

AUGUSTO DE CAMPOS: TRADUCTOR VISIBLE, TRADUCTOR VISUAL¹

Rebeca HERNÁNDEZ
Universidad de Salamanca

1.- AUGUSTO DE CAMPOS Y LA POESÍA CONCRETA

Nacido en São Paulo en 1931, Augusto de Campos es una de las voces más destacadas e innovadoras de la poesía y de la traducción brasileñas contemporáneas. Fundó en 1952, junto con su hermano Haroldo y Décio Pignatari, el grupo de poesía concreta Noigandres² que inició una nueva corriente de creación en la producción lírica de Brasil. Augusto de Campos es autor de un amplio número de poemarios y, junto con su hermano Haroldo, lleva a cabo un proyecto traductológico que se manifiesta en una interesante y personal poética de traducción en la que acabarán convergiendo otras disciplinas como la música o la pintura. Además de haber traducido a autores de procedencias y estilos tan diferentes como Homero, Safo, John Donne, Goethe, James Joyce, e.e. cummings, Octavio Paz³ o Ezra Pound, ambos hermanos son autores de numerosos ensayos teóricos sobre literatura, traducción literaria y el papel del traductor. Un breve análisis de las principales características que presenta la poesía concreta nos ayudará a entender algunas de las peculiaridades que encontramos en las traducciones de Augusto de Campos que queremos contemplar en este ensayo.

En la poesía concreta podemos trazar dos líneas de influencia literaria: en primer lugar, la que podríamos denominar como vía anglonorteamericana. Esta vía está representada por Ezra Pound y su método ideográfico (que el propio Pound desarrolla a través de la lectura de los textos de Ernest Fenollosa sobre la poesía china), por la creación léxica y narrativo-poética de James Joyce cercana

1 La investigación para este artículo ha sido financiada por el proyecto SA082A07 de la Junta de Castilla y León.

2 El propio nombre del grupo de poesía del que Campos fue uno de sus fundadores, Noigandres, nos puede ayudar a entender el trabajo traductológico que lleva a cabo. El grupo poético toma su nombre del canto xx de Pound, que influyó al grupo de muy diversas maneras. Como relata Marjorie Perloff, “*Noigandres*, Augusto has explained, was taken from Ezra Pound’s Canto XX, in which the poet seeks out the venerable Provençal specialist Emil Lévy, a professor at Freiburg, and asks him what the word *noigandres* (used by the great troubadour poet Arnaut Daniel) means, only to be told by Lévy that for six months he has been trying without success to find the answer: “‘Noigandres, NOIgandres! / You know for seex mons of my life / Effery night when I go to bett, I say to myself: / Noigandres, eh *noigandres*, Now what the DEFFIL can that mean!’” (89-90) But despite this colorful disclaimer with its phonetic spellings, “Old Lévy” had, in fact, gone on to crack the difficult nut in question: the word, he suggested, could be divided in two— *enoi* (*ennui*) and *gandres* from *gandir* (to ward off, to remove)—and in its original troubadour context, the word referred to an odor (probably of a flower) that could drive ennui away. Other Provençalists have suggested that *noigandres* might also refer to *noix de muscade* (nutmeg), which is an aphrodisiac—a reading that is plausible given that Arnaut’s poem is a love poem. And since the nutmeg plant is prickly on the outside, silky on the inside, *noigandres* may also be a sexual metaphor.

For our purposes here, it matters less what the word *noigandres* actually means than that the Brazilian Concretists took a word of complex etymology from Pound’s *Cantos* so as to name their movement and journal”. (2007:11).

3 En relación a la labor de traducción de Octavio Paz por parte de Haroldo de Campos, cf. Dasilva (2006).

en su composición, según los Campos, al ideograma, y por la disposición tipográfica y espacial de la poesía-pintura de e.e.cummings, junto a la importancia central que adquieren en los poemas de este autor norteamericano las letras aisladas como elementos nucleares. En segundo lugar, la poesía concreta recibe igualmente la influencia de la vanguardia europea, especialmente de Mallarmé y su *Un coup de dés*, de los caligramas de Apollinaire y de los movimientos futurista y dadaísta, en lo que se refiere, principalmente, al tratamiento del color, la variedad tipográfica (plasmada en los diferentes tipos de letras, la utilización de las mayúsculas y las minúsculas, de la negrita y de la cursiva, etcétera) y a la disposición espacial de sus creaciones, en las que el blanco de la página aparece también cargado de significado. Además de en la literatura, y como nos indican los hermanos Campos y Décio Pignatari en sus diferentes textos críticos y manifiestos, el movimiento concretista se fija en otras artes como la música de Anton Webern, de Stockhausen y de Pierre Boulez y en artistas plásticos como Alfredo Volpi, quien será el pintor de referencia para estos poetas (Campos *et al.* 2006), o Max Bill, Calder y sus estructuras móviles, y Mondrian o Paul Klee.

