

Arqueologías de la traducción de Ricardo Reis

[Archaeologies of translation of Ricardo Reis]

Max Hidalgo Nácher*

Palabras clave

Fernando Pessoa, Ricardo Reis, Traducción, Edición, Archivos.

Resumen

Las relaciones entre crítica y creación, teoría y traducción, filología y poesía exigen ser pensadas cada vez y caso por caso. Este artículo propone volver sobre la labor de edición y traducción de Ricardo Reis, así como sobre la materialidad y el estatuto del archivo, para proponer una arqueología de la traducción que nos permita comprender mejor la obra de este heterónimo pessoano, la cual no puede entenderse al margen de su historia crítica y editorial. Para ello, el autor propone una lectura de Reis a partir de los problemas con los que se encontró al llevar a cabo su propia labor de traducción.

Keywords

Fernando Pessoa, Ricardo Reis, Translation, Editing, Archives.

Abstract

The relationships between criticism and creation, theory and translation, and philology and poetry must be examined anew in each case. This article revisits the editing and translation of Ricardo Reis, as well as the materiality and status of the archive, in order to propose an archaeology of translation that helps us better understand the work of this Pessoaan heteronym, which cannot be understood apart from its critical and editorial history. To this end, the author offers a reading of Reis grounded in the problems encountered in the course of his own translation practice.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Ricardo Reis, Tradução, Edição, Arquivos.

Resumo

As relações entre crítica e criação, teoria e tradução, filologia e poesia exigem ser pensadas de cada vez e caso a caso. Este artigo propõe visitar o trabalho de edição e tradução de Ricardo Reis, bem como a materialidade e o estatuto do arquivo, de modo a propor uma arqueologia da tradução que permita compreender melhor a obra deste heterónimo pessoano, a qual não pode ser entendida à margem da sua história crítica e editorial. Para tal, o autor propõe uma leitura de Reis a partir dos problemas com que se deparou ao realizar o seu próprio trabalho de tradução.

* Universitat de Barcelona (UB).



Las reflexiones que aquí siguen parten del cruce de dos problemáticas específicas. Por un lado, de mis estudios sobre teoría literaria, crítica, traducción y circulación, en los cuales ha jugado un papel importante la figura de Haroldo de Campos. Por el otro lado, de algunas cuestiones surgidas en la labor de traducción de las obras completas de Ricardo Reis, que comencé en 2019 y que fueron publicadas en 2025 por la editorial Pre-Textos. El cruce de ambas problemáticas muestra por sí mismo la dificultad de separar crítica y creación, teoría y traducción, filología y poesía. Desde esta perspectiva, la teoría no es un aparejo que se aplicaría desde fuera de modo indiferente a una multiplicidad de objetos históricos que tendría que explicar, sino un producto singular del contacto con esos objetos heterogéneos que se resisten a dichas explicaciones. Habría, pues, una figura de la literatura que la presenta como algo que exige ser comprendido, pero que, al mismo tiempo, no se deja comprender: como motor y límite del pensamiento. Barthes aludía a dicha figuración cuando sostenía, en 1977: “Si, par je ne sais quel excès de socialisme ou de barbarie, toutes nos disciplines devaient être expulsées de l’enseignement sauf une, c’est la discipline littéraire qui devrait être sauvée, car toutes les sciences sont présentes dans le monument littéraire” (BARTHES, 1978: 18). Esa imagen de la literatura es la misma que atraviesa las obras de Fernando Pessoa y de Haroldo de Campos, dando forma a una cuestión que obliga a revisar nuestras ideas sobre la crítica y sobre la traducción.

1. Metafísicas de la traducción

Hay una larga tradición que subordina la dispersión connatural de la traducción —y de la pluralidad empírica de sus diversas manifestaciones— a la primacía del original y, al hacerlo, rebaja la actividad traductora, presentándola como algo pasivo o subordinado. Esta tradición no es ajena a aquella otra que entiende la historia de la literatura y del pensamiento como un continuo que partiría de un bloque central, cuyos máximos exponentes irían sucediéndose los unos a los otros como en una carrera de relevos, y cuyas ideas se irían difundiendo paralelamente —en una historia secundaria sin mayor agencia— por espacios periféricos abocados al atraso y a no poder satisfacer jamás una deuda infinita respecto a sus metrópolis¹. La literatura del siglo XX, con autores como Borges², y el pensamiento crítico y filosófico que la acompaña, han planteado la posibilidad de invertir y desplazar unos esquemas que parten de un paradigma en el que el Original prima sobre sus Imitaciones en una distribución que atribuye al primer término una plenitud que las traducciones sólo

¹ Para la cuestión del arte contemporáneo, GIUNTA (2022). Para la circulación de la teoría literaria, cf. HIDALGO NÁCHER (2019, 2020).

² Esto se percibe, entre otros lugares, en “Pierre Menard, autor del Quijote” y en “Kafka y sus precursores”, pero también en afirmaciones como aquella con la que arranca el poema “Un lector”: “Que otros se jacten de las páginas que han escrito; ¡a mí me enorgullecen las que he leído” (BORGES, 2005: 1016).

conseguirían reflejar o reproducir de modo parcial y desviado, considerando así sus *diferencias* como *faltas*. De ese modo, tradicionalmente ha primado una concepción deceptiva de la traducción poética que, bajo una infinidad de variantes, constituye la herencia de una tradición que postula la superioridad del Modelo sobre la Copia³. ¿La poesía sería aquello que se pierde en la traducción (FROST, 1961: 7)? Marguerite Yourcenar, en un texto de 1936 en homenaje a Rilke, daba un suelo sensible a este axioma: “Toute une partie de son œuvre m’échappe, car les poèmes traduits ne sont jamais que des colombes auxquelles on a coupé les ailes, des Sirènes arrachées à leur élément natal, des exilés sur la rive étrangère qui ne peuvent que gémir qu’ils étaient mieux ailleurs” (YOURCENAR, [1936] 1994: 7; cf. HARTMANN y HERSANT, 2019: 1). En estas afirmaciones se ancla toda una tradición regida por la metafísica de la presencia puesta en cuestión por Jacques Derrida (1972) desde los años sesenta en sus análisis del *Fedro* de Platón al mostrar el modo en que opera la represión de la escritura y las textualidades en nombre de la triada del lenguaje, la voz y la obra.

Esa tradición monológica —que remite los textos a una obra y esta, a su vez, a una voz autorizada que le confiere una unidad de origen— llega muchas veces hasta nuestros días contribuyendo tanto a la invisibilización de la traducción como a la renuncia a lo que Walter BENJAMIN (2021) calificó como *la tarea del traductor*. Ahora bien, más allá de ese monologismo y en lucha con él, cabe rescatar, tanto en la práctica de la traducción de los poetas como en las teorías que estos elaboraron a partir de ella, una tradición menor pero sostenida en la que se piensa la labor de la traducción más allá de su supuesto carácter pasivo y servicial. Desde por lo menos Novalis y el romanticismo alemán⁴ —momento del surgimiento de la literatura en su sentido moderno (FOUCAUT, 1996; WILLIAMS, 2000); o, en los términos de Jacques Rancière, del *régimen estético de las artes* (RANCIÈRE, 2000: 26-45)— hasta Lawrence Venuti, Jacques Derrida, Haroldo de Campos o César Aira encontramos *otra tradición de la traducción* que plantea sus potencias de transformación o la presenta como un modo de la sobrevivencia. En esa línea, T. S. Eliot constataba las repercusiones de la obra de Baudelaire —a fin de cuentas, uno de sus predecesores— en contraste con su poca incidencia en la lengua inglesa y planteaba la posibilidad de que sus lectores franceses vieran en él algo “que los lectores de habla inglesa no han percibido” (ELIOT, 2010: 340). La tesis de Eliot, que señalaba algunas debilidades de la poesía de Poe, pasaba por el hecho de considerar que Baudelaire, Mallarmé y Valéry habrían

³ Esa Hartmann y Patrick Hersant escribieron que esa concepción “paraît aujourd’hui d’un autre âge — celui où la traduction, éternelle seconde et servante au grand cœur, semblait se confiner, sinon se complaire, dans la condition ancillaire où l’assignaient une doxa rarement interrogée, des siècles d’histoire littéraire et jusqu’à la majorité des traducteurs eux-mêmes” (HARTMANN y HERSANT, 2019: 1).

⁴ “L’esprit le plus hautement poétique appartient aux traductions transformatrices [...]. Le vrai traducteur doit, de fait, être artiste lui-même et recréer l’idée de l’ensemble librement, selon sa volonté. Il doit se faire le *poète du poète*” (NOVALIS, *Blüthenstaub*, fragment 68, *Athenaeum*, 1^o mai 1798, citado de HARTMANN y HERSANT, 2019: 2).

encontrado en su obra algo que tendría que ver más con ellos mismos que con el texto del poeta norteamericano:

Qué es lo que los tres grandes poetas franceses ya citados encontraron y admiraron en su obra que nosotros no hemos encontrado. Ante todo, debemos tener en cuenta que ninguno de estos poetas conocía muy bien la lengua inglesa [...]. Es posible, desde luego, al leer algo en un idioma que comprendemos de manera imperfecta, que el lector encuentre algo que no está ahí; y, cuando el lector mismo es un hombre de genio, el poema extranjero puede, por un accidente feliz, despertar algo importante de las profundidades de su mente, que él atribuye a lo que lee. Y es cierto que al traducir la prosa de Poe al francés, Baudelaire efectuó una mejora sorprendente: transformó lo que a menudo es una prosa inglesa desmañada y de mala calidad en un francés admirable. Mallarmé, que tradujo algunos poemas de Poe en prosa, efectuó una mejora similar.

(ELIOT, 2010: 349-350)

Eliot rebajaba a través de dicha argumentación la poesía de Poe para reconfigurar de modo ingenioso una tradición que le incluía apuntando a la posibilidad de *mejora* a través de la traducción. Revisando esa misma genealogía en términos edípicos, Harold BLOOM (1973) desconstruiría con posterioridad la noción positivista de *influencia* para mostrar que todo modelo es ya desde siempre un simulacro. Después de él, Haroldo de Campos llegará a aludir de modo más radical al sueño luciferino de que la traducción pueda convertir el original en una suerte de copia de la copia que él es⁵. Para poner en cuestión un *paradigma deceptivo* de la traducción, aquí Haroldo de Campos proponía un momento eufórico que invierte el paradigma. Ahora bien, más allá de esos gestos de autorización y de esa imaginería angélica o demoníaca, lo que aquí nos interesa es situar la traducción en *un horizonte transformativo y sin norma* en el que lo leído se levanta sobre un fondo de ilegibilidad —que constituye su potencia— siempre abierto a criterios por-venir.

En nuestros tiempos de traducción digital la tarea del traductor acaso pudiera consistir en suspender la racionalidad lingüístico-traductora neoliberal, la cual hace del lenguaje un flujo numérico permanentemente lubricado al servicio de las finanzas, mostrando de modo práctico la distancia que separa el *Globish* (neo-lengua que tiende a reducir la subjetividad y, con ella, la negatividad tendencialmente a cero al postular su traductibilidad universal) de lo intraducible. Intraducibilidad que no se encuentra sólo en las palabras con contenido semántico, sino también en la textura de las hablas y las escrituras que dan cuerpo a la sensibilidad y al pensamiento. Pues, como recuerda Barbara Cassin, lo intraducible es aquello que no cesa de (no) ser

⁵ Se trataría, en los términos de Haroldo de Campos, de “ameaçar o original com a ruína da origem. Esta, como eu a chamo, a última *hýbris* do tradutor luciferino: transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução” ([1984] 2013: 65). Como escribe en *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*: “Flamejada pelo rastro coruscante de seu Anjo instigador, a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemoria parricida chamarei ‘transluciferação’” (CAMPOS, 1981: 209).

traducido (CASSIN, 2022); aquello que, no dejándose traducir, es justamente lo que merece ser traducido al infinito, abriendo y prolongando en todos los sentidos la serie de las traducciones.

