

“ADMIRAR Y HACER OTRA COSA”: LAS INTRADUCCIONES DE AUGUSTO DE CAMPOS (1974-2003) COMO TRANSMUTACIÓN Y FORMA DE ACCESO A LA TRADICIÓN DEL VERSO EN EL CONTEXTO DE LA CULTURA DIGITAL.

“TO ADMIRE AND DO OTHER THINGS”: AUGUSTO DE CAMPOS’ ‘INTRANSLATIONS’ (1974-2003) AS TRANSMUTATION AND A WAY OF ACCESS TO VERSE TRADITION IN THE CONTEXT OF DIGITAL CULTURE.

Dr. Gerardo Jorge

RESUMEN

El presente artículo estudia las “intraducciones” (intraduções) del poeta brasileño Augusto de Campos: poemas visuales producidos entre 1974 y 2003 mediante operaciones de traducción inter-semiótica que parten de textos de destacados autores de la tradición. Las intraducciones son formas rápidamente aprehensibles producto de recortes, selección de fragmentos, recreación idiomática y recolocación del texto fuente “intraducido” en un contexto visual icónico. Este artículo propone un análisis del concepto de “intraducción” a través del estudio de obras de la serie, postulando como principal hipótesis que las intraducciones se pretenden una forma de vivificar y hacer accesible la tradición del verso en un nuevo contexto (la cultura digital), mediante una transmutación regida por lógicas de compendio y miniaturización, constituyéndose como exponentes de una poética que mira obsesivamente al pasado y la tradición, pero que piensa el vínculo con ellos a partir de nociones de uso y crítica antes que de conservación.

PALABRAS CLAVE: poesía traducción tecnología visualidad digital

ABSTRACT

This article studies the "intranslations" (intraduções): visual poems produced by the brazilian poet Augusto de Campos between 1974 and 2003 by operations of inter-semiotic translation using as a starting point texts of prominent authors of tradition. The intranlations' forms are quickly apprehensible and produced by cuts, selection of fragments, recreation and repositioning the font text in an iconic visual context. The article presents an analysis of the concept of "intranslation" through the study of works of the series and postulates as hypothesis that intranlations are intended to be a vivification and way of access to verse tradition in a new context (the digital culture) through a transmutation governed by a logic of compendium and miniaturization, becoming exponents of a poetic practice which obsessively looks to the past and tradition, but conceives that relation from notions of use and criticism rather than conservation.

KEYWORDS: poetry translation technology visuality digital

1. A partir de los años setenta y con mayor intensidad durante los ochenta y noventa, Augusto de Campos desarrolló una serie de trabajos que acaso constituyan la vertiente más radical dentro de las obras en las cuales parte explícitamente de textos ajenos: se trata de lo que dio en llamar “intraduções” (intraducciones)ⁱ. Varias se publicaron originalmente como portadas o portadillas en libros de poesía traducida en verso por De Campos (es decir, en libros de lo que él llamó sus “traducciones-arte”ⁱⁱ), pero otras aparecieron en forma individual como plaquetas o en medios gráficos acompañando artículos críticos. Estas obras conforman una serie de más de treinta y suponen un punto de articulación entre dos de las principales preocupaciones del autor: la traducción, por un lado; y la relación entre poesía y nuevas tecnologías, por otro. Parte de una obra donde la tradición, la tecnología y el tiempo histórico se traman y problematizan, las intraducciones pueden considerarse una de las principales formas cultivadas por el poeta y un material fértil para interrogar la relación de su obra con lo que podemos llamar “cultura digital”ⁱⁱⁱ. La primera intraducción que De Campos dio a conocer parte de un poema de Bernart de Ventadorn, trovador del siglo XII que escribía en *langue d’oc*. Esta obra resulta significativa porque además de inaugurar la serie, se titula, genéricamente, “intradução”, siendo posible leerla retrospectivamente como un modelo de la práctica que el término definiría.

Imagen 1

“intradução” (1974) en *VIVA VAIA*

Recogida en 1978 en *Verso reverso controverso*, un libro que a través de introducciones ensayísticas y traducciones-arte planteaba un recorrido, según rezaba su contratapa, “pelo presente do passado da poesia” (De Campos, *Verso* contratapa), pero fechada en el año 1974 (este dato aparece explicitado en el extremo superior derecho de la página que constituye la obra junto a la fecha -1174- y autor del original “intraducido”), es significativo en esta obra cómo la marcación temporal destaca los ochocientos años que separan la intervención de De Campos del original. Poema de una textura compleja (que mezcla o superpone los textos en portugués y *langue d’oc*, valiéndose de un arreglo particular que asigna una tipografía distinta para cada lengua: más arcaica para el original, más moderna para la traducción) este trabajo presenta la traducción de un fragmento de un poema más largo^{iv}, la cual cobra -por el recorte y la recreación de la rima del original- la fuerza de una fórmula u aforismo. A partir de aquí, De Campos produciría bajo el mote de “intraducción” obras de diversas características.

2. ¿Cómo definir la intraducción? La mayor parte de estas obras presenta versiones de fragmentos de textos de otras lenguas, recreados en portugués y dispuestos en resoluciones gráficas conseguidas con letraset, dactiloscrito, técnicas mixtas y, a partir de los años ochenta, con un ordenador Macintosh. Algo constatable al aproximarse a ellas es que parecen ser desarrollos que conservan las premisas de lo que Augusto de Campos denominara “traducciones-arte” por privilegiar la recreación o recuperación de las características formales del texto fuente en el proceso traslativo por sobre el rol de mediación y transmisión de cierto “contenido” o carga semántica de un texto (asociado, por ejemplo, con criterios como la traducción palabra por palabra, o verso por verso, realizada independientemente de que eso implique la destrucción de la matriz formal del texto fuente), del mismo modo que el gesto de apropiación autoral^V. A primera vista, las intraducciones con la traducción-arte los gestos de selección, apropiación, recreación, fragmentación y orientación a la cultura meta. En el mismo sentido, buena parte de las intraducciones operan sobre textos de poetas ya traducidos por De Campos y editados en formato libro, esto es, de forma no inter-semiótica sino inter-lingüística, o bien que habían sido o serían objeto de libros de crítica del poeta. Una intraducción como “sol de maiakóvski” (1982) puede considerarse una buena puerta de entrada a este universo, tanto como un ejemplo de la continuidad entre traducción-arte e intraducción. Esta obra consiste en una sucesión de nueve líneas o versos dispuestos sobre un fondo que por su dibujo (una serie de aros concéntricos) y color, emula la imagen de un sol brillando:

Imagen 2

“sol de maiakóvski” (1982/1993) en *DESPOESIA*

El texto (“brillar para siempre / brillar como un faro / brillar con brillo eterno / estamos para brillar / que todo lo demás / se vaya al infierno / éste / es mi slogan / y el del sol”) se presenta como un poema autónomo que participa de la retórica que muchas de estas obras propondrán: la del *slogan*. Aforismos, proclamas o exhortaciones, casi siempre celebrando lo marginal o lo individual frente a lo masivo, es decir, proponiéndose como anti-slogans o slogans negativos, anti-consumistas: “que todo lo demás se vaya al infierno”. Sin embargo, lo que nos interesa ahora es que para el público brasileño, y quizás también para muchos de los que conocen la MPB alrededor del mundo, lo que saltará a la vista, por más que el título del poema refiera a Maiakóvski y su colocación dentro de la serie lo arrime a la idea de ser una traducción de un poema o fragmento de este poeta, es que se incluyen versos de Caetano Veloso (“gente é para

brilhar”, de la canción “Gente”, del álbum *Bicho* de 1977) y Roberto Carlos (de “Quero que vá tudo pro inferno”, del álbum *Jovem Guarda*, 1965). Si cotejamos una traducción al español de este mismo poema^{vi}, podremos encontrar que el fragmento final es repuesto en términos parecidos pero que se aparta explícitamente en el momento en que De Campos decide incluir los versos de Veloso y Roberto Carlos, que funcionan como una imputación. Estamos ante un procedimiento ya utilizado por el poeta en traducciones-arte: por ejemplo, en una versión de John Donne usó versos de Lupicínio Rodrigues como recreación de una imagen del poeta inglés, siguiendo la premisa poundiana de que es lícito valerse de versos o textos ya existentes en la tradición de la propia lengua a los fines de recrear con mayor vivacidad determinados pasajes del texto traducido.

