

**TRADUCIR Y CREAR: LA EXPERIENCIA DE LA TRANSCREACIÓN EN UN
POEMA DE E. E. CUMMINGS**

**TRANSLATE AND CREATE: THE EXPERIENCE OF TRANSCREATION IN
A POEM BY E. E. CUMMINGS**

Pamela Angela Medina Garcia
Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas
pamedina@upc.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-3122-8281>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.142>

Fecha de recepción: 30.12.22 | Fecha de aceptación: 28.01.23

RESUMEN

La teoría de la transcreación poética, propuesta por los poetas concretos Haroldo y Augusto de Campos, líderes del grupo Noigandres, plantea comprender la traducción como una forma de creación y conocimiento del poema. Alineados por las ideas del concretismo en el cual el poema es concebido como una combinación de elementos formales gráfico-fonéticos y espaciales que posibilitan una experiencia, los poetas-traductores comprendieron que su labor favorecía una práctica metalingüística al aprehender el interior del poema y convertir la traducción en una búsqueda que no se limita al significado sino al signo y a la materia. En ese sentido, para los de Campos, traducir es estudiar, pero, al mismo tiempo, crear. Partiendo de estas ideas, esta investigación tiene como objetivo problematizar el concepto de transcreación a partir de la traducción de un famoso poema del autor americano Edward Estlin Cummings “a leaf falls” (1958), anteriormente trabajado por Octavio Paz y Augusto de Campos. Proponemos que la transcreación de la pieza de Cummings, el ejercicio de comprensión y análisis, permite la aparición de un poema que recupera la intención formal y visual del signo.

PALABRA CLAVE: transcreación, traducción, poesía concreta, Noigandres, Cummings.

ABSTRACT

The theory of poetic transcreation, proposed by the concrete poets Haroldo and Augusto de Campos, leaders of the Noigandres group, proposes understanding translation as a form of creation and knowledge of the poem. Aligned by the ideas of concretism in which the poem is conceived as a combination of formal graphic-phonetic and spatial elements that make an experience possible, the poets-translators understood that their work favored a metalinguistic practice that apprehends the interior of the poem and makes the translation in a search that is not limited to meaning but to sign and matter. In this sense, for those from Campos, translating is studying, but, at the same time, creating. Based on these ideas, this research aims to problematize the concept of transcreation from the translation of a famous poem by the American author Edward Estlin Cummings “a leaf falls” (1958), previously worked by Octavio Paz and Augusto de Campos. We propose that the transcreation of Cummings' piece, the comprehension and analysis exercise, allows the appearance of a poem that recovers the formal and visual intention of the sign.

KEYWORDS: transcreation, translation, creation, concrete poetry, Noigandres, Cumming.

1. INTRODUCCIÓN

A pesar del correlato teórico y práctico en el que ha sido planteada la transcreación por los poetas y teóricos concretistas Augusto y Haroldo de Campos, esta forma de traducción no ha gozado de mucho reconocimiento metodológico. Las referencias alrededor de ella son más bien las de poéticas que sustentan la praxis de un creador. Es decir, solo hay espacio para entender sus ideas como gestos que intentan cercar ciertos fenómenos creativos propios, mas no como posibilidad o esquema metodológico que pueda generar un proceso de traducción y comprender obras ajenas. Considerando este panorama, la labor de esta investigación es problematizar el acto transcreador propuesto por los de Campos como una alternativa orgánica de traducción que se concentra en la expresión y en otras formas de emplear el signo.

