

Construyendo puentes: Haroldo de Campos como mediador cultural entre Brasil e Hispanoamérica

*Building bridges: Haroldo de Campos as cultural mediator
between Brazil and Hispanic America*

JASMIN WROBEL*

* Doctorante Instituto de Estudios Latinoamericanos (LAI), Freie Universität Berlin (FU Berlin).
jwrobel@zedat.fu-berlin.de ✉

RESUMEN

El brasileño Haroldo de Campos tematizó y lamentó en varias ocasiones la escasez de aproximaciones entre los escritores e intelectuales de Hispanoamérica y Brasil, cuyas producciones culturales coexistieron durante mucho tiempo casi sin encontrar puntos de contacto. De Campos intentó construir puentes culturales entre ambas partes en su triple función de poeta, traductor y crítico. En la segunda mitad del siglo XX, estableció contactos fructíferos con varios poetas y escritores hispanoamericanos, entre ellos Octavio Paz, Severo Sarduy y Julio Cortázar. En nuestro análisis, nos gustaría enfatizar las correspondencias, los temas en común y los diálogos creativos entre estos cuatro autores.

PALABRAS CLAVE: Haroldo de Campos, Octavio Paz, Severo Sarduy, Julio Cortázar, Brasil e Hispanoamérica, barroco, transcreación.

ABSTRACT

The Brazilian Haroldo de Campos discussed and regretted the lack of approaches between writers and intellectuals of Hispanic America and Brazil, whose cultural productions coexisted for a long time, nearly without finding points of contact. De Campos tried to build cultural bridges between the two sides in his triple role as poet, translator, and critic. In the second half of the 20th century, he established fruitful contacts with several Hispanic American poets and writers, such as Octavio Paz, Severo Sarduy and Julio Cortázar. In our analysis, we would like to emphasize correspondences, common themes, and creative

dialogues among these four authors.

KEY WORDS: Haroldo de Campos, Octavio Paz, Severo Sarduy, Julio Cortázar, Brazil and Hispanic America, baroque, transcreation.

INTRODUCCIÓN

Haroldo de Campos (1929-2003) fue, junto con su hermano Augusto de Campos (*1931) y Décio Pignatari (1927-2012), uno de los principales representantes de la poesía concreta en Brasil y, además, uno de los traductores y teóricos más significativos de Sudamérica. En esta triple función de poeta, traductor y crítico, actuó como un verdadero mediador cultural y contribuyó de forma decisiva a los intercambios intelectuales y culturales, no tan solo entre Latinoamérica y el resto del mundo, sino también y precisamente entre Brasil e Hispanoamérica, combatiendo el desconocimiento recíproco entre los intelectuales y artistas del continente.

Siendo un gran conocedor de las culturas y literaturas occidentales, un aspecto trabajado por él en su obra crítica es la pregunta acerca del lugar que ocupa la literatura brasileña y, en un modo más general, la literatura latinoamericana en el canon de la *Weltliteratur*. En este contexto, discutió en varios ensayos la “condición periférica” de las producciones artísticas de América Latina, interesándose, en especial, por la cuestión de lo “nacional” y lo “universal”. Gracias a su profundo conocimiento de las literaturas en lengua castellana desde sus orígenes hasta la actualidad, generó, a través de sus traducciones y de su obra crítica, importantes aproximaciones entre los escritores e intelectuales de Hispanoamérica y Brasil.

En este sentido justamente, nos gustaría señalar el papel del poeta brasileño como “puente cultural” entre Hispanoamérica y Brasil, discutiendo, en primer lugar, su concepción de la traducción como operación semiótica, la importancia del barroco como punto de partida para pensar la literatura latinoamericana y, finalmente, su concepción de una *Weltliteratur* desjerarquizada a través de su principal obra, *Galáxias (work in progress)* (1984). En segundo lugar, pretendemos enfocar sus diálogos y correspondencias con tres autores hispanoamericanos, Octavio Paz, Severo Sarduy y Julio Cortázar, y las temáticas que respectivamente tenían estos en común con de Campos.

NOIGANDRES Y EL CONCEPTO DE LA TRANSCREACIÓN

Después de retirarse del grupo *Clube de poesia*, integrado sobre todo por miembros de la *Geração de 1945*, los hermanos de Campos y Décio Pignatari fundan en 1952 el grupo literario *Noigandres*. En su programa-manifiesto “plano-piloto para poesía concreta” de 1958, los tres poetas formularon las principales e innovadoras características de la poesía concreta. Tenían como meta la aproximación icónica entre significante y significado, creando, así,

un lenguaje poético internacionalmente comprensible. Igualmente, el grupo se dedicó a la traducción de los autores que consideraron precursores de la poesía concreta, como Mallarmé, Pound, Joyce, Cummings y Apollinaire. Haroldo de Campos, en particular, se ocupó de los aspectos teóricos de la traducción, comprendida por este poeta políglota como un proceso creativo que exige la intervención activa del traductor. Aplicó, en este contexto, el término *transcriação*, partiendo de la idea de que los textos creativos *per se* no son traducibles. Sin embargo, existe la posibilidad de recrear o transcrearlos, produciéndose así una obra autónoma, si bien recíproca en relación con el texto original.¹ En el caso específico de la poesía, de Campos entiende la traducción como una operación semiótica que requiere el rescate y la reconfiguración del intracódigo “que opera na poesia de todas as línguas como um ‘universal poético’” (de Campos, 1994, p. 181).

Durante su vida, Haroldo de Campos no transcreó solamente a autores de la literatura canónica como Homero, Dante, Goethe, Mallarmé, Joyce y varios textos bíblicos, sino también diversas obras de la poesía rusa y japonesa. Una de sus últimas antologías, *Crisantempo* (1998), incluye tanto transcreaciones de poemas israelíes contemporáneos como de poemas aztecas. En los últimos años de su vida, de Campos comenzó a traducir incluso jeroglíficos egipcios. Las transcreaciones de poesías hispanoamericanas, sin embargo, ocupan -ya por el desafío de distinguir y diferenciar el respectivo “intracódigo” en las dos lenguas vecinas- un espacio especial en la obra polifacética de traducción del brasileño.