Si este tipo de procedimiento estaba presente en las traducciones “comunes” (en verso) de Augusto de Campos, la relación de continuidad que se vislumbra entre ambas series se verá iluminada al abrir el libro *Poemas de Maiakóvski*, publicado por primera vez en 1967, en el cual se incluye, entre otros poemas, “A extraordinária aventura vivida por Vladimir Maiakóvski no verão na Datcha”, y verificar que la intraducción retoma los últimos versos de aquella versión “lineal” del poema de Maiakóvski. De modo que en este caso la “intraducción” opera un recorte de ese fragmento (su sobre-evidenciación, diríamos, en términos formalistas, de algo que ya estaba evidenciado por ser el final del poema) y el agregado de una iconización visual, “desplazando” el poema de ese modo a otro soporte o contexto, enfatizando su carácter de imagen. Regis Bonvicino ha criticado el carácter de desvío que implica (ya en la traducción publicada en 1967) tanto la imputación de versos de una tradición *pop* como otros gestos que, en la misma línea, hacen de esta traducción –según su punto de vista- antes un monólogo del traductor que un diálogo entre poeta original y poeta traductor (Bonvicino 2012). No parece casual, sin embargo, que el fragmento recortado sea justamente éste, en el que la violencia procedimental (utilizar versos de la canción popular brasileña de los años sesenta y setenta como supuestos análogos de pasajes de un poema de un autor ruso de los años veinte) está intensificada al máximo: esa decisión, un recurso desusado en versiones mediadoras y que remite al imaginario según el cual el traductor es un autor, parece colocar a las intraducciones ya no sólo como pequeños ejemplos o piezas de intervención poética en un contexto nuevo, sino como extractos o modelos de procedimiento estético (volveremos sobre esta cuestión más adelante). La intraducción recupera a nivel inter-lingüístico procedimientos de la traducción-arte^{vii} pero los coloca en el contexto de una iconización, presentándose incluso como una operación *sobre* esas propias traducciones: derivación, recorte y reinterpretación visual que constituye un paso más pero... ¿en qué dirección? ¿La de la distorsión? ¿La de la inmediatez y velocidad?.

3. Abordando la serie de este modo, las intraducciones aparecerían como citas, miniaturas o recortes de las propias traducciones de Augusto de Campos. Sin embargo, ambas series y prácticas se diferencian en puntos significativos. En primer lugar, si en las traducciones-arte el carácter fragmentario (la premisa de no traducir un libro, una obra completa o incluso un poema completo, sino, por ejemplo, algunos cantos del *Infierno* de Dante, poemas sueltos de Gertrude Stein, fragmentos del *Finnegans Wake* de Joyce) era parte de la mecánica y un eje productor de sentido en términos del tipo y orientación de las intervenciones realizadas con esas traducciones (estratégicas, entre pedagógicas y creativas, como en Pound), aquí este aspecto se radicaliza al punto de cobrar una significación diferente. La intraducción extrema la fragmentariedad de las traducciones-arte trabajando ya no sobre fragmentos desarrollados de poemas o textos, sino directamente, en la mayor parte de los casos, sobre estrofas o versos sueltos. Limitada en casi todos los casos a la extensión de una página (la única excepción a esta regla es “the tyger / o tygre”), el objeto de las intervenciones son casi siempre frases, versos o estrofas que se recrean.

Imagen 3

“amarylis (Virgilio)” (1988) en *DESPOESIA*

Imagen 4

“asa de akhmátova” (1999) en *NÃO*

Si la brevedad se erige como una característica central de los trabajos, hay que agregar que los fragmentos “intraducidos” son casi siempre comienzos o finales de textos, o pasajes célebres de los originales, o poemas completos sólo cuando se trata de textos epigramáticos. Así, en las intraducciones podemos hallar el comienzo de la égloga primera de Virgilio y el final de un poema de Maiakóvski, el inicio de un poema de Musset y el final de otro de José Asunción Silva, pasando por textos brevísimos de Wallace Stevens y William Blake, un haiku de Matsuo Basho, el verso “a rose is a rose is a rose” de Gertrude Stein o extractos de distintas partes de un poema recreadas como una nueva unidad, siempre breve, como en la intraducción de Emerson, del mismo modo que frases tomadas de textos o declaraciones de Wittgenstein o Schoenberg. Este carácter extremadamente epigramático, instantáneo y esta tendencia a lo “recordable” serán marcas que distinguirán a la intraducción del resto de las traducciones del poeta.

Sin embargo, el aspecto más propio de la intraducción será justamente el hecho de presentarse bajo el formato de poema visual. La llamada “iconización” del poema o fragmento de la que el poeta hablará ofrece así el deslinde más marcado respecto de la forma “texto” de las traducciones-arte y de los originales en sí mismos, y le confiere el carácter de traducción inter-semiótica al que se referirá el autor al explicar este procedimiento: ya no se trata meramente de

recrear un poema de una lengua en otra, sino de una adaptación del propio formato “poema” en sentido libresco y convencional (esto es, de la linealidad de la lectura en el formato sucesivo del libro y de la supuesta irrelevancia en términos semánticos de la tipografía en la impresión) a un nuevo formato que permitirá una amplia paleta de resoluciones visuales comenzando por el uso semiótico de la tipografía. Del uso de distintas fuentes para iconizar épocas o estilos, logrando efectos como arcaísmo, ambientación o extrañamiento, a la disposición o composición reticular o circular de muchas otras formas del texto, y de allí al uso del color y a la imputación de imágenes de fondo, la reinterpretación visual del poema (in)traducido será una de las marcas centrales de estos trabajos. Así, en “A Rosa Doente”, versión de “The Sick Rose” de William Blake, la disposición en espiral tanto emulará una rosa, como hará que coincidan, en el epicentro o punto de fuga de la espiral, el momento de “auto-corrosión” o desaparición del texto, con el texto “te rói por dentro” (*te roe por dentro*), logrando el efecto de iconización semántica aludido.

Imagen 5

“A rosa doente” (1977) en *VIVA VAIA*

En otros casos, la iconización consistirá en la simple figuración de alguna de las cosas referidas en el poema, al estilo del célebre caligrama “il pleut” de Apollinaire, referido en la intraducción “chuva oblíqua de maiakóvski” (1982), y cuya lógica aplica también a “vocalissimus”, intraducción de un poema de Stevens, donde se iconiza el viento que el poema menciona:

Imagen 6

“chuva oblíqua de maiakóvski” (1982) en *DESPOESIA*

Imagen 7

“vocalíssimus (wallace stevens)” (1998) en *NÃO*

Pero en otros casos, se tratará de imputaciones más complejas, aparentemente arbitrarias, como, por ejemplo, en el llamado “lobograma” de peire vidal:

Imagen 8

“lobograma (peire vidal)” (1996) en *NÃO*

para finalmente, en la intraducción del poema “loneliness” de e. e. cummings, incluida originalmente en la tercera edición ampliada de un volumen de traducciones de cummings al portugués, lograr un efecto mucho más sutil consistente en subtender (o subrayar) un nivel de lectura cinematográfico sobre la propia estructura del poema original. En la intraducción de De