Para esto, la segunda sección indaga y relaciona la traducción como un acto de interpretación. Nuestro punto de partida es recuperar las nociones interpretativas de Walter Benjamin (1923), George Steiner (1980) y Hans-Georg Gadamer (1999) en las cuales el concepto de traducción se contextualiza a prácticas comunes de comprensión. En la tercera sección, se ha creído necesario recuperar y problematizar los programas del grupo Noigandres como abanderados de la poesía concreta brasileña. Esta indagación permite aterrizar las principales ideas que subyacen a lo que prontamente se teorizaría como transcreación. Favorecen este acercamiento el análisis de algunas piezas concretas que evidencian una clara consciencia por las condiciones materiales y sígnicas de la palabra, aquello que más adelante se entiende como el afán traductor del signo y no del contenido. La cuarta sección plantea dos piezas de E. E. Cummings como ejemplos claros del juego que el poeta realiza con las condiciones formales de la palabra y la polivalencia lingüística y no lingüística del signo. También, se destaca la presencia numérica en sus operaciones poéticas las cuales se caracterizan por ser intraducibles y objetos innegociables. Del mismo modo, en este apartado se realizará un trabajo comparativo entre la pieza original de “a leaf falls” y sus respectivas traducciones a cargo de Octavio Paz y Augusto de Campos. Nuestro acercamiento revela que mientras de Campos juega y abre el portugués a la lengua oculta del poema de Cummings, Paz revela un limitado y restringido uso de la traducción que solo apunta o se detiene en liberar el contenido de un

idioma a otro. Luego de las indagaciones previas, la quinta sección pretende organizar unas conclusiones sobre lo sucedido con el poema de Cummings y las versiones de Paz y de Campos; y la relevancia de las condiciones visuales y materiales como formas de experimentación necesarias en este proceso.

2. LA TRADUCCIÓN COMO INTERPRETACIÓN

Desde los aportes de Walter Benjamin, en su clásico estudio *La tarea del traductor* (1923), entendemos la traducción como un ejercicio de supervivencia de la lengua mediante la cual una original se expande a través de una extranjera. Se trataría de un flujo de renovación e impresión de procesos históricos de una lengua a otra que al poseer esta identidad toma distancia de una pretensión de exactitud. Para el autor, la traducción no tiene aspiración de semejanza con el original, ya que “[esta] sirve para poner de relieve la íntima relación que guardan los idiomas entre sí” (p. 132). Esta sería la tarea del traductor, al relacionarse ideológicamente con la obra, ya que rescata el lenguaje confinado o el sentido original que escapa a la traducción literal. Es decir, su labor es generar una experiencia que articule cada palabra y sus maneras de ser pensada en el idioma extranjero, aquello que en un simple intercambio y correspondencia idiomática no se lograría. Por eso, también es un lector porque atraviesa y recibe la obra con su horizonte de expectativas (Jauss, 1971[1967]), desde el cual cada acto de lectura es un acto también de traducción.

Así mismo, es necesario identificar que en la experiencia destacada por Benjamin, la traducción se convierte en una práctica de decodificación, es decir, una labor de interpretación consciente de la imposibilidad de llegar al sentido original, pero sí de reconstruir el pensamiento de aquel en su mismo idioma. Esto último es relevante, ya que se infiere que, en la traducción, y en la tarea del traductor, se antepone la capacidad y la necesidad de penetrar en la pieza como lector dispuesto a encontrar un lenguaje que “ya no significa ni expresa nada” (Benjamin, 1923, p. 141) y que se encuentra en todos los idiomas. De este modo, se entiende que la toma de posición de ese “lenguaje puro” es el resultado de una labor de comprensión e interpretación que no se subordina al idioma sino al lenguaje del propio texto. Según esto, como plantea tiempo después Hans-Georg Gadamer (1999), “todo comprender es interpretar” (p. 467) porque esta práctica desarrolla un lenguaje que busca dejar hablar al objeto y al mismo tiempo al lenguaje de su intérprete. En estos términos, traducir es interpretar y el traductor es un intérprete.

George Steiner (1980), por su parte, tendría una perspectiva similar, ya que las operaciones de traducción e interpretación emplean las mismas herramientas que transforman, en términos de codificación y decodificación, el mensaje de la lengua-fuente hacia una lengua-receptora. Así como Gadamer, Steiner piensa que “entender es traducir” (p. 44) y esta es una práctica interiorizada en nuestras relaciones cuando se entra en contacto, oído o leído con el pasado. De este modo, el lector, el actor y el editor también serían traductores. De hecho, el autor precisa que expresiones como el arte y la literatura son posibles, porque existe un proceso continuo de traducción interna. De lo contrario, “no habría cultura: sólo silencio” (p. 48). Partiendo de estas perspectivas, nos gustaría pensar en la traducción como una práctica de interpretación que permite dejar hablar al idioma original y al traductor en una lengua extranjera, la misma que se identifica con la original, no por su exactitud, sino como parte de un lenguaje puro. Traducir es interpretar, una labor de transformación que antepone en primer lugar la comprensión del objeto como rasgo de fidelidad y la reconstrucción en otro como rasgo de libertad.

