

Octavio Paz-Haroldo de Campos

Transblanco:

punto de intersección de dos escrituras poéticas de la Modernidadⁱ

Klaus Meyer-Minnemann

Universität Hamburg

En la Modernidad—que se puede caracterizar desde el siglo XVIII como un proceso de diferenciación de lo bello en campo autónomo, debido a la “racionalización de todos los sectores de la sociedad y del conocimiento” (Klinger 1995)—es posible advertir dos tendencias opuestas de la poesía lírica. Ambas presuponen la disolución de la poética preceptista neoclásica en el Romanticismo, y se convierten en escrituras de tipo normativo. La primera de estas tendencias se caracteriza por un discurso lírico que se desprende de los preceptos de la versificación y de su presión normativa; ello da lugar a un hablar que se percibe a sí mismo como un libre fluir. Este fluir, en el nivel del contenido, se expresa por primera vez de modo cabal en el famoso poema de Rimbaud *Le Bateau ivre*. Poco después encuentra su forma de expresión típica en el verso libre simbolista, para culminar en la *écriture automatique* de los surrealistas. La característica de la otra tendencia es la inmovilización del discurso lírico en cuanto fluir progresivo, llegando a aniquilar la linealidad del acto de hablar/escribir para el destinatario. Esta tendencia, cuyo rasgo más llamativo es la combinación sintagmática del material lingüístico a partir de semejanzas y contrastes fónicos, morfológicos y semánticos, se inicia con *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé, y llega a su punto culminante con los textos de la Poesía concreta. Es posible fijar la relación antagónica de las dos escrituras en los siguientes puntos: ese desprendimiento del discurso lírico de los preceptos de la versificación hace resaltar la discursividad del poema y con ella el aspecto de la temporalidad del hablar. La combinación sintagmática de los elementos lingüísticos, por el contrario, aspira a una espacialización del discurso capaz de borrar la linealidad del poema y con ella su temporalidad. El hablar-fluir tiende a valerse de una especial plasticidad, cuya forma preferida es la metáfora. Ésta tiene como base el principio de la analogía, que desde el Romanticismo se vuelve cada vez más opaca. La escritura iniciada por Mallarmé, en cambio, que inmoviliza el discurso lírico mediante la combinación no lineal del material lingüístico, se basa en el carácter concreto, la materialidad de los elementos que utiliza (fonemas, morfemas, lexemas). Con respecto a los tropos, esta tendencia prefiere la metonimia porque guarda una relación “real,” es decir, “espacial” (cuantitativa, causal, final, etc.), y no “análoga”—esto es, temporal—con la palabra de partida a la cual remite.

Ambas escrituras han marcado también la poesía de la Modernidad hispanoamericana. Hay que concebir el yo lírico de gran parte de los poemas de Pablo Neruda como representante destacado del libre hablar-fluir: se trata de una voz cuyo hablar—aunque en ocasiones, como en “Galope muerto,” esté impregnado de la idea del estancamiento—puede considerarse paradigma del discurso poético desenfrenado.ⁱⁱ La mayor parte de la obra poética de Octavio Paz, quien durante muchos años mantuvo un estrecho contacto con el grupo surrealista parisiense de posguerra, puede también

© Poligrafías 3 (1998-2000)

Poligrafías. Revista de Literatura Comparada, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México 04510, D.F.
Tel. (5) 622 1835(6). Fax (5) 622 1801. E-mail: pimentel@servidor.unam

englobarse en este concepto. Sin embargo, hay en su poesía varios ejemplos que no concuerdan con el desatar del discurso a favor de un libre hablar-fluir (Paz 1988).ⁱⁱⁱ La otra escritura poética—es decir, la de la anulación de la linealidad discursiva—se constituye en forma paradigmática en la *Poesía concreta* brasileña, que participa en la fundación del movimiento internacional del mismo nombre, en los años 50 (Kessler 1976, 94s. y 151s. y Menezes 1991, 19s.). En ella, la linealidad del habla—con sus características relaciones de contigüidad—es reemplazada por la combinación de elementos lingüísticos a partir de relaciones fónicas, morfológicas y semánticas, que conducen a una nueva dinámica no lineal del material lingüístico utilizado en el texto (Friedrich 1967, 13).^{iv}

En 1986, Haroldo de Campos, uno de los cofundadores de la *Poesía concreta*, publica su versión portuguesa del poema largo *Blanco*, de Octavio Paz (1986), publicado por primera vez en 1967 (Paz y Haroldo de Campos 1986). A la traducción, De Campos añade una serie de textos que deben iluminar el poema de Paz y los principios que subyacen a su traducción, creando así una obra nueva, conscientemente compuesta. Se trata, concretamente, de los siguientes textos: algunos comentarios de Emir Rodríguez Monegal con respecto a *Blanco* y su traducción al portugués; el fragmento de una carta de Paz a Rodríguez Monegal, del 19 de abril de 1967, sobre la disposición tipográfica del Fragmento IV de *Blanco* para la revista *Mundo Nuevo*, editada entonces por el mismo Rodríguez Monegal; el comentario preliminar de Paz relativo a la estructura hipotáctica de *Blanco* y las posibilidades de lectura que de ella se derivan; una nota de De Campos sobre la disposición tipográfica de su publicación del texto español y de la correspondiente versión portuguesa; las notas de Paz a la primera edición de *Blanco*, con un comentario de De Campos respecto de la traducción del sintagma “escalera de escapulario;” algunas indicaciones adicionales de Paz sobre *Blanco*, tomadas de una lectura pública del 7 de mayo de 1984 en la Universidad de San Pablo; algunos comentarios de De Campos sobre los fundamentos teóricos de su traducción; de la correspondencia entre Paz y el traductor, de 1968 a 1981, acerca de las características de la *Poesía concreta*, el acercamiento de Paz a ella y aspectos de la traducción de *Blanco*, junto con 28 notas de De Campos a esa correspondencia; dos cartas, una de Paz y otra del politólogo brasileño Celso Lafer, de 1968, y, finalmente, comentarios de Julio Ortega sobre *Blanco* y de De Campos sobre aspectos concretistas en Paz. El volumen cierra con una pequeña antología que comprende poemas de la colección *Libertad bajo palabra* (1960), así como el poema largo *Petrificada Petrificante* (1976) de Paz, en la traducción de De Campos. El título *Transblanco*, que De Campos da al libro, hace referencia tanto a la traducción del poema como al texto integral que el brasileño construye alrededor de *Blanco* y su traducción portuguesa *Branco*. Así lo confirma el subtítulo, que está puesto entre paréntesis y reza: *em torno a Blanco de Octavio Paz*.