En los años 60, los poetas concretos comenzaron a desarrollar y seguir intereses particulares en su obra poética y crítica. Mientras Augusto de Campos se concentró más en el aspecto de la intermedialidad y Décio Pignatari comenzó a interesarse tanto en las tecnologías de la información como en el diseño industrial, la atención de Haroldo fue dirigida a la concepción de la *Weltliteratur* (Perrone, 1996, p. 47). Es justo aquí que queremos comenzar nuestras reflexiones.

EL BARROCO COMO PUNTO DE PARTIDA PARA PENSAR LA LITERATURA LATINOAMERICANA

Partiendo de la idea de la destrucción, o, más bien, “deconstrucción” de la Torre de Babel (de Campos, 1999, p. 107), el autor formula en relación a la multiplicidad de naciones y lenguas:

Uma segunda -e mais específica- conjunção dilemática se põe quando se consideram, na perspectiva da *Weltliteratur* vista como programa da Literatura Comparada, o caso das literaturas ditas “menores”, “dependentes” ou “periféricas”: as dos pequenos países de línguas sem trânsito universal (como a tcheca ou a húngara, por exemplo); a dos países “subdesenvolvidos” ou “periféricos”, em especial a daqueles cuja expressão

¹ En este contexto, véase el ensayo “Da Tradução como Criação e como Crítica” (Campos, 2010, pp. 31-48).

lingüística procede da língua das metrópoles coloniais (o português e o espanhol na Ibero-América, por exemplo). (de Campos, 1999, p. 108)

En este contexto enjuicia, como es sabido, la obra fundamental de la historia de la literatura brasileña, la *Formação da Literatura Brasileira* de Antonio Candido de 1959. La primera crítica de Haroldo de Campos se funda sobre todo en dos factores: primero que Candido vea el marco inicial de la formación de la literatura brasileña en el arcadismo prerromántico de mediados de 1750 y que entienda su momento de apogeo en el clasicismo nacional de Machado de Assis, siguiendo una visión lineal-evolutiva en su historiografía literaria de Brasil. La segunda crítica se relaciona con la siguiente declaración de Candido: “A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas” (Candido, 2013, p. 11). A través de las palabras del poeta y profesor baiano João Carlos Teixeira Gomes, de Campos refuta la tesis de que la literatura brasileña proceda de una “‘árvore menor’, a portuguesa”:

“[...] até porque, em seu melhor momento do período colonial [...], a real vinculação de nossos escritores era com a Espanha barroca e não com Portugal”, ou seja, “com a exuberante literatura do segundo ‘Siglo de Oro’ castelhano”, em especial com Gôngora e Quevedo, mestres comuns de nosso singularíssimo Gregório de Mattos e Guerra, o *Boca do Inferno*, e do mordente satírico peruano Juan del Valle Caviedes, *El Diente del Parnaso*, embora o primeiro escrevesse em português (mosqueado, por vezes, de voluntários castelhanismos) e o segundo no espanhol da metrópole. (de Campos, 1999, p. 110)

Además, Haroldo de Campos reniega de la idea de que un país subdesarrollado económicamente lo sea también en relación a su cultura, y retoma en su ensayo “Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira” de 1981, las reflexiones críticas de Octavio Paz (de “Invención, Subdesarrollo, Modernidad” en *Corriente alterna*, 1967):

Pero la palabra ‘subdesarrollo’ pertenece a la economía y es un eufemismo de las Naciones Unidas para designar a las naciones atrasadas, con un bajo nivel de vida, sin industria o con una industria incipiente. La noción ‘subdesarrollo’ es una excrecencia de la idea de progreso económico y social. Aparte de que me repugna reducir la pluralidad de civilizaciones y el destino mismo del hombre a un solo modelo: la sociedad industrial, dudo que la relación entre prosperidad económica y excelencia artística sea la de causa y efecto. No se puede llamar ‘subdesarrollados’ a Kavafis, Borges, Unamuno, Reyes, a pesar de la situación marginal de Grecia, España y América Latina. La prisa por ‘desarrollarse’, por lo demás, me hace pensar en una desenfrenada carrera para llegar más pronto que los otros al infierno. (citado por de Campos, 2010b, p. 234)

La literatura brasileña nació, según de Campos, bajo el signo del barroco. Aquí se debe entender metafóricamente la idea de nacimiento, pues el concepto del origen no se relaciona a un proceso generativo caracterizado por un comienzo, un medio y un fin:

Toda questão logocêntrica da origem, na literatura brasileira [...] esbarra num obstáculo historiográfico: o Barroco. Direi que o Barroco, para nós, é a não-origem, porque é a não-infância. Nossas literaturas, emergindo com o Barroco, não tiveram infância (**infans**: o que não fala). Nunca foram afásicas. Já nasceram adultas (como certos heróis mitológicos) e falando um código universal extremamente elaborado: o código retórico barroco [...]. Articular-se como diferença em relação a esta panóplia de **universalia**, eis o nosso “nascer” como literatura: uma sorte de partenogênese sem ovo ontológico (vale dizer: a diferença como origem ou o ovo de Colombo...). (de Campos, 2010b, p. 239-240)

Evidentemente, el barroco es para él el punto de partida para repensar la Historia Literaria del Brasil y no solamente del Brasil, sino de toda América Latina. La figura clave de las consideraciones teóricas de Haroldo de Campos sobre los supuestos “orígenes” de la literatura brasileña es, sin duda, la del poeta baiano Gregório de Mattos (1636-1696) visto por él como el primer antropófago, pues de Campos problematiza la dicotomía entre lo universal y lo nacional a través del concepto de la Antropofagia Cultural de Oswald de Andrade (Maciel, 1998, p. 225). Inspira también su concepto de lectura que entiende como un proceso de

devoração crítica, do legado cultural universal [...] segundo o ponto de vista desabusado do ‘mau selvagem, devorador de brancos, antropófago. [...] Todo passado que nos é ‘outro’ merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um ‘polemista’ (do grego *pólemos* = luta, combate), mas também um ‘antologista’: só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais. (de Campos, 2010b, p. 234-235)

Esto cuenta especialmente para el concretista de Campos, que, como sabemos, era un antropófago muy hambriento. Sin embargo, solo devoró y digirió lo que juzgaba como digno de su atención, no únicamente en relación a sus transcreaciones, sino también a su propia obra poética que se caracteriza por una red infinitamente densa de referencias.