Campos, esto se logra mediante la elección de una determinada tipografía (en una primera versión monocroma) que asimila la letra “l” (*e/e*) al número “1”, y que presenta muchas similitudes entre las letras “o”, “c” y “a”, creando de ese modo la ilusión del movimiento de la hoja cayendo en las ocurrencias de esas letras en las distintas líneas. Luego, en una segunda versión para póster y tapa de libro, Augusto de Campos agregó un arreglo cromático (dos tonos de verde) que hacen que la ilusión de movimiento de la hoja sea también convocada a nivel de color. En la versión en portugués, la “l” puede ser la hoja que cae (asociada también con la “i”), o la serie que arman “o”, “o”, “a”, “c”, “a” y “e”. Y en la versión en inglés, la “a” y la “e” forman esa cadena, en un efecto que puede apreciarse o percibirse ya en una primera o segunda mirada-lectura, y que el propio poeta se ha encargado de desarrollar como una de las búsquedas centrales de esta intraducción en un texto titulado “intradução de cummings” que acompañara la tercera edición de sus versiones del poeta estadounidense, en 1986:

Imagen 9

“so l(a (cummings)” (1984) en *DESPOESIA*

La misma idea cinemática (el crear en el plano visual el movimiento al que alude temáticamente un poema) aparece en “râ de basho” (*rana de basho*), intraducción de un famoso haiku del autor japonés, donde la letra en color verde entre las otras celestes y el fondo azul phtalo, parece aludir o figurar la rana que salta, acerca de la cual habla el haiku^{viii}:

Imagen 10

“râ de bashô” (1996) en *NÃO*

Ahora bien, si a priori, dentro de la premisa de la traducción inter-semiótica, estas iconizaciones se pueden leer como formas de adaptar o reinterpretar como poemas visuales fragmentos emblemáticos de obras o textos de ciertos autores, un examen más completo de la serie y su cotejo con la producción de poemas “originales” de Augusto, permite observar que, en muchos casos, las formas en las que los textos intraducidos se iconizan forman series en las cuales se aproximan referencias a universos estéticos alejados, como podrían serlo los del músico Arnold Schoenberg y el poeta Gérard De Nerval:

Imagen 11

“dodeschoenberg” (2000), en *Não*

Imagen 12

“pedra de nerval” (2000), en *Não*

Si en el caso de Schoenberg las doce unidades de dos letras que conforman el poema se relacionan con la idea de los doce tonos que el compositor había desarrollado bajo el nombre de “dodecafonismo”, el uso de una tipografía y disposición similar a propósito de un fragmento de un poema de Gérard de Nerval no presenta un sentido tan evidente, a no ser que se busque la conexión en cierto concepto de “pureza”. En casos como estos, la configuración visual parece responder más a la efectuación de variaciones y al armado de series autónomas respecto de los textos fuente y sus universos semánticos o, incluso, a la convergencia con formas del imaginario visual de Augusto de Campos como poeta (resonando ahora la idea de una traducción *hacia dentro de su obra*, hacia dentro de los propios parámetros de su obra), que a una mera iconización de la obra o pasaje transmutados. Esto puede verificarse en la recurrencia de formas como el círculo, la retícula o la espiral, que aparecen tanto en las intraducciones como en numerosos poemas del autor. De este modo, pueden formarse pares o series que comunican o agrupan intraducciones y poemas “originales”, a partir de distintos parámetros: mismas tipografías y configuraciones, mismo objeto referido, etc. Por ejemplo, los paneles luminosos urbanos son evocados tanto en el poema “O quasar” de 1975, como en una intraducción realizada sobre versos de José Asunción Silva:

Imagen 13

“o quasar” (1975) en *VIVA VAIA*

Imagen 14

“amorse (José Asunción Silva)” (1985) en *DESPOESIA*

Es que tal como lo ha señalado el propio Augusto de Campos, comparándolas con sus traducciones-arte, las intraducciones “por su estructura visual, por su aspecto exterior ... tienen más afinidad con la modalidad de los poemas que practico en mis libros de poesía” (De Campos, *Un diálogo s/p.*). Esto debe marcarse como una diferencia notable de las intraducciones con la práctica corriente de traducción del poeta, ya que en este último caso las versiones en verso tuvieron siempre diversas particularidades pero nunca la de “asimilarse” formalmente a una producción “original” que rechazaba el verso como unidad.

Finalmente, hay otro aspecto que distingue a las intraducciones de las traducciones-arte y se vincula con la lectura del término “intradução” como “no traducción” o “traducción inversa”. En un pequeño número de estas obras no hay traducción idiomática alguna: la versión o traducción inter-semiótica que se ofrece consiste en iconizar texto en idioma extranjero sin ofrecer versión en portugués. En cada obra el procedimiento tiene distintos efectos, llevando a la intraducción a los lindes de la “cita” como forma y ya no de la traducción ni recreación. Acaso el más

emblemático de los trabajos sea el realizado sobre el famoso verso de Gertrude Stein “a rose is a rose is a rose”, con el título “una rosa para gertrude”, en 1988.

Imagen 15

Portada del libro *porta-retratos* (1990) & “una rosa para gertrude” (1988) en *DESPOESIA*

Allí, mediante el recurso a la disposición en forma circular del texto en tres aros u órbitas, la intraducción logra llevar “más allá” la premisa de *diferencia en la repetición* que está implícita en la fórmula original de Stein: en la intraducción de De Campos la frase “a rose is a rose is a rose...” podría leerse virtualmente en forma infinita, indefinida. Por otra parte, el poema en tanto artefacto para ser visto contempla la convencional iconización de la rosa en términos sintéticos mediante la emulación que los tres círculos de texto hacen de diferentes capas de pétalos de una flor y el uso de colores de fondo en distintos tonos de rosa. Pero un paso más allá, y producto de la multiplicación de lecturas que provoca el hecho de que esta intraducción esté destinada *principalmente* a un público lector de habla portuguesa (una primera versión en blanco y negro fue la portada de una antología de traducciones de Stein realizada por De Campos, bajo el título *Porta-Retratos*), Marjorie Perloff ha señalado que en la obra puede leerse también un texto multilingüe formado por las palabras “eis” en portugués y “a rose” en inglés, conformando así también “eis a rose” (*héte aqui una rosa*), lo cual convertiría al poema en un artefacto autorreferente, un poema visual que aludiría a su propia condición representativa (Perloff, 70). En cualquier caso, lo más notable, en este poema, es la persistencia de una escritura en lengua extranjera en el contexto de una obra dirigida a un público de habla portuguesa. Esta marca puede interpretarse como dato de una estrategia de no fluidez en términos de traducción, un elemento a priori contrario a las operaciones aclimatadoras y apropiativas que atraviesan buena parte de los trabajos de traducción de los concretos y que daría cuenta del carácter complejo de su relación con la tradición y de la reflexión alrededor de la historicidad y la transformación de las culturas que ofrece esta serie de poemas. Siguiendo esta intraducción de Stein, podría considerarse que Augusto de Campos está señalando la necesidad de volverse hacia el pasado, de conservar algo de esos originales que una práctica excesiva de aclimatación o adaptación acabaría por hacer paradójicamente inaccesibles. Algo que puede leerse también en los “Pseudopapiros (Safo)”, de 1973 y 1992, donde en efecto la mera presentación de un fragmento de texto en griego sin más notas o traslaciones parece algo muy extraño en el contexto de la mercantilización y sobre-adaptación al receptor de todos los mensajes y contenidos que rigen la cultura contemporánea:

Imagen 16

“Pseudopapiros (Safo)” (1973) en *DESPOESIA*

Imagen 17

“Pseudopapiros (Safo)” (1992) en *DESPOESIA*

Si ya resulta llamativo en términos de una visión convencional de la traducción (y de la tradición) como “transmisión de contenidos” de una lengua a otra, y de una época a otra, o incluso como traducción no de palabras sino de poemas, presentar entre las “intraducciones” un texto no traducido como el verso de Stein, en este caso, al ser un fragmento de griego antiguo lo que se “incrusta” en el horizonte de recepción en portugués, la fricción provocada y el efecto de “no fluidez”, para hablar en términos de Lawrence Venuti, resultan todavía mayores, llamando la atención –pese a tratarse de una adaptación que se supone haga *más* cercana la obra o fragmento intervenido para el contexto idiomático, cultural y/o histórico de recepción- sobre la distancia que separa a ese texto del contexto actual (convertido para el imaginario del lector común en una suerte de jeroglífico), y también rescatando el valor estético de los signos dibujados de otro alfabeto. El hecho de que gran parte de la obra de Safo haya sido conservada en papiros y en forma fragmentaria, supone otro pliegue de sentido que atraviesa a esta operación: la tradición aparece como un objeto evasivo, tesoro perdido o ruina (fragmento) en cuya búsqueda dificultosa sin embargo pueden obtenerse revelaciones. Otra intraducción que presenta un texto en idioma extranjero sin traducirlo es “homage to edward fitzgerald” (1974).