En 1994 se publica la segunda edición aumentada de *Transblanco* (Paz y De Campos 1994). En ella se mantiene la división del libro en cuatro bloques, que en parte recogen textos adicionales. El primer bloque comprende las introducciones a la obra incluidas en la primera edición, así como un prólogo nuevo de De Campos. El segundo bloque, titulado *Transblanco*, contiene el texto original de *Blanco* y la traducción de De Campos, además de los correspondientes comentarios y cartas de la primera edición. El tercer bloque, titulado *Em torno a Blanco*, reúne los comentarios de Ortega sobre *Blanco* y de De Campos sobre los fundamentos teóricos de su traducción del poema, incluidos ambos en la primera edición, así como un artículo en torno a *Blanco*, de Eduardo Milán; además

de la reseña a la primera edición de *Transblanco*, de Andrés Sánchez Robayna para la revista *Vuelta*, dirigida por Paz; otra reseña de Paulo Leminski para la revista paulista *Isto é*; un estudio de De Campos titulado: “Reflexões sobre a transcrição de *Blanco*, de Octavio Paz, com um excuro sobre a teoria tradução do poeta mexicano;” la “Constelação para Octavio Paz;” de De Campos, sobre los aspectos concretistas en la obra del mexicano, también incluida en la primera edición; así como la misma antología de poemas de *Libertad bajo palabra*. El cuarto bloque, finalmente contiene—al igual que la primera edición—la versión original de *Petrificada Petrificante* y la traducción de De Campos. Asimismo, comprende un comentario del brasileño sobre Paz, otros dos poemas de éste además de su traducción al portugués; el poema “La guerra de la dríada o vuelve a ser eucalipto,” del poemario *Árbol adentro* (Paz 1987); otros dos poemas de Paz con que el autor mexicano contribuyó al “Espetáculo de poesia em raio laser” organizado por el diario *Folha de São Paulo* en 1992 y en el que participaron también los autores brasileños Décio Pignatari, Augusto y De Campos, Arnaldo Antunes y Walter Silveira; finalmente una larga conversación entre Celso Lafer y De Campos sobre aspectos de la obra de Paz, sostenida en 1984 y publicada por el *Jornal da Tarde* el 26 de junio del mismo año.

En *Transblanco* se cruzan de una manera notable las dos escrituras poéticas antes mencionadas. En las siguientes explicaciones, que enfocan el punto de intersección de estas escrituras, me baso en la segunda edición del libro, que comprende la introducción de la primera. Como punto de partida de mis observaciones sirva el concepto de la *transcrição* que, apoyándose en Walter Benjamin, De Campos utiliza para su traducción de *Blanco*. En sus “Reflexões sobre a transcrição de *Blanco*,” De Campos explica que la traducción de textos poéticos líricos—como la de cualquier texto literario complejo con un alto grado de información estética—constituye una “operação semiótica” en dos sentidos.

En el sentido estricto, según De Campos, la traducción de un texto poético lírico es una práctica semiótica especial que aspira a rescatar el *intracódigo* e imitar sus efectos en otro idioma. Ese *intracódigo*, que según una hipótesis heurística hay que suponer para todas las lenguas, es el código específicamente poético, o sea aquello que determina lo poético de un texto lírico en un idioma dado. Desde una perspectiva lingüística, el *intracódigo* corresponde, para De Campos, al espacio operativo de la función poética jakobsoniana; es decir, de aquella función del lenguaje que se dirige hacia la materialidad del signo lingüístico, tanto en su forma de expresión (aspectos fónicos y rítmico-prosódicos) como en su forma de contenido (aspectos morfosintácticos y retórico-tropológicos). En la terminología de Walter Benjamin expuesta en el ensayo *Die Aufgabe des Übersetzers (La tarea del traductor)* el *introcódigo* corresponde, según De Campos, a lo que Benjamin llama *reine Sprache (lengua pura)*.^v Esta “lengua pura,” que se encuentra *gebannt (cautivada)* en la lengua de origen, hay que rescatarla en el propio idioma mediante una *transpoetização (transpoetização; Umdichtung)*.

Para De Campos, esta tarea, se lleva a cabo, según Benjamin, a través de la remisión (*remissão; Erlösung*) del “modo de intencionar”—entendido como modo de “significar,” o sea, de “representar” o “escenificar”—del texto original a la lengua del traductor, lo que no debe confundirse con una mera restitución de sentido (*restituição de sentido; Sinnwiedergabe*), que sería una traducción referencial, con el propósito de reproducir el contenido (*conteúdo*) o el mensaje (*mensagem*) del texto de origen. Desde el punto de vista de la poética lingüística, para De Campos, la *transcrição* revela la operación de la

función poética en el poema original y transforma el resultado de esta revelación en metalenguaje (*metalinguagem*) para delinear la estrategia de construcción (*estratégia de construção*) del poema de llegada (*poema de chegada*). La metáfora de la *reine Sprache* (*lengua pura*), que, según de Campos, en Benjamin asume matices de *apocatástasis* mesiánica, o sea de una restitución de la constitución primordial (Ritter 1971), puede ser representada en términos de una práctica específica cuya finalidad consiste en volver manifiesta la forma semiótica subyacente a la poesía de todas las lenguas y que puede transponerse de una lengua a otra mediante la traducción creadora. Esa “forma semiótica” o *intracódigo* no corresponde al mero contenido superficial, bien que se defina como una forma significante, puesto que está impregnada de información semántica aun en sus mínimas articulaciones (Paz y De Campos 1986, 181s).