2. Por una arqueología de la traducción

En la lectura recibida de cualquier autor hay algo que se hurta a la lectura. Algo del orden de la escritura que habría quedado disimulado bajo su nombre propio y sus sucesivos comentarios y traducciones. Pensemos en Fernando Pessoa: en las operaciones de desdoblamiento y proliferación llevadas a cabo por el autor; en el carácter póstumo de gran parte de su obra y en la consiguiente proliferación de ediciones que han ido fijando y transformando su corpus autorial y sus diversos modos de atribución; en el corpus crítico con el que esas ediciones se entrelazan; en las traducciones a las que, a partir de las diversas fijaciones de ese corpus y de las diferentes propuestas y concepciones poéticas y estéticas de sus traductores, ha dado lugar. Esos diversos estratos no se articulan lineal y cronológicamente, sino que se entrecruzan en un bucle en el que el nombre de Pessoa y las textualidades que caen bajo su dominio se abren tanto a la materialidad de lo escrito —y, en último término, a su posible insignificancia— como a múltiples agenciamientos de sentido. Como ha sostenido Jerónimo Pizarro, “‘mediar’ conlleva la producción de una diferencia y, más que grados de fidelidad, existen maneras de ser más infielmente fiel, o más fielmente infiel” (PIZARRO, 2012: 21). A partir de ello, cabría desplazar la atención del paradigma de la fidelidad (pues siempre cabría preguntar: *¿a qué se es fiel en cada caso?*) al de la mediación, transformar el binarismo previo en una relación triangular, posibilitando el contacto entre disciplinas, ámbitos y problemas, y devolviendo de ese modo a los textos y a sus procesos de lectura, edición y traducción sus diversos niveles de historicidad. Como leemos en *La mediación editorial. Sobre la vida póstuma de lo escrito*: “Lo que buscamos es *no* separar la producción de la recepción, ni la producción de la interpretación, pues la recepción y la interpretación comienzan muchas veces por la edición” (PIZARRO, 2012: 24).

Hablar de vida póstuma implica aquí hablar de sobrevivencias. De ese modo, volvemos sobre las ediciones de Pessoa para hacer emerger en sus lecturas y traducciones algo del orden de lo no leído; y lo hacemos no para proponer una lectura plena del autor, refutando las anteriores para restaurar una verdad que habría quedado velada en la recepción de sus textos, sino por hacer emerger el modo en que sus textos son trabajados por las mediaciones —la fijación y edición de los textos, su recepción y articulación crítica, sus traducciones...— y para relanzarlos, inscribiendo en esa serie abierta una nueva lectura, una reescritura atenta a la dimensión arqueológica de los textos.

2.1. Fidelidad, mediación, legibilidad

Tal como no se traduce nunca desde la nada, tampoco lo traducido se destina a una página en blanco. Gilles Deleuze lo afirmaba refiriéndose a la pintura: lo difícil no es enfrentarse a la tela en blanco, sino hacer en ella el vacío, horadar el cliché que está de algún modo dado desde siempre⁶. Lo que hay en el comienzo no es pues la blancura del origen, sino una proliferación de lenguajes históricos recibidos y, en el peor de los casos, la inscripción coagulada y monológica de un punto de vista unívoco. En ese caso, el enciclopedismo y las pocas o muchas palabras no darán en nada más que en lo que ya estuviera desde siempre contenido en la mirada del Cíclope, que no conoce la perspectiva. Partiendo de aquí, pierden sentido algunas de las ideas tradicionales sobre la traducción. De ese modo, traducir ya no consistirá en trasladar un contenido previo de una lengua a otra (lo que Walter Benjamin calificaría, en una secuencia feliz, como la *transmisión inexacta de un contenido inesencial*⁷); tampoco, contra lo que se podría pensar, en pasar del código universal de una lengua al código universal de otra, sino —en todo caso, y guiados por una poética que acaso aún no se conoce— en atravesar una miríada de códigos que se dan en contacto con la misma. A eso que se traduce, que no es el contenido ni la lengua, Haroldo de Campos le llamaba el *intracódigo* del poema⁸, el cual no es previo a la creación de la obra, sino más bien su resultado. Ahora bien, esos códigos, poéticas, juegos del lenguaje y

⁶ “Es un error creer que el pintor está ante una superficie blanca. La convicción figurativa se deriva de este error: en efecto, si el pintor estuviera ante una superficie blanca, podría reproducir en ella un objeto exterior que funcionara como modelo. Pero no es así. El pintor tiene muchas cosas en la cabeza, o a su alrededor, o en el taller. Ahora bien, todo eso que tiene en la cabeza o a su alrededor está ya en el lienzo, más o menos virtualmente, más o menos actualmente, antes de que comience su trabajo. Todo ello está presente en el lienzo, en calidad de imágenes, actuales o virtuales. De manera que el pintor no tiene que rellenar una superficie blanca, antes bien, tendría que vaciar, desescombrar, limpiar. No pinta, pues, para reproducir en el lienzo un objeto que funcionara como modelo, pinta sobre imágenes que están ya ahí, para producir un lienzo cuyo funcionamiento va a invertir las relaciones del modelo y de la copia. [...] tendría más bien que limpiar, vaciar, despejar [...]. Toda una categoría de cosas que se pueden llamar clichés ya ocupa el lienzo, antes del comienzo” (DELEUZE, 2009: 89-90).

⁷ “*eine ungenaue Uebermittlung eines unwesentlichen Inhalts*”, “la transmisión inexacta de un contenido que no es esencial” en la traducción de Robert Caner (BENJAMIN, 2021: 66; cf. CAMPOS, 1981: 179).

⁸ “Traduzir a forma, ou seja, o ‘modo de intencionalidade’ (*Art des Meinens*) de uma obra — uma forma significante, portanto, intracódigo semiótico — quer dizer, em termos operacionais, de uma pragmática do traduzir, re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o, enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor, para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário. O tradutor de poesia é um coreógrafo da dança interna das línguas, tendo o sentido (o conteúdo, assim chamado didaticamente) não como meta linear de uma corrida termo-a-termo, sineta pavloviana da retroalimentação condicionada, mas como bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel. Pulsão dionisíaca, pois dissolve a diamantização apolínea do texto original já pré-formado numa nova festa sígnica: põe a cristalografia em reebulição de lava” (CAMPOS, 1981: 181).

modos de la sensibilidad no son ajenos a la lectura que podamos hacer de ellos. De ese modo, la configuración de lo poético, aunque precise de una escritura previa, solicita el *intersticio* de la lectura⁹. En los términos de Derrida, diríamos que la firma de la escritura solicita la contra-firma de la lectura (DERRIDA y ATTRIDGE, 2009). Lo que es válido, con más razón todavía si se quiere, para la traducción, la cual es siempre *un modo singular de escritura de una lectura*. Más allá de lo que Haroldo de Campos (1981: 184) ha calificado de *traducciones mediadoras* y *traducciones medianas* —las cuales renunciarían de antemano a la tarea de la traducción en su sentido fuerte—, cabría destacar dos modos de traducción de la poesía: la crítica y la propiamente poética. Así, si la escritura crítica es una escritura de la lectura (y, en este sentido amplio, una traducción) en un lenguaje que se reconoce a sí mismo como de otro orden al de la escritura literaria, la traducción poética escribe su lectura a partir de una pretensión muy diferente: la de situarse en un plano análogo al del texto traducido. Esto, lejos de constituir una conclusión, es apenas un punto de partida para la reflexión, pues qué quieran decir aquí “lenguaje de otro orden” y “plano análogo” no necesariamente es algo claro, y constituye en sí mismo una problemática específica en la que se juega la consistencia de lo poético y sus relaciones con otras prácticas y discursos.

Estas reflexiones habilitan un espacio de pensamiento desde una concepción poética y problemática del lenguaje y de la traducción. Lo que implica no tanto privilegiar un género literario o discursivo sobre los otros (por ejemplo, un supuesto género “poesía” sobre una supuesta “prosa”) como partir de la crisis de los géneros literarios y, con ellos, de cualquier discurso que se quiera exento o autoevidente, volviendo de ese modo sobre el estatuto poético del lenguaje y sobre sus diversos modos de agenciamiento (CAMPOS, 1977). El fenómeno poético no tiene así tanto que ver aquí con la imitación (en su sentido aristotélico), con la búsqueda de la belleza (degradada muchas veces de su sentido kantiano de *finalidad sin fin* a un sentido meramente ornamental) o con la exteriorización de una interioridad (tal sería el sentido débil de una poética de la *expresión*) como con la posibilidad de una crisis o transformación de los regímenes estéticos de la sensibilidad: con la potencia sensible de un pensamiento que fricciona con sus límites y entra en contacto con la exterioridad. Lo que nos obliga a pensar el sentido a partir de la ausencia de sentido y las obras literarias a partir de los procesos materiales que las han constituido como tales, restituyéndolas así a su historicidad; a riesgo de disolverlas, es cierto, pero también dándonos en ese mismo gesto la posibilidad de relanzarlas.

Desde aquí, cabe empezar a pensar la biblioteca a partir del archivo, la obra a partir de las sobras, el texto a partir de sus restos, lo que ha llegado a ser a partir de lo que fue abandonado por el camino. Ahora bien, se dirá, ¿por qué pensar la lectura

⁹ Este “intersticio” remite a algo análogo a lo que, desde una perspectiva geopolítica, Silviano SANTIAGO (2019) designó en los años setenta como *entre-lugar*.

a partir de las dificultades de leer? ¿Por qué acercarse a lo leído desde la ilegibilidad (HIDALGO NÁCHER, 2023) y desde una vocación analfabeta (BERGAMÍN, 1933; AGAM-BEN, 2016)? Cabe *remontar* esa tradición haciéndola retroceder hasta el primer romanticismo alemán y su experiencia de la lectura. Desde ahí, leer no implicaría tanto aplicar modelos como prestar atención a la especificidad de los textos y de sus poéticas, a aquello que permanece agazapado en ellos a la espera del momento de su legibilidad (SCHLEGEL, 2007: 240-245). Lo que merece ser leído, lo que merece ser traducido, sería algo que fricciona con nuestra lengua y con nuestros códigos y que, por lo tanto, no se deja traducir ni directa ni inmediatamente como sería el caso si la tarea de la traducción consistiera en trasladar un mensaje unívoco de una posta a otra. Lo que interesa al traductor, pues, es algo que no se deja contener en las formas recibidas y en los modos de sensibilidad de nuestro presente y que por ello remite al orden de la alteridad, de la diferencia o, en los términos de Barbara Cassin, de *lo intraducible*¹⁰. La tarea del traductor va ligada así a una suerte de *inconformismo*. Si eso es así, es porque aquello que encaja con nuestras formas y modos de percepción y enunciación no requiere de traducción, dado que aparece desde siempre como ya traducido en nuestras lecturas y discursos críticos. Intraducible es la palabra *sueño* en *El sueño de la razón produce monstruos*, de Goya, ya que al escindir el sueño en *somni* y *son* (catalán), *sonho* y *sono* (portugués), *dream* y *sleep* (inglés), *rêve* y *sommeil* (francés) —y la serie de traducciones sigue abierta...— se pierde la reversibilidad en la que se sostenía la audacia del grabado. Del mismo modo, intraducible es el “desasosiego” de Pessoa en tanto que apunta, a través de su flexibilidad ortográfica, a la ceguera sobre la que se cernería la angustia, como es también intraducible la maravilla que supone entender que lo asombroso de *Alicia en el País de las Maravillas*, de Lewis Carroll, radica en una constante interrogación que suspende lo dado a través de juegos materiales con el lenguaje, pues el país de las maravillas no era otro que... *Wonderland*.

3. Desarchivando a un autor: archivo y edición

En el estado de cosas actual parecería que, en la mayoría de nuestros contextos, se habría consumado la escisión entre Filosofía y Filología. Y, dentro de la Filología, aquella que opondría a entre quienes se dedican a la ecdótica o a establecer el rigor de los hechos y aquellos otros que se ocuparían de las sutilezas de la interpretación. Ese reparto de lo sensible, que escinde historia y teoría, empiria e interpretación, ha tendido a establecer una división del trabajo que justamente tiende a suspender la crítica en lo que se refiere a la posibilidad de una teoría de la historia y a una historia de la teoría. Y, sobre todo, hace difícil pensar la materialidad del pensamiento más allá de la materialidad y más acá del pensamiento, contando con la contingencia, así

¹⁰ Para CASSIN (2022) lo intraducible no remite a un inefable, sino a algo que no cesa de (no) traducirse en cualquier traducción.

como pensar el sentido a partir de la ausencia de sentido sin reducir este último a la objetividad matemática de la naturaleza o a una subjetividad abismada en la ausencia de fundamentos (PARDO, 2001). Es cierto que hay toda una serie de autores que, desde perspectivas diversas y a veces contradictorias, trazan líneas de pasaje que permiten conectar lo escindido. Pienso en las aportaciones de Roger Chartier y Robert Darnton en torno a la historia del libro y la lectura, pero también en Werner Hamacher, Giorgio Agamben, Raúl Antelo o Graciela Goldchluk en lo relativo a la Filología y el archivo.