De esta forma, mediante este último avatar, las intraducciones presentan una compleja inscripción en términos de su rol “introducción” que aparece tensionado en ciertos casos con su carácter de “no traducción” y de “intra traducción” hacia la poética de De Campos. Procedimiento que recupera el *modus operandi* de las traducciones de inspiración poundiana cultivadas por el poeta, pero radicaliza su fragmentariedad y abandona la matriz genérica de los textos de partida para proponer una torsión o reinterpretación visual, la intraducción supone una operación compleja sobre la tradición poética de Occidente en el contexto lingüístico y cultural de São Paulo y en el período de las décadas del setenta al dos mil que representa el momento de expansión más marcada de la cultura digital a nivel global.

4. Augusto de Campos ofreció una definición acerca del término “intraducción” que puede servir de disparador para ordenar una serie de conclusiones. Dice De Campos:

O que chamo de “intraduções” (insinuando um ‘in-’ e um “intra”), ..., são traduções intersemióticas, nas quais seleciono um poema ou fragmento que me impactaram e neles intervenho com elementos icônicos, gráfico-visuais, ausentes no original. No que diz respeito

aos poemas que traduzi, sempre aprendi muito com todos eles, embora, na minha própria poesia, tenha procurado seguir o conselho de Hopkins: "admirar e fazer outra coisa". (De Campos, *O vocalista* 6)

La definición, por un lado, conecta los trabajos con un área marcada por la sensibilidad del poeta-traductor, reintroduciendo un elemento que era rechazado en el discurso programático de la poesía concreta (el gusto personal, la "emoción" del sujeto-poeta como criterio), pero sobre todo refuerza la idea de una función autoral en todo el proceso de pseudo-traducción aludido. Por otro lado, reenvía hacia otra definición, la de "traducción inter-semiótica" de Roman Jakobson. En un famoso ensayo de 1959, "On linguistic aspects of translation"^{ix}, Jakobson clasificó el universo de la traducción en tres grandes zonas (*intralingüístico*, *interlingüístico* e *intersemiótico*), definiendo a ésta última del siguiente modo: "intersemiotic translation or *transmutation* is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal signs systems" (Jakobson 114). Dos ideas destacan en esta definición, en relación con las intraducciones: en primer lugar, la idea de "interpretación" que supone ya no un sentido de equivalencia que se tiende a dar por sentado como objetivo en la idea convencional de la traducción, sino una actividad de "intérprete" en el sentido amplio de este término; en segundo lugar, la idea de "sistemas de signos no verbales" resulta clave, dado que en las obras de intraducción lo verbal tiene gran presencia e incluso, en una primera mirada, podría pensarse que conserva dominancia. ¿Pero cuál es la actividad de intérprete que se lleva a cabo y cuál el sistema de signos no verbal hacia el cuál se traducen los poemas? Volveremos sobre esto.

El término "intraducción" en sí mismo, entretanto, sugiere una serie de sentidos bastante amplia. Partiendo de los prefijos que señala el propio poeta y yendo más allá, se pueden listar, por lo pronto, tres ejes principales en los cuales este término sugiere sentidos.

En primer lugar, "in-traducción", de acuerdo al prefijo negativo *in*, resulta legible como "no traducción" (como *invisible* es lo *no* visible). La ausencia de traducción idiomática se verifica en tres poemas de la serie. En esos casos, el texto original o las palabras en otro idioma operan como un *objet trouvé*, un *found text*, en un movimiento que tiene la resonancia de una "traducción de resistencia" que convoca una voz foránea para colocarla un nuevo contexto y formato a resonar, y plantea preguntas acerca de la transmisibilidad de la tradición, las características de cada lengua y lo multi-idiomático como horizonte.

En segundo lugar, el término podría leerse a partir del prefijo *intra*, también siguiendo al poeta, como "intra-ducción", contracción de "intra traducción": aquí el sentido sería *una traducción hacia dentro de algo o bien que tiene lugar dentro de algo*. Esto resulta impreciso, pero puede

pensarse en una idea de penetración en la obra ajena y de modificación de la misma (una penetración del espacio autoral produciendo una autoría compleja). También se puede pensar en términos de absorción, una traducción “hacia dentro” o “dentro” de la propia obra de De Campos: el modo en que estas intraducciones acaban por asemejarse a otras series de trabajos del poeta indicaría el sentido de esta lectura. Tanto se trata, entonces, de Augusto de Campos “penetrando” el espacio de la obra ajena para recortarla, intervenirla y modificarla (agregar elementos ajenos al original), como de la obra intraducida (e incluso de la voz del poeta, músico o filósofo en cuestión) penetrando en su propio trabajo: un fenómeno de interpenetración del que surgen “terceros autores” pero que, en todo caso, propone una mirada sobre la tradición que pone en cuestión la unidad subjetiva y autoral y prefiere privilegiar el carácter “concreto” y procesual de la poesía: palabras que migran y se integran y desintegran y perviven en objetos y situaciones siempre nuevas.

Finalmente, en “intraducción” resuena un término más, que el poeta no menciona: “introducción” (en portugués, “intradução” e “introdução”). Estos poemas visuales pueden interpretarse como una forma de *introducir* (como *presentar*) a los autores y/o poemas in-traducidos ¿pero introducirlos dónde? Aquí resulta significativo el rol cumplido originalmente por varios de estos poemas como portadas o portadillas de libros de crítica o traducciones de Augusto de Campos. Esto es, esos poemas o momentos más notables o impactantes para una cierta sensibilidad (“um poema ou fragmento que me impactaram”), aparecerían así volcados a un formato más inmediato, que permitiría una aprehensión sintética y concentrada, enlazando con la idea de retomar aquello que es relevante para el presente en su trabajo: el presente del pasado de la poesía al que las traducciones-arte ya se referían de otro modo. En este sentido, esta idea de “introducción” sería también una forma de penetración de estas obras y estéticas en el presente (*introducir* como *presentar* y *presentar* como *presentificar*, *hacer presente*). Esta última interpretación permite trazar un vínculo con la teoría del *paideuma* y de la tradición que los poetas concretos formularan rescatando ideas principalmente de Pound, pero también introduciendo inflexiones propias. Por otra parte, la idea de introducción no puede desligarse tampoco del juego relacional entre las culturas: introducción al Brasil, a América Latina, etc.