Según de Campos, la *transcrição* es, por tanto, una actividad que revela el operar de la función poética en el texto de partida tras su reconstrucción en la versión de la lengua de llegada. Ello se realiza por medio de la re-elaboración del uso lingüístico del texto de partida, que se caracteriza por la función poética, con los medios de la lengua de llegada. Eso significa que dondequiera que el uso lingüístico en el texto de partida haga referencia a la materialidad expresiva y significativa del lenguaje, el uso lingüístico del texto de llegada imita esa referencia, de manera que no sólo es recreada sino que también resulta reconocible. La *transcrição* es, por consiguiente, una creación en segundo grado, que traspa el texto de partida volviendo manifiesto el intracódigo.

Es interesante en ese contexto el hecho de que De Campos interpreta la función poética desde una perspectiva particular. Mientras en Jakobson la función poética figura entre las seis funciones del lenguaje, que, en principio, pueden manifestarse en cualquier parte independientemente de un código específico,^{vi} en de Campos constituye una gramática universal, vale decir secundaria, que garantiza la poeticidad de un texto concreto. Esta poeticidad, que se equipara a una complejidad lingüística con un valor informativo altamente estético, es posible en todas las lenguas y puede reproducirse a partir de una lengua en cualquier otra mediante la *transcrição*.

En un segundo sentido, más lato, para De Campos la traducción es un proceso semiótico que participa en el juego del turnarse de los interpretantes, en el sentido de Peirce,^{vii} y que con Umberto Eco puede considerarse en el plano de los encadenamientos culturales como “semiosis ilimitada,” en la medida en que la literatura es un inmenso “canto paralelo” que se desenvuelve en el espacio y en el tiempo por un movimiento “plagiotrópico;” es decir, una apropiación distorsionante, no lineal sino indirecta y a menudo corrosiva.^{viii}

En ambos sentidos la traducción literaria es, según De Campos, un acto crítico, que como tal supone una elección, orientada por un “proyecto de lectura,” a partir del “presente de creación,” o sea, del “pasado de cultura,” y que se dirige hacia la concreción y actualización de la “poética sincrónica.” En ese sentido, De Campos se propone traducir sólo aquello que se incorpora a un proyecto de *militancia cultural*: de Pound a Mayakóvskij, de Joyce a Mallarmé, de Dante a Goethe, acuñando neologismos especificativos: “recriação, transcrição, reimaginação (caso da poesia clássica chinesa), transparadisação ou transluminação (Seis cantos do *Paradiso de Dante*) e transluciferação mefisto-fáustica (Cenas Finais do *Segundo Fausto* de Goethe)” Paz y De Campos (1986 184s). *Transblanco* es, según De Campos, hasta el momento, la última etapa de esta

práctica de traducción de coloratura crítica y finalidad transcultural. Dice De Campos que para él, *Blanco* es la culminación de la poesía de Octavio Paz. Por una parte, el poema representa la asimilación de la tradición mallarmeana en la poesía hispanoamericana; por otra, la superación de la retórica tardía de Neruda; es decir, de la poesía en cuanto inspiración espontánea, a favor de una poesía crítica, que rescata la metáfora de su “fácil carnadura discursiva” (185) replanteándola en términos de una combinatoria lúdica y un dinamismo estructural.^{ix}

No cabe duda que el concepto de la *transcrição* de De Campos debe considerarse sobre el trasfondo de los principios poetológicos que subyacen a la *Poesía concreta*.^x Uno de esos principios dice que el poema concreto expresa consigo mismo su hechura; es decir, su poética; o en palabras del “plano-piloto para poesía concreta,” lanzado por Augusto de Campos, Décio Pignatari y De Campos, en 1958: “o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. O poema concreto é um objeto em e por si mesmo, nao um intérprete de objetos exteriores e / ou sensações mais o menos subjetivas” (De Campos, Pignatari *et al.* 1987 156ss). Respecto al concepto de la *transcrição* eso significa que la traducción aspira a revelar el benjaminiano *Art des Meinens* (*modo de significar*) en vez de reproducir *das Gemeinte* (*lo significado*).^{xi} Asimismo la disolución de la linealidad del discurso a favor de relaciones de semejanza fónica y semántica del material lingüístico utilizado en el *poema concreto* vuelve a encontrarse en el concepto de la *transcrição*.

Esa disolución conduce a una recepción dinámica con múltiples posibilidades combinatorias en la construcción de cadenas fónicas y significados. En cuanto que la *transcrição* privilegia el *modo de significar* ante *lo significado* disuelve la linealidad de éste; guarda, no obstante, una vinculación continua entre la traducción y *lo significado* — restricción que de Campos siempre ha enfatizado.^{xii} Al menos en la teoría, la revelación del intracódigo se impone sobre lo enunciado en el texto de partida como una red que retiene la secuencia lineal de las palabras. También esta forma de inmovilización lleva, en principio, a un nuevo dinamismo en cuanto que en el acto de recepción del *modo de significar* transpoetizado se vuelve ahora posible una construcción no lineal de cadenas fónicas y significados que el texto de partida no permite.