En ese sentido, en un caso como el de Ricardo Reis, traducir quiere decir también volver sobre el archivo. Lo que, en el caso de Pessoa, implica volver entre otras cosas sobre sus famosos baúles, que suman casi treinta mil hojas de papel. Dado que la obra de Pessoa es, en gran medida, póstuma, y dado el modo en que la dejó dispuesta (inacabada, y organizada en sobres con rótulos inscritos desde 1935 [1956]), sus editores pasan a ser en diversos grados, lo quieran o no, sus coautores (PIZARRO, 2012: 49-50). La compleja caligrafía de Pessoa también contribuye a ello, llevando a que la transcripción se convierta en un ejercicio de interpretación que a veces reclama una lectura adivinatoria. Lo que, a su vez, solo puede hacerse a través de la paciente lectura de los textos y de la progresiva comprensión de las singularidades de la poética y del pensamiento de Reis, cuyas fronteras son porosas y comunican —por afinidad o contraste— con el pensamiento del propio Pessoa y de sus otros heterónimos.¹¹

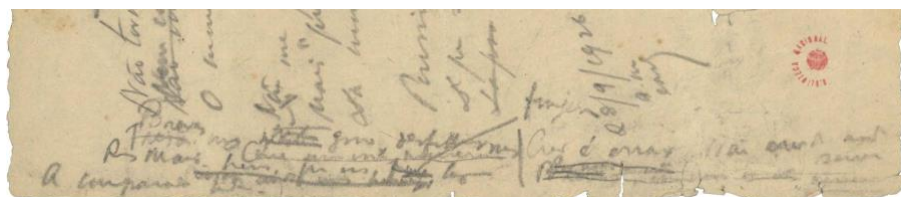


Fig. 1. "Rosas. Mais breves que nós frageis legam" (BNP/E3, 52-18*).
Lectura conjetural de un verso del poema 134.

La cuestión de la atribución se vuelve, así, fundamental. Donde cabe constatar una obviedad: para atribuir los textos no firmados hay que leer más allá del autor. Es decir, para editar a Reis hay que leerlo situándolo —¿dónde marcar sus límites y colindancias?— en la galaxia pessoana. Es, de hecho, el largo trabajo de la crítica el que nos da una imagen determinada de este heterónimo y el que nos lleva a leerlo de una determinada manera (por ejemplo, como poeta y no como prosista, aunque su obra en prosa sea mucho más extensa que su obra poética). Como ha señalado

¹¹ Así, como ha sugerido Helena BUESCU (2013), "the futuristic non-conscious machines sung by Campos are the exact counterpart of the trees or the sunflowers found in the poems of Caeiro and Reis himself, as well as of the cats, the reapers or the children in those of Pessoa as orthonym" (75). Más allá de una "impossible classical purity" (77), "it is in the dialogue between the different heteronyms (and therefore in their context-boundness) that historicism comes to be avoided" (79).

PIZARRO (2012), la imagen de Pessoa que prevaleció durante mucho tiempo fue, por encima de la del prosista, la del poeta, “la cual coincidía con la idea tradicional y oficial de la primacía de la poesía sobre la prosa” (41)

Es importante insistir en que esas *ficciones del interludio* de las que participa Reis no reposan en ellas mismas, como si su origen fuera firme e identificable de una vez por todas, sino que han sido establecidas en gran medida póstumamente a partir de papeles y de trazos no siempre fácilmente descifrables y, muchas veces, sin un orden previo. En tanto que Pessoa no previó de modo unívoco la publicación en libro de sus inéditos, el trabajo de edición puede ser concebido en gran medida como la creación de una obra y, a través de ella, de su autor. Como ha señalado Jerónimo Pizarro, una obra póstuma como la de Pessoa —quien a su muerte, en 1935, solo había publicado, además de textos dispersos y algunas *plaquettes* en inglés, un único libro, *Mensagem* (1934)— es también responsabilidad de un conjunto de agentes que la seleccionan, organizan, anotan y presentan (PIZARRO, 2012: 31). Con ello, la obra de Reis, como gran parte de la de Pessoa, nos ha llegado a través de una laboriosa reconstrucción que da forma y consistencia a una obra inexistente. Que la obra de Pessoa no exista quiere aquí decir simplemente que ella es —como la naturaleza de Alberto Caeiro— “partes sin un todo” (PESSOA, 2016b: 71). Es algo sobre lo que ya se ha insistido en otros lugares, y que —aunque no siempre sea de dominio general— los estudiosos de Pessoa conocen bien: la obra de Pessoa ha sido construida póstumamente a través de un demorado trabajo de lectura, selección, edición, comparación y fijación de fragmentos exhumados. Eso hace que cada edición de Pessoa sea diferente, y que, en el límite, haya tantos Pessoa como ediciones.

Pizarro ha reconstruido la historia editorial de Pessoa y sus diferentes fases, y ha señalado cómo “el universo Pessoa (el radio de la obra, las facetas del autor, el número de temas y libros) fue totalmente revolucionado a partir de 1966, y nuevamente después de 1988, cuando otros grupos de trabajo, con muy diversos criterios y puntos de vista, retomaron la edición de sus obras”, las cuales darían cuenta de una “interminable movilidad y transformación” (PIZARRO, 2012: 42-43). De ese modo, “cada obra de Pessoa puede ser vista como la obra de muchas personas, ya que representa el resultado de un largo proceso colectivo de selección, organización, presentación y manejo de los textos” (2012: 81). No conviene omitir esta historia ni ponerla entre paréntesis cuando se acomete la traducción de su obra. Pues ¿qué estamos traduciendo? Esta pregunta, que atraviesa de modo implícito cualquier traducción, aquí afecta a la propia consistencia textual de la obra. ¿Qué textos incluiremos y cuáles no? Y, fijándonos ya en un texto concreto, pongamos un poema, ¿de qué lección textual partiremos para traducirlo? El lego en Pessoa quizás ignore la maleabilidad de las textualidades atribuidas a sus diversos heterónimos, tanto en calidad como en cantidad.

Así, el poema “Azues os montes que estão longe param...” (poema 193 de nuestra edición) está compuesto por decasílabos y hexasílabos¹². Ahora bien, en el segundo verso de este poema de la edición de Visor (presentado como poema 155), leemos “De eles a mim o vário campo ao vento, à brisa,”, donde puede comprobarse fácilmente que se han transcrito en verdad dos variantes alternativas (“ao vento” / “à brisa”) de un mismo texto, rompiendo así el verso. Como en este caso el traductor no propone una versión versificada, traduce cuasi literalmente (aunque añadiendo un “de”): “De ellos hasta de mí, el variado campo al viento, a la brisa” (2015: 421).

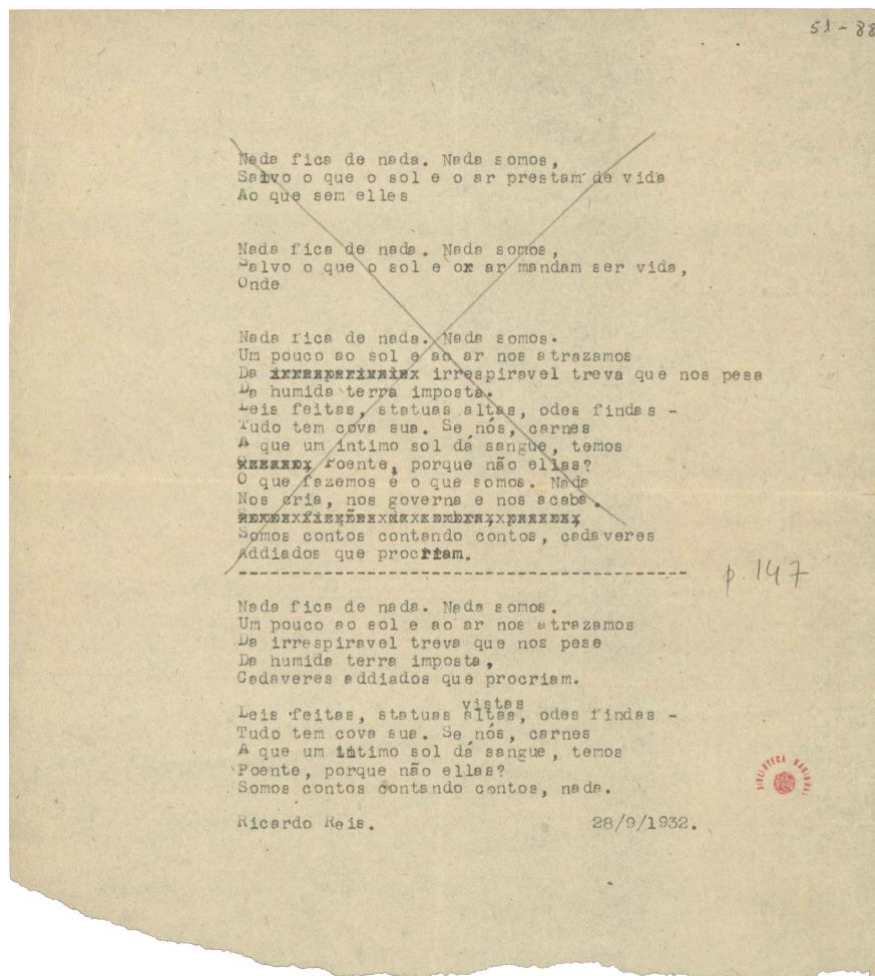


Fig. 2. “Nada fica de nada” (BNP/E3, 51-88’).

Si comparamos directamente las traducciones aparecerán más sorpresas. Así, cabe cotejar el poema 163 publicado en Visor con mi versión del mismo (el 205 de la edición de Tinta-da-china):

¹² Como es sabido, el decasílabo portugués equivale al endecasílabo castellano y el hexasílabo al heptasílabo, ya que en estos y en el resto de casos la convención cuenta, para el verso en castellano, una sílaba más a final de verso.

Nada permanece de nada. Nada somos.
 Un poco al sol y al aire retrasamos
 la irrespirable tiniebla en que nos pese
 de la húmeda tierra impuesta,
 cadáveres aplazados que procrean.

Leyes hechas, altas estatuas, odas acabadas –
 todo tiene su tumba. Si nosotros, carnes
 que a un íntimo sol da sangre, tenemos
 crepúsculo, por qué no ellas?
 Somos cuentos que cuentan cuentos. Nada.
 Nos crea, nos gobierna y nos acaba.

Somos cuentos contando cuentos, cadáveres
 Rezagados que procrean.
 (PESSOA, 2015: 437)

Nada queda de nada. Nada somos.
 Un poco al aire, al sol, nos retrasamos
 De la asfixiante noche que nos pese
 De fresca tierra impuesta,
 Cadáveres futuros que procrean.

Las leyes, las estatuas y las odas –
 Todo tiene su tumba. Si estas carnes,
 A que un íntimo sol da sangre, tienen
 Ocaso, ¿por qué no ellas?

Somos cuentos contando cuentos, nada.
 (PESSOA, 2025: 329)

Las diferencias entre ambas versiones, que saltan a la vista, no reposan solo en opciones de traducción, sino también, y antes de ello, en que en un caso y otro se están traduciendo dos lecciones diferentes del poema. En la edición de Visor el punto de partida es una versión tachada del poema; en el de Tinta-da-china, una versión posterior del mismo, que da cuenta de su génesis (PESSOA, 2025: 450). Por lo demás, la vacilación entre las “altas estatuas” y las “estatuas vistas” remite a una variante incluida en el autógrafo, la cual nos permite confirmar la relación de intimidad entre la altura, la vista y la inteligibilidad presentada anteriormente.

Igualmente, cabe comparar el poema 199 de Visor con el 132 de la edición de Tinta-da-china:

Sem clepsidra ou sem relógio o tempo escorre
 E nós com ele, nada o árbitro escravo
 Pode contra o destino
 Nem contra os deuses o desejo nosso.

Hoje, quais servos com ausentes deuses,
 Na alheia casa, um dia o juiz,
 Bebamos e comamos.
 Será para amanhã o que aconteça.

Tomai mancebos, o vinho em nobre taça
 E o braço nu com que o entornais fique
 No lembrando olhar
 Uma státua de homem apontado!