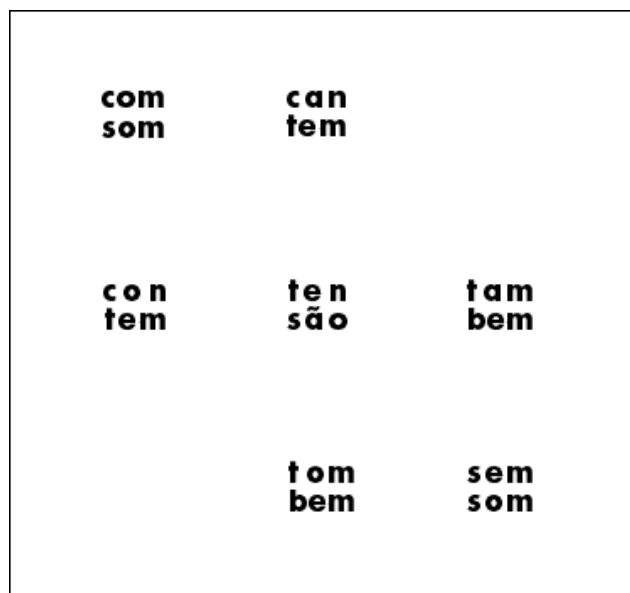
3. TRANSCREAR PARA VIVIR

En 1951, la I Bienal de arte de São Paulo significó la reunión de programas estéticos antagonistas como el abstraccionismo expresivo y el abstraccionismo constructivo en Brasil. Estos programas renuncian al figurativismo y afirman los elementos plásticos que conforman su condición compositiva como la línea, el punto, pero también el color, la geometría y el material. Es así que resulta significativo este influjo artístico porque en 1952 los poetas Decio Pignatari, Haroldo de Campos y Augusto de Campos recuperan la atmósfera de esta bienal y conforman el grupo Noigandres, órgano de trabajo y difusión de la denominada poesía concreta (Perednik, 1982).

Desde sus obras e ideas vertidas en sus manifiestos como “Manifiesto: Poesía concreta” (1956a) y “Plan piloto para la poesía concreta” (1961), el trabajo de los poetas concretistas se suscribe a un nuevo procedimiento con relación al verso que tiene como punto de partida la constitución de una sintaxis espacial, la cual entiende el poema como una cosa material (sea sonido, forma visual o carga semántica). Las palabras se tornan palabras-cosas en el espacio-tiempo, isomorfismo paralelo al de fondo-forma que evidencia una deuda con la síntesis del ideograma. Por su parte, el verso lineal se libera en el espacio como verso libre que forma en sí mismo un objeto poético «verbivocovisual», el mismo que congrega una yuxtaposición de palabras y experiencias

(de Campos, 1956a). De modo semejante a los artistas abstractos de la Bienal de São Paulo, los concretistas se centraron en los elementos materiales de la composición poética, blancos y recursos tipográficos, puntos y líneas que forman palabras. El poema dejó de ser visto por lo que dice, sino por lo que es, una realidad reprimida por la tradición occidental.

A pesar de que, al parecer, este programa retoma las experimentaciones poéticas de Mallarmé (1897) o Apollinaire (1918), es el influjo de la recuperación del ideograma por parte de Ezra Pound (1954) y el diálogo con el montaje lo que nos pondrá al frente piezas que intentan sintetizar en la palabra poética la combinación de “tomas que pintan” (de Campos, 2019b, p. 201), es decir, el principio cinematográfico que es emulado por la mezcla y la reunión de jeroglíficos, dimensión visual, en un signo. Esto no quiere decir retomar a los caracteres miméticos palabra-imagen del caligrama, ya que los Noigandres realizaron una “traducción lingüística del concepto de montaje” (Padilla, 2014, p. 158) desde el cual el poema concreto no interpreta, o representa, al objeto, sino quiere ser, en y por sí mismo, el objeto en un medio que congrega las condiciones espacio-tiempo. Un ejemplo de esto puede ser el poema “tensão” (1956b) de Augusto de Campos:



(de Campos, 1956b).