Sin embargo, el concepto de la *transcrição* en Haroldo de Campos remite no sólo a los principios poetológicos que orientan la *Poesía concreta*, sino que puede relacionarse también con el concepto de la *razão antropofágica*, que De Campos desarrolló en un notable estudio y que alude de manera intratextual al concepto de la *antropofagia* de Oswald de Andrade.^{xiii}

La *razão antropofágica* designa una determinada capacidad, atribuida a las culturas latinoamericanas, de apropiación no lineal de creaciones del espíritu humano. Esta capacidad no buscaría en el proceso de apropiación lo específico, aquello que constituye la singularidad del *apropiandum*, por decirlo así, sino la diferencia, o sea aquello que prefigura su potencial otredad. En este sentido, la apropiación de un objeto espiritual, entendida como un proceso de torsión y contorsión de un discurso (Andrade 243) con el fin de revelar la otredad en la identidad, puede comprenderse también como *transcrição*, o, a la inversa, la *transcrição* como manifestación de la *razão antropofágica*. Así, De Campos explica—mediante un ejemplo particularmente complejo de la *transcrição* de un fragmento de la “Klassische Walpurgisnacht,” tomado del *Fausto II*, de Goethe, (Acto segundo, versos 7093-7099)—que en la traducción, más que en cualquier otra actividad

literaria, se encarna el concepto de la mimesis, “não como teoria da cópia ou do reflexo salivar, mas como produção da diferença no mesmo.”^{xiv}

En un análisis de las ideas de Octavio Paz (1971 7-19 y 1973 57-69) sobre la actividad traductora, de cuyos pormenores podemos prescindir en este lugar, De Campos da un ejemplo de su traducción de *Blanco* que echa luz sobre aquel aspecto de la *transcrição* que revela la función poética del lenguaje, aclarando al mismo tiempo la relación de la *transcrição* con la poética de la disolución de la linealidad del discurso poético. El ejemplo, que procede del principio del poema, reza en el original y en su transcreación:

Un girasol Ya luz carbonizada Sobre un vaso De sombra

Um girassol Agora sol carbonizado Sobre uma jarra De sombra

Mientras algunos sememas del original se reproducen de forma análoga en portugués, presumiendo que se corresponden no sólo los significantes sino también los significados de los poemas de partida y de llegada, otros sememas llegan a substituirse en la *transcrição*. La expresión “ya luz carbonizada” aparece en la transcreación como “agora sol carbonizado,” el semema “vaso” como “jarra.” ¿Qué aconteció aquí? En lugar de “luz,” la equivalencia portuguesa de “luz,” De Campos elige el lexema “sol,” que se relaciona metonímicamente con “luz;” en vez de “já” pone “agora.” Detrás de este procedimiento se esconde la intención de producir un paralelismo fónico entre GIRAssol y JARRA, por una parte, y de evitar el encuentro fónico inmediato (Íd.) e (Íd.), que resultaría de la elección de “já,” por otra. “AgOra SOL” retoma “girASSOL,” reforzando el paralelismo fónico mediante un paralelismo etimológico. “YA” se “re-”produce fónicamente en “JARra.”^{xv} Pero el efecto de la “*transcrição*” me parece ir aún más lejos. Tanto “luz” como “ya” y sus correspondencias portuguesas connotan la idea de un movimiento sobre el eje temporal. Este movimiento falta a los significados de “sol” y “agora:” se inmoviliza. Con esta inmovilización se revela a modo de una *mise en abyme*, una característica del poema de Paz que interesa particularmente a De Campos: la espacialización del hablar poético.

La “Umschöpfung” (transcreación) benjaminiana lleva, pues, a un resultado doble. Por una parte, logra revelar el intracódigo del texto de partida condensando sus relaciones de semejanza en el nivel fónico. Así, para desarrollar con más detalle el ejemplo antes citado, la cadena fónica ([a]:[o] del original español en “girAsOl,” “cArbOnizada,” “vAsO” y su inversión en “sOmbrA” se diversifica reforzándose en la versión portuguesa mediante “girAssOl,” “AgOra,” o bien, “agOrA,” “AgOrA sOl,” “cArbOnizAdO,” “sOmbrA” y “jarrA/ de sOmbrA.” Por otra parte, la “Umschöpfung” resta importancia a la linealidad discursiva del texto poético, la cual domina en Paz a pesar de todo, poniendo mayor énfasis en su *espacialidad*, que resulta de una estructuración reticular de nivel fónico y etimológico.

El ejemplo del método de traducción que De Campos aduce en la correspondencia con Paz, echa luz sobre la manera cómo la “Art des Meinens” (modo de significar) de Benjamin—es decir, el intracódigo poético—ha de revelarse, y demuestra cómo, ya con la elección del poema, se plantea el carácter normativo de aquella poética que la *transcrição* enfoca.

Así también en otro ejemplo:

En el muro la sombra del fuego

Llama rodeada de leones
En el fuego tu sombra y la mía
Leona en el circo de las llamas
anima entre las sensaciones
el fuego te desata y te anuda
Pan Grial Ascua
Frutos de luces de bengala
Muchacha
Los sentidos se abren
Tú ríes—desnuda
En la noche magnética
En los jardines de la llama
La pasión de la brasa compasiva

No muro a sombra do fogo
Chama rodeada de leões
No fogo tua e minha sombras
Leoa no círculo das chamas
Alma animando sensações
O fogo te ata e desata
Pão Graal Áscua
Frutos de fogos-de-bengala
Mulher Os sentidos se esabrem
Teu riso—nua
Na noite magnética
Entre os jardins da chama
Paixão de brasa compassiva

También aquí es patente el propósito de la anulación de la linealidad de condensación, con el fin de revelar el intracódigo de *Blanco*. Paz escribe: “en el fuego tu sombra y la mía,” lo que sintácticamente significa una concatenación paratáctica y, por tanto, linealidad. De Campos sintetiza: “no fogo tua e minha sombras.” Paz elige la expresión “circo de llamas;” De Campos pone: “círculo de chamas.” Con ello mantiene el número de sílabas del texto de partida; pero logra aún más. Mientras que en español “circo” el sema /*circular*/ figura entre otros tantos semas, en portugués “círculo” es su denotado. La (circular) arena, que connota secuencia, o bien, lucha, se convierte en círculo, indiferente a toda progresión. En el sintagma “circo de las llamas” el dinamismo de “circo” corresponde al connotado relampaguear de las llamas; en el sintagma “círculo de chamas” el relampaguear no se neutraliza, por cierto—todo lo contrario—pero sí llega a “cercarse.” Además de ello la traducción logra otra cosa. En la nota a su traducción de *Transblanco*, Haroldo de Campos explica, habiendo aclarado que no leyó mal al sustituir “circo” por “círculo:”