Sim, heróis sê-lo-emos amanhã.
 Hoje adiemos. E na nossa taça
 O roxo vinho transpareça
 Depois – porque a noite nunca tarda.
 (PESSOA, 2015 [Visor]: 514)

Sem, clepsydra ou relógio o tempo escorre
 E nós com elle, nem o arbitrio scravo
 Pode contra o destino
 Nem contra os deuses o mortal desejo.

Hoje, quaes servos com ausentes donos,
 Na alheia casa, um dia sem o jugo,
 Bebamos e comamos.
 Será para amanhã o que aconteça.

Tombae, mancebos, o vinho em nobre taça
 E o braço nu com que o entornaes fique
 No lembrando olhar
 Como uma agua que passa. Ah, vem o vinho!

Sim, heroes somos todos amanhã.
 Hoje addiemos. E na erguida taça
 O roxo vinho espelhe
 Depois – porque a noite nunca falta.
 (PESSOA, 2016a: 256-258)

Más allá del juicio de valor que nos merezcan tanto las diversas fijaciones textuales como sus múltiples traducciones, estos casos nos abren a una pluralidad de escrituras agrupadas bajo el nombre de Ricardo Reis, que nos recuerdan, como afirmaba el propio Pessoa, que el universo es plural. Mi versión, provisional como cualquier otra, es la siguiente:

Sin clepsidra o reloj se escurre el tiempo,
y nosotros, ni el albedrío esclavo
puede contra el destino
ni contra dioses el mortal deseo.

Hoy, como siervos con ausentes dueños,
en casa ajena, un día sin el yugo,
bebamos y comamos.
Y que mañana sea lo que sea.

Servid, mancebos, vino en noble copa
y los brazos con que escanciáis evoquen
al ojo memoroso
como un agua que pasa. ¡Ah, viene el vino!

Sí, héroes somos todos del mañana.
Hoy posterguemos. Y en la erguida copa
el rojo vino brille
después – porque la noche nunca falta.

(PESSOA, 2025: 259)

Lejos de tomar partido por una versión única, arrojando en su nombre a las otras a la inexistencia, el traductor puede volver sobre la prehistoria textual de los poemas y recorrer los estratos de unos textos vivos y no siempre acabados ni mucho menos definitivos. Publicar a Pessoa borrando los trazos del trabajo de archivo y de edición instaaura con su presencia un olvido (PIZARRO, 2012: 75). Esa *invisibilización*, que pretende restaurar una transparencia que nunca fue, rima con la invisibilidad del traductor denunciada por Lawrence VENUTI (2008). En ambos casos se abstrae la mediación y todo aquello que tiene que ver con un trabajo concreto y con los procesos de producción. Y, al suprimir su dimensión material, se contribuye a promover figuras autoriales firmes y soberanas, sostenidas en sí mismas. Solo de ese modo puede proponerse a la lectura la figura incólume de un Ricardo Reis neo-clásico, separado del archivo, aislado de los otros heterónimos, preso para siempre en una ficción que le presta un suelo que el trabajo de escritura que la sostiene le arrebataría.

Mi traducción del primer verso de los poemas 25 y 47/VI (“O rhytmo antigo que ha nos pés descalços”) ha optado justamente por la variación. Así, en el primer poema traduzco “El ritmo antiguo, el de los pies descalzos,” y en el segundo “El ritmo antiguo que hay en pies descalzos”. Es apenas un modo más de sugerir la pluralidad de un autor que, por su propio estatuto y a diferencia de los dioses de los que habla, nunca podrá solidificarse en una imagen última y definitiva.

3.1. El saber moderno y las paradojas de la sentimentalidad

Si traducir es volver sobre el archivo, ese gesto implica también, necesariamente, proponer un modo de comprensión de “las partes sin un todo” que en él se encuentran. Para hacerlo, es preciso proponer una poética que las relance. Es decir, conectarlas con series y problemáticas que exceden su materialidad y por fuerza han de llevar los textos más allá de sí mismos. Dado que solo se puede traducir desde ahora, ¿no podría traducirse Ricardo Reis al castellano con el auxilio de otros autores del siglo XX que retomaron y relanzaron la poesía antigua, como Agustín García Calvo? ¿Y cómo no leerlo, por lo demás, al lado de Álvaro de Campos, Alberto Caeiro y el resto de escrituras (ortónimas y heterónimas) de Pessoa? ¿No eran entre otra cosa los heterónimos un modo de “Sentir tudo de todas as maneiras, | Viver tudo de todos os lados, | Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo” (PESSOA, 2014: 135), tal como escribía Álvaro de Campos? Los cuerpos textuales de estos autores constituyen un espacio de polaridades, de modo que la existencia textual de Reis tensa y desplaza las obras de Caeiro y de Campos, las traduce a otra lengua, abriendo un campo de fuerzas en el que los heterónimos se perfilan por contraste, afirmándose y destruyéndose los unos a los otros¹³. Pues ¿qué sería el vanguardismo de Campos sin su cotejo diferencial con la poesía ingenua e idílica de Caeiro? ¿Y qué serían a su vez ambos sin las distancias que los conectan al pensamiento ritmado de Reis y a su disciplina del verso? De ese modo, cabe leer la poética de Reis al lado de la poética no-aristotélica de Álvaro de Campos no tanto para tomar partido por una o por otra como para pensar a partir del intersticio abierto por ambas. Como ha escrito Leyla PERRONE-MOISÉS, “nenhum dos heterónimos e nem mesmo o ortônimo é ‘ele mesmo’; mas, como a passagem de um a outro é imperceptível, cada um deles remete ao outro” (2001: 30).

El nombre de Reis no remite por lo demás a un autor de la Antigüedad grecolatina (lo que no dejaría de ser una idea peregrina en un autor como Pessoa), sino a un escritor del siglo XX que, en la época de la radio y de la electricidad, del automóvil y del aeroplano, de la fotografía y del cinematógrafo, decide volver —a través de una tonalidad noble y de unos temas e imagería clásicos— a las formas métricas en un momento en el que, extinto el mundo que los creara, pueden verse como lo que acaso siempre fueron: el soporte ritual y performático de una retórica¹⁴. De ese modo, más que desde Aristóteles o desde la retórica renacentista (ALEXANDER, 2007),

¹³ De ese modo, Pessoa construía por él mismo la posibilidad de un campo literario moderno, marcado por la anomia, para el Portugal contemporáneo (ZENITH, 2022: 461-465). Como escribe Zenith, “ao lançar não apenas um, mas vários movimentos literários ou artísticos de vanguarda, eles [Pessoa y Sá-Carneiro] promoveriam um debate intelectual vivo e uma competição entre as pessoas capazes de apreciar esses movimentos” (464). Cf. DIX y PIZARRO (2011).

¹⁴ La fotografía deja su marca en el poema 45/IV de Reis, en los versos: “Assim na placa o externo instante grava | Seu ser, durando nella” (PESSOA, 2025: 128).

la firma de Reis puede entenderse a partir del pensamiento moderno y contemporáneo. De hecho, cabe empezar a comprenderla volviendo sobre un problema tematizado por Friedrich Schiller en un texto clave de las poéticas modernas: *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (1795-1796), ensayo ya referido por Pessoa en un cuaderno de 1907 (FISCHER, 2010: 60).

Para comprender a Reis en su justa medida cabe plantear de qué modo se propondría restaurar una poesía ingenua desde una sensibilidad sentimental¹⁵. Esa paradoja, ya analizada por Schiller, no dice tanto del fracaso de Reis o de un Pessoa en él enmascarado como de la configuración epocal de la cultura europea y cristiana contemporánea al poeta. El proyecto político reaccionario de Reis, sostenido en la prosa morosa de un imperio extinto y por venir, da cuenta de ello. Sus ideas políticas, sin implicar una relación de necesidad con su poesía, proponen una articulación posible con su poética¹⁶. La disciplina y jerarquía que propone esta última se corresponde así con un orden social que rechaza la democracia, el “humanitarismo” y el “fraternitarismo”, y que defiende la esclavitud. La antropología de Reis es, así, claramente autoritaria, y podría parecer que entra en contradicción con su escepticismo. Reis, por lo demás, sólo concede una región en la que los modernos serían superiores a los antiguos: la ciencia¹⁷, la cual, por lo demás, queda relegada a un segundo plano en su cosmología, dado que en ella los dioses se sitúan por encima de la verdad y, por lo tanto, de dicha ciencia¹⁸. Esa relación vertical —y la *altura* es un término clave en Reis¹⁹— que establece *jerarquías* se articula con la dimensión

¹⁵ Cabe señalar aquí de pasada la evolución interna de la poesía de Reis, tanto en su forma como en su tono. En este sentido, Reis sería, por lo menos a partir de 1928, un primo filosófico de Omar Khayyám: un poeta persa del siglo XI y XII que fue ampliamente difundido en Europa en una supuesta traducción de Edward FitzGerald (*Rubáiyát of Omar Khayyám*, ejemplar más anotado de la biblioteca de Pessoa) que resultó ser en gran medida una invención de este último. Se trata, pues —aunque de un modo muy diferente al de Reis, que se presenta como un poeta contemporáneo— de una *ficción de otro tiempo*. Por otro lado, en los poemas de Reis —que se vuelven más cortos— desaparecen prácticamente las referencias directas a los dioses antiguos a partir de 1928, dejando su lugar al Destino (ZENITH, 2022: 777-778 y 783). Para FitzGerald, ver ANTELO (2020).

¹⁶ Escribe Campos respecto a sí mismo: “Estes apontamentos são a respeito da politica do futuro. Conteem um plano politico. Não serão adoptados na practica, porque a practica não adopta, mas cria. Escrevo-os como se escrevesse um poema — e é esta a unica attitude razoavel que se recommenda a qualquer theorista: considere-se poeta, ou, se não, cale-se” (PESSOA, 2014: 496).

¹⁷ Hay una reflexión extensa al respecto en el frag. 265, en que se lee: “Sí, nosotros no hemos progresado sino en la ciencia. Y con eso ¿qué hemos progresado de veras? ¿Han progresado, en verdad, nuestros conocimientos? No han progresado: nosotros no sabemos nada más, esencialmente, sobre el silencioso centro de las cosas” (PESSOA, 2025: 482.).

¹⁸ “Acima da verdade estão os deuses. | A nossa sciencia é uma falhada copia | Da certeza com que elles | Sabem que ha o Universo” (PESSOA, 2025: 91).

¹⁹ Álvaro de Campos ya registró este estilema de Reis cuando escribe: “Que elle [Reis] ponha na activa mente o exforço só da “altura” (seja isso o que fôr), concedo, se bem que me pareça estreita uma poesia limitada ao pouco espaço que é próprio dos pincaros. Mas a relação entre a altura e os versos

horizontal de la *existencia*. Así, los dioses tienen que ser adorados como se adoran las flores, como entidades fugitivas expuestas al paso del tiempo y a la muerte. Entre las flores y los dioses no hay, pues, ningún salto, sino una continuidad ontológica: todos ellos pertenecen al espacio sensible, que en Reis está marcado por el signo de la luz y el sol al que remite Apolo, así como por el ámbito musical y rítmico en el que se le rinde culto.

Los dioses aquí no son potencias soberanas, y mucho menos omniscientes, sino un vector de sensibilización de la vida que de alguna manera le es inmanente. Ello explica por qué para este heterónimo —profundamente anticristiano y enemigo de la Iglesia Católica— Cristo es un dios más; y por qué las hormigas pueden tenernos por dioses y los dioses —que en su calmo Olimpo son otra Humanidad²⁰— son dioses *para nosotros*, pero no necesariamente para sí mismos²¹. Así, Reis postula la relatividad de los dioses y, desde la afirmación de un no saber radical, la posibilidad de pensarlos sobre el fondo de su ausencia²². De hecho, en esa cosmología los dioses también conocen la dominación, y todos ellos están sometidos —no importa cuáles sean sus potencias— al Hado y al Destino. El escepticismo de Reis no es, por lo demás, socrático ni cartesiano, sino heredero de Francisco Sánchez, autor de *Quod Nihil Scitur*²³, quien no afirma ni una duda dialéctica (*sólo sé que no sé nada*) ni una duda metódica (que coloca la duda como comienzo del saber), sino que contrapone a ambas un *no sé si sé lo que sé*.