La división espacial del poema plantea una lectura que rompe la linealidad y la unidireccionalidad del verso; esta también repercute como una dimensión visual que dispone las palabras como bloques (palabra-bloque). En la práctica podemos leer palabras

en portugués como “tambem” (también), “tensão” (tensión), “com som” (con sonido), “tombem” (otoño), etc. En todas estas posibilidades de lectura, incluso, ingresa la dimensión tipográfica. Por ejemplo, la elección de la letra *futura bold* favorece en su minimalismo la paronomasia (Padilla, 2014) que pierde el sentido del verso. En “tensão”, todas estas posibilidades de lectura y relación con el poema se encuentran favorecidos por el tratamiento de las condiciones visuales y sonoras de las palabras, pero también por el aspecto idiomático, como si el portugués ganara esta toma de posición formal. La palabra se torna en un objeto de construcción poética, palabra-bloque con atribuciones espacio-temporales.

Creo relevante incidir en estos aspectos poéticos del programa concretista, debido a que proponen una importante preocupación por la dimensión icónica del signo y la manera en la que esto prefigura el poema por lo que es, relaciones espaciales gráfico-fonéticas, y luego por lo que dice, la significación que componen estas articulaciones. Así mismo, en esta práctica, las experimentaciones con la palabra se reconocen como exploraciones que, entre límites y posibilidades, evidencian las condiciones plásticas del portugués. Este tratamiento del poema es relevante en una teoría de la traducción, porque nos permite contemplar este como una labor que no se centra en transmitir o intermediar un contenido, o lo que dice la pieza, sino como una interpretación de lo que revela su identidad al reconocerse como objeto lingüístico e idiomático.

Los Noigandres tuvieron un notable trabajo de traducción poética y teorización sobre esta a la que denominaron «transcreación». Con resonancias aún de la obra de Ezra Pound, quien además fue traductor, los integrantes de este grupo, específicamente los hermanos de Campos, entendieron la traducción como un acto de creación que en el ejercicio borraba los límites de autoría. En el ensayo “De la traducción como creación y como crítica” (2018 [1962]), Haroldo de Campos, teórico de este momento, incide en la manera en que la labor traductora de Pound está respaldada por la anticipación teórica de la creación y la escogencia. El poeta estadounidense ordena, selecciona y expurga lo que ya fue hecho a partir de una revisión que convierte su traducción en una reescritura crítica y pedagógica. Para de Campos, este proceder de Pound ofrecía un ejercicio doble en el que la difusión de nuevos poetas también significaba la diversificación del idioma.

En la práctica, la transcreación obedece a lo que considero tres aspectos teóricos interconectados: la creación, el lenguaje poético y la liberación del significado, los

mismos que han sido explorados por Haroldo de Campos. En el primer caso, la traducción presenta una imposibilidad teórica porque, según el concretista brasileño, traducir es un arte y como tal realiza algo imposible. Esto significa que el traductor se empeña en traducir lo intraducible. Frente a esta imposibilidad de expresar lo inexpressable, o de reproducir lo irreproducible, la traducción se convierte en un acto de “recreación, o creación paralela, autónoma aunque recíproca” (2018 [1962], párr. 6). Ante la dificultad del texto, se abre más la posibilidad a la recreación. En el segundo caso, y el que más asiente al programa concretista, la transcreación recupera la función poética jakobsoniana (Jakobson, 1975) al concentrarse en traducir la iconicidad del signo porque esto implicaría “recrearlo físicamente” (de Campos, 2011, p. 17). Esto significa que la transcreación traduciría en el poema de llegada las cualidades concretas del poema inicial. Por ejemplo, frente al poema “A Serguéi Iesenin” de Maiakóvski, Augusto de Campos traduce la aliteración antes que el sentido como anteponiendo las cualidades formales del discurso antes que las significativas. En el último caso, y que resulta de la conjunción de los anteriores, la transcreación se libera del significado porque cuestiona el carácter comunicativo de la obra de arte y el carácter servil de la traducción.