5. Si recordamos algunas de las premisas con que la poesía concreta hizo su aparición en los años cincuenta (el “fin del ciclo del verso” y la impugnación de todo abordaje lineal-discursivo en poesía en favor de una mirada simultaneísta y *gestáltica*), la práctica de la intraducción, en tanto fuertemente orientada al pasado y a la tradición parece proponerse como una forma de actualización o, para ser más rigurosos, como una puerta de entrada, un “gancho” o vía de

acceso para adentrarse en un acervo poético que en la fase heroica de la poesía concreta aparecía como superado. Si los formatos de lectura y aprehensión del texto cambiaron, no sólo del siglo XII al siglo XX, sino también de 1920 a 1970, la intraducción parece proponer, en tanto forma de traducción entendida en sentido amplio, un *plus* que va más allá de la “recreación”, intervención crítica y re-contextualización de las “traducciones-arte”: propone *lo mismo pero de otro modo* y con una visualización más concreta del “sistema de signos” integrado (para usar palabras de Jakobson) en el que se inscribe. El verso, forma caduca según el primer esbozo de la poesía concreta, *vuelve* pero emancipado de su pertenencia a un cuerpo discursivo-lineal, y se presenta como una forma de gran potencial para los formatos veloces y sintéticos que caracterizan a las prácticas de lectura contemporánea en la “cultura digital”: pantallas, carteles publicitarios, paneles luminosos, gráfica en medios masivos de comunicación, pero sobre todo computadoras, teléfonos, e-mails, redes sociales. Su acercamiento o presentificación se logra mediante un recorte (operación central) e iconización que permite una aprehensión múltiple e instantánea: verbivocovisual, inespecífica. Grageas de poesía y filosofía de una tradición que se propone como inabarcable de otro modo (el *compendio* como figura es contrapuesto al modelo enciclopédico y continuista), reaparecen adaptadas para otro contexto histórico y cultural, a la vez que en su sumatoria radicalizan el gesto pedagógico de la traducción-arte: ofrecer la puerta de entrada a aquello que es *presente del pasado de la poesía*. Si la “cultura digital” no consta únicamente de los contenidos y sistemas diseñados para su matriz tecnológica sino también del pasado como objeto de digitalización^x, la intraducción parece primero adelantarse -en los setenta- y luego, durante los ochenta, noventa y hasta nuestros días, proponerse como una transmutación que da cuenta del modo transformado en que la poesía del pasado pervive en un nuevo contexto (la sociedad digital). Pero propone una forma de pervivencia que no puede fundarse ni en la conservación ni en la negación absoluta, sino más bien en una mirada crítica, traductora, adaptativa. Teniendo en cuenta, a la vez, las atendibles críticas a la rémora evolucionista en toda carrera tecnológica en las artes y al concepto de actualidad que Paulo Leminski ha sostenido en su trabajo “Escenas de la vanguardia explícita” (2009), las intraducciones podrían pensarse como puertas de entrada, como vías de acceso sintético y adecuado a una tradición del verso (a una zona particular de esa tradición) sobre la cual después el lector seducido o “enganchado” por esta suerte de “anuncios” o *slogans* poéticos podría entrar más detenidamente, y que no precisa, en rigor, de actualización, porque es actual, es presente siempre. Las intraducciones, en línea con su retórica sintética, seductora, que toma elementos de la comunicación masiva, serían entonces tanto obras por derecho propio como, en términos de su relación con la tradición, publicidades de ese tesoro (el pasado) por descubrir.

En un texto sobre la intraducción, el poeta y traductor brasileño Nelson Ascher desarrolla una idea que puede relacionarse con esta hipótesis. Según Ascher, la tradición que postula la existencia de una diferencia jerárquica entre “originales” y “traducciones” (en tanto copias) y por tanto la función “mediadora” de las traducciones, es de cuño metafísico y se funda en la escena del *Génesis* en la cual se narra la creación del hombre por Dios. En la creación del hombre “a imagen y semejanza” de Dios se encontraría un modelo que habría proporcionado el esquema bajo el cual se entiende convencionalmente la traducción en nuestra cultura:

A tradução descrita é ... o ponto de partida para todas as outras, pois, numa concepção metafísica do mundo, a originalidade de qualquer original frente a sua tradução, sua autenticidade, configura-se enquanto uma proximidade maior da Origem -Deus. Como se sabe, esta, em suas versões mais trabalhadas, admite dois tipos de dialética: a do mundo das idéias; e entre o mundo das idéias e o das sombras. Não trabalha, contudo, uma dialética para o mundo das sombras (Ascher 142-143)

Tal como se puede inferir, en el caso de la literatura, ese rol de “Origem-Deus” lo cumpliría la figura del autor, pero también, en todo caso, las lenguas y culturas más cargadas de historia. La imposibilidad de una traducción perfecta, en este sentido, vendría a mostrar la siempre-mayor lejanía de las “traducciones” respecto del origen, fundando una largamente alimentada jerarquización que determinó que a la hora de estudiar traducciones se privilegiara la relación entre éstas y los originales, pero poco se estudiaran las traducciones como obras de arte en sí, como textos autónomos. Frente a este planteo, Ascher dirá que la primera cultura “universalizante” es la moderna, por su conciencia de diferencia insalvable con la antigüedad, y que por ello su gesto por excelencia es la traducción, pensando en los románticos alemanes. Por eso, en términos de Ascher, si la traducción se pensó siempre a partir de la identidad como esquema, medida y objetivo (porque la meta era lograr la mayor proximidad con el Origen-Dios), esa “diferencia” descubierta por los modernos, auténtica condición de posibilidad de toda traducción, sería la que gravita en un concepto como el de intraducción.

Ascher avanzará sobre una caracterización de lo “intraductorio” como algo presente en otras traducciones de Augusto de Campos (no sólo en la serie), postulará su “anti-ilusionismo” como una condición polémica respecto de la traducción pretendidamente “invisible” y relacionará algunas estrategias del “intraductor” con la desautomatización pedagógica del teatro brechtiano. De lo que se trata para Ascher, una vez más, es de un tipo de traducción que enfatiza antes la diferencia (entre lenguas, pero también y sobre todo, entre épocas y culturas) que la identidad:

"A intradução, ao enfatizá-la [a diferença], colocando de pé a sombra com identidade e história próprias, acaba evidenciando a relação fundamental entre original e tradução, geradora de diferença: a história" (Ascher 154).

Si la diferencia "fundamental" entre todo original y toda traducción es la historia, las intraducciones pueden interpretarse una vez más como traslaciones no "mediadoras" sino "adaptativas", que vienen a –partiendo de la inexorable diferencia- proponer una forma de acceso y recreación para un mundo cultural, histórico y lingüístico diverso del que albergó por siglos a la gran tradición del verso: el embrionario mundo de lo digital. Como si la tradición apareciera como un cuerpo complejo, que existe e insiste, pero a la vez corre el riesgo de apelmazarse, volverse una antigüedad u objeto de museo, o bien volverse invisible, la recreación / disponibilización de las intraducciones, así, derivaría tanto de la intención de *llegar* a la obra fuente como del intento de usarla y reinsertarla en un contexto que le sería, a priori, hostil: después del "asesinato" táctico de la poesía concreta a la gran tradición del verso para visualizar el carácter concreto de la poesía y el nuevo horizonte técnico y social, la intraducción vendría a mostrar que ese "cadáver" (el verso como paradigma y acervo) continúa en realidad con vida y que en todo caso habita como un zombi de la poesía en la sociedad digital.