DÍALOGOS WELTLITERARIOS EN GALÁXIAS

Aparte de su obra crítica, es sobre todo en la obra creativa de Haroldo de Campos

donde se refleja su concepción de una *Weltliteratur* sin centro ni periferia. Tomemos como ejemplo su principal obra, *Galáxias*. En los cincuenta fragmentos multilingües que se encuentran en el límite entre prosa y poesía, podemos seguir a un yo lírico –*alter ego* del poeta– por varias ciudades del mundo, donde, en primer lugar, entran en diálogo varias lenguas. Si bien el portugués predomina como lengua principal de los textos, podemos constatar expresiones en muchas otras lenguas, dependiendo de dónde se encuentra el yo lírico en cada fragmento.² Aparte de las diferentes lenguas y culturas, también juegan un papel importante los acontecimientos históricos que marcaron el escenario correspondiente. La atención del yo lírico es, pues, dirigida a diferentes aspectos, desde las arquitecturas moras de Granada en el fragmento 2, hasta el monumento del Holocausto en la sinagoga Pinkas en el fragmento 10 o el mundo mítico de los aztecas en el fragmento 25, cuyo escenario es la Ciudad de México o bien “la gran tenochtitlan” (de Campos, 2004a, s.p.). Aparentemente, no hay límites en cuanto a tiempo y espacio; lo viejo y lo nuevo interactúan constantemente. La ciudad, y especialmente la metrópoli, son los escenarios privilegiados como lugares en los que se mezclan e interactúan varias culturas y lenguas tanto como diferentes manifestaciones de arte y de cultura de la memoria. La ambigüedad y la polifonía que caracterizan tanto el espacio de la metrópoli como los fragmentos haroldianos se relacionan metonímicamente con motivos como Babel o el laberinto.

A través de las numerosas referencias intertextuales e intermediales se produce un tejido complejísimo en el que resulta difícil para el lector identificar y separar todos sus elementos constituyentes. Las referencias a obras y autores canónicos de la literatura occidental como Homero, Dante, Shakespeare o Goethe, se entretajan por ejemplo, con referencias a la poesía rusa y japonesa o a la cultura folclórica brasileña. Como el libro no tiene números de páginas, los fragmentos neobarrocos se pueden leer en cualquiera orden, solo el primero y el último son “formantes”, es decir, crean un marco para el resto de los fragmentos, distinguiéndose visualmente por estar impresos en cursiva. Las constelaciones polifónicas tienen, por lo tanto, un efecto descentralizante, cada fragmento es independiente de los otros y, al mismo tiempo, un espejo de todo el libro. Esta descentralización estructural refleja la idea del poeta de una literatura mundial desjerarquizada sin centro ni periferia: varias literaturas nacionales como también mitos y leyendas de diversas culturas y la cultura popular brasileña entran en diálogo en el mismo nivel en el libro.

El trato creativo con la propia lengua materna transcreando otras literaturas nacionales debería también contribuir a una forma de “*brasilianização*” (Knauth, 2009, p. 464) en el sentido de una apropiación o “devoración crítica” de los textos traducidos. La familiaridad con diferentes literaturas nacionales es un factor que tuvo, por lo tanto, repercusiones esenciales en su propia obra poética, como vemos en el caso de *Galáxias*.

² Hay frases y/o expresiones en alemán, árabe, chino, checo, español, francés, griego clásico, hebreo, inglés, italiano, japonés, latín, náhuatl, ruso, sánscrito y yoruba.

LAS LITERATURAS HISPÁNICAS EN EL COSMOS HAROLDIANO

Vista la importancia de la tradición literaria castellana en la formación de la literatura brasileña y las muchas paralelas en el desarrollo de las literaturas latinoamericanas, no sorprende el hecho de que el poeta políglota tuviera un interés especial en las literaturas hispánicas y, sobre todo, en las hispanoamericanas.³ Haroldo de Campos mantuvo contactos con más de veinte autores contemporáneos (Andrade, G., 2010, p. 151), entre ellos Emir Rodríguez Monegal, Severo Sarduy, Octavio Paz, Nicanor Parra y Julio Cortázar. Además de las numerosas transcreaciones de autores, y sobre todo de poetas hispanoamericanos, es sobre todo en su obra crítica donde incluye continuamente reflexiones sobre las literaturas hispánicas y sus autores. En el ensayo “Portugués y español: Dialogismo necesario”, publicado en 1997 en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, de Campos destaca las relaciones literarias entre las dos lenguas. Comienza por Alfonso X, el Sabio, y las *Cantigas de Santa María*, para pasar por los autores barrocos (Gregório de Mattos, Botelho de Oliveira), el romanticismo (Sousândrade), el simbolismo (Fontoura Xavier) y el modernismo (Ronald de Carvalho, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes y João Cabral de Melo Neto) hasta llegar a los propios contactos y diálogos con la literatura en lengua castellana, tanto hispanoamericana como española. Realza, en este contexto, la prematura familiarización con las literaturas hispánicas:

Desde mis tiempos de estudiante en la secundaria, me familiaricé con la lengua y la literatura españolas, cuyo estudio, en mi época, era obligatorio (disciplina curricular, con un año -dos semestres- de duración). A través del *Manual de Espanhol (Gramática, História, Antologia)*, de Idel Becker, publicado en 1945 por la Editora Nacional, São Paulo, estudié castellano y pude tomar contacto con la literatura española, desde las primeras manifestaciones (mester de juglaría y clerecía) hasta la generación del 98 (inclusive) y con la hispanoamericana, de la colonia hasta los contemporáneos. En la *Antologia* estaban representados desde el *Mío Cid*, pasando por renacentistas, barrocos y románticos, hasta contemporáneos como Juan Ramón, Antonio Machado y García Lorca; de Garcilaso, el Inca, y Sor Juana, hasta José Martí, Darío, Lugones, Alfonso Reyes y Gabriela Mistral. Así que cuando comencé mis actividades literarias [...], poetas como Góngora y Quevedo, Darío, Lugones, Neruda, Nicolás Guillén, Vallejo, o bien Lorca, Machado, Jiménez, Cernuda, Jorge Guillén, Alberti, Larrea, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, fueron leídos por mí con la misma avidez con que leí a los poetas

³ Nótese aquí que un estudio profundo de las relaciones de Haroldo de Campos con los autores hispanoamericanos fue realizado por Gênese Andrade en el proyecto de investigación postdoctoral “Haroldo de Campos e os hispano-americanos”. Para el presente estudio fueron consultados los artículos “Afinidades eletivas. Haroldo de Campos traduz os hispano-americanos” (2006) y “Escrituras que brilham em plena noite’: Haroldo de Campos e a literatura hispano-americana” (2010), ambos de esta autora.