4. Traduciendo a Ricardo Reis

Todo lo expuesto hasta ahora implica que no puede traducirse a Reis del mismo modo que se haría con Caeiro o con Campos. Cada uno de ellos moviliza procedimientos diferentes que serían, justamente, los que cabría intentar traducir. En mis versiones, muchas decisiones de traducción se han guiado por esa lectura de conjunto. Así, me he permitido traducir puntualmente, por ejemplo, palabras como “maior” o “certa” por “alta”, que remite tanto a la poética como a la cosmología de Reis, en cuya axiología la altura representa un lugar jerárquicamente superior ligado a la bondad y a la verdad, y el pensamiento digno de tal nombre se presenta como

de um certo numero de syllabas é me mais velada. E, é curioso, o poema, salvo a historia da altura, que é pessoal, e por isso fica com o Reis, que aliás a guarda para si, é cheio de verdade” (PESSOA, 2014: 509).

²⁰ “Porque visiveis á nossa alta vista, | [os deuses] São tão reaes como reaes as flores | E no seu calmo Olimpo | São outra Humanidade” (PESSOA, 2025: 98-100).

²¹ “Assim talvez os deuses | Para si o não sejam, | E só de serem do que nós maiores | Tirem o serem deuses para nós” (PESSOA, 2025: 226).

²² “Seja qual fôr o certo, | Mesmo para com esses | Que cremos serem deuses, não sejamos | Inteiros numa fé talvez sem deuses” (PESSOA, 2025: 226).

²³ Richard Zenith lo presenta como “o filósofo ibérico favorito de Pessoa”, y señala que Pessoa planeaba traducir *Quod Nihil Scitur* al inglés y al portugués (2022: 841).

“alto e régio” (poema 48/VII). Así he traducido “Passa na vida sob a maior graça | Que os deuses nos concedem” (poema 3) por “Pasa la vida en la más alta gracia | Que los dioses nos brindan”, donde *sob a maior* pasa a ser *en la más alta*, conservando la relación vertical, y “Das presenças maiores” en el poema 86 por “de las altas presencias”. En el poema 30, “Perenne á nossa vista a certa prova | De que um momento os deuses nos amaram” lo he vertido por “Perenne a nuestra vista la alta prueba | De que un día los dioses nos amaron”, donde la *certeza* se convierte en *altura* y el *momento*, haciendo resonar otros poemas, en *día*. Esa relación entre certeza y altura queda parcialmente explicitada en el poema 31, en que se lee: “E mais alto estão os deuses | Não pertence à sciencia conhecel-os, | Mas adorar devemos | Seus vultos como ás flores, || Porque visiveis á nossa alta vista”. La *altura* remite a una dimensión de verdad y de existencia, tal como ocurre en el poema 68, en que se lee “Não desejemos, Lydia, nesta hora | Mais sol do que ella, nem mais alta brisa | Que a que é pequena e existe”, donde *alta* remite a *mejor, más verdadera*, en un poema donde el criterio de valor es, justamente, la existencia. Ese pensamiento, ligado a la crítica al cristismo y a su dimensión trascendente, que propone un más allá de la vida, es el que me ha permitido traducir “Se a vida fosse sempre a vida, a gloria | De uma beleza eterna” por “si la vida no fuese más que vida: | gloria y belleza eterna” (PESSOA, 2025: 182-183).

Algunos poemas tienen rimas que he intentado conservar. Así, en el sexto poema, los pares *calmo / alto, somos / sol y levemente / conhece* los he vertido por *calmo / alto, somos / sol y alegría / sabía*. Para traducir el primer verso de este poema, “ao longe” pasa a ser un “lejos” entre comas, en un cambio sintáctico que permite restaurar el ritmo yámbico del original (. _ . _ . _ .)²⁴. Así, donde Reis escribe “Ao longe os montes teem neve ao sol,” he traducido “Los montes, lejos, tienen nieve al sol,” para seguir el ritmo yámbico del verso, en el cual la inversión “longe” / “montes” en “montes” / “lejos” sigue jugando con los timbres (de “o-e-o-e” a “o-e-e-o”). En este poema —que se deja trasladar sin muchas complicaciones— sólo he tenido que transformar ese primer verso y unas pocas cosas más. Así, comienzo la segunda estrofa con “Así hoy”, donde el “así” plantea una relación consecutiva entre la primera y la segunda estrofa. Si bien ésta no aparece explícitamente en el original, pero se haya en estado implícito, ya que forma parte del género del *carpe diem* que el propio Reis despliega explícitamente en otros de sus poemas. En los versos 7-8, transformo la coordinación en subordinación, y en el décimo verso cambio de orden la frase para que encaje con el ritmo, lo que provoca una serie de “es” leves que el adverbio hace solemnes antes de dejarlas caer en la “alegría”.

²⁴ Para las cuestiones generales relativas a los estudios sobre ritmo, métrica y versificación, remito a GARCÍA CALVO (2006).

Ao longe os montes teem neve ao sol,
 Mas é suave já o frio calmo
 Que alisa e agudece
 Os dardos do sol alto.

Hoje, Neëra, não nos escondamos,
 Nada nos falta, porque nada somos.
 Não esperamos nada
 E temos frio ao sol.

Mas tal como é, gosemos o momento,
 Solemnes na alegria levemente,
 E aguardando a morte
 Como quem a conhece.

(PESSOA, 2025: 52-54)

Los montes, lejos, tienen nieve al sol,
 pero es suave ya el frío calmo
 que alisa y agudiza
 los dardos del sol alto.

Así hoy, Neera, no nos escondamos,
 nada nos falta, porque nada somos.
 Y, no esperando nada,
 tenemos frío al sol.

Mas, tal como es, gocemos del momento,
 solemnes levemente en la alegría,
 y esperando la muerte
 como quien la sabía.

(PESSOA, 2025: 53-55)

El poema “Nirvâna”, escrito con rima consonante, me permití trasladarlo, con algunas licencias (la rima de “tinieblas” y “estrellas”), intentando reproducir los juegos rítmicos y sonoros:

NIRVÂNA

Vou dormir, dormir, dormir,
 Vou dormir sem despertar,
 Mas não dormir sem sentir
 Que stou dormindo a sonhar.

Não a insciência e só treva
 Mas também strellas a abrir
 Olhos cujo olhar me enleva,
 Que stou sonhando a dormir.

Stellar, negra inexistencia
 Em que subsiste de meu
 Só uma abstracta insciencia
 Uma com strellas e céu.

(PESSOA, 2025: 220)

NIRVANA

Voy a dormir, a dormir,
 a dormir sin despertar,
 no he de dormir sin sentir
 que duermo para soñar.

No es la inconsciencia tinieblas
 tan sólo, sino un abrir
 los ojos a las estrellas,
 que sueño para dormir.

Brilla, negra inexistencia
 en que de mí ha de quedar
 sólo una abstracta inconsciencia
 una en el cielo estelar.

(PESSOA, 2025: 221)

Por lo demás, y al margen de la rima, que es un procedimiento poco usado por él, la gran mayoría de los poemas de Reis obedecen a un ritmo versificatorio establecido. Con excepción de algunas composiciones iniciales²⁵, en las cuales parecería que Reis intenta, más que imitar, simular el ritmo cuantitativo de las lenguas clásicas, y más allá de los huecos que se encuentran en algunos poemas inacabados (que no sería difícil completar), el grueso de sus composiciones son estrictamente versificatorias.

²⁵ Es el caso del poema 12, 12-6-1914; poema 26, datado de 1914, sin fecha exacta; del poema 70, 16-6-1914; y del poema 71, 16-6-1914. Como ha señalado Fernando Lemos, entre los 11 poemas escritos entre el 12 y el 19 de junio de 1914, enviados a Sá-Carneiro, no publicó ninguno de los que presentan “métrica irregular” (LEMOS, 1993: 34).

Hay que entender que la forma versificatoria no aparece aquí como un mero ornamento, sino que se pretende el fundamento mismo de los poemas a partir del cual estos conseguirán dar forma sensible al pensamiento. El propio Reis ha escrito sobre ello, y lo ha hecho rítmicamente:

Ponho na activa mente o fixo exforço
 Da altura, e à sorte deixo,
 E a suas leis, o verso;
 Que, quando é alto e régio o pensamento,
 Subdita a phrase o busca
 E o scravo rythmo o serve

(PESSOA, 2025: 130)

Como glosará el mismo autor,

En la palabra, la inteligencia da la frase, la emoción el ritmo. Cuando el pensamiento del poeta es alto, esto es, formado de una idea que produce una emoción, ese pensamiento, ya de por sí armónico por la conjunción equilibrada de idea y emoción, y por la nobleza de ambas, transmite ese equilibrio de emoción y de sentimiento a la frase y al ritmo, y así, como dije, la frase, súbdita del pensamiento que la define, lo busca, y el ritmo, esclavo de la emoción que ese pensamiento le ha agregado, le sirve.

(PESSOA, 2025: 531)

La poesía —en tanto que discurso sometido a la disciplina del verso— sería así una forma en movimiento a través de la que encuentra forma sensible el pensamiento. La música por sí misma remitiría a una interioridad vacía; la poesía, en cambio, a través de la disposición rítmica de las palabras, partiría de un principio externo para afirmar la existencia no del poeta sino del mundo:

Outros com lyras ou com harpas narram, Eu com meu pensamento.	Otros con liras o con arpas narran, yo con mi pensamiento.
Que, por meio de musica, acham nada Se acham só o que sentem.	Que, a través de la música, no encuentran nada al sentir que sienten.
Mais pesam as palavras que, medidas, Dizem que o mundo existe.	Más pesan las palabras que, medidas, dicen que el mundo existe.

(PESSOA, 2025: 314)

(PESSOA, 2025: 315)

Las tres dimensiones de la palabra, para Reis, “son la idea, la imagen y el ritmo, porque toda palabra representa una idea, proyecta una imagen y tiene un sonido” (PESSOA, 2025: 523). Eso coloca a la poesía en un espacio de tensiones que esta tiene justamente que armonizar. En su discusión con Campos, del que tantas cosas le separan²⁶, afirmará Reis: “Un poema es la proyección de una idea en palabras a través

²⁶ No importa demasiado, en este punto, que Álvaro de Campos haya llegado a escribir algunos sonetos, como por otro lado habrán hecho la mayoría de los poetas de vanguardia, que habrán roto muchas veces con el verso medido después de trabajarlo y de mostrar en él su maestría.

de una emoción". A partir de lo cual sostendrá que "la emoción no es la base de la poesía: es tan sólo el medio del que la idea se sirve para reducirse a palabras" (PESSOA, 2025: 527):

Desde que se hace uso de las palabras, se hace uso de un instrumento al mismo tiempo emotivo e intelectual. La palabra contiene una idea y una emoción. Por eso no hay prosa, ni la más rígidamente científica, que no rezume algún jugo emotivo. Por eso no hay ninguna exclamación, ni siquiera la más abstractamente emotiva, que no implique, al menos, el esbozo de una idea.

(PESSOA, 2025: 528)

Esa relación de co-dependencia, a partir de la cual cobra forma sensible el pensamiento, le sirve a Reis para sostener, en último término y contra Campos, el primado de la idea sobre la emoción:

La idea, al servirse de la emoción para expresarse en palabras, circunscribe y define esa emoción, y el ritmo, o la rima, o la estrofa, son la proyección de ese contorno, la afirmación de la idea a través de una emoción, que, si no fuera circunscrita por la idea, se desbordaría y perdería su propia capacidad de expresión.

(PESSOA, 2025: 528-529)

La poesía sería así un principio externo que ofrece un orden y una disciplina al pensamiento y, con ello, a la existencia. En ella encontraría así unidad lo que, de otro modo, sería cambiante y diverso:

Severo narro. Quanto sinto, penso.

Palavras são ideias.

Murmuro, o rio passa, e o que não passa,

Que é nosso, não do rio.

Assim quizerá o verso: meu e alheio

E por mim mesmo lido.

(PESSOA, 2025: 320)

Severo narro. Quanto siento, pienso.

Palabras son ideas.

Sonando, pasa el río, y el son no pasa,

que es nuestro, no del río.

Así quisiera el verso: mío, ajeno

y leído por mí.

(PESSOA, 2025: 321)

Leer el propio verso implica, más que colocarse como fundamento del mismo, conformarse a él desde fuera: tomarlo como algo externo que nos modela. Reis lo dejó establecido en el siguiente poema:

Seguro assento na columna firme

Dos versos em que fico,

Nem temo o influxo innumero futuro

Dos tempos e do olvido;

Que a mente, quando, fixa, em si contempla

Os reflexos do mundo,

D'elles se plasma torna, e á arte o mundo

Cria, que não a mente.