La transcreación es la confluencia de la experiencia poética concretista y la afirmación del acto creativo. Sin embargo, también es la toma de posición de la función poética que se suscribe como elemento traducible mientras el binomio benjaminiano fidelidad-libertad entra en tensión. El transcreador sintetiza la consciencia del poeta y del traductor que, al liberarse del significado y traducir la función poética, crea un objeto que habla y en el que se deja oír. Ante la imposibilidad reconocida de traducir lo intraducible, transcrear permite la supervivencia de la lengua mientras expande y renueva en una forma peculiar la vida de la lengua original (Benjamin, 1923). Se transcrea para vivir.

4. LA PALABRA-HOJA DE E.E. CUMMINGS

Desde la segunda década del siglo XX, Edward Estlin Cummings ensaya una poética que se vale de los elementos visuales y compositivos de las palabras (Formas fixas, 2016). En sus poemas, la tipografía y el enfoque semiótico adquieren una presencia que implica pensar el lado iconográfico del signo (González de León, 2008). Frente a Cummings, nos vemos obligados a desplazar nuestra forma de interactuar con el poema como una relación que empieza a pensar en la dimensión plástica, léase no significativa, de la escritura. Esta dinámica es clara en la pieza “o the round” de *Xaipe* (1950):

o
the round
little man we
loved so isn't

now

a gay of a
brave and
a true of a

who have

r
olle
d i

nt

o
n
o

w(he)re

(Cummings, 1991, p. 606).

Cummings emplea un recurso tipográfico “o” que anticipa una característica del personaje sobre el que gira el poema, el “round little man” (el hombrecito redondo). La redondez circunda o rodea toda la atmósfera lírica y se reitera tipográficamente como si, al mismo tiempo, intentara aludir a la presencia del hombrecito que está “nowhere” (en ninguna parte). El poema presenta y oculta a su protagonista a partir de la condición icónica de la letra (el tipo) en mayúscula y minúsculas, el significado de “gay” y el signo “he” (él) entre paréntesis, signo de puntuación fundamental en la estética del poeta que apunta a la separación y al aislamiento. De hecho, es tal el juego idiomático del inglés y la puntuación en él que se personifica el relato de que “él” está escondido en el “ningún lugar”. Este personaje tipográfico “o” se convierte en un objeto poético que aparece y desaparece en visualidad y discurso. La ambigüedad de la “o” es aprovechada como grafía y como figura geométrica que da forma a la presencia-ausencia, ya que es la representación visual del hombrecito redondo camuflado y disimulado en el poema. En “o the round”, Cummings juega a las escondidas con la doble interpretación de sus signos. A pesar de que este poema plantea más problemáticas, que resume la creación de este poeta, nos gustaría apuntar en el sintomático uso iconográfico que plantea, y la posibilidad

matemática y lingüística que ofrecen las tipografías en su obra, las mismas que están atravesadas por el carácter idiomático del inglés. Estas serán fundamentales para entender la principal operación realizada en el poema que analizaremos.

Luego del repaso necesario por las discusiones sobre la ontología de la traducción, la teoría de la transcreación y la poética de E. E. Cummings, nos detendremos en la traducción del poema “a leaf falls”, que forma parte del libro *95 Poems* (1958). Nuestro objetivo es analizar cómo la transcreación de este poema al portugués recupera la experiencia originalmente propuesta por el autor y de qué manera la experimentación sirvió para dicho propósito. Para esto, es relevante comparar dos traducciones del poema de Cummings realizadas al español y al portugués por Octavio Paz y Augusto de Campos respectivamente.

l(a

le
af
fa

ll

s)
one
l

iness

(Cummings, 1991, p. 673).