[S]ubentenda-se, antes, que me deixei guiar deliberadamente por uma sugestão prosódica (um verso de nove sílabas, com a tônica na quinta, mimando a música do original), reforçada pela vinculação etimológica entre ambas as palavras e, ainda, pela relação sinedôquica que se estabelece (e que a imagem de O. Paz insinua)

entre o “círculo em chamas” usado pelos domadores em espetáculos de feras e o próprio recinto circular da arena. (92)

Puede además constatarse nuevamente la intención de la condensación fónica. Así el sintagma español “Anima entre las sensaciones” se cambia a “Alma Animando sensações;” “Frutos de luces de bengala” se convierte en “Frutos de Fogos-de-bengala;” “el fuego te desATA y te anuda” se transforma en “o fogo te ATA e desATA.” En la correspondencia entre De Campos y Octavio Paz en torno a la re-creación de *Blanco* la condensación fónica desempeña un papel importante. Paz alaba la expresión “alma animando sensações” por su eco animístico, que él mismo dice haber pretendido lograr, dejando de abordar la cuestión de la condensación fónica. En cambio, Paz expresa sus dudas en lo que toca a la exactitud semántica del sintagma “Pão Graal Centelha,” que De Campos había formado inicialmente por “Pan Grial Ascua,” y pone asimismo en duda el lexema “mulher” por “muchacha” (121s). De Campos replica:

Vou mudar. Posso manter áscua em port. No meu idioma, áscua tem duas acepções: a) centelha e b) brasa, carvão ardente (a acepção “b” é mais obsoleta, mas existe ainda: “olhos que brilham como áscuas,” “as áscuas da dor.”) Assim:

Pão Graal Áscua

Eu havia utilizado centelha em função do jogo fônico que faz com mulher (centELHa/muLHEr), réplica ao seu ÁscUA/mUchAchA. Mais me dou conta de que o jogo funciona com AscUa e nUA em minha tradução, um pouco mais adiante. Linha 48: Não tenho outra opção: muchacha em port. É moça, palavra que ficaria muito banal e desnivelada semânticamente no texto de minha tradução; por outro lado, jovem, a outra solução possível, além de resultar algum tanto formal e solene como dicção em meu texto, é um adj. Substantivado em port., que não indica necessariamente, como tal, feminilidade. Logo, mantenho mulher, que produz um resultado muito eficaz, como vocábulo abarcante que é, neste ponto de minha tradução. (124ss)

Podría continuarse la serie de ejemplos de la revelación del intracódigo de *Blanco* en la traducción de De Campos. Todos ellos demuestran cómo el autor brasileño lee el poema de Octavio Paz según los parámetros de la poética de la *Poesía concreta* suponiendo que su composición corresponde a combinaciones del material lingüístico a base de semejanzas fónicas y semánticas. Sin embargo, cabe preguntar si el intracódigo que de Campos pretende rescatar corresponde a la poética de *Blanco*. A primera vista parece que no es así. A partir del título, *Blanco* es un poema impregnado por el principio de la linealidad del habla, el fluir del discurso. Como todos sabemos, en español “blanco” no sólo denota el color opuesto a “negro” sino también “punto u objeto a que se dirige un tiro, una flecha u otra cosa que se lanza” (Moliner 1977). De ahí los modismos: “apuntar al blanco,” “atinar al blanco,” “dar en el blanco,” etc. (388). Con “blanco” como título del poema, se evoca, por tanto, también la linealidad del habla, o bien su orientación hacia un fin, su carácter *teleológico*. La primera edición de *Blanco* (Paz 1967) subrayaba este carácter mediante la impresión del texto como *leporello*, o sea, “en acordeón,” que en la lectura se desdobra verticalmente. A propósito de la reproducción del poema en el tomo *Ladera este* (1969), Paz explica:

Como no ha sido posible reproducir aquí todas las características de la edición original de *Blanco* (México, 1967), señalo que este poema debería leerse como una sucesión de signos sobre una página única; a medida que avanza la lectura, la página se desdobra: un espacio que en su movimiento deja aparecer el texto y que, en cierto modo, lo produce. Algo así como el viaje inmóvil al que nos invita un rollo de pinturas y emblemas tántricos: si lo desenrollamos, se despliega ante nuestros ojos un ritual, una suerte de procesión o peregrinación hacia ¿dónde? El espacio fluye, engendra un texto, lo disipa—transcurre como si fuese tiempo. (145)^{xvi}

La “sucesión de signos sobre una página única” subrayada por Paz, el desplegarse del texto en el acto de lectura, el transcurrir del espacio “como si fuese tiempo,” todo ello son características que corresponden a la poética del libre fluir del hablar lírico. En este contexto resulta interesante ver cómo De Campos se enfrenta con el problema de reproducir en portugués la polisemia del español “blanco.” En una carta a Octavio Paz, del 12 de julio de 1978, aclara:

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 palavra portuguesa correspondente é alvo, que, todavia, não é tão “forte” como branco—por ser algo rebuscada—em sua acepção adjetiva de cor... Creio que convém adotar “Branco” no título, sopesados todos os aspectos semânticos e estéticos da questão.³³

El hecho de que De Campos elige para su traducción del título portugués “branco”—suprimiendo así el carácter teleológico, la linealidad del discurso lírico, connotado en “blanco”—puede considerarse sobre el trasfondo de la poética de la inmovilización del habla en la Poesía concreta, la cual de Campos supone para su traducción.^{xvii}

Sin embargo, en español “blanco,” además de las dos acepciones citadas, significa “vacío.” En una carta al poeta inglés Charles Tomlinson, del 19 de marzo de 1968, en la cual se discuten problemas en torno a la traducción inglesa de *Blanco*, Paz señala que el título de su poema tiene tres significados.