portugueses y brasileños del pasado y del presente. (de Campos, 1997, p. 9-10)

Después de destacar los muchos contactos y diálogos creativos buscados por Haroldo de Campos tanto en Hispanoamérica como en España, el poeta lamenta al final del ensayo, la escasa atención que el mundo hispánico atribuyó, y atribuye en el presente, a las literaturas escritas en lengua portuguesa:

Concluyo diciendo que, en mi experiencia de escritor brasileño profundamente interesado, desde mis años de formación, por la literatura de lengua española, lo que más lamento es la falta de penetración del portugués y de la literatura brasileña en los países de habla hispánica. Ni en Madrid ni en Buenos Aires, ni en Ciudad de México, por ejemplo, hay librerías que mantengan un sector dedicado a los libros en portugués. En Brasil, sobre todo en São Paulo [sic], pero también en Río y en otras capitales, desde que inicié mi carrera literaria en la década de los 50, el acceso a publicaciones en español siempre fue muy fácil, incluso en librerías no especializadas [...]. Por otro lado, la lectura de obras en español, incluso después de la abolición de la obligatoriedad del estudio de ese idioma en el currículo secundario, fue y continúa siendo un hecho rutinario en lo que atañe a profesores, escritores y estudiantes universitarios brasileños. Actualmente está siendo restaurada la inclusión del castellano en la enseñanza de segundo grado. Son numerosos los departamentos de universidades que se dedican a la lengua y literaturas hispánicas. [...] Que algún día se pueda decir algo semejante en relación al mundo de habla española, es algo que auguro para el próximo milenio, que se aproxima bajo el signo, cada vez más incisivo, del diálogo planetario y transcultural. Un diálogo que –espero– no excluya sino que incluya la diferencia en la combinatoria de la pluralidad. (de Campos, 1997, p. 13-14)

Con su obra crítica y de traducción, el propio Haroldo de Campos contribuyó de forma decisiva a la circulación de las obras poéticas y críticas de autores hispanoamericanos en Brasil, e inspiró, de la misma forma, varios diálogos creativos. En el libro *O segundo arco-íris branco*, publicado póstumamente en 2010 y editado por su esposa Carmen Arruda de Campos y Thelma Médici Nóbrega, fueron reunidos en el capítulo “Domínio hispano-americano e espanhol” los principales ensayos críticos sobre los autores de la lengua castellana. Junto a *Transblanco*, otros dos textos de y sobre Severo Sarduy, serán la base de nuestras reflexiones en que vamos a enfocarnos en *i punti luminosi* (de Campos citando a Pound, 2010c, p. 195) de los diálogos creativos entre el poeta brasileño y Octavio Paz, Severo Sarduy y Julio Cortázar.

DIÁLOGOS POÉTICOS: HAROLDO DE CAMPOS Y OCTAVIO PAZ

Los puntos de interés que tenían en común Haroldo de Campos y Octavio Paz eran

evidentemente numerosos y abarcaron la preocupación por el barroco como referencia a la modernidad estética latinoamericana (Maciel, 1998, p. 225), la pregunta por la concepción de la poesía moderna, la traducción y, relacionado a todo lo ya mencionado, la cuestión de lo universal y lo particular en las culturas latinoamericanas.

El contacto entre los dos poetas se estableció en 1968 a través del jurista brasileño Celso Lafer que le pide a de Campos la traducción de algunos poemas de Paz. Junto con la primera carta que data del 24 de febrero de 1968, Haroldo de Campos le manda al mexicano la *Antología noigandres* y un ejemplar de la *Teoria da poesia concreta*, 1965). Le pide, además, dos esclarecimientos acerca del vocabulario usado en los poemas “Las palabras” (*Libertad bajo palabra*, 1960) y “Animación” (en “Lección de cosas”, *Piedras sueltas*, 1955).⁴ Paz responde tres semanas después, desde Nueva Delhi:

Infelizmente, conheço de maneira imperfeita o movimento brasileiro. É uma vergonha mas é assim: tive de passar pelo inglês para conhecê-los. Vou contar-lhe uma anedota para ilustrar essa situação: em 1959, conversando com Cummings em Nova York [...] mencionou-me com entusiasmo um grupo de jovens poetas brasileiros; quatro anos mais tarde, ao inteirar-me com maior demora do movimento da poesia concreta, identifiquei os poetas a que aludia a vaga menção de Cummings: Haroldo e Augusto de Campos, Pignatari, Dias Pino, Pinto, Xisto, Lino Grünwald, Braga, Azeredo... Lamentável ignorância de minha parte, sobretudo se se pensa que foram os senhores os iniciadores do movimento e, com Max Bense, aqueles que formularam suas perspectivas com maior rigor teórico. [...] Num dos textos que incluo em *Corriente alterna*, ao tratar da situação da poesia na América Latina, digo de passagem: “A única vanguarda autêntica está no Brasil: a poesia concreta.” [...] Muito poucas obras de poesia, nos últimos anos, me deram a alegria e as surpresas que encontrei nos poemas seus, de Augusto de Campos, Décio Pignatari e de seus demais amigos. (Paz & de Campos, 1994, p. 98-99)

Es el comienzo de un fructífero diálogo entre los dos poetas cuyo primer encuentro personal acontece en París, en el año 1969. En 1978, se publica el fragmento inicial de *Galáxias* junto con una entrevista a Haroldo de Campos en la revista mexicana *Vuelta*, fundada por Paz dos años antes (Paz & de Campos, 1994, p. 118).