Assim na placa o externo instante grava
Seu ser, durando nella.

(PESSOA, 2025: 124)

Los versos, como columnas, sostienen el edificio del poema en el que poeta encuentra asiento. El arte, según este poema, emanaría del propio mundo, del que la mente se vuelve *plasma*: forma-ficción (RODRÍGUEZ FREIRE, 2024). El modelo de la poesía sería así el de la máquina fotográfica, que actúa por contacto, en un gesto por el que Reis destaca la exterioridad de la poesía.

Este poema, de hecho, presenta la variante (en el segundo verso) “Das odes que fabrico” y “[Dos] versos em que fico”, así como (en el tercero) “Não” y “Nem”.

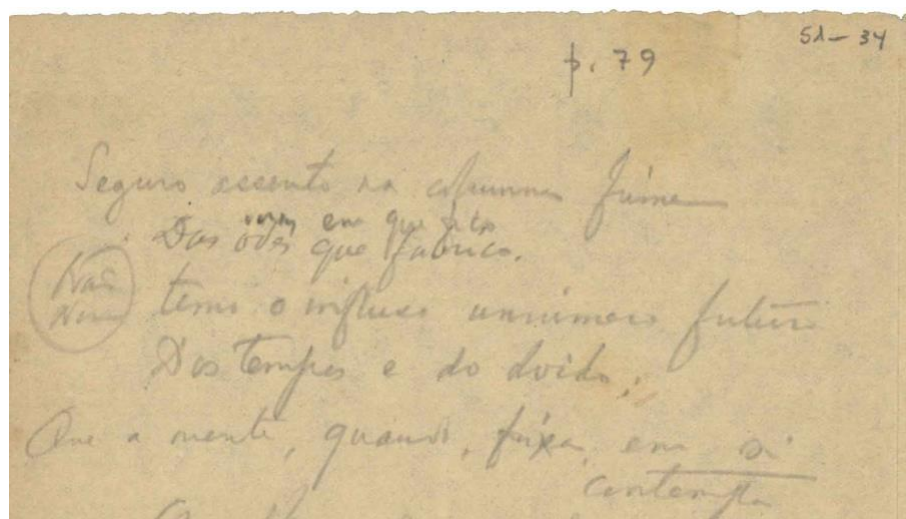


Fig. 3. “Seguro assento na columna firme” (BNP/E3, 51-34^r).

En esas variantes me apoyé para traducir —desplazando el paradigma para tratar de decir algo análogo, no sé si de modo justificado— del siguiente modo el poema:

Seguro yazgo en la columna firme
de los versos que asiento,
no temo influjo innúmero futuro
del olvido y del tiempo;
la mente, cuando, fija, en sí contempla
los reflejos del mundo,
de ellos plasma se torna. Al arte el mundo
crea, que no la mente.
Y en la placa el externo instante graba
su ser, durando en ella.

(PESSOA, 2025: 125)

4.1. Diferencia y repetición: los ritmos de una disciplinada danza

Con todo lo anterior, se entiende que, para traducir sensiblemente el pensamiento de Reis, se imponía hacerlo en una forma análoga a la de su escritura. ¿De qué valdría traducir su contenido o su mensaje olvidando la forma de la expresión en la que se sostiene? Pues esta es una de las primeras enseñanzas de Reis: que no hay pensamiento, ni vida, ni existencia al margen de las formas que les dan cuerpo. Y esas formas son rítmicas²⁷. Cuando Reis evoca, en un célebre decasílabo, “o rythmo antigo que há em pés descalços” (PESSOA, 2025: 130), los *pies* refieren tanto a los que inscriben su marca en la arena de la playa como a los ritmos acentuales que avanzan retrocediendo, en sucesión de *basis* y *arsis*, de tierra y aire, pulsando el son del verso y de la danza.

Esta característica de la poesía de Reis es la que me ha llevado a traducir, en el octavo poema, “Ficas ouvindo, com os teus passos | Mais arrastados” por “Vas escuchando, con pies y pasos | Más arrastrados”. Los *pies* —que no están en el poema de Reis— remiten aquí tanto a los pies de la campesina como a los pies métricos del poema, que evocan el movimiento musical de “a flauta antiga do deus durando” (*la flauta antigua del dios durando*). Tanto el poema 25 como el 47 / VI, que lo concentra y lo modula, refieren la dimensión ritual y performativa de la danza y de la poesía, que es siempre repetición y relanzamiento.

Ese movimiento de la poesía es, para Reis, un movimiento natural²⁸, de modo que las olas —lo mismo que las nubes— se despliegan rítmicamente. El agua en estado líquido y gaseoso —que podríamos pensar como pura continuidad— es percibida a través de bloques discontinuos:

Uma após uma as ondas apressadas
Enrolam o seu verde movimento
E cham a alva spuma
No moreno das praias.

Ola tras ola, van, apresuradas,
desplegando su verde movimiento
y escupen su alba espuma
en las playas morenas.

Uma após uma as novens vagarosas
Rasgam o seu redondo movimento
E o sol aquece o espaço
Do ar entre as nuvens scassas,

Nube tras nube, lentas en lo alto,
desgarran su redondo movimiento
y el sol calienta el aire
entre nubes escasas,

(PESSOA, 2025: 206)

(PESSOA, 2025: 207)

²⁷ “La poesía difiere de la prosa tan solo en que escoge un nuevo medio exterior, más allá de la palabra, para proyectar la idea en palabras a través de la emoción. Ese medio es el ritmo, la rima, la estrofa; todos ellos, dos de ellos, o uno solo. Sin embargo, con menos que uno solo no creo que pueda darse” (PESSOA, 2025: 528).

²⁸ Vale la pena aquí volver sobre las reflexiones de Agustín García Calvo, ese alter ego anarquista de Ricardo Reis, sobre el ritmo en *Del ritmo en el lenguaje* (1975), publicado de nuevo como capítulo en *Hablando de lo que habla. Estudios de lenguaje* (1989).

Con ello, la vida ante la que nos pone Reis es eterna por ser recursiva:

De novo traz as apparentes novas
Flores o verão novo, e novamente
Verdesce a cor antiga
Nas folhas redivivas.

(PESSOA, 2025: 138)

De nuevo trae aparentes flores nuevas
cada nuevo verano, y nuevamente
verdea el verde antiguo
en hojas redivivas.

(PESSOA, 2025: 139)

Ahora bien, esa eternidad tiene una falla, dado que está marcada tanto por la finitud humana como por la infinitud de la idea del cristismo. De modo que el fondo sobre el que se despliegan esas formas es la nada. La vuelta de lo mismo en lo diferente no consuela de la muerte. El abismo aniquilará irremisiblemente cualquier presencia, incluso la del maestro Caeiro. Escribe Reis:

O que foi como um deus entre os que cantam,
O que do Olympo as vozes, que chamavam,
Scutando ouviu, e, ouvindo,
Entendeu, hoje é nada.

(PESSOA, 2025: 138)

Quien fue como un dios entre los que cantan,
quien las voces oyera del Olimpo,
que llamaban, y oyendo
entendió, hoy es nada.

(PESSOA, 2025: 139)

Esa nada es la que se le aparece al poeta como verdad última de la existencia. ¿El motivo? La conciencia: una conciencia heredera del cristismo. Reis lo ha plasmado en un bello poema:

A abelha que, voando, freme sobre
A colorida flôr, e pausa, quasi
Sem differença d'ella
Á vista que não olha,

Não mudou desde Cecrops. Só quem vive
Uma vida com ser que se conhece
Envelhece, distinto
Da especie de que vive.

Ella é a mesma que outra que não ella.
Só nós — ó tempo, ó alma, ó vida, ó morte! —
Mortalmente compramos
Ter mais vida que a vida.

(PESSOA, 2025: 234-236)

La abeja que, volando, zumba sobre
la flor colora, que se posa, y casi
se confunde con ella
cuando el ojo no mira,

no cambió desde Cecrops. Sólo aquél
que vive con un ser que se conoce
envejece, distinto
de la especie en que vive.

Ésa es la misma abeja que la otra.
Tan solo — ¡oh tiempo, oh alma, oh vida, oh muerte! —
nosotros pretendemos mortalmente
vivir más que la vida.

(PESSOA, 2025: 235-237)

Ahora bien, mientras eso pueda afirmarse, quiere decir que estamos todavía *aquí*, que estamos vivos, que el día aún no ha acabado. Justamente por eso, antes que la verdad de la muerte y de la nada, Reis afirma la apariencia sensible de la vida. Dado que “não consentem os deuses mais que a vida” (PESSOA, 2025: 100 y 128), estos poemas se proponen celebrarla, viviendo la vida como tal, entendiendo que se vive solo un día (100-101), solo una vez, durante un lapso de tiempo (248); y, al mismo tiempo,

¿a quién dedicar las guirnaldas y los cantos en este lapso de vida que va a la muerte, si no es a “O que foi como um deus entre os que cantam, | O que do Olympo as vozes, que chamavam, | Scutando ouviu, e, ouvindo, | Entendeu, [e] hoje é nada”? De ahí la exhortación: “Tecei embora as, que teceis, grinaldas, | Quem coroaes, não coroados a elle? | Votivas as deponde, | Funebres sem ter culto” (138).

La disciplina rítmica, lejos de ser un adorno externo o un capricho clásico o clasicizante, sería la forma externa que haría viable (ignorando los restos) esa vida basada en la repetición, la cual le permite a Reis sostener que “Dia após dia a mesma vida é a mesma” (236). Lo que solo es posible, en tiempos de Reis, a partir de una disciplina del no-saber. Pues a aquél que sabe que, “No ciclo eterno das mudaveis cousas” (256), “Hora a hora não dura a face antiga | Dos repetidos seres, e hora a hora, | Pensando, envelhecemos” (246), solo le queda vivir y gozar, sin pensar, recordando *que nada se sabe*, del poco tiempo que le es dado.

La poesía rítmica sería así un modo de bailar con cadenas, a la manera de Nietzsche. Por ello, Reis propone someterse a “a | disciplina da dança...” (94-96) en unos versos que suelen traducirse normalizando de algún modo la relación entre sintaxis y verso para acabar con el encabalgamiento abrupto que, me parece, es una de las gracias de un poema que *hace lo que dice y dice lo que hace*, al someter la sintaxis a esa disciplina de la danza. Como escribe Reis:

Só esta liberdade nos concedem
Os deuses: submetermo-nos
Ao seu domínio por vontade nossa.
(PESSOA, 2025: 84)

Sólo esta libertad nos concedieron
Los dioses: someternos
Por propia voluntad a su dominio.
(PESSOA, 2025: 85)

Esas cadenas son las de un espacio y un tiempo, las de un sintagma y un paradigma que el ritmo de ritmos que es la poesía tensa y adensa. De ese modo, esa forma rítmica va ligada a una sintaxis muy trabada, tal como reconoce Álvaro de Campos: “No que o Reis tem muita sorte é em escrever tão comprimido que é quase impossível seguir com a precisa atenção —supondo que ela é precisa— o sentido completo e exato de todos os seus dizeres” (PESSOA, 2014: 498). Es el propio Campos el que señalaba la existencia de un poema homoerótico de Reis que, de no ser por su comentario, acaso habría pasado desapercibido:

É isso que faz com que aquela ode que começa: “A flor que és, não a que dás, eu quero” (pasmem, aliás, do “eu” antes do “quero”, contra toda a índole lingüística portuguesa do Ricardo Reis!) disfarce que é dirigida a um rapaz, pois poucos ha (perdidos como vão na escuridão syntactica do poeta) que reparem no pequeno “o” que define a coisa.
(PESSOA, 2014: 498)

Reis juega de modo repetido con las anfibologías tanto de las propias palabras como de la sintaxis. Para atacar a Campos y burlarse de él, evocaba el verso de la *Ode*

Triumphal que dice “e o mar antigo solene, lavando as costas”, preguntándose si ahí el mar bañaba las costas o la espalda, ya que en portugués la palabra tiene ese doble sentido. Lo que no le impedirá a Reis escribir un poema (el 25 de la edición de Tinta-da-china) que cerraba con estos versos: “Emquanto sobre vós arqueia Apollo | Como um ramo alto o azul e a luz da hora | E ha o rito primitivo | Do mar lavando as costas” (PESSOA, 2016a: 58). Escribía Reis, atacando a Campos:

El desprecio de Campos por la exactitud de las frases, al considerar purismo absurdo el esfuerzo de apurarlas y concentrarlas, da como resultado el que, en sus propios versos, él mismo caiga en cosas como la del océano “lavando las costas”, sin atender a los dos sentidos, uno de los cuales es cómico, de la palabra “costas” y ese otro del “Fui, como hierbas, pero no me arrancaron”, en que parece que es herbívoro.