La poesía concreta, según explica Willard Bohn en su obra *The Aesthetics of Visual Poetry*, supone el resurgimiento en la década de 1950 del interés por la poesía visual, que había sufrido un periodo de decaimiento tras el auge experimentado entre su aparición en 1914 y el final de la década de 1920 (1986: 6). Este movimiento literario de la poesía concreta lleva a cabo, como señala Andrés Sánchez Robayna, “una de las búsquedas más arriesgadas en el interior de los lenguajes de la contemporaneidad” (2006: 14).

Una de las principales intenciones de la poesía concreta es establecer una comunicación eficaz con el receptor y, a través de los estímulos ópticos y acústicos a los que este movimiento confiere una enorme importancia, se consigue una comunión inminente con el lector, ya que el componente visual permite, de entrada, una percepción inicial global del poema, anterior a la lectura de cada palabra o de cada verso. Así, el poema concreto aspira a ser:

Una composición de elementos básicos del lenguaje, organizados óptico-acústicamente en el espacio gráfico por factores de proximidad y semejanza, como una especie de *ideograma* para una dada emoción (Campos *et al.* 2006: 75, nuestra cursiva)⁴

La poesía concreta no sólo enfatiza el aspecto visual de sus creaciones sino que tiene en cuenta el componente sonoro de los poemas. Para explicar la experiencia sensorial que la lectura de sus poemas conlleva, los poetas concretos recurren al adjetivo “verbivocovisual”, creado por James Joyce y que aparece en la obra *Finnegan's Wake*, de la cual los propios hermanos Campos tradujeron una serie de extractos recogidos en la obra *Panorama do Finnegan's Wake*. Este adjetivo, “verbivocovisual”, se refiere, según aparece en el conjunto de textos y manifiestos que definen la poesía concreta a “los elementos visuales, semánticos y sonoros” (Campos *et al.* 2006:142) que se pueden encontrar en una determinada composición escrita. Augusto de Campos explica en una entrevista la presencia de los elementos verbivocovisuales en su poesía:

My earliest concrete poems the cycle called *Poetamenos* (1953), which contains poems printed in color were directly inspired by the *klangfarbenmelodie* of Anton Webern a Schoenbergian idea which, for that matter, already suggests the dimension of sound (*klang*) next to the visual dimension of color (*farbe*), as part of the concept of tonal melody. And a large number of concrete poems have involved or emphasized the

4 Salvo que se especifique lo contrario, los textos que aparecen traducidos dentro de este artículo son de nuestra responsabilidad.

auditory level, in a way unexplored even by the traditional lyric. [...] In the great majority of cases, however, we can say that the emphasis on the visual element, by means of repetition or paronomasia, sustains a parallel emphasis on the aural level. (1992)

En este artículo nos interesa principalmente el componente visual de las traducciones de Augusto de Campos y cómo la utilización de la imagen se acerca al concepto de ideograma, es decir, cómo, frente a la abstracción propia del pensamiento europeo/occidental, el ideograma chino no es sólo la representación gráfica de algo sino que significa ese algo, un aspecto que Campos intenta recoger en sus traducciones dotándolas, por así decirlo, de una presencia física que se impone, en un primer momento, a la lectura propiamente dicha del poema⁵. Como indican también los hermanos Campos y Décio Pignatari en su *Teoria da Poesia Concreta*,

La etimología de las lenguas occidentales se basa en la asociación de ideas, mientras que la etimología del ideograma chino se basa en la asociación de formas: es una etimología pictográfica, etimología figurada. (2006: 128)

En la misma línea de razonamiento, nos parecen centrales, para este ensayo, las palabras de Apollinaire, escritas bajo el pseudónimo de Gabriel Arboin que recogen los hermanos Campos y Pignatari en sus textos sobre la poesía concreta y que resaltan la necesidad de que “nuestra inteligencia se habitúe a comprender sintético-ideográficamente en lugar de analítico-discursivamente” (2006: passim).