La palabra blanco, en este caso, tiene tres significados simultáneos: white, blank y target. En un diccionario inglés veo que blank (tiene el mismo origen que blanco) posee dos de los tres significados: an empty space, a void; a white paper without writing or marks; y, sobre todo, the white mark in the center of a target. ¿La asociación íntima de blank y white no podría justificar como título Blank [...] [...] Otras posibilidades: White center. O, un poco a la manera de Olson: Blank/Centre/White [...]. ¿O, tal vez: Blank: white centre? Me inclino [...] por Blank/Centre White. (1995 150)

Los tres significados evocados de “blanco” reúnen, en el poema de Paz, los tres aspectos centrales de la existencia. Espacio y tiempo constituyen la plenitud exterior de la existencia, la cual según la concepción budista se caracteriza por la vacuidad (blanco=vacío). En su carta a Charles Tomlinson, Paz observa que originalmente *Blanco* iba a llevar como título la palabra sánscrita *sunya* o *sunyata*. Paz escribe: “Esta palabra quiere decir literalmente (cito de nuevo a Conze): “relating to the swollen.” [...] En efecto, *sunya* es vacuidad y, al mismo tiempo, plenitud.” (151)

Con el significado “vacío” del significante "blanco," el poema adquiere una dimensión metafísica. Apoyándose en la escuela budista del Madhamaka, fundada entre los siglos II y III d. C. por Nâgâryuna, la cual marca también los *Topoemas*, compuestos poco después de *Blanco* (Meyer-Minnemann 1992, 1113-34), los términos *sunya* o *sunyata* deben calificar la existencia del ser, el *Samsara*, como engañadora, o bien, impropia. A esta existencia impropia, la vacuidad de la plenitud de la existencia, se opone el ser verdadero, el Nirvana, que no existe ni deja de existir, no tiene principio ni fin, no es causado ni causa. El recorrido del discurso lírico en *Blanco* a partir de:

El comienzo
el cimienta
la simiente
latente
la palabra en la punta de la lengua
inaudita inaudible
impar
grávida nula
sin edad
la enterrada con los ojos abiertos
inocente promiscua
la palabra
sin nombre sin habla^{xviii}
a
el mundo
haz de tus imágenes
anegadas en la música
tu cuerpo (sí mayúscula la t)
derramado en mi cuerpo
visto
desvanecido
da realidad a la mirada. (169)

Es a la vez un recorrido por la insubstancialidad de la existencia del ser. Sin embargo, el ser verdadero se manifiesta como inalcanzable—si bien perceptible a través de la experiencia amorosa, que era uno de los puntos clave del Surrealismo, ahora interpretada de manera tántrica. Es así como al final del recorrido se llega otra vez al principio: el silencio, que—así podemos decir—es la forma del decir propia del ser verdadero.

Resumiendo: resulta que “blanco” es el silencio, la superficie—en un primer momento vacía—del papel, el espacio en el cual se despliegan los signos lingüísticos en el tiempo durante el acto de lectura. Este despliegue apunta a una meta (inalcanzable), el “blanco.” “Blanco” es además “vacuidad,” “vacío,” es decir, plenitud engañadora de la existencia, “plenitud” también con respecto al análisis espectral, donde el color blanco arroja todos los colores del arco iris. La secuencia de los signos lingüísticos en *Blanco* lleva del blanco-silencio, anterior al inicio del discurso, de la superficie vacía del papel, a la plenitud verdadera del blanco-meta (inalcanzable), el cual, al haber expirado la última palabra, se convierte nuevamente en vacuidad, en silencio.

Sin embargo, al desplegarse en *Blanco* los signos lingüísticos de manera consecutiva, entran también en relaciones no lineales, paradigmáticas. Y es éste el segundo aspecto de la hechura del poema, que lo asigna a aquella poética de la Modernidad cuyo propósito es la anulación de la linealidad del discurso caracterizado por relaciones de contigüidad, a favor de la combinación de los elementos lingüísticos fundados en semejanzas fónicas y semánticas. De hecho, en el comentario ya citado a propósito de la reproducción de *Blanco* en *Ladera este*, Paz añade:

A esta disposición de orden temporal y que es la forma que adopta el curso del poema: su discurso, corresponde otra, espacial: las distintas partes que lo componen están distribuidas como las regiones de un mandala.^{xix} (145)

Blanco es una composición que ofrece la posibilidad de varias lecturas, a saber:

a) En su totalidad, como un solo texto; b) la columna del centro—excluyendo las de la izquierda y derecha—es un poema cuyo tema es el tránsito de la palabra, del silencio al silencio (de lo “en blanco” a lo blanco—al blanco), pasando por cuatro estados: amarillo, rojo, verde y azul; c) la columna de la izquierda es un poema erótico dividido en cuatro momentos que corresponden a los cuatro elementos tradicionales; d) la columna de la derecha es otro poema, contrapunto del anterior y compuesto de cuatro variaciones sobre la sensación, la percepción, la imaginación y el entendimiento; e) cada una de las cuatro partes formadas por dos columnas puede leerse, sin tener en cuenta esa división, como un solo texto: cuatro poemas independientes; f) la columna del centro puede leerse como seis poemas sueltos y las de izquierda y derecha como ocho(145).^{xx}

Esta enumeración de posibles lecturas resta importancia a la dimensión lineal de la recepción del discurso lírico atribuyendo mayor peso a la producción creadora del poema por parte del lector en el acto de lectura.

Con ello se anula la posición privilegiada del autor intratextual, como instancia que se vale de la voz del hablante lírico para forzar una lectura lineal, dando lugar a una cooperación dinámica del destinatario/lector en conformidad con el texto.

Con su “transcreación” de *Blanco*, De Campos pretende revelar la poética específica que subyace al poema de Paz, su intracódigo. Este intracódigo se nutre de los rasgos esenciales de la Poesía concreta, la cual debe considerarse como una manifestación más consecuente de aquella escritura poética de la Modernidad que aspira a la anulación de la linealidad del discurso.^{xxi} No obstante, en la medida en la que *Blanco* se debe también a la escritura del hablar-fluir, la revelación del intracódigo concretista del poema en la transcrição significa la interferencia de una escritura antagónica que procura inmovilizar el hablar-fluir. Esta interferencia en *Transblanco* no resulta, sin embargo, tan sólo del encuentro de poéticas opuestas por medio de la “transcreación.” El poema de Paz ya lleva en sí este encuentro, contraponiendo al fluir del discurso las múltiples posibilidades de una lectura combinatoria, no lineal, prefiguradas en ese fluir.