(PESSOA, 2025: 526)

Lo interesante de este caso y de esta lectura maliciosa que hace Reis de la secuencia de Campos es el modo en que alumbra burlonamente una diferencia clave entre su propia poética aristotélica y la poética no-aristotélica del segundo. La poética de Reis rechaza la mezcla de géneros practicada por Campos, y se niega a introducir el *sermo humilis* y temáticas bajas en un discurso de estilo elevado que las rechaza; o, dicho en otros términos, a mezclar las costas donde se danza en honor a los dioses con una vulgar espalda.

Escribe Pessoa a Adolfo Casais Monteiro (13-1-1935):

Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis).

(PESSOA, 1986: 199)

Con excepción de esos pocos poemas iniciales —que, salvo error, serían más bien de 1914—, el resto son estrictamente métricos. Predominan los decasílabos y hexasílabos portugueses (que se corresponden a los endecasílabos y heptasílabos castellanos), con presencia de versos de cuatro y cinco sílabas (cinco y seis en español), en casi todos los casos en verso blanco, sin rima.

Los versos condensan y adensan en ocasiones el pensamiento (“Saudoso já d’este verão que vejo, | Lagrimas para as flores d’elle emprego | Na lembrança invertida | De quando hei de perdel-as” (PESSOA, 2016a: 84); o, más sucintamente: “Nada fica de nada. Nada somos.” [168]) y en otras lo relajan, al dilatar las frases (“Dia após dia a mesma vida é a mesma. | O que decorre, Lydia, | No que nós somos como em que não somos | E igualmente decorre.” [131]) Ese juego de condensación-relajación constituye uno de los procedimientos por los que se despliega el pensamiento poético de Reis, que afirma el hado y el destino poéticamente, extrayendo un

placer no tanto del propio hado como del *decirlo*. El uso de los artículos y preposiciones, así como de los singulares y plurales, está muchas veces determinado, en tanto que forma de la expresión, por esos mecanismos formales. Aunque no pueda extraerse de ello una norma, la diferencia entre un singular y un plural deriva muchas veces de la propia forma del verso.

En la traducción he optado por trasladar la textura de los versos por encima de su literalidad. En algunos casos (como en el poema 36) me he permitido cambiar el metro (en este caso, añadiendo dos sílabas más por verso) para poder reproducir el movimiento del verso sin excesivas violencias, lo que he marcado gráficamente con el sangrado de las estrofas. En otros lugares, he introducido pequeñas licencias versificatorias para salvar el sentido. Así, en el poema 150 he convertido en alejandrinos los dos primeros versos de cada estrofa. Y el segundo verso del poema 130 (“Para symbolo eterno do que passa”), siendo un decasílabo, lo he traducido por “Para simbolizar eternamente lo que pasa”, es decir, por un heptasílabo y un enea-sílabo compactados, seguidos de un alejandrino: “Antes de que llegara lo que sueña y espera”:

Morreste aqui no fim da primavera
Para symbolo eterno do que passa
Antes que alcance o que sonha e spera,
(PESSOA, 2025: 254)

Has muerto aquí al fin de la primavera
Para simbolizar eternamente lo que pasa
Antes de que llegara lo que sueña y espera,
(PESSOA, 2025: 255)

Y he convertido en endecasílabo el verso de seis sílabas que cierra el poema 167 para permitirme recrear la estrofa sin necesidad de amputarla:

Dois terços já, tam rapido, do curso
Dado em declive deixo, e invito apresso
O moribundo passo.
(PESSOA, 2025: 298)

Dos tercios ya, tan rápido, del curso
declinante descendo, y apresuro,
sin yo quererlo, el moribundo paso.
(PESSOA, 2025: 299)

4.2. Nuevas lecciones de Reis

Esas licencias puntuales, me parece, no rompen con el procedimiento constructivo principal de los poemas, y se me impusieron como necesarias para salvar su forma y su sentido. Han sido, por lo demás, cuestiones de ritmo y de sentido las que me han llevado a volver sobre los autógrafos y manuscritos de Pessoa atribuidos a Reis. El hecho de que la poesía de Reis sea una poesía versificada con formas diversas pero recurrentes es un criterio de lectura clave para afinar la lectura de los documentos autógrafos, la cual constituye uno de los principales desafíos de la lectura y el trabajo editorial pessoano. Confío haber podido contribuir con mi traducción, en unos pocos pasajes, a ese trabajo colectivo. Si ello ha sido así se debe, en gran medida, a que mi apuesta consistió en intentar traducir la poesía de Reis como poesía;

y su poesía en verso medido como poesía en verso medido. No se trataba en ningún caso que mis versiones dijeran lo mismo que el original (afirmación que, bajo la perspectiva en la que me coloco, carece de sentido), sino que los poemas consiguieran *hacer* algo análogo, *diciendo* algo análogo e *intencionado* el modo del decir. Fue, pues, la atención en esas cuestiones, que implicaba una atención en la materialidad rítmica y formal de los poemas, la que me llevó a proponer, a raíz de la incompreensión ante algunos pasajes, pequeñas revisiones de unos pocos poemas de Reis, que espero que puedan contribuir en la mayoría de los casos a afinar su lectura. Vuelvo brevemente sobre los pasajes en cuestión.

Poema 22

En el poema 22, leo de modo diferente, salvando dos deslices de la transcripción, el segundo verso (donde decía “Turvaes da minha fonte claras aguas” leo “Turvaes da minha fonte as claras aguas”) y el dieciseisavo (donde decía “Mar nos campos e rios” leo “Mas nos campos e rios”), haciendo legible el verso al traducirlo:

Deixai-me a Realidade do momento
E os meus deuses tranquillos e immediatos
Que não moram no Incerto
Mas nos campos e rios.

La Realidad dejadme del momento
Y mis dioses serenos e inmediatos
Que no habitan lo Incierto,
Sino en campos y ríos.

(PESSOA, 2025: 80-83)

El mar, en efecto, no es un lugar incierto para Reis —que sitúa la incertidumbre más bien en las proyecciones del cristismo—, sino que forma parte del espacio horizontal de lo sensible junto con los campos, los ríos y los dioses serenos e inmediatos.

Poema 23

En el poema 23, es el cómputo silábico el que me ha llevado a revisar el verso “Devemos olhar de nossos” (que en otras ediciones, como la de Visor, se leía “Devemos olhar de néscios”) leyendo en su lugar “Devem” y restaurando el ritmo de la versificación.

También, aunque en este punto sin muchas certezas, propongo leer en el verso anterior “cinge” (*ciñe*) donde se leía “exige”. En mi traducción interpreto que la pasión, al ceñir su objeto, lo reprime, no dejándole ser él mismo, sino sometiénolo a su deseo:

Que nunca a alegria transitoria
 Nem a paixão que busca – porque cinge
 Devem olhar de nossos
 Olhos para a beleza.

Que nunca la alegría transitoria
 Ni la pasión que ansía – y que reprime
 Han de mirar por nuestros
 Ojos a la belleza.

(PESSOA, 2025: 82-85)

Mi versión propone el siguiente sentido: nuestros ojos no tienen que convertirse en el medio a través del cual la alegría (por ser transitoria) o la pasión (que, al ansiar su objeto, lo limita y reprime) miren a la belleza.

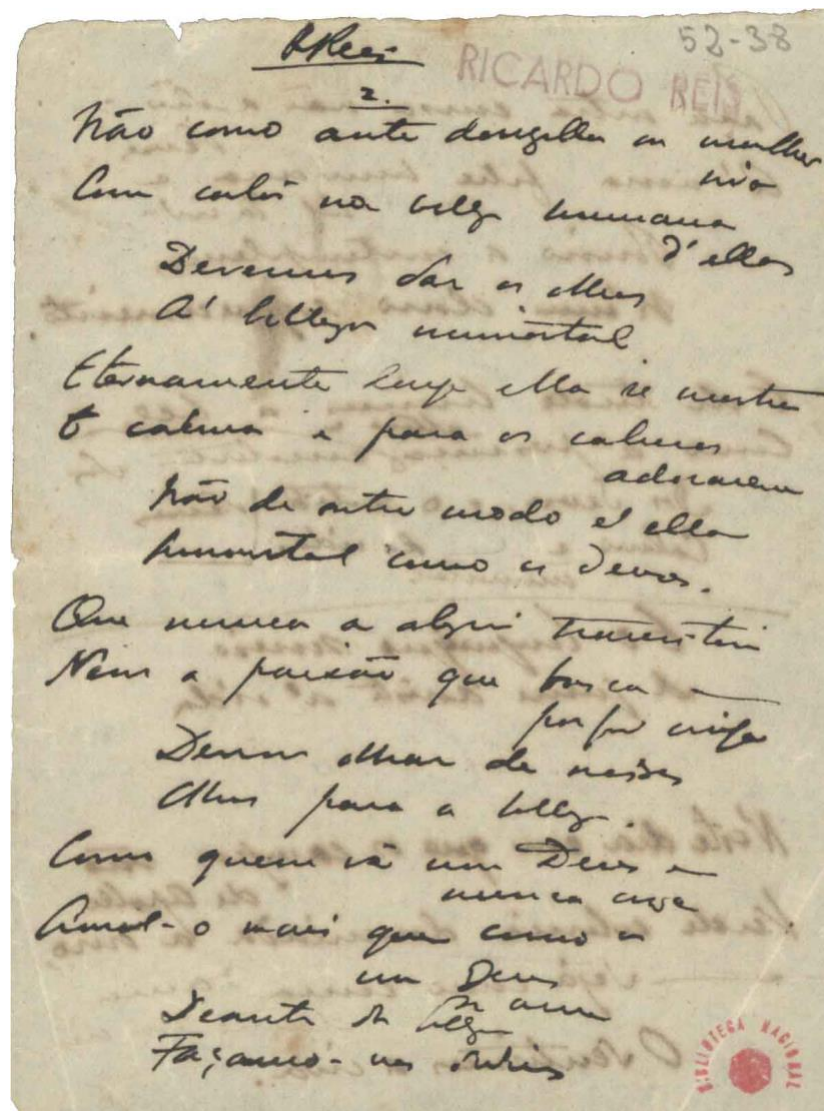


Fig. 4. "Não como ante donzella ou mulher viva" (BNP/E3, 52-38^r).

Poema 27

En el poema 27, fue nuevamente el ritmo del poema el que me llevó a revisar la disposición gráfica de los dos últimos versos, confirmando la intuición de mi primera lectura: Reis había dividido “Pe|nelopes tristes” en dos versos, con el mismo sangrado que el resto de versos finales de estrofa, lo que así quedó plasmado en la edición de Pre-Textos:

Que beber d’ellas na hora da sêde.
 Passando assim a vida, destruindo
 O que fiamos hontem ◇
 Penelopes tristes.

(PESSOA, 2016a: 59)

Que beber d’ellas na hora da sêde.
 Passando assim a vida, destruindo
 O que fiamos hontem ◇ Pe-
 nelopes tristes.

(PESSOA, 2025: 90)

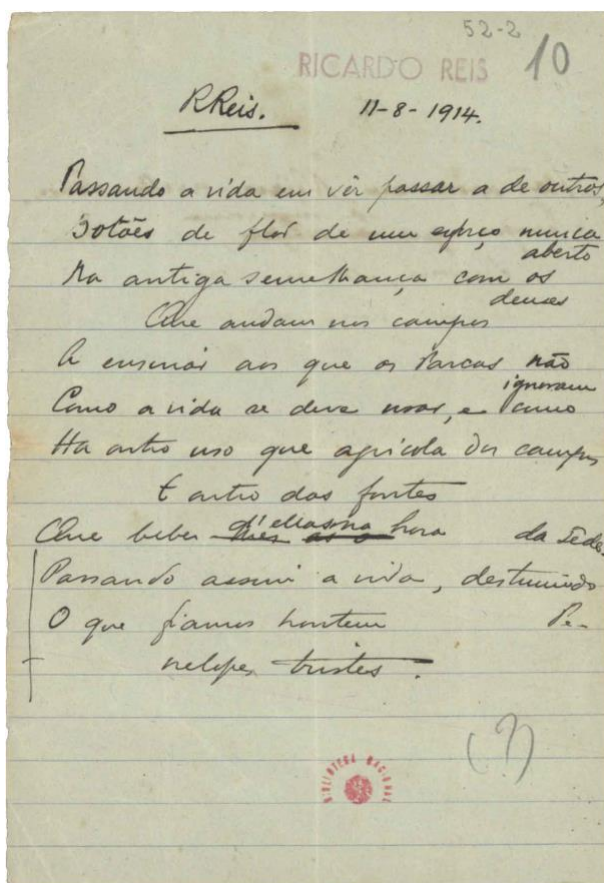


Fig. 5. “Passando a vida...” (BNP/E3, 52-2’).