2.- LA POÉTICA DE TRADUCCIÓN DE AUGUSTO DE CAMPOS

Los hermanos Campos (re)toman el *Manifiesto Antropófago* (1922), de Oswald de Andrade, uno de los principales exponentes del modernismo brasileño, para definir su filosofía de traducción. Así, se centran en la frase del manifiesto de Oswald de Andrade “[s]ólo me interesa aquello que no es mío” (1922), para afirmar que su forma de amar los textos es “traducirlos o deglutirlos” (1988:7), realizando con sus traducciones un homenaje al texto original y a su autor⁶.

Con el fin de realizar esta traducción-homenaje, se convierte Campos en un traductor stanislavskiano, para utilizar la feliz expresión del joven escritor brasileño Leandro Müller, quien se define a sí mismo como un escritor de método (2008). Campos afirma que, para él, “la traducción es *persona*. Casi heterónimo” (1988:7, su cursiva), en clara alusión a Pound y a Fernando Pessoa al relacionar, así, su práctica de traducción con el juego de máscaras y de voces poéticas que Pound

5 De hecho, se considera que la poesía concreta es, de entre todas las manifestaciones poéticas occidentales, la que más se aproxima al ideograma chino, debido a su capacidad de concentración semántica y a su distribución gráfica y espacial (Haroldo de Campos 2000: 16)

6 La poética de traducción de los hermanos Campos ha sido asociada por diferentes teóricos como Else Ribeiro Pires Vieira, Sherry Simon o Edwin Gentzler a prácticas postcoloniales y subversivas de traducción, por cuanto consideran que pone de manifiesto las asimetrías de poder existentes entre las diferentes lenguas y culturas, entre individuos y naciones, consiguiendo quebrar el equilibrio tradicionalmente establecido por el poder hegemónico. Por ello, se consigue incidir en una cultura que engloba elementos diferentes de culturas diversas sin caer en la imitación de los aspectos culturales hegemónicos, alcanzando una imbricación entre las culturas brasileña y occidental que genera una nueva identidad que no sólo se refuerza a sí misma sino que enriquece a las identidades de las que procede (cf. Hernández 2007).

llevó a cabo en sus *Personae* y el juego de máscaras y biografías generadas por Pessoa (apellido que, curiosamente, en portugués significa *persona*) en forma de heterónimos. Y además, para traducir un determinado texto, piensa Augusto de Campos que se hace necesario que exista una motivación superior:

Entrar en la piel del fingidor para refingir todo de nuevo, dolor por dolor, sonido por sonido, color por color. Por eso no me he propuesto nunca traducirlo todo. Sólo aquello que siento, sólo aquello que miento. O que miento que siento, como diría [...] Pessoa en su propia *persona*. (1988:7, mi cursiva)

Dialoga Campos en esta cita con el poema de Pessoa *Autopsicografía*, que presenta al poeta como un fingidor. Para Campos, el traductor encarna un nuevo fingimiento en su traslación del poema al meterse en la persona del autor o, como afirma su hermano Haroldo, “[s]i el poeta es un fingidor, como quería Fernando Pessoa, el traductor es un transfingidor” (1991: 31).

Dentro de esta redefinición de la traducción y del papel del traductor, Campos denomina a sus traducciones con una componente pictórica o visual como “intraducciones”. Las intraducciones retoman la máxima de Pound, inspirada en Confucio, *Make it New*, para generar obras formalmente distanciadas de sus originales. Así mismo, adquiere especial relevancia para Campos, y ayuda a comprender su trabajo, la afirmación de Maiakovski según la cual “sin forma revolucionaria no puede haber verdadera poesía revolucionaria” (1988: 95).

En su obra *ABC of Reading*, traducida al portugués por el propio Augusto de Campos y el también poeta José Paulo Paes, Pound define tres medios para cargar en su grado máximo al lenguaje de significado (1978: 63), medios que nos permiten entender el trabajo que realiza Campos en sus “intraducciones”. De esta forma, Pound establece que hay que proyectar, en primer lugar, el objeto en la imaginación visual. Así, las “intraducciones” de Campos nos muestran la imagen visual que la lectura de la composición original genera en su imaginación y las evocaciones, de color, de forma o de movimiento, suscitadas por el texto del poema. En segundo lugar, Pound habla de la importancia de producir correlaciones a través del sonido y del ritmo. Estos dos elementos, el sonido y el ritmo, son de máxima importancia en las traducciones de Campos, en las que, por ejemplo, se generan aliteraciones que no están presentes en el texto original. Como indica Venuti sobre la obra traductológica de Pound, las traducciones de Campos “increase the play of the signifier, cultivating inverted or convoluted syntax, polysemy, archaism, [...] elaborate stanzaic forms and sound effects” (1995: 203)