Traducir es interpretar. Un poema como el de Cummings exige una interpretación que pueda establecer un diálogo con todos sus elementos. En “a leaf falls”, una hoja cae en la soledad (“a leaf falls loneliness”). Con este enunciado el poema alude a un estadio y a un movimiento que se resume en la caída solitaria de un objeto natural. La historia de esta pieza es expresada en la caída silábica de las palabras “una hoja” (*a leaf*) encerradas selectivamente entre paréntesis. Semejante a lo ocurrido en “o the round”, Cummings emplea ortográficamente los paréntesis para aislar, en primera instancia, a su hoja, y, en segunda, la caída de su hoja. El poeta parece ser consciente de la capacidad ortográfica de los paréntesis y los inserta en su universo poético: la separación de las dos lecturas del

poema y el encierro de la hoja. En “a leaf falls”, el signo ortográfico aísla y cosifica a la hoja trasladando la experiencia del objeto a la experiencia de la palabra para constituirse en una hoja-palabra.

Sin embargo, los paréntesis forman parte de la múltiple experiencia de soledad a la que nos enfrenta el poema: aislar también implica dejar solo. Fuera de estos signos, la soledad se haya fragmentada y reiterada. Por ello, Cummings plantea una división consciente de la palabra “loneliness” como intentando encontrar en su composición tipográfica y silábica aquello que expresa en el significado: l-one-l-iness. Aquí la condición idiomática y matemática es necesaria porque la palabra “loneliness” parece gritar soledad de varias formas. Una de ellas es la que se expresa en letras “uno”, en inglés (*one*), y las otras son las “l” que, en la elección tipográfica del autor, también, apuntan al número “1” (uno). Es decir, en el tipo de letra, decidido y empleado por el poeta, la letra “l” y el número “1” poseen una morfología tan cercana, casi igual, que pueden ser reemplazadas entre ellas. Por ende, en “a leaf falls”, la experiencia de soledad atraviesa tres patrias del lenguaje: la matemática, la tipográfica y la lingüística. El estado solitario se convierte al mismo tiempo en ícono, palabra, letra y número. En síntesis, son varias formas apuntando a un solo lado solitario.

Para Cummings, la expresión solitaria aprovecha la espacialidad de la página en blanco. Se conforman dos niveles, el de arriba y el de abajo, que intensifican la disforia de la caída de la hoja y la caída emocional. En cambio, en la parte superior, coexisten dos alusiones al uno: en la letra-número “l” y en el artículo “a” que, teniendo como base el inglés, alude al uno (un). Esta doble alusión, matemática e idiomática, se complementan en el antepenúltimo “l” y último verso “one”. Por esta razón, se concluye que la pieza está revestida de una soledad interna y externa.

A partir de esta interpretación, una labor traductora o transcreadora precisa contemplar y entender la disforia del poema, la reiteración del estado solitario, la objetualización de la palabra, los recursos tipográficos, pero, sobre todo, la polivalencia de la “l”, “1” o el uno. En otras palabras, el poema de Cummings exige una traducción de su función poética que, a la vez, responda a los juegos y a las probabilidades que abre el idioma en el que escribe el autor, el inglés.

Con anterioridad, Augusto de Campos y Octavio Paz han transitado por la traducción de la obra de Cummings. El poeta y traductor brasileño lo hizo en 1954 y el

poeta y traductor mexicano, en 1955 (Cisneros, 2014). El trabajo sobre “a leaf falls”, realizado por ambos poetas, nos revela que ante la práctica no solo se traduce el poema sino también el *ars poética* de cada autor. Con esto nos referimos que traducir es expresar el conjunto de saberes e ideas con los que cada uno se enfrenta a la traducción.

ee cummings:

l(a
le
af
fa

ll

s)
one
l

iness

Octavio Paz:

s(u
na
ho
ja

ca

e)
o
l

edad

Augusto de Campos:

so l(a
(l le
f af
o fa

l)l ll

(ha s)
e one
ai) l

itude iness

(Cisneros, 2014, p. 223).