En segundo lugar, las intraducciones, vistas ahora como conjunto, se proponen como una forma extrema y radicalizada de configuración del *paideuma*, en el sentido que da Pound a este término y que fuera clave para la poesía concreta. Suerte de compendio o antología ultra-reducida de la poesía y el pensamiento universales tamizados a través de determinada mirada y sensibilidad (una mirada orientada a la reivindicación de lo marginal y el carácter contra-discursivo como lugar de la poesía en el mundo, así como a la valoración de la innovación formal, las paradojas, la paronomasia), si el *paideuma* era aquello del pasado que todavía era presente o que servía en el presente para bosquejar el futuro, estos treinta poemas visuales compuestos a través del recurso a la tradición, señalan un *paideuma* ampliado respecto del propuesto por la poesía concreta en su momento táctico, pero igualmente reducido y funcional: va de Confucio y el taoísmo a Cummings, y pasa por Blake, Rilke y Stevens, todo en un virtual libro o muestra de treinta imágenes o páginas que no sólo resulta imaginable sino factible de realizar. Si el gesto del montaje y la síntesis eran nucleares en las traducciones-arte, ya guiadas por una lógica de compilación, las intraducciones parecen una "compilación" de compilaciones. Y si en la estela poundiana, en Augusto y en la fase pedagógica del concretismo, la traducción es crítica y desmalezamiento de lo que es útil del pasado para el presente y el futuro, las intraducciones, en tanto fragmentos o miniaturas extrapoladas de la traducción-arte, suponen un extremo de esa práctica: una suerte de compilado de lo recordable, en muestras muy pequeñas:

versos o estrofas memorables, distorsionadas, recreadas, reapropiadas, orientadas a la cultura de llegada, pero conservando la extrañeza del perfume de eso perdido o ido: la tradición, el pasado. Los poemas visuales de la serie son tanto señalamientos críticos y un viaje a alta velocidad por las tradiciones de Occidente y Oriente, como un modelo de técnicas poéticas y de traducción, llegando a lindar con el *dictum* del “admirar y hacer otra cosa” al que se refería Augusto de Campos para caracterizar la relación de sus propios poemas con la tradición que, cabe señalar ahora, se extiende a las intraducciones también, creando un área de indiscernibilidad.

En tal sentido, resulta interesante observar la ruptura y el retorno simultáneos que proponen como principal característica muchas intraducciones. En “The tyger / O tygre”, una de las más emblemáticas de la serie, la reinterpretación visual del poema es singular porque viene a sustituir a una interpretación previa del mismo en términos visuales, propuesta por el propio Blake en su condición de poeta, pintor y hacedor de libros de artista:

Imagen 18

“O tigre (Blake)” (1977)

Imagen 19

“The tyger” (William Blake, 1794) en *Songs of Experience*

La sustitución de una imagen por otra, más allá del carácter invasivo, apropiador o adaptativo, y también más allá de lo “arbitrario” de la procedencia del tigre (un mural derviche) que utiliza Augusto en su versión, tiene, sin embargo, un sentido. Si bien no se polemiza en este caso con el imaginario figurativo del cual la ilustración de Blake forma parte (como sucederá en el concepto de visualidad manejado por la poesía concreta), un desplazamiento dentro de la misma imagen del tigre viene a señalar el lugar de contraste dentro de la semejanza o de ruptura dentro del retorno que de todas formas implican las intraducciones en sí: en la ilustración de Blake, imagen y palabra aparecen mayormente separadas; la imagen representa o traduce al texto, es su análogo. En la intraducción, en cambio, si bien tenemos también un tigre como imagen e ilustración, el dibujo mismo del tigre está hecho de letras que componen una inscripción mahometana^{xi}. Se llama de este modo la atención sobre el carácter de imagen que tiene la propia representación de los signos verbales en la escritura o la página, y, en tal sentido, se retoma una premisa básica del concretismo que es que la palabra misma *ya es una imagen*. Así, se puede ver la sutileza y complejidad de un movimiento de apropiación y reinterpretación que tensiona el retorno a la tradición con la ruptura a través de torsiones que indican el lugar de la diferencia. El mundo donde la tipografía es en sí misma una imagen y comporta una carga

semántica es el del siglo XX en adelante, el de la publicidad y el diseño, y el mundo de lo digital en que vivimos.

En el mismo sentido, es interesante la intraducción de un fragmento de José Asunción Silva titulada “amorse” (1985), citada anteriormente. Aquí el desplazamiento que señala la diferencia va nuevamente más allá de la reinterpretación visual en tanto “adaptación” de la tradición del verso a una cultura digital. Llevando a cabo un recorte sobre el poema de Asunción Silva, De Campos eliminará una tensión existente en el original entre la evocación nostálgica un mundo pre-tecnológico y la afirmación de un nuevo mundo, en dos etapas, primero el de la locomotora y luego el del código morse (en tanto exponente de una modernidad) al que alude el poema. El soneto de Asunción Silva dice: “En lo profundo de la selva añosa / donde una noche, al comenzar de mayo, / tocó en la vieja enredadera hojosa / de la pálida luna el primer rayo, / pocos meses después la luz de aurora / del gas en la estación iluminaba / el paso de la audaz locomotora, / que en el carril durísimo cruzaba. / Y en donde fuera en otro tiempo el nido, / albergue muelle del alado enjambre, / pasó por el espacio un escondido / telegrama de amor, por el alambre.” (Asunción Silva 56). El recorte, sin embargo, conserva tan solo el pareado final y le confiere un particular *lay-out* que incorpora un doble código: por un lado, la escritura de una traducción de esos versos en una retícula que rompe su pertenencia al imaginario del soneto y la métrica del endecasílabo, además de valerse de una fuente que remite a la imagen de un cartel electrónico; y por otro, el subtendido de otro curso, el de ese mismo texto recortado y traducido, retraducido al código morse que el poema de Silva tematiza.

El sentido de la operación, una vez más, es histórico y se relaciona con un cambio de paisaje y horizonte tecnológico. Lo que el poema era *antes* es reducido, engullido y transmutado por la necesidad de adaptarlo a un nuevo formato y/o soporte (algo que ese propio poema diagnosticaba). Pero ahora el telegrama ya no es “tema” del poema sino que es, en cierta forma, el soporte del mismo, como la intraducción fragmentaria y visual es su actualización. Como si la intraducción viniera a cumplir un vaticinio o a radicalizar la visión de Asunción Silva, aquí se borra la evocación de la selva añosa y el nido (un borrado ya insinuado en el poema original pero conservado como tensión), e incluso se borra también la locomotora y el poema se reduce a la afirmación de otra mediación tecnológica, la de las telecomunicaciones. El cambio de código y paisaje que implica el morse aparece aquí despojado de toda connotación nostálgica. Por el contrario, De Campos funde, en el título, en una única palabra *portmanteau*, el *amor* (objeto por excelencia de la poesía) y el medio tecnológico (el código *morse*), en la fórmula “amorse”. Y presenta el poema con una interfaz tipográfica moderna y “doblado” en código morse. El cambio diagnosticado a tientas por Asunción Silva, sin olvido de un entorno que connota un pasado pre-

técnico (como sucede en algunos poemas de Gironde), funciona como disparador para que De Campos recorte un momento, una imagen marcante y produzca un pliegue de múltiples sentidos que alude tanto al poema como parte de un tesoro poético (los versos se recrean metrificados) como a una imagen que contiene que lo conecta con su propia deriva trans-medial: ahora el poema reducido a su último pareado y reconfigurado pasa efectivamente por el código morse, en una peculiar inversión: el poema de Silva ya no funciona como marco para describir un paisaje en el cual un “telegrama de amor” pasa “escondido” por el alambre sino que se convierte en aquel telegrama o poema de amor (*es ya lo antiguo que se retraduce*) que pasa a código morse y la intraducción es el poema-ventana o marco de esa situación. Queda visto, entonces, que la intraducción, en tanto forma de compendio y transmutación entendida desde la diferencia histórica como confín, instrumenta operaciones más complejas que la mera iconización.