El tercer medio para cargar al lenguaje de significado es el de producir los dos efectos ya definidos “estimulando las asociaciones (intelectuales o emocionales) que permanecieron en la conciencia del receptor en relación a las palabras o grupos de palabras [...] empleados” (1978: 63). A través de las imágenes utilizadas por Augusto de Campos, o de algo aparentemente tan sencillo como el uso de una determinada tipografía, se construye un contexto para ese poema, contexto al que se traslada el lector nada más situarse ante esa composición. Podemos afirmar, así, que la consecución de este contexto se aproxima al concepto de “atmósfera” referido por Pound, atmósfera histórica y contextual en la que surge el significado. El apoyo visual del que Campos dota a sus traducciones traslada al lector, de una forma rápida y eficaz a ese contexto del poema original. En ocasiones, y como veremos más adelante, el poema traducido va acompañado del poema original, mezclándose los versos y las palabras. Pero, a pesar de que a simple vista, las intraducciones de Augusto de Campos aportan una considerable cantidad de información estética al lector, éstas

requieren también de una implicación por su parte y, en más de una ocasión, de un esfuerzo para entrar en el universo que nos propone. La traducción se convierte, de esta manera, en la “necesidad de captar [...] el ‘alma’ del poema” (2006: 17) y, en este proceso, las decisiones tomadas por el traductor trascienden el texto de origen. Campos se convierte así en una figura visible⁷ y reconocible en el texto traducido.

3.- ALGUNAS INTRADUCCIONES

Augusto de Campos consigue los efectos buscados con diferentes recursos tipográficos o estéticos. Así, en los versos que encontramos a continuación, que forman parte de la intraducción realizada por Campos del poema de Safo “pseudopapiros (safo)” vemos cómo las palabras en

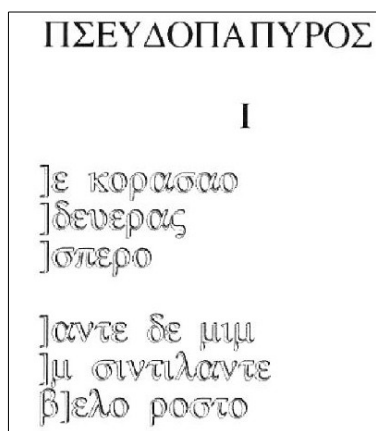


Fig. 1 *pseudopapiros (safo)*
(fragmento) (Campos 1994)

portugués están escritas con el alfabeto griego. Este hecho transporta al lector de forma automática a un determinado contexto cultural y el lector de lengua portuguesa que conozca el alfabeto griego podrá desentrañar el significado de las palabras que allí aparecen.

En el caso de la intraducción de una canción provenzal de Bernart de Ventadorn, Campos intercala los versos en portugués entre los versos de la composición original, utilizando dos tipografías diferentes: para transcribir los fragmentos tomados de Ventadorn, Campos recurre a un tipo de letra que podríamos definir como “gótica”, simulando la caligrafía de los antiguos amanuenses, y que evoca un entorno medieval. En el caso de la traducción al portugués, Campos escoge un tipo de letra fuertemente informatizado que nos recuerda a los primeros ordenadores y, de cierta forma, despersonalizado, con lo que traslada al lector a una época tecnológica, en la que las máquinas son el centro.