Queda la pregunta: ¿en qué medida la revelación del intracódigo de Blanco en la transcrição causa una homogeneización de las escrituras antagónicas que subyacen al poema? Hasta cierto punto habrá que responder afirmativamente a esta pregunta. Al dar preferencia a las semejanzas fónicas y semánticas la transcrição resta importancia a la escritura del hablar-fluir, poniendo mayor énfasis en la escritura de la combinatoria no lineal. Por otra parte, la vinculación continua de la transcrição con lo significado abarca la

totalidad del poema, es decir, también sus rasgos del *fluir* orientados hacia un fin. *Blanco* se convierte en *Branco*: un encuentro de escrituras poéticas de la Modernidad, si bien con una nueva acentuación.

Más interesante resulta otro aspecto relacionado con *Blanco* y su transcrição. Partiendo de una observación hecha por Celso Lafer en una conversación con De Campos, según la cual en *Blanco* se reúnen los modos de presentación homérico y bíblico, diferenciados por Erich Auerbach, en una “admirável combinação,” (300s. y 140s), puede decirse que la escritura del libre hablar-fluir equivale a la seriedad del estilo bíblico mientras que la escritura de la anulación de la linealidad corresponde al *ludus* del narrar homérico. A causa de la dimensión metafísica de lo “significado,” domina en Paz—a pesar de la combinatoria lúdica—la seriedad, que en Branco gracias a la transcrição se ve traspuesta hacia lo lúdico. Mientras la seriedad en la diferenciación de lo bello implica siempre resistencia al proceso de racionalización de la Modernidad, lo lúdico tiende a afirmarlo. Sin embargo, como la otra cara del proceso de racionalización ambos están—no obstante su antagonismo—indisolublemente unidos a la Modernidad.

Traducción de Tilmann Altenberg

Notas

ⁱ Quiero expresar mi sincero agradecimiento a Haroldo de Campos (U de San Pablo) por su amable lectura del presente estudio y su generosa disposición de proporcionarme material de muy difícil acceso. Fueron además provechosas para la redacción del estudio las observaciones hechas por Inke Gunia, Katharina Niemeyer y Sabine Schlickers, todas ellas de la U de Hamburgo.

ⁱⁱ Con objeto de liberar el discurso hacia un libre hablar-fluir, Neruda utiliza repetidamente el verbo ‘cantar’; es una característica de su poesía a partir de *Tentativa del hombre infinito* (1926). Respecto del poema “Galope muerto,” de *Residencia en la tierra*, que data de 1926, compárese la lectura de Hernán Loyola, editor de la obra de referencia (Neruda 1987, 85-90).

ⁱⁱⁱ Así por ejemplo la sección *Piedras sueltas* (Paz 1988).

^{iv} Hugo Friedrich (1967, 13) no se ha percatado del nexo entre el constructivismo de Mallarmé y la *Poesía concreta*, como demuestra su comentario sobre el “*maschinell ausgeworfenen Wörter- und Silbenschnitt*” de ésta. Por otra parte, debido a su predisposición antirromántica no ha podido sino censurar la consecuente continuación de la ‘poesía ilógica’ en el Surrealismo—escritura que se basa en Rimbaud y Lautréamont—como “*Erbrechen - und gar noch künstliches*” (192).

^v Haroldo de Campos se refiere al ensayo “*Die Aufgabe des Übersetzers*,” que Benjamin antepuso a su traducción de los *Tableaux parisiens* de Baudelaire, publicada en 1923. Cf. Benjamin (1972). Véase también la interpretación que De Campos hace de Benjamin en *Teoria da linguagem em Walter Benjamin*, 1992

^{vi} Según Jakobson (1960, 350-377 y 378) la función poética del lenguaje, es decir, la representación de su aspecto material, se basa en la transposición del principio de la equivalencia del eje de la selección (relaciones paradigmáticas) al eje de la combinación (relaciones sintagmáticas).

^{vii} Acerca del concepto de interpretante y sus tres dimensiones, Cf. Oehler (1993, 127s).

^{viii} Respecto del concepto de plagiotropía, véase también Haroldo de Campos (1981, 75, n 5).

^{ix} Entretanto Haroldo de Campos (*Hagoromo de Zeami*, 1993; *Bere'shit*, 1993, y *Escrito sobre jade*, 1996) ha presentado otras “transcrições.”

^x Me refiero aquí a la poesía del grupo Noigandres, que hasta 1963-1964 defendía la intercambiabilidad de sus miembros y en la cual se concretizaba la expresión poesía concreta, utilizada por primera vez de manera programática por Augusto de Campos. Cf. Menezes (1995, 23s), De Campos (1995, 251-260) y Costa (1994, 129-175).

^{xi} Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers* (14).

^{xii} Así también lo expresa en una carta al autor de este estudio, del 24 de febrero de 1996: “Não perde nunca porém, os parâmetros semânticos do original (ainda, onde se trata de semantização do estrato fônico ou dos diagramas morfo-sintáticos, aspectos de “conteúdo” geralmente perdidos nas traduções convencionais [. . .].”

^{xiii} El estudio lleva el título “Da razão antropofágica: Diálogo e diferença na cultura brasileira” y fue publicado por primera vez en el número 62 de *Colóquio/Letras* (1981): 10-25 con otro subtítulo. Se tradujo al español, inglés, francés, italiano y alemán. Me refiero a la reproducción de Haroldo de Campos (1992, 231-255).

^{xiv} Haroldo de Campos. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* (183).

^{xv} Así De Campos en la carta antes mencionada al autor del 24 de febrero de 1996. Cf. También *Transblanco* (127).

^{xvi} Una reimpresión de esta edición se publicó en 1972, en México, y nuevamente en 1995, junto con el *Archivo Blanco*, editado por Enrico Mario Santí, el cual tiene como modelo *Transblanco*.