Finalmente, estas obras expresan también una radicalización de la zona de ambigüedad respecto de la autoría que las traducciones-arte exploraban. Si en aquellas la cuestión de la firma, como señaló Gonzalo Aguilar, funcionaba bajo el esquema de que “el traductor se volvía autor y el poeta traducido título” (Aguilar s/p.) u objeto (esto es: no *modelo* sino *material*), esa misma impronta ahora se radicaliza por la introducción de elementos ajenos a los textos fuente que convierten decididamente a las obras en apropiaciones de zonas de la tradición y fragmentos de texto para producir intervenciones o deslindes. Autorías complejas que aparecen marcadas directamente en las páginas de los poemas (como en los casos de Bernart y “A rosa doente”), o que directamente se definen como obra del poeta-intraductor que incluye estos trabajos como una serie más dentro de su obra. De este modo, se consolida la naturalización del trabajo del poeta como *poeta del poeta* (según la célebre fórmula de Novalis para el traductor), ya no como deudor de sus modelos, sino como aquel que los trabaja mediante su operación crítica y reflexiva, actualizando una zona de la conflictiva herencia del romanticismo, negada en las estéticas del “retorno al orden”. De aquí la idea señalada por Aguilar también, del poeta-traductor como un “vampiro”, refiriéndose con la metáfora a una idea de la práctica poética que implica una necesaria incisión en el cuerpo de la obra ajena para existir. Esas autorías complejas, como sea, admiten una imagen más, acaso la que más resonancias tenga respecto de cuál es la posición o condición de enunciación de un poeta en los albores del siglo XXI para Augusto de Campos, con “toda” la tradición oriental y occidental por detrás^{xii}. En un poema que se cuenta entre los más recientes de la serie, la figura de un tercer autor, suerte de monstruo constituido por la cruce de textos, parámetros y procedimientos en estas obras, se enuncia: se trata de “e. e. wittgenstein”, quien en el poema “om (e. e. wittgenstein)” aflora como el autor resultante de tratar un fragmento del texto de las *Investigaciones filosóficas* bajo los parámetros

letrísticos de fragmentación de la poética de e. e. cummings. Si la imagen es directamente formulada en ese caso, las intraducciones en su conjunto podrían por igual considerarse fruto de una autoría compleja de esta índole, que pone en cuestión la unidad y cerrazón del universo de cada autor para recrear distintos materiales en combinaciones que dan a luz más que la suma de sus partes, configurando una visión dinámica y libre de la tradición.

En suma, las intraducciones, en tanto transmutaciones históricas, técnicas y culturales, antología extrema y desplazada del formato libro que ofrece una mirada nueva sobre una gran tradición, obras de autoría compleja, apropiaciones y deslindes, aparecen como una poética experimental que versa obsesivamente sobre el pasado y la tradición. Expresión de una (neo)vanguardia con voluntad de tradición, donde decanta el pasado de la cultura y de las lenguas, la relación que proponen con el acervo del pasado y con las tradiciones de “otras” culturas ya no es tanto la de la traducción como modelo o la mimesis como la de la cita, el uso y la alusión. O la mostración crítica del eco. Las intraducciones pueden considerarse parte de un conjunto de poéticas que hacia los años setenta, en América Latina, colocaron la cuestión del trabajo material sobre fuentes textuales foráneas en el centro de sus preocupaciones (como lugar para el escritor latinoamericano para inscribir diferencias), así como ejemplo de lo que Perloff llama “citational writings”, escrituras que se fundan y reflexionan alrededor de la presencia fantasmal de otras escrituras previas, al modo del *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin. Así, aparecen como obras emblemáticas de una estética que opera rescatando un arsenal de recursos ligados a la vanguardia y lo experimental (el simultaneísmo, la búsqueda de lo nuevo, la innovación tecnológica, el “rechazo” a lo establecido y la salida de los límites disciplinarios) pero se centra fuertemente en redescubrimiento del pasado. Quizás en ningún otro tipo de obra que parta explícitamente de una obra o texto previo, Augusto de Campos haya materializado mejor esa tensión estética e histórica expresada en la frase de Hopkins con que definió su relación la tradición y la traducción: “admirar y hacer otra cosa”.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Gonzalo. “Augusto de Campos: la traducción del nombre”. *Cuadernos del Sur*, 34, 2004, 71-87. Impreso.
- Ascher, Nelson. “O texto e sua sombra (teses sobre a teoria da intradução)” en: *34 Letras*, nº 3, março de 1989.
- Asunción Silva, José. “Obra humana”. *Poesías completas y sus mejores páginas en prosa*. Buenos Aires: Elevación, 1944. Pág. 56. Impreso.
- Bonvicino, Régis. “O sentido do sol de Maiakóvski” en: *Sibila. Revista de Poesia e Crítica Literária*. Ano 15. ISSN 1806-289X. 11 jun. 2012. Web 29 dic. 2015 <<http://sibila.com.br/critica/o-sentido-do-sol-de-maiakovski/5322>>
- cummings, e. e. *40 POEM(A)S traduzidos por augusto de campos*. SP: Brasiliense, 1986. 3ª edição. Impreso.
- Daza Hernández, Gladys. “Hacia un concepto de la cultura digital”. *Cedal. Comunicación Educativa*. Web. 30 jul. 2015. <[http://www.cedal.org.co/index.shtml?apc=h1b1---&x=574&cmd\[126\]=c-1-%2752%27](http://www.cedal.org.co/index.shtml?apc=h1b1---&x=574&cmd[126]=c-1-%2752%27)>

De Campos, Augusto. "Augusto de Campos, o vocalista da alma e da forma" Entr. Kassab, Álvaro & Gomes, Eustaquio. *Jornal da Unicamp*, 24 a 30 de noviembre de 2008, Año XXIII, Nº 417, : 5-8. Impreso.

De Campos, Augusto. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994. Impreso.

De Campos, Augusto. *NÃO Poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003. Impreso.

De Campos, Augusto. "Un diálogo casi visceral con la traducción". *Humboldt. Revista del Goethe Institut*. Web. 30 jul. 2015. <<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/das/es3289334.htm>>

De Campos, Augusto. *Verso reverso controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978. Impreso.

De Campos, Augusto. *Viva Vaia. Poesia 1949-1979*. São Paulo: Duas Cidades, 1979. Impreso.

Jakobson, Roman. "On linguistic aspects of translation" en: Venuti, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*. London: Routledge. 2000. Pág. 113-118.

Leminski, Paulo. "Escenas de la vanguardia explícita" en: *Mandorla*, 12, Nueva escritura de las Américas, Department of English of Illinois State University Campus, 2009, traducción de Iván Garcia. Web. 30 dic. 2015. <<http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/escenas.htm>>

Mayakovski, Vladimir. "La extraordinaria aventura ocurrida a Vladimir Mayakovski en verano, en el campo". Traductor no computado. *Material de lectura. UNAM*. Web. 30 jul. 2015. <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=300&Itemid=31&limitstart=9>

Perloff, Marjorie. "From avant-garde to digital: the legacy of brazilian concrete poetry". *Unoriginal genius. Poetry by other means in the new century*. Chicago: 2010. 50-75. Impreso.

Venuti, Lawrence. *The translator's invisibility. A History of Translation*. London: Taylor & Francis, 2004. Impreso.

Wilches, Lorenzo. *La migración digital*. Barcelona: Gedisa, 2001. Impreso.

Gerardo Jorge (Buenos Aires, 15 de octubre de 1980) es escritor, editor, traductor, docente e investigador en poesía y escrituras experimentales. Reside en Tigre (Buenos Aires, Argentina). Doctor en Literatura (UBA – Universidad de Buenos Aires); Licenciado en Letras Modernas (UBA – Universidad de Buenos Aires); Becario Posdoctoral del CONICET; Investigador del ILH (Instituto de Literatura Latinoamericana) de la UBA. Ha publicado los libros *El hipérbaton* (Spiral Jetty, 2012) y *Visión de las ciudades* (Mansalva, 2014; Premio Lira de Plata en el Festival de la Lira de Cuenca, Ecuador 2015; finalista Premio Indio Rico de Poesía 2013). Tradujo al español, entre otros, a Augusto de Campos y John Cage. Dirige el sello experimental *n direcciones*. Contacto: gerardjorge@yahoo.com.ar

ⁱ Traduciremos este término como "intraducción" y, en adelante, nos referiremos de esta forma al concepto.