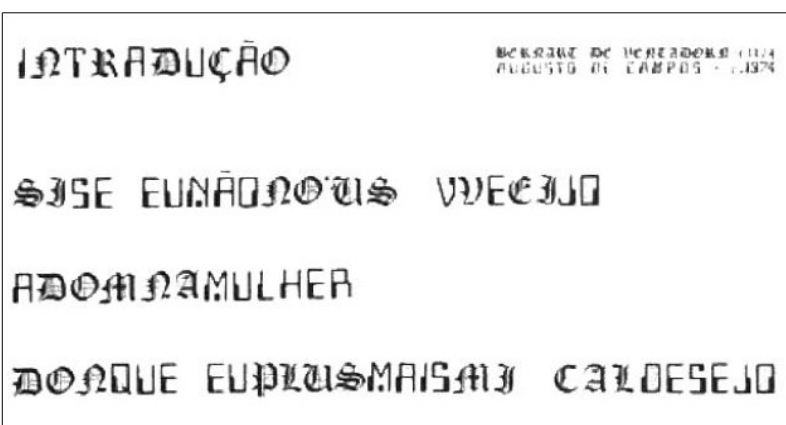
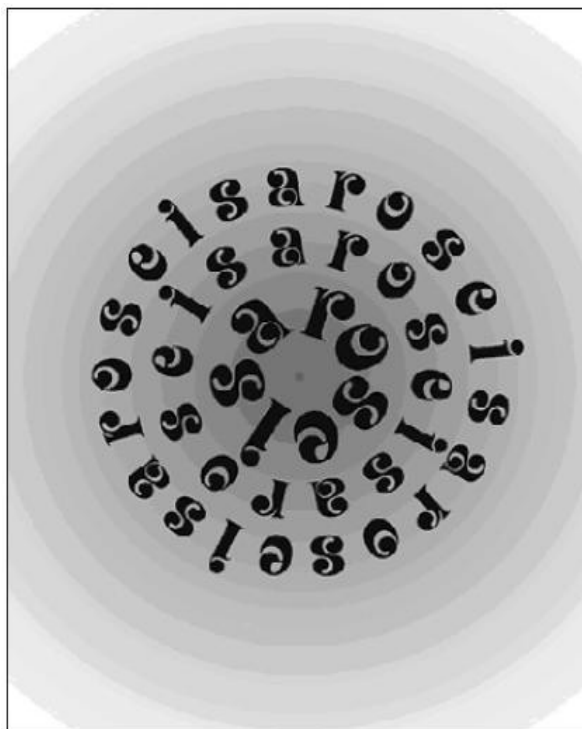
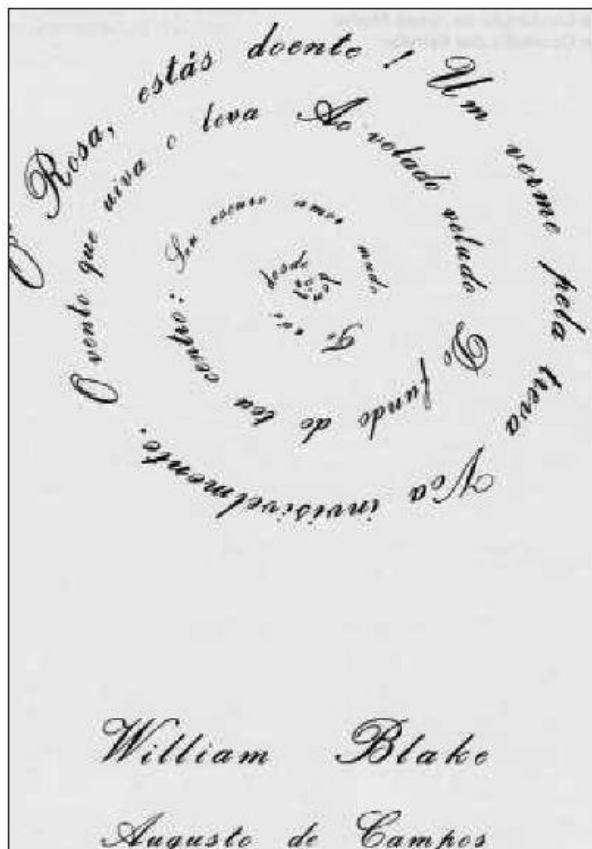


Fig. 2 *Bernart de Ventadorn. Intradução* (fragmento) (Campos 1988)

Campos realiza, como parte de su proceso traductológico, un intenso ejercicio crítico, por cuanto considera la traducción como la forma más extrema de crítica o, al menos, “la única [crítica] verdaderamente creativa” (1978: 7). Creativa, también, en la medida en la que Campos añade en sus intraducciones una carga considerable de información sensorial (visual y sonora), superior a la que ofrece el

⁷ Utilizamos aquí el adjetivo visible en clara alusión a la obra *The Translator's Invisibility*, de Lawrence Venuti, en la que se dictamina que “[t]he more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text” (1995: 2) y, además, “translation is required to efface its second order status with transparent discourse, producing the illusion of authorial presence whereby the translated text can be taken as the original (1995: 7).