También en 1978, el poeta brasileño le comunica su interés de transcribir *Blanco*, el famoso poema de Paz de 1966. La carta respectiva no está incluida en la correspondencia publicada en *Transblanco*, pero sí la respuesta de Paz del 17 de junio de 1978: “Comove-me sua idéia de traducir ‘Blanco’ e de publicá-lo acompanhado de nossa correspondencia de 1968 e de alguns textos mais” (Paz & de Campos, 1994, p. 115). Tres años más tarde, cuando acaba de terminar el proyecto, Haroldo de Campos escribe entusiasmadamente a Paz en una

⁴ Los poemas se publicaron, junto con otras transcripciones de poesías de Paz, en Constelação. Pequena Antologia (1972).

carta del 9 de febrero de 1981:

Finalmente o tenho, no meu português brasileiro -transcripturado/transcapturado- (quase...quicá? minha hýbris, minha pena...) o seu mexicastelhanochamejante "Blanco". Três anos, quase, depois do meu primeiro projeto (em minhas mãos, p. ex., uma carta datada de 12 de julho 78, na qual falo da dificuldade do título, e me decido -*via* Pound *via* Cavalcanti- por "Branco", para preservar em minha língua a força do branco...). Primeiro pro-jeto: gesto trans-la-tício: ponte (mental: de vidro, ar, que buscava -invocava- sua concreção: *le vocable est ma fable/mon sable*). (Paz & de Campos, 1994, p. 119)

La respuesta de Octavio Paz (que incluye observaciones y comentarios sobre algunos pasajes) no es menos entusiasmada:

Li e reli sua admirável tradução. Estou de fato comovido. Não só é muito fiel mais, ainda, por vezes, o texto português é melhor e mais conciso do que o espanhol. Você conseguiu recriar não só o sentido do poema, mas também o movimento. Quanto ao ritmo, que é o mais difícil de traduzir, o grande obstáculo com que nos defrontamos nós todos, tradutores de poesia: até onde posso julgar, parece-me que você conseguiu reproduzir a polimetria do original. Também é notável -outra proeza- que você tenha encontrado as equivalências das aliteraões, paranomásias e outros ecos verbais. (Paz & de Campos, 1994, p. 121)

Como ya enunciamos antes, Haroldo de Campos veía el proceso de la traducción poética como una actividad crítica. Tradujo a varios autores de importancia mundial como Homero, Dante, Goethe, Mallarmé, Joyce y Pound, pero es incuestionable que el proyecto de *Transblanco* se destaca entre sus numerosas transcreaciones de poesía. El excepcional afán que el brasileño invirtió en el proyecto solo se puede interpretar como prueba de su gran admiración por la obra del poeta mexicano. Justifica la elección de su objeto de estudio de la siguiente manera:

Nesse poema longo, de 1966, vi a culminação de sua poesia (sem prejuízo da importância que tem o percurso poético de Paz antes e depois desse texto-limite. Blanco, por um lado, representava a retomada da tradição mallarmaica na poesia hispano-americana (do Vallejo de *Trilce*, do Huidobro de *Altazor*, do Gironde de *En la masmédula*); por outro, a superação do dispositivo retórico tardo-nerudiano, da poesia enquanto espontaneísmo inspirado, em prol de uma poesia crítica, que resgata a metáfora de sua fácil carnadura discursiva e a repensa em termos de combinatória lúdica e dinamismo estrutural. (de Campos, 1994, p. 185)

El libro-objeto⁵ incluye, además del poema original y de la transcreación del brasileño, titulada Branco, la correspondencia completa entre los dos poetas desde 1968 y 1981, un prólogo de Emir Rodríguez Monegal, un ensayo de Julio Ortega, otros poemas de *Libertad bajo palabra* y *PETRIFICADA PETRIFICANTE* (en *Vuelta*, 1971/1976) traducidos por de Campos y varios textos y notas más que revelan y justifican el proceso de transcreación: por eso, el título del libro, *Transblanco. Em torno a Branco de Octavio Paz* (1994). El escritor uruguayo Emir Rodríguez Monegal comenta en el prólogo del libro la importancia del proyecto poético en cuanto a las relaciones culturales interamericanas:

Para assinalar ainda mais a excepcionalidade do caso, esta aproximação e fusão se produzem entre duas áreas do mundo americano que costumam desconhecer-se com olímpica desatenção. Porque a marca deixada pela colonização não foi de todo apagada pela independência, nós, americanos espanhóis e americanos brasileiros, continuamos de costas uns para os outros, contemplando enfeitados as velhas ou novas metrópoles. (Rodríguez, 1994, p. 14)

Paz y de Campos, a través de sus afinidades temáticas, fueron responsables por la divulgación de la obra del otro en Brasil y México, respectivamente. El papel de Haroldo como traductor de poemas y de una parte de la obra ensayística de Octavio Paz fue fundamental, pues estimuló la circulación de la obra del último en Brasil, constituyendo las primeras traducciones de la obra del mexicano al portugués (Andrade, G., 2010, p. 161-162).

DIÁLOGOS NEOBARROCOS: HAROLDO DE CAMPOS Y SEVERO SARDUY

Otro escritor-poeta-crítico-pintor que llamó la atención de Haroldo de Campos en los años sesenta fue el cubano Severo Sarduy a quien conoció en una reunión del *Pen Club* en Nueva York en 1966, donde de Campos participó de la mesa redonda “Papel del escritor en América Latina” junto a Emir Rodríguez Monegal y Nicanor Parra (Andrade, G., 2006, p. 46-47). Fue una de las ocasiones en que el poeta brasileño lamentó el recíproco desconocimiento entre los intelectuales brasileños e hispanoamericanos:

Por razones que ahora no puedo precisar, las comunicaciones entre el Brasil y los otros países latino-americanos no son buenas. Nuestras respectivas literaturas se ignoran. Sólo algunos intelectuales brasileños conocen, por ejemplo, la obra de un escritor tan

⁵ Nos referimos a la segunda edición ampliada de 1994 que fue concebida como homenaje al octogésimo cumpleaños de Octavio Paz. La edición fue complementada posteriormente con tres trabajos de Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna y Paulo Leminski; un ensayo de Haroldo de Campos sobre la poética de la traducción concebida por Paz; otro sobre el poema “A guerra da dríade ou volta a ser eucalipto” de *Árbol adentro* de 1987; se incluye la recreación del poema por parte de Haroldo de Campos; dos “Poemas para um espectáculo de ‘laser’”, y, por fin, una “Conversa sobre Octavio Paz” entre Celso Lafer y Haroldo de Campos, acerca de la poética del mexicano.

importante como Borges; un grupo aún menos extenso conoce a Julio Cortázar, y para hablar de un autor de gran trascendencia en las primeras décadas de este siglo, prácticamente sólo algunos poetas brasileños de vanguardia conocen la existencia de Vicente Huidobro. Lo mismo pasa en el resto de América Latina con las letras brasileñas. (citado por Andrade, G., 2010, p. 151-152)