A partir de esta comparación, se advierte que en la traducción de Octavio Paz se ha impuesto la función comunicativa y la postura conservadora ante los juegos del lenguaje. El poeta ha trasladado el contenido del poema y la disposición tipográfica entre palabras fragmentadas y signos. Lo mismo que es aislado por Cummings en la versión en inglés es también aislada por Paz en la versión en español. En la tensión fidelidad-libertad, Paz ha optado por la comodidad de la fidelidad. Inclusive, salvo por la permanencia del “l”, se han perdido las reiteraciones simultáneas de la soledad. Si el poeta americano aprovecha sus condiciones idiomáticas, Paz, en esta versión, hace ver al español como una lengua reducida y limitada. Por ello, se reconocen que en esta traducción se ha perdido el juego entre ese gran cóctel de idioma, tipografía y polivalencia.

A diferencia de Paz, Augusto de Campos ha transcreado el poema, debido a que juega con todos los elementos posibles del idioma y del signo. Su interpretación de Cummings atraviesa dos fases: la composición idiomática y la composición visual. En esta práctica traductora, el portugués en tanto idioma contribuye a la reiteración de la

soledad. Por ejemplo, la palabra “[S]olitude” es fragmentada silábicamente: so-l-itude en la medida en la que el portugués permite la construcción del estado aludido en “so” o “só” (solo). Así, “solitude”, soledad en portugués, se vuelve ícono en el “l” y también en el “só”. No obstante, en la transcreación que realiza de Campos, la dimensión visual también entra a tallar a partir de la conservación y el aislamiento tipográfico de la “l”, lo que afianza, al mismo tiempo, su lectura numérica como «1». De Campos ha entendido que en el poema de Cummings el “uno” y el “1” es importante, motivo por el cual rodea la pieza con estas referencias en el segundo y el quinto verso. Si bien los anteriores ejercicios se desenvuelven en la fidelidad del poema, existen otros aspectos en los que aflora la libertad del poeta-traductor, como el uso de los paréntesis. A diferencia de Cummings, Augusto de Campos aísla selectivamente las palabras fragmentadas para construir o traducir su propia arte poética. En esta versión, los paréntesis segmentan y refuerzan la trayectoria de la caída de la hoja-palabra; además, forman y aíslan otra. Esto explica por qué el poeta concretista incrementa los signos de puntuación, ya que busca conseguir lograr la aparición de una palabra con los restos de otras como “haikai” (haiku), una inserción simultánea en el poema y en su obra de la tradición oriental (Cisneros, 2014).

La libertad del transcreador ha traducido (entiéndase transcreado) la función poética del lenguaje como si, al margen de lo que el poema dice, pusiera por delante lo que el poema es o lo que este desea ser: un ejercicio tipográfico, ortográfico, matemático y lingüístico. Está claro que la tipografía y el color forman parte de la dimensión visual. En el poema de Augusto de Campos, el signo necesita aludir aún más a la hoja-palabra, motivo por el cual la elección de la fuente mecanorma y el color verde objetualizan y personalizan a la pieza para que, a través de sus formas y gradaciones, sea cada vez más la hoja que cae. Esto direcciona la lectura al sentido idiomático inicial del poema. Finalmente, en la transcreación del poeta concretista, apelar a las cuestiones cromáticas y tipográficas opera como una compensación ante los abismos entre una lengua y otra. Una operación como esta es sintomática de las siguientes transcreaciones exploradas desde la década del 2000 por de Campos en sus intraduções y outraduções (intraducciones y otras traducciones), en las cuales traduce visual y creativamente (de Campos, 2015) las obras de Mallarmé, Apollinaire, Pessoa, entre otros.