Fig. 3 *A Rose for Gertrude* (Campos 1994).Fig. 4 *A Rosa Doente* (Campos 1988)

propio poema. De este modo, las intraducciones de Campos tienen además un marcado acento imagista, en el sentido establecido por Pound, Hulme, Aldington y Ford Madox Ford en 1912⁸, ya que con su elección de colores y de formas convierten al poema original en una suerte de objeto físico, trayendo a la luz elementos no-presentes en el texto original y evocados al traductor a través de sus palabras. Así las “intraducciones” de Augusto de Campos acaban siendo poemas visuales y se convierten en “traducción arte”. Encontramos en estas traducciones que “con libertad creativa dan un carácter icónico a los textos convertidos” (2006: 80) una serie de elementos y de decisiones creativas que escapan a la traslación lingüística y hacen que en la obra traducida sea más visible el desempeño del traductor que la propia obra original.

En la intraducción del poema “A rose is a rose is a rose” de Gertrude Stein, encontramos una composición circular, algo frecuente en las traducciones de Augusto de Campos.

Campos también acude a la forma circular en sus versiones de “A Sick Rose” de William Blake, titulada en portugués “A rosa doente”, en la que, además de generar en la traducción una aliteración apoyada en el fonema fricativo sonoro [v] que no existe en el poema original, hace que las letras vayan disminuyendo a medida que se conforma una espiral. Esta espiral es, a la vez, el movimiento del gusano entrando en una flor y la propia flor.

También tiene forma circular la intraducción de la última estrofa del poema de Maiakóvski que el propio Campos tradujo con el título “A extraordinária aventura vivida por Vladimir Maiakóvski no verão na Datcha” y que aparece como una composición independiente titulada “Sol”:

La estructura circular tiene sus fuentes en Apollinaire, quien la utilizó en “Lettre-Océan”,

8 Agradecemos a la Prof. Dra. Viorica Patea Birk las informaciones aportadas a este respecto.

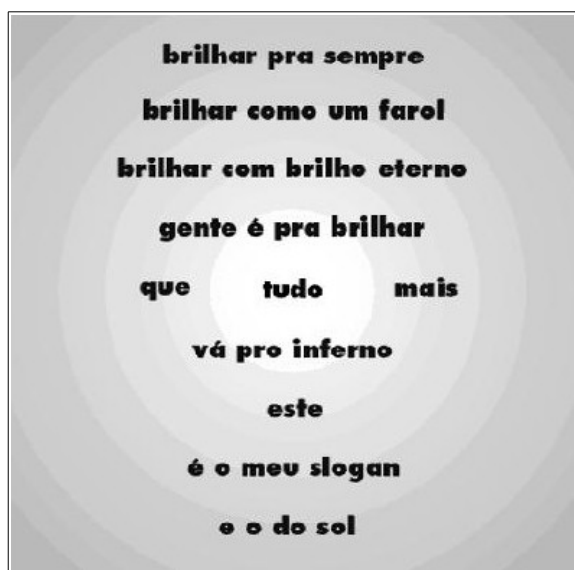


Fig. 5 *Sol de Maiakóvski* (Campos 1994)

uno de sus primeros poemas visuales, y puede ligarse al concepto de vórtice ideado por Pound y Wyndham Lewis. Se entiende el vortex como espacio en el que confluye la experiencia literaria del pasado para dar lugar a una nueva literatura: ese núcleo radiante a partir del cual fluyen las ideas. No deja de ser esto el núcleo central que refleja el carácter icónico y la lectura estética de las “intraducciones” que funcionan como un vórtice, en el sentido exacto en que lo definieron Ezra Pound y Wyndham Lewis. En la particular versión que realiza Campos del poema de Stein representado arriba, y como indica Marjorie Perloff,

The sentence ‘A rose is a rose is a rose. . .’ does not begin or end anywhere: begin reading the concentric circles wherever you like and the clause is read as continuing. [...] Here, indeed, is the rose itself. In English, Stein’s sentence remains linear, a onedirectional sequence followed by a period (2007:16)

Uno de los aspectos más interesantes de la intraducción de este poema es, sin duda, la ausencia de traslación lingüística, ya que el texto continúa escrito en inglés. Como destaca igualmente Perloff, se puede distinguir dentro del sintagma en inglés “a rose is a rose” la forma portuguesa “eis”, adverbio que significa “he aquí”, y con el cual Campos consigue hacer una presentación directa de la rosa verbal e icónica del poema y de su intraducción.