En el caso de Severo Sarduy, de Campos logró definitivamente una mayor divulgación de la obra del cubano en Brasil. Discutió y analizó la obra de Sarduy –en especial la novela *De donde son los cantantes* de 1967– en los ensayos “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”⁶ y en “Três (re)inscrições para Severo Sarduy”,⁷ donde se refiere a este “como um dos mais significativos representantes do ‘neobarroquismo’” (de Campos, 2010d, p. 63). Cabe mencionar aquí que fue el poeta brasileño y no Sarduy quien usó el término “neobarroco” por primera vez en su ensayo “A obra de arte aberta” de 1955:⁸

Pierre Boulez, em conversa com Décio Pignatari, manifestou o seu desinteresse pela obra de arte “perfeita”, “clássica”, do “tipo diamante”, e enunciou a sua concepção da *obra de arte aberta*, como um “barroco moderno”. Talvez esse neobarroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas. (de Campos, 2006, p. 53)

Por su parte, Sarduy comenta la poesía concreta, *Galáxias* y el barroco haroldiano en el ensayo “Rumo à concretude” (incluido en *Signantia quase coelum/Signância quase céu*, 1979), contraponiéndolo al barroco lezamesco:

Esta longa digressão foi-me necessária para criar uma oposição: se a tríade *imagem/fixidez/hipérbole* sustenta o barroco lezamesco, o reverso e o complemento desse zênite encontra-se na concreção de Haroldo de Campos: não a *imagem*, porém a *metáfora*, a

⁶ Publicado originalmente, en castellano, en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su Literatura*, Cidade do México: Unesco, 1972.

⁷ Publicado originalmente, con el mismo título, como volumen de la *Coleção Memo*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1995.

⁸ Valentín Díaz, en las “Apostillas a *El barroco y el neobarroco*” (2011), apunta: “Ahora bien, el ciclo del Neobarroco –en el que “El barroco y el neobarroco” ocupa un lugar central– se abre (en 1955) y se cierra (en 2002) [sic] con otro autor: Haroldo de Campos. Si bien la noción comienza a aparecer de un modo disperso desde fines del siglo XIX, 1955 puede considerarse un momento inaugural, con la publicación de un texto breve, “A obra de arte aberta”, en el que el autor brasileño, de un modo más bien indirecto, le otorga nueva validez [...]. De todos modos, no debe perderse de vista que esta historia es la de un “secuestro”. Es también Haroldo de Campos quien plantea esta idea (en relación con la confirmación de la literatura brasileña), que sintetiza el modo en que el Barroco fue sancionado, borrado de la historia del arte y el pensamiento, desde su surgimiento y también a lo largo del siglo XX. Es este secuestro el que hace que toda historia del Barroco sea la historia de una recuperación. En el marco de esa historia del barroco, en 1972, Sarduy lanza el Neobarroco (sin saber, aparentemente, que estaba retomando a Haroldo de Campos) y “El barroco y el neobarroco” adquiere así un carácter de manifiesto definitivo”. (p. 50-51)

densidade metafórica como substância do poema; não a *fixidez*, porém a *mobilidade*, a fuga dos signos, sua rotação e expansão na página; não a *hipérbole*, porém a *parábola*, com suas ressonâncias mitológicas e bíblicas. (Sarduy, 1979, p. 120)

Especialmente la obra políglota *Galáxias* llama el interés del escritor cubano que relaciona los cincuenta fragmentos con su propia poética del neobarroco:

La otra teoría cosmológica actual, mucho más derridiana, considera que no hubo big bang, que no hay origen, simplemente que a partir de nada se crea continuamente en el espacio el hidrógeno y a partir de allí todo sigue sucediendo. La única retombée textual posible de esto [...] es tu libro de ensayos: galaxia en que no hay centro, ni siquiera por su ausencia, sino a cada línea una creación fonética autónoma a partir de nada. No se trata pues de un universo en expansión a partir de un big bang inicial, [...] sino de un universo en estabilidad a creación autónoma constante, sin origen y a partir de nada, cuyo soporte funcional es la diferencia y cuyo motor la repetición. (citado por de Campos, 2004a, s.p.)⁹

La base de la obra crítica de Sarduy sobre el neobarroco es la suposición de una solidaridad epistemológica entre la figura geométrica y la figura retórica que aplica a la cosmología y al arte. El descubrimiento del astrónomo Johannes Kepler de que los planetas no se mueven en círculos, sino en elipses alrededor de dos centros (el sol y su propio foco), se refleja, según Sarduy, en la visión del mundo de los siglos XVII y XVIII. La descentralización o duplicación significa una pérdida del orden, pero todavía no una disolución completa de la armonía. Esta disolución se refleja, más de dos siglos después, en el neobarroco, caracterizado por una ruptura de la homogeneidad y por la pérdida del *logos* como punto de referencia. En este contexto, Sarduy se refiere a la teoría del *Big Bang* fundada por George Lemaître en 1927 como ilustración: el modelo cosmológico predominante explica la génesis del universo como consecuencia de la expansión de un átomo primitivo. La expansión de las galaxias, en continuación, la fragmentación de una unidad ya no existente y la ausencia del centro se reflejan, según Sarduy, en la literatura y en el arte neobarrocos. Además de la teoría del *Big Bang*, el autor se refiere también a la teoría *Steady State* que parte de la idea de que la materia es creada constantemente, sin comienzo ni fin. Es esta teoría la que Sarduy ve reflejada en los fragmentos polifónicos de *Galáxias* de Haroldo de Campos, que parece ser una obra paradigmática, considerando las reflexiones teóricas y las características que Sarduy atribuye al barroco moderno. Y si bien es verdad que tiene como punto de referencia sobre todo la obra de su maestro Lezama Lima, es interesante tener en cuenta que empieza a escribir sobre el neobarroco a comienzos de los años 70 cuando ya conocía los fragmentos

⁹ Extracto de la correspondencia entre Haroldo de Campos y Severo Sarduy que aparece en la tapa de la segunda edición de *Galáxias* publicada por Editora 34 (2004a).

galácticos de Haroldo de Campos. De hecho en su primer estudio sobre el barroco, *El barroco y el neobarroco* de 1972, menciona *Galáxias* en relación a la intratextualidad como elemento de la parodia:

