada y aum). Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores.
- Real Academia Española. (1970). *Diccionario de la lengua española* (19th ed.). Madrid: Espasa.
- Ulacia, M. (1992). El árbol milenario: Octavio Paz y Haroldo de Campos. *Siglo XX/20th Century*, 10 (1-2), 221-229.

#### **TRANSLATION AND RADICAL POETICS: THE CASE OF OCTAVIO PAZ AND THE NOIGANDRES GROUP**

**SUMMARY:** This essay examines the commonalities between the literary translation theories developed by the Mexican poet and critic Octavio Paz and by the members of the Brazilian poetry group *noigandres*, especially Haroldo and Augusto de Campos. Starting with the dialog spawned by Haroldo de Campos's Portuguese translation of Paz's book-poem *Blanco*, I analyze the poetics that influenced both Campos's and Paz's theoretical concepts. Furthermore, I bring out the contrast that occurs between theory and practice, particularly in the case of Paz, where his translations differ considerably from his theoretical pronouncements. I illustrate my hypothesis with examples from Campos's translation of *Blanco* and with a comparison of translations of poems by Mallarmé and ee cummings authored by Paz and by Haroldo's brother, Augusto de Campos.

**KEYWORDS:** Octavio Paz, *noigandres*, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, translation