Poema 29

En el poema 29, la segunda estrofa decía

Não turbulenta, mas como os seus rhythmos
Que a nossa sensação como uma nympha
Acompanhe em cadencias suas a
Disciplina da dança...

(PESSOA, 2016a: 61)

Mi interpretación del manuscrito lee *com* en el primer verso (“Não turbulenta, mas *com* os seus rhythmos”):

No turbulenta, sino con sus ritmos
Que nuestra sensación como una ninfa
En sus cadencias acompañe la
Disciplinada danza...

(PESSOA, 2025: 95)

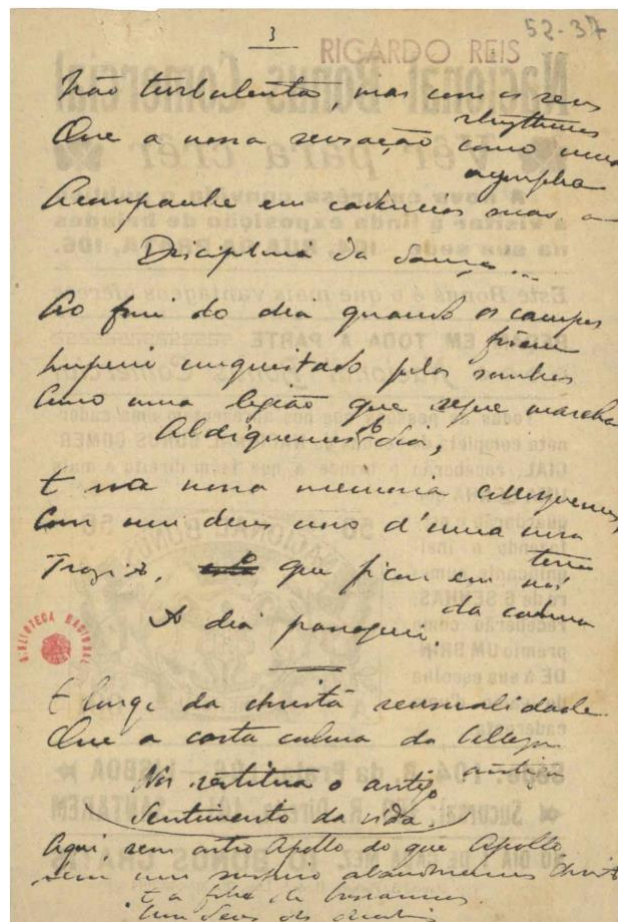


Fig. 6. “Não turbulenta, mas como os seus rhythmos” (BNP/E3, 52-37’).

Lo que era una comparación pasa a ser, de ese modo, participación. No se trata, pues, de que nuestra sensación, *como sus ritmos*, acompañe la danza, sino que la acompañe *con sus ritmos*, pues es indistinguible de ellos. Esta lectura insiste así en el carácter rítmico de la vida y de las formas de la sensibilidad y, al hacerlo, facilita la traducción rítmica del verso, que queda en castellano: “No turbulenta, sino con sus ritmos”. Es por ello también que conservo, contra muchas otras traducciones que tienden a normalizar la relación entre verso y sintaxis, el hipérbaton abrupto de “a | disciplina da dança...”, traducéndolo por “la | disciplinada danza...” al tiempo que me pliego a ella. Igualmente, donde se leía “Como um deus novo d'uma nova terra”, vuelvo a leer “com”, quedando así los versos finales del poema:

E na nossa memoria colloquemos,
Com um deus novo d'uma nova terra
Trazido, o que ficou em nós da calma
Do dia passageiro.

(PESSOA, 2025: 96)

Así en nuestra memoria coloquemos,
con un dios nuevo de una nueva tierra
traído, lo que nos dejó la calma
del día pasajero.

(PESSOA, 2025: 97)

La antigua comparación da lugar así a la articulación en un mismo plano sensible. Por lo demás, este poema me permite llamar la atención sobre un fenómeno muy común en las ediciones y traducciones de Reis. La primera estrofa del poema dice así en la edición de Pizarro y Uribe:

N'este dia em que os campos são de Apollo
Verde colonia dominada a ouro,
Seja como uma dança dentro em nós
O sentirmos a vida.

(PESSOA, 2016a: 61)

Que traduzco así:

Hoy, día en que los campos son de Apolo,
verde colonia dominada de oro,
sea como una danza en los adentros
que sintamos la vida.

(PESSOA, 2025: 95)

Los dos versos que cierran esa estrofa aparecen traducidos en la versión francesa que he consultado, colocados como versos finales del poema, por “Telle une Dame au fond de nous | Soit notre sensation de la vie” (PESSOA, 1989: 311). Esa *Dame au*

fond de nous —que, se entiende, no es ocurrencia del traductor, sino resultado de la lectura de la edición que maneja, donde en vez de *dança* se ha leído *dama*— implica una espiritualidad cristiana que justamente rechaza Reis, pues lo que aquí está en juego no es una interioridad, sino el sentimiento vivo y ligero de una vida pagana.

Poema 40

En el poema 40, fue nuevamente una cuestión rítmica la que me llevó a revisar los dos versos finales (“E escrevi versos | Pra que os deuses voltassem” [2016a:70]). El poema, compuesto exclusivamente por versos de seis sílabas, presentaba un verso de cuatro que rompía la estructura. Lo que permitió, volviendo sobre el archivo, subsanar un descuido en la transcripción y leer: “E escrevi estes versos | Pra que os deuses voltassem” [2025: 116]. Donde se entiende además que, en contraposición a la indefinición de un “escribí versos”, lo que está aquí en juego es la performatividad de un hacer poético concreto, pues el poema no habla de otros versos que de *estos* que sensiblemente se despliegan ante nuestros ojos, oídos e intelecto.

Poemas 75 y 86

En el poema 75, la dificultad de entender un verso (“Que a casta clama da beleza antiga” [2016a: 101]) permitió sustituir “clama” por “calma” [2025: 170]. Ahora bien, el poema 86 suponía, en uno de sus pasajes, un problema de lectura e interpretación mucho mayor. En él se leía:

Basta os males que o Fado e as Parcas fez
 Por seu intuito natural fazerem.
 Nós homens nos façamos
 Unidos pelos deuses

(PESSOA, 2016a: 112)

El primer verso presentaba un problema sintáctico de ausencia de concordancia entre el verbo *hacer* y el plural que le precedía (fuera ésta “as Parcas” o “o Fado e as Parcas”). Así, tras volver sobre el manuscrito, propuse leer ese primer verso así:

Basta os males que o Fado as Parcas fez
 Por seu intuito natural fazerem.
 Nós homens nos façamos
 Unidos pelos deuses.

(PESSOA, 2025: 196)

Si restituyéramos el orden sintáctico de la frase, podríamos leer: “Basta os males que, por seu intuito natural, o Fado fez as Parcas fazerem”. Según esos versos, y si mi lectura no está equivocada, no precisaríamos de más males que de aquellos a los que

las Parcas, siguiendo al Hado, nos destinarían naturalmente. Me he permitido traducir la estrofa del siguiente modo:

Basta el Hado fatal que hizo a las Parcas
que a todos nuestros males nos destinan.
Unámonos, los hombres,
en nombre de los dioses.

(PESSOA, 2025: 197)

Poema 132

El poema 132 presenta un problema ligado también al Hado y a la libertad. Así, se leía:

Sem, clepsydra ou relógio o tempo escorre
E nós com elle, nem o arbitro scravo
Pode contra o destino
Nem contra os deuses o mortal desejo.

(PESSOA, 2016a: 138)

Sin ser del todo inverosímil, la aparición del “arbitro scravo” me llevó a consultar los documentos autógrafos para leer en su lugar “arbitrio”:

Sem, clepsydra ou relógio o tempo escorre
E nós com elle, nem o arbitrio scravo
Pode contra o destino
Nem contra os deuses o mortal desejo.

(PESSOA, 2025: 256)

El *arbitrio* —que traduzco como *albedrío*— guarda relación con el *deseo* nombrado dos versos después, quedando así la estrofa:

Sin clepsidra o reloj se escurre el tiempo,
y nosotros, ni el albedrío esclavo
puede contra el destino
ni contra dioses el mortal deseo.

(PESSOA, 2025: 257)

Poema 186

En el poema 186, se leía:

Domina ou cala. Não te percas, dando
Aquillo que não tens.
Que val o Cesar que seria? Gosa
Bastar-te o pouco que és.

Melhor te acolhe a vil choupana dada
Que o palacio devido.

(PESSOA, 2016a: 163)

Aquí me llamó la atención la aparición puntual de la tercera persona en el tercer verso, y la consulta del original me permitió leer “Que val o Cesar que serias?”, entendiendo de ese modo el poema como una interpelación sostenida. La traducción ha quedado así:

Domina o calla. No te pierdas, dando
aquello que no tienes.
¿Qué vale el César que serías? Goza:
lo poco que eres bástete.
Mejor te acoge la vil choza dada
que el palacio debido.

(PESSOA, 2025: 313)

Poema 89

El sexto verso del poema 89 decía “Querem os deuses o destino obrigar”. Leámoslo en el interior de su estrofa:

Bem ou mal, não terás o que mereces.
Querem os deuses o destino obrigar.
Nós confiantes dos deuses
E nem os deuses sabem do Destino.

(PESSOA, 2016a: 114)

El problema de ese verso era doble: remitía a una afirmación soberbia y prometeica de los dioses extraña a Reis, al tiempo que —en otro gesto análogo— se desembarazaba de los moldes del verso (que, se mire como se mire, aparece como un verso mal contado). En este caso, nuevamente, es la forma versificatoria —junto a un escrúpulo relativo a una actitud extraña de los dioses— la que me llevó a revisar la lección transmitida.

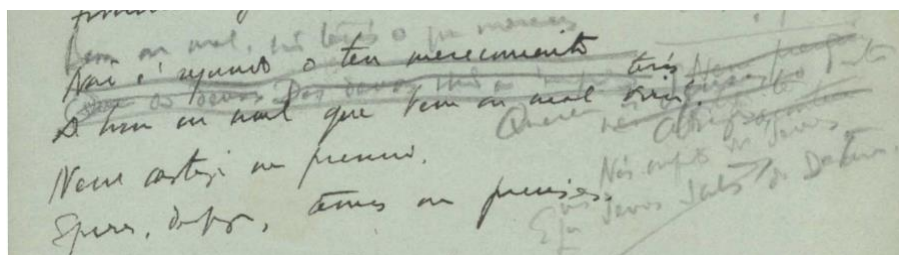


Fig. 7. “Bem ou mal, não terás o que mereces” (BNP/E3, 52-6; pormenor).

La revisión del manuscrito, acercando la lectura de Reis a otros pasajes en los que se coloca el Destino por encima de los dioses y atendiendo al movimiento del propio poema, lee más quedamente “Querem os deuses do destino abrigo”. La cosmología de Reis nos presenta, en efecto, unos dioses que, lejos de ser omnipotentes, están sometidos a las propias leyes de un Destino que ignoran. Ni siquiera ellos están protegidos del tiempo y de la muerte, lo que los hace como las flores, los ríos y los campos. Lo que me llevó a traducir:

Bien o mal, no tendrás lo que mereces.
 Quieren los dioses del destino abrigo.
 En los dioses confiamos
 y ni los dioses saben del Destino.

(PESSOA, 2025: 201-203)

Se trata en la mayoría de los casos de lecturas y revisiones mínimas que, sin embargo, pienso que contribuyen a un entendimiento más sopesado de la obra ricardiana. Todo este trabajo, ¿para qué sirve²⁹? Sólo puedo responder con un poema del propio Reis:

Para ser grande, sé entero: nada
 tuyo exagere o excluyas.
 Sé todo en cada cosa. Pon