El cromatismo, el cortante juego de texturas del portugués, que exploró el poeta gongorino Gregório de Matos, han servido de base para los mosaicos fonéticos de *Livro de ensaios-Galáxias* de Haroldo de Campos, aliteraciones que se extienden en páginas móviles y que no remiten más que a sí mismas, tan endeble es la “vértebra semántica” que las une [...]. (Sarduy, 2011, p. 27)

Haroldo de Campos, como vimos antes, considera la traducción como una de las formas privilegiadas de la lectura crítica y recurrió a esta como un método para aproximarse a la obra de Sarduy. Comenzó a transcribir, junto con Jorge Schwartz, la novela *De donde son los cantantes* bajo el título *Cantando seus males espantam*, pero el proyecto quedó inacabado. Al mismo tiempo, en 1979, tuvo por iniciativa publicar en portugués los ensayos de Sarduy, reunidos bajo el título *Escrito sobre um corpo*, que continúa siendo la única traducción de la obra ensayística de Sarduy en Brasil (Andrade, G., 2010, p. 163). Se despide del amigo cubano en el “poema-tombeau” (Andrade, A., 2011, p. 288) “para um tombeau de severo sarduy” (publicado en la antología *Crisantempo* de 1998), evocando temas y aspectos como las novelas de Sarduy, su exilio en Francia, la homosexualidad, el travestismo y el barroco, el budismo, y, evidentemente, la muerte del “colibrí dançarino” (de Campos, 2004b, p. 114).

DIÁLOGOS LÚDICOS: HAROLDO DE CAMPOS Y JULIO CORTÁZAR

Haroldo de Campos desempeñó un papel pionero en relación al argentino Julio Cortázar, a quien encuentra por primera vez en París en 1969 (Andrade, G., 2010, p. 155), pues escribió en Brasil el primer ensayo crítico sobre *Rayuela* (1963) intitulado “O jogo da amarelinha”, publicado en 1967 (en *Correio de Manhã*). Envía este ensayo a Cortázar junto con algunos ejemplares de su revista *Invenção* y comienza así un diálogo fructífero entre ambos autores que continuará hasta la muerte del escritor argentino en 1984. En un ensayo, de Campos comenta sobre Cortázar:

Não creio que seja indiferente o fato de um escritor brasileiro ter sido convidado para enunciar estas palavras liminares num volume dedicado a *Rayuela* de Julio Cortázar. Nossos países, Argentina e Brasil, tão próximos geograficamente, têm sido parques em relacionamentos literários. [...] Meu encontro com Julio Cortázar não se deveu a um acaso de percurso, nem a uma dispersa curiosidade intelectual. Foi a consequência natural, objetiva, da ótica reguladora de meu modo de pensar a literatura ibero-americana e sua inserção no mundo. [...] os anos 1960 foram para mim especialmente significativos

em termos de literatura de língua espanhola: revelaram-me, sucessivamente, *Rayuela* (1963), de Cortázar, e *Paradiso* (1966), de Lezama Lima, dois momentos de culminação, não apenas no âmbito da literatura da América Latina, mas no que se refere à própria inscrição das letras de Nossa América –daquela *prosa do Novo Mundo*, de que Hegel não cogitou–, no plano ecumênico da *Weltliteratur* (um conceito tão caro a Goethe como ao Marx do *Manifest der Kommunistischen Partei...*). No caso de *Rayuela*, o engenho construtivista/desconstrutivista (de raiz borgeana) armando, na circunstância do exílio, um jogo metafísico-irônico dos encontros e desencontros da condição humana; [...]. (de Campos, 2010e, p. 119-120)

En este contexto, de Campos describe la novela de Cortázar como un ejemplo particular de lo que él mismo designó como “obra de arte abierta” en el ensayo ya mencionado, de 1955, en que anticipa también algunas de las ideas que Umberto Eco formulará en su famosa *Opera aperta* diez años más tarde (de Campos, 2010e, p. 122). Después de enviarle su comentario crítico a Cortázar,

o autor de *Rayuela* nos transmitia, a mim e aos companheiros de *Invenção*, uma solidária mensagem, que nos tocou fundo: “Me parece admirable que en el Brasil se viva tan intensamente una gran tentativa de incendiar el mundo de otra manera que como quisieran incendiarlo los amos de la Bomba. Estoy con ustedes, quiero ser como ustedes”. (de Campos, 2010e, p. 125)

También en el caso de Cortázar, de Campos se dedicó a la traducción de varios poemas. Veremos aquí solamente un ejemplo que recibió una forma de agradecimiento muy especial por parte del autor argentino. Bajo el título “Álibi para uma contraversão”, Haroldo de Campos publica en la revista *Através* en 1978, su versión brasilianizada de *Zipper sonnet* de Cortázar, un poema en forma de soneto que es legible de arriba hacia abajo y viceversa. Al soneto lo acompañan algunos comentarios sobre la transcreación, además del texto original en español (Andrade, G., 2010, p. 156). Aquí vemos nuevamente cuánto le importaba presentar sus argumentos y justificaciones acerca de su forma de transcribir para revelar el proceso a los lectores. De hecho, los comentarios se convierten en una parte importante de la obra. Al recibir la traducción y las reflexiones del poeta brasileño, Cortázar lo convierte en un personaje de *Un tal Lucas* (1979). En el capítulo “Lucas, sus sonetos” cuenta cómo Lucas –“alter ego” de Cortázar– escribe el *Zipper sonnet* y justo cuando se convence a sí mismo de que el poema le quedó bien, le llega la traducción al portugués de su ficticio amigo Haroldo de Campos de São Paulo, y lo que es peor todavía: la versión de él le parece mucho mejor. Las palabras de Lucas captan, en nuestra opinión, muy bien la personalidad y la esencia del personaje que era Haroldo de Campos:

¿Verdad que funciona? ¿Verdad que es –que son– bello(s)?

Preguntas de esta índole hacíase Lucas trepando y descolgándose a y de los catorce versos resbalantes y metamorfoseantes, cuando héte aquí que apenas había terminado de esponjarse satisfecho como toda gallina que ha puesto su huevo tras meritorio empujón retro-propulsor, desembarcó procedente de São Paulo su amigo Haroldo de Campos, a quien toda combinatoria semántica exalta a niveles tumultuosos, razón por la cual pocos días después Lucas vio con maravillada estupefacción su soneto vertido al portugués y considerablemente mejorado como podrá verificarse a continuación [...]. (Cortázar, 1979, p. 179-180)

El propio Haroldo de Campos (2010e) comenta sobre la inserción de su transcreación en el cuento: “E ali estão, nesse livro, conjugados, em espanhol e português, nossas línguas irmãs, o soneto original e seu duplo (cúmplice e transgressor) dialogando no espaço lúdico da página cortazariana, signo fraterno –e amigavelmente irônico– de um compartilhado prazer escritural [...]” (p. 125)

También fue publicada en Brasil, por iniciativa del brasileño, una antología de los ensayos críticos de Cortázar bajo el título *Valise de cronópio* (1974).