La “intraducción” que Campos titula “Asa de Akhmátova” [“Ala de Ajmátova”] traslada al portugués una composición de la poeta rusa que no tiene ese título en la versión original.

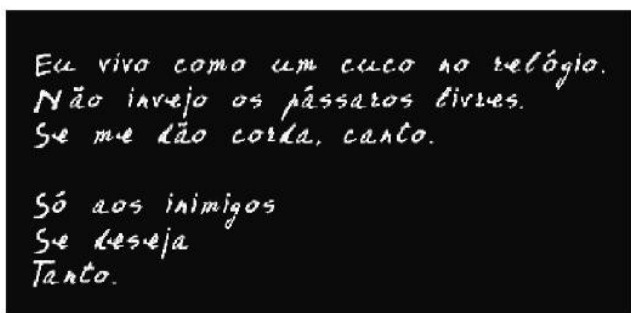


Fig. 6 *Asa de Akhmátova* (Campos 2006)

La estructura del poema en ruso le hace recordar a Campos la silueta de un ala y, a la manera de “Alas del Amor” (300 a. C) de Simias de Rodas, le da a su creación en portugués, además del nuevo título, una forma de ala más marcada. Así podemos comprobar cómo las palabras componen una figura a modo de caligrama, algo que también sucede en la intraducción de “Som” de Mandelstam que recuerda, por su forma, a un signo de exclamación y que refleja la trayectoria de un fruto cayendo del árbol.

Además, en el caso de Ajmátova, la utilización de la caligrafía aporta al texto una apariencia de intimidad y cercanía y el fondo oscuro (en la versión colocada en la página de Augusto de

Campos en internet es azul, mientras que la que se encuentra en la obra *Poesia de Recusa* es negro) le aporta una entidad artística mayor.

Ésta no es la única ocasión en la que Campos recurre a un fondo de color distinto al blanco en sus intraducciones: elige las tonalidades cálidas como el naranja y el amarillo para “Sol” de Maiakóvski y el rojo para la intraducción de otro poema de este autor ruso “Chuva Oblíqua”. Se dan en este último caso, al menos dos relaciones significativas: la del nombre buscado para el poema que establece nuevamente una relación con Pessoa, autor de la célebre composición con ese título, y la elección del rojo como símbolo del comunismo. Destaca también el propio Augusto de Campos (1995), a propósito de este poema, la disposición de las letras simbolizando la lluvia, a modo de caligrama de Apollinaire, así como la colocación de la silueta del perfil de Maiakóvski realizado por el artista ruso Ródchenko.

En algunas de sus versiones de Poe, Sinisgalli, Tzvietáieva, Hart Crane, Wallace Stevens o en la ya referida de Mandelstam juega con el fondo negro y las letras blancas. La tipografía puede llegar a simbolizar el viento, la sombra o la lluvia, aportar movimiento a la traducción, dotándola de dinamismo.

4.- BREVE CONSIDERACIÓN FINAL

La poética de traducción de los hermanos Campos, principalmente en la faceta que contempla la traducción como un acto de canibalismo cultural, ha sido definida como una forma postcolonial de traducción (cf. Vieira). Simon y Gentzler relacionan la “traducción canibalística” de los hermanos Campos con las estrategias de traducción utilizadas por las feministas canadienses o por Venuti. Se dan en todos estos casos juegos de palabras, ambigüedad, resonancias fonéticas, inclusiones de diferentes lenguas que tornan al traductor en una figura visible en el proceso de traslación. Entra aquí en juego el componente ético de las traducciones del poeta brasileño, ya que Campos adopta una postura a la que denomina como “ético-estética” y afirma que su lema es “ofrecerle al público solamente aquellos poemas que efectivamente continúen siendo poemas después de traducirlos” (2006: 17). Así, nos encontramos ante un ejercicio no sólo de recreación lingüística sino de invención y creación de imágenes capaz de comportar, además del contenido del poema traducido, el ambiente y la atmósfera del original. De esta forma, a través de sus



Fig. 7 *Som de Mandelstam* (fragmento) (Campos 1994)