5. CONCLUSIONES

La práctica de la traducción plantea una importante labor de interpretación o hermenéutica que tenga la posibilidad de ingresar al poema tal y como un análisis literario lo exige. Por un lado, el traductor entonces es una figura que se relaciona con la obra y su metalenguaje con miras a encontrar el lenguaje puro que relacione las dos lenguas dentro de una dinámica de fidelidad y libertad. La teoría de la transcreación lidia con este binomio intentando ofrecer un equilibrio que favorezca la función poética del poema original. Así, esta metodología no es únicamente una forma de traducir para un cierto tipo de poesía que se caracteriza por sus condiciones concretistas. La imagen asentada en la iconicidad del signo puede ser una vía de apertura a la dimensión visual como escape y alternativa a diversos horizontes idiomáticos o lenguas de llegadas. Por otro lado, los signos no lingüísticos, las variantes tipográficas o los condicionamientos espaciales pueden trabajarse como alternativas o puntos de encuentro y salvedad que dinamizan los problemas con el signo los cuales impiden recuperar la experiencia del poema a traducir. Por último, con el análisis a la transcreación de “a leaf falls”, se puede concluir que E. E. Cummings y Augusto de Campos comprendieron que los números, las letras y el diseño son patrias universales del lenguaje, formas que preexisten al idioma o ese lenguaje puro que en las ideas de Walter Benjamin parece quedar solo en el ideal. El hecho de que la traducción al español en la versión de Octavio Paz no haya funcionado no significa el empobrecimiento de esta lengua de llegada, sino es el desconocimiento y la subestimación de estos elementos transversales a toda cuestión idiomática. La mirada de Paz es conservadora y la de Campos, experimental.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, W. (1923). *La tarea del traductor*. Edhasa.

CISNEROS, O. (2014). Traducción y poéticas radicales: el caso de Octavio Paz y el grupo Noigandres. En A. Kuzmanović, J. Filipović, J. Stojanović & J. Rajić (eds.), *Estudios Hispánicos en el siglo XXI* (pp. 213-227). Universidad de Belgrado.

CUMMINGS, E. (1991). *E. E. Cummings Complete Poems 1904-1962*. Liveright.

DE CAMPOS, A. (1956a). Manifiesto: Poesía concreta, *Xul*, (4), 26-27.

DE CAMPOS, A. (1956b). *tensão* [fotografía]. Augusto de Campos. <https://www.augustodecampos.com.br/tensao.html>

- DE CAMPOS, A., PIGNATARI, D. y DE CAMPOS, H. (1982 [1961]). En J.S. PEREDNIK (ed.), *Poesía concreta A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros*. Centro Editor de América Latina.
- DE CAMPOS, A. (2015). *Outro*. Editora Perspectiva.
- DE CAMPOS, H. (2011). *Da de transcrição: poética e semiótica da operação de tradutora*. FALE/UFMG.
- DE CAMPOS, H. (julio de 2018 [1962]). De la traducción como creación y como crítica [Trad. de R. Jiménez]. *Poesía*. <http://poesia.uc.edu.ve/de-la-traduccion-como-creacion-y-como-critica/>
- DE CAMPOS, H. (abril de 2019a [1985]). De la transcreación: poética y semiótica de la operación traductora [Trad. de R. Jiménez]. *Poesía*. <http://poesia.uc.edu.ve/de-la-transcreacion-poetica-y-semiotica-de-la-operacion-traductora/>
- DE CAMPOS, H. (2019b). *Ideograma lógica poesía lenguaje*. Gog y Magog Ediciones.
- FORMAS FIXAS. (julio de 2016). Um poema de Cummings. *Formas fixas*. <http://formasfixas.blogspot.com/2016/07/um-poema-de-cummings.html>
- GADAMER, H. (1999). *Verdad y Método. Tomo I*. Ediciones Sígueme.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, U. (2008). e. e. Cummings El uno el innumerable quien. *Material de lectura*. <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/ee-cummings.pdf>
- JAKOBSON, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral.
- JAUSS, H. R. (1971 [1967]). La historia literaria como desafío a la ciencia literaria. En H. U. Gumbrecht & G. Domínguez (eds.), *La actual ciencia literaria alemana* (pp. 37-114). Anaya.
- PADILLA, J. (2014). *El terreno en disputa es el lenguaje*. Iberoamericana.
- PEREDNIK, J. S. (1982). *Poesía concreta A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros*. Centro Editor de América Latina.
- STEINER, G. (1980). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Fondo de Cultura Económica.