OBSERVACIONES FINALES

Sin duda, Haroldo de Campos puede ser considerado como uno de los transculturadores más significativos del siglo XX. Durante toda su vida creó una red inmensamente densa de contactos con intelectuales y artistas de todo el mundo y contribuyó de forma decisiva en la generación de importantes aproximaciones entre diferentes mundos. Cabe destacar aquí que fue casi siempre él quien buscó el contacto con los intelectuales contemporáneos y también fue él quien cultivó, con mucho entusiasmo, estos contactos en su triple función de poeta, crítico y traductor. La literatura hispanoamericana recibió ciertamente, en este contexto, una mirada especial del poeta que combatió, tanto en su obra crítica como en su obra creativa, la situación periférica de las literaturas latinoamericanas, como también el desconocimiento recíproco entre Hispanoamérica y Brasil, ya que a través de sus numerosas “transcreaciones” de autores hispanoamericanos posibilitó la distribución y la recepción de sus obras en su país.

Ofrecimos apenas una pequeña selección en relación al “dominio hispano-americano” del poeta, enfocando algunos momentos específicos para mostrar la función catalizadora e inspiradora que Haroldo de Campos tuvo en los diálogos artísticos interamericanos. Uno de los muchos temas que, debido al espacio limitado, quedó fuera de nuestras consideraciones, sería, por ejemplo, la cuestión del oriente en la obra de los cuatro autores aquí mencionados, que merece una mirada más profunda, igual que su relación intelectual-artística con muchos otros autores hispanoamericanos. La imagen descrita por su amigo Emir Rodríguez Monegal (1994), de “americanos espanhóis e americanos brasileiros [...] de costas uns para os outros”

(p. 14), no puede ser aplicada de ninguna forma al poeta brasileño, que vuelve su rostro con mucha atención hacia los países del continente y supera “a marca deixada pela colonização” (Rodríguez, 1994, p. 14) tendiendo puentes culturales entre el mundo hispanohablante y el Brasil.

REFERENCIAS

- Andrade, A. (2011). Diálogos e *Tombeaux*: H. de Campos, N. Perlongher e S. Sarduy. *Gragoatá*, Niterói, (31), 287-297.
- Andrade, G. (2006). Afinidades eletivas. Haroldo de Campos traduz os hispano-americanos. *Caracol*, 1, 36-63.
- Andrade, G. (2010). ‘Escrituras que brilham em plena noite’: Haroldo de Campos e a literatura hispano-americana. En A. Dick (Org.), *Signâncias: reflexões sobre Haroldo de Campos* (148-173). São Paulo: Risco Editorial.
- Campos, H. de (1994). Reflexões sobre a transcrição de *Blanco*, de Octavio Paz, com um excuro sobre a teoria da tradução do poeta mexicano. En O. Paz & H. de Campos *Transblanco: em torno a Blanco de Octavio Paz* (181-192). São Paulo: Siciliano.
- Campos, H. de (1997). Português y español: dialogismo necesario. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (570), 7-14.
- Campos, H. de (1999). A literatura brasileira: uma literatura menor? En *Actas do Congresso Internacional organizado por motivo dos vinte anos do português no ensino superior*. Conferencia llevada a cabo en el Congresso Internacional organizado por motivo dos vinte anos do português no ensino superior. Budapest: Departamento de Língua e Literatura Portuguesas da Faculdade de Letras da Universidade Eötvös Loránd de Budapeste.
- Campos, H. de (2004a). *Galáxias*. São Paulo: Editora 34.
- Campos, H. de (2004b). *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva.
- Campos, H. de (2006). A obra de arte aberta. En A. de Campos, D. Pignatari & Haroldo de Campos, *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960* (49-53). São Paulo: Ateliê Editorial.
- Campos, H. de (2010a). Da Tradução como Criação e como Crítica. En H. de Campos, *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária* (31-48). São Paulo: Editora Perspectiva S.A.
- Campos, H. de (2010b). Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira. En H. de Campos, *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária* (231-255). São Paulo: Editora Perspectiva S.A.
- Campos, H. de (2010c). Ezra Pound: *I punti luminosi*. En H. de Campos, *O segundo arco-íris branco* (191-203). São Paulo. Editora Iluminuras Ltda.
- Campos, H. de (2010d). Três (re)inscrições para Severo Sarduy. En H. de Campos, *O segundo*

- arco-íris branco* (63-74). São Paulo. Editora Iluminuras Ltda.
- Campos, H. de (2010e). Julio Cortázar. En H. de Campos, *O segundo arco-íris branco* (119-133). São Paulo. Editora Iluminuras Ltda.
- Candido, A. (2013). *Formação da Literatura Brasileira. Momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- Cortázar, J. (1979). *Un tal Lucas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Díaz, V. (2011). Apostillas a *El barroco y el neobarroco*. En S. Sarduy, *El barroco y el neobarroco* (37-73). Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Knauth, K. (2009). Tradução e criação plurilíngue na obra de Haroldo de Campos. En E. Coutinho (Org.), *Discontinuities and Displacements: Studies in Comparative Literature* (464-473). Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Maciel, M. (1998). América Latina reinventada: Octavio Paz e Haroldo de Campos. *Revista Iberoamericana*, 64(182-183), 219-228.
- Paz, O. & Campos, H. de (1994). *Transblanco: em torno a Blanco de Octavio Paz*. São Paulo: Siciliano.
- Perrone, C. (1996). *Seven faces. Brazilian Poetry since Modernism*. Durham/London: Duke University Press.
- Rodríguez, E. (1994). Blanco/Branco: Transblanco. En Paz, O. & H. de Campos, *Transblanco: em torno a Blanco de Octavio Paz* (13-19). São Paulo: Siciliano.
- Sarduy, S. (1979). Rumo à concretude. En H. de Campos, *Signantia quase coelum/Signância quase céu* (117-125). São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Sarduy, S. (2011). *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.