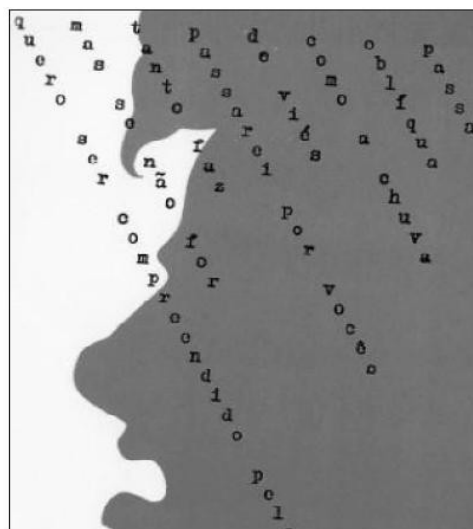


Fig. 8 *Chuva Oblíqua de Maiakóvski* (fragmento) (Campos 1994)

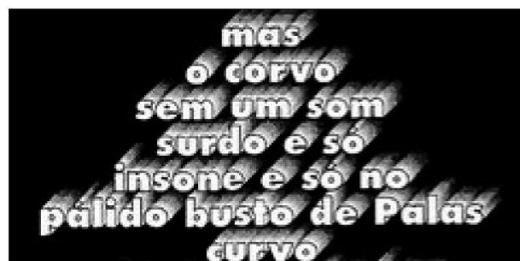


Fig. 9 *O Corvo de Poe* (fragmento) (Campos 1994)

intraducciones Augusto de Campos se convierte en un traductor visible, en un creador lírico y pictórico y comparte con el lector su particular y personal lectura crítica del poema, enriqueciendo su imaginario lírico y sensorial.

BIBLIOGRAFÍA

- Bohn, Willard. *The Aesthetics of Visual Poetry, 1914-1928*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986.
- Campos, Augusto de. *Verso, Reverso, Controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- . *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- . *Poesia da Recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- Campos, Augusto de, Décio Pignatari y Haroldo de Campos. *Teoria da Poesia Concreta*. S. Paulo: Ateliê, 2006
- Campos, Haroldo de. “Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfigurador”. *Tradução: Teoria e Prática*. Orgs. Malcolm Coulthard y Carmen Rosa Caldas-Coulthard. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1991. 17-31.
- . “Fenollosa revisitado”. *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. Org. Haroldo de Campos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. 11-23.
- Dasilva, Xosé Manuel. “Octavio Paz transcreado por Haroldo de Campos: De *Blanco* a *Transblanco*”. *Trans. Revista de Traductología*. N.º 10 (2006): 23-40. 9 de septiembre. 2009 <http://www.trans.uma.es/pdf/tras_10/t10_23-40_XMDasilva.pdf>.
- Gentzler, Edwin. *Contemporary Translation Theories*. (Revised Second Edition). Clevedon: Multilingual Matters, 2001.
- Greene, Ronald. “From Dante to the Post-Concrete: An Interview With Augusto de Campos” *The Harvard Library Bulletin, Summer 1992*, Vol. 3, No. 2. 9 September 2009. <<http://www.ubu.com/papers/greene02.html>>.
- Hernández, Rebeca. *Traducción y postcolonialismo. Procesos culturales y lingüísticos en la narrativa postcolonial de lengua portuguesa*. Granada: Comares, 2007.
- Homem de Mello, Simone. “Augusto de Campos: Um diálogo quase visceral com a tradução”. *A Outra Língua*. 1995. 9 September 2009 <<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/das/pt3289334.htm>>
- Müller, Leandro. *Pequeno tratado hermético sobre efectos de superficie*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008. Trad. Isabel Cebrián.

- Perloff, Marjorie “Writing as Re-Writing: Concrete Poetry as ArrièreGarde”. *CiberLetras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura*. Vol. 17 (2007). 9 September 2009 <<http://www.lehman.edu/ciberletras/v17/perloff.htm>>.
- Pound, Ezra. *abc da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1967. Trad. de Augusto de Campos y José Paulo Paes.
- Sánchez Robayna, Andrés. “Prólogo”. Campos, Haroldo de, *Crisantiempo. (En el espacio curvo nace un)*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- Simon, Sherry. *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London and New York: Routledge, 1996.
- Venuti, Lawrence. *The Translator’s Invisibility*. London and New York: Routledge, 1995.
- Vieira, Else Ribeiro Pires. “Liberating Calibans: readings of *Antropofagia* and Haroldo de Campos’ poetics of transcreation”. Ed. Bassnett, Susan and Harish Trivedi, *The Post-Colonial Translation. Theory and Practice*. London and New York: Routledge, 1999. 95-113.

Artículo recibido: 14/11/2009
Artículo aceptado: 25/1/2010