^{xvii} Por otra parte, la polisemia del título *Blanco* se ve compensada en el sentido hegeliano en *Transblanco*. Además, De Campos observa en la carta citada del 12 de julio de 1978, refiriéndose a su traducción de la canzone “Donna mi priegha,” de Guido Cavalcanti, que “blanco” y “dirigido hacia un fin” equivale en portugués a “alvejar” (“branquear” e “atirar no alvo”) (*Transblanco* 117 ss). Acerca de la traducción de la canzone de Cavalcanti por Haroldo de Campos, véase “Guido Cavalcanti: O metatexto sobre o amor,” en *Estudios Italianos em Portugal* (1980, 43-44; 1981, 45-58).

^{xviii} Puesto que la primera edición de *Blanco* se imprimió como *leporello*, no lleva paginación. Los versos citados se hallan en la disposición tipográfica de *Blanco* para la colección de poemas *Ladera este* (1969, 147).

^{xix} Sin embargo, estas regiones distribuidas como en un mandala se revelan sólo a través de la discursividad de la lectura.

^{xx} En una de las muchas reproducciones del poema se omite (¿accidentalmente?) la caracterización de la lectura como “erótica” *Poemas (1935-1975)* 1979, 482, y en su *Obra poética (1935-1988)*. Lo mismo ocurre en la de 1990. Esta caracterización falta también en la edición bilingüe alemana del poema (1980, 52). Las reediciones en México de 1972 y 1995 de la primera edición de *Blanco* la contienen.

^{xxi} Cf. también los poemas reunidos en Haroldo de Campos, *Xadrez de estrelas (percurso textual 1949-1974)* editada por la U de San Pablo en 1976, en particular los textos de la serie *O â mago do ô mega*, en la cual el color blanco denota ya la doctrina budista (denotación duplicada por letras blancas sobre una superficie de papel negro, la inversión de los “blancos” mallarmeanos): “Zero ao Zénit / nitescendo / ex nihilo.”

Obras citadas

-
- Benjamin, Walter. 1972. *Gesammelte Schriften*. IV I:9-21 y II: 888-895. Francfort del Meno.
- Costa, Horácio, ed. 1994. "De la poesía concreta a 'Galaxias' y Finismundo:" cuarenta años de actividad poética en Brasil." *Estudios brasileños*. México: UNAM. 129-175.
- De Andrade, Oswald. 1992. "Da razão antropofágica: Diálogo e diferença na cultura brasileira." *Metalinguagem & outras metas. Ensaios de teoria e crítica literaria*. Ed. Haroldo de Campos. U de San Pablo.
- De Campos, Augusto, Décio Pignatari y Haroldo de Campos. 1987. *Teoría da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. U de San Pablo.
- De Campos, Haroldo. 1996. *Escrito sobre jade. Poesía clásica china reimaginada por Haroldo de Campos*. U de San Pablo.
- . 1995. "KonKrete Poesie in Brasilien: Rationalismus und Sensibilität." Eds. Rafael Sevilla y Darcy Ribeiro. Unkel/Bad Honnef. 251-260.
- . 1993. *Bere'shit. A Cena da origen (e outros estudos de poética bíblica.)* U de San Pablo.
- . 1993. *Hagoromo de Zeami. O charme sutil (com uma colaboração especial de Darci Yasuco Kusano e Elza Taeko Doi)*. U de San Pablo.
- . 1992. "Teoria da linguagem em Walter Benjamin." *Revista USP* 15 (set./out./nov.): 78-84.
- . 1981. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. U de San Pablo. 183.
- . 1980, 1981. "Guido Calvalcanti: O metatexto sobre o amor." *Estudos Italianos em Portugal*. N.p.: n.p. 43-44, 45-58.
- . 1976. *Xadrez de estrelas (percurso textual 1949-1974)*. U de San Pablo.
- Hugo, Friedrich. 1967. *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburgo. 13.
- Jakobson, Roman. 1960. "Linguistics and Poetics." Ed. Thomas A. Sebeok. *Style in language*. Cambridge: M.I.T. 350-377 y 358.
- Klinger, Cornelia. 1995. *Flucht-Trost-Revolté. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten*. Munich, Viena
- Kessler, Dieter. 1976. *Untersuchungen zur Konkreten Dichtung: Vorformen-Theorien-Texte*. Meisenheim
- Menezes, Philadelpho. 1991. *Poética e visualidade*. Campinas.
- Meyer-Minnemann, Klaus. 1992. Octavio Paz: *Toponemas. Elementos para una lectura*. NRFH 40.
- Moliner, María. 1977. "Blanco." *Diccionario de uso del español*. Madrid: Ed. Gredos.
- Neruda, Pablo. 1987. "Galope muerto." *Residencia en la tierra*. Ed. Hernán Loyola. Madrid.
- Oehler, Klaus. 1993. *Charles Sanders Peirce*. Munich.

- Paz, Octavio y Haroldo de Campos. 1994. *Transblanco (em torno a Blanco de Octavio Paz)*. Prol. Haroldo de Campos. 2da. Ed. U de San Pablo.
- Paz, Octavio. 1990. *Obra poética (1935-1988)*. Barcelona.
- . 1988. “Piedras sueltas.” *Libertad bajo palabra (1935-1957)*. Ed. Enrico Mario Santí. Madrid.
- . y Haroldo de Campos. 1986. *Transblanco (em torno a Blanco de Octavio Paz)*. Río de Janeiro.
- . 1980. *Suche nach einer Mitte. Die großen Gedichte*. Tr. Fritz Vogelgsang. Francfort del Meno. 52.
- . 1979. *Poemas (1935-1975)*. Barcelona.
- . 1973. “Traducción: literatura y literalidad.” *El signo y el garabato*. México.
- . 1971. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona.
- . 1967. Blanco. Rtp. En 1972 junto con *Archivo Blanco*. Ed. Enrico Mario Santí. México. 1995.
- Ritter, Joachim, ed. 1971. “Apokatastasis.” *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Darmstadt.
- Sevilla, Rafael y Darcy Ribeiro, eds. 1995. *Brasilien: Land der Zukunft?* Unkel/Bad Honnef.