ⁱⁱ Dirá Augusto de Campos: "quanto às minhas traduções (...) embora respeite e tenha até chegado a utilizar uma que outra vez, por mais técnico, o termo "transcrição", cunhado por Haroldo, preferi sempre chamá-las de "tradução-arte" em homenagem a nosso "futebol-arte", que tanto admiro." (De Campos, *O vocalista* 6). La idea de "traducción-arte" pretende enfatizar justamente el carácter artístico (creativo) de la operación de la traducción, que se relaciona con la búsqueda de recrear un poema de otra lengua en la propia y no simplemente ofrecer una ayuda de lectura para un original. De este modo, el traductor debe devenir poeta para poder ofrecer un poema equivalente en su lengua de llegada, e inventar, del mismo modo que un poeta X, los medios para poder lograr el efecto estético buscado. A partir de allí se abre toda una paleta o abanico de procedimientos que utilizan quienes abrevan en esta visión de la traducción y que son aceptados o rechazados en mayor o menor medida por las visiones convencionales de la práctica.

ⁱⁱⁱ Según Gladys Daza Hernández, "la revolución de la tecnología digital y la información modifican la relación con el conocimiento, con el espacio y el tiempo. La compleja interacción socio-técnico cultural que integra la idea de 'cultura digital' exige investigar adecuadamente sus consecuencias de tanto o mayor alcance y trascendencia que la revolución cultural operada por la escritura. Se considera la cultura digital como un híbrido inseparable de entornos materiales electrónicos y entornos simbólicos digitales. Así se diluye la frontera ente civilización y cultura, en la

medida que la educación de las tecnologías digitales se oriente hacia la emancipación del ser humano (...) La digitalización y la interactividad han planteado un desafío a la hegemonía del lenguaje y la escritura como únicos medios de expresión de la racionalidad. La mutua afectación entre sociedad, tecnología y cultura requiere una reflexión más allá de la imagen instrumentalista que ha imperado, concibiendo las tecnologías como simples herramientas o artefactos para unas determinadas tareas.” (Daza Hernández s/p.).

^{iv} El poema de Bernart de Ventadorn, “Can par la flors...”, es mucho más extenso (consta de 52 versos) y fue traducido en forma completa por Augusto de Campos en *Verso reverso controverso*. Los versos “intraducidos” corresponden al final de la tercera estrofa, pero cabe señalar un detalle muy importante para comprender de qué modo esta poética se relaciona con las fuentes de la tradición: esos versos del poema de Bernart no han sido escogidos por el poeta brasileño sin más mediaciones dentro del poema original, sino que provienen a su vez de la incrustación de los mismos que se hace en un *Canto*, el nº XX, de Ezra Pound. Esto muestra algo que se analizará más adelante en el trabajo, que es el carácter de pliegue y repliegue, de ruptura y retorno articulados, que tiene esta poética, con una complejidad que hace que muchas veces las adaptaciones al presente que estas intraducciones propongan se realicen mediante el recurso a distintas zonas del pasado literario. El tema de la deuda de Augusto de Campos con Ezra Pound ameritaría un trabajo completo.

^v En este tipo de traducciones, la apropiación de los textos traducidos en tanto obras propias vehiculiza una visibilización y jerarquización de la práctica traslativa haciendo del traductor un autor^v; en ese mismo movimiento, el traductor es consagrado como autor en tanto su operación no aparece como un “camino al original” sino como “recreación” del texto de partida (una forma de traducción que asume la imposibilidad de la equivalencia interlingüística como un *plus* de sentido y como un mandato a la creación antes que como un déficit). La obra resultante reclama ser leída, esencialmente, como un objeto de la cultura y lengua meta. A la vez, por ese mismo carácter de trabajo sobre la lengua de llegada, y por el recorte y selección que el traductor -como operador cultural- realiza (elige qué traducir, privilegiando valores como novedad relativa, gusto o rol legitimador para su propia estética, y también propone un *cómo*), la traducción en general y la traducción-arte en particular suponen una fuerte intervención en términos de lectura, reconfiguración y uso de la tradición.

^{vi} Según una traducción de este poema que puede encontrarse en el sitio “Material de lectura” de la UNAM, el final dice: “Brillar siempre / brillar por todas partes, / hasta el día del Juicio Final, / brillar. / ¡Y nada de trucos! / He ahí mi consigna / ¡y la del sol!” (Maiakovski s/p). No se computa el traductor allí pero la cita alcanza para advertir que la introducción de los versos de Veloso y Roberto Carlos apunta antes a crear un continuo poético entre la cultura de llegada y la de partida (y entre los momentos históricos) que a reponer la letra del poema “intraducido”.

^{vii} En otras intraducciones emblemáticas pueden apreciarse las mismas inflexiones y decisiones: el rechazo de la traducción palabra por palabra (o verso por verso) en aras de construir un objeto-poema con un funcionamiento análogo en la lengua de llegada, recreando antes imágenes, rimas y metros que el ordenamiento o formulación concreta de las palabras en el original. Esto puede verificarse volviendo sobre el primer ejemplo, “Intradução” (1974). Allí, en pos de reconstruir un esquema de rimas vital para dotar de carácter formulaico al fragmento versionado, De Campos recrea libremente el pareado final: propone una suerte de elipsis que elimina la imagen del “bel pensar” y la resume en la idea de que “no se ve”, lo que le permite aludir tanto al pensamiento (algo invisible) como a la amada “no vista” (en términos de no encontrada, no poseída). Esa solución, sin embargo, tiene como centro el encadenado de la rima. No se traduce palabra por palabra, sino en términos de funcionamiento poético. Procedimientos como estos gobiernan tanto la traducción-arte como las intraducciones.

^{viii} La lectura del haiku de Matsuo Bashō, según la traducción de Octavio Paz y Hayashiya Eikichi: “Un viejo estanque: / salta una rana ¡zas! / chapaletéo”, permite notar cómo De Campos desplaza el movimiento del mero rango temático al rango procesual de la intraducción.

^{ix} Este ensayo es previo (lo antecede en tres años) al célebre trabajo de Haroldo de Campos “Da tradução como criação e como crítica”, de 1962, que funcionaría como punta de lanza y manifiesto para las traducciones “creativas” de los poetas que venían del grupo *Noigandres*. El texto de Jakobson sería importante para toda esta galaxia de prácticas “desviadas” de traducción, al estar aquel trabajo de Haroldo constituido a partir de una lectura cruzada entre los pensamientos de Jakobson (estructuralista), Ezra Pound (modernista) y tomando también elementos de Ortega y Gasset y Walter Benjamin.

^x “La cultura digital no abarca sólo los nuevos medios de información y comunicación como Internet, el correo electrónico, las redes sociales, etc., sino a todos los medios tradicionales, ahora digitalizados, TV, radio, prensa, cine. Las nuevas comunidades comunicativas que nacen por la universalización del acceso a Internet presuponen la ocupación de nuevos espacios sociales cada vez más diversificados (Wilches 12).”

^{xi} Según Augusto de Campos consigna en una nota en *VIVA VAIA*: “as letras, no corpo do tigre, perfazem uma inscrição maometana que significa, em parte: “Em nome do leão de Deus, da face de Deus, do vitorioso Ali, o filho de Ebu Talet” (De Campos, *VIVA* 259).

^{xii} La palabra “todo” (“tudo” en portugués), en el contexto de la obra de Augusto de Campos, parece cargada de sentido histórico al máximo: así lo sugiere un poema como “pós-tudo” (1984), fundamentalmente, donde el “todo” que se “quiso cambiar” parece ser todo el pasado, todo lo hecho o establecido. Pero también puede leerse de ese

modo su aparición (o cita) en otros contextos, como el verso, “que tudo mais va pró inferno” y otros. En este sentido, la relación tensa con la totalidad de lo pasado, de la tradición, como idea, sería una figura que podría dar cuenta del particular posicionamiento de la obra del poeta y del sentimiento de “posteridad” que la atraviesa en distintas zonas (“expoeta”, “pós-soneto”, etc.), algo que debería estudiarse con cuidado para evitar la asignación fácil del mote, por ejemplo, de posmoderna a su estética, algo que se ha hecho con la obra de Nicanor Parra y la de Haroldo de Campos desde distintas zonas de la crítica y que merece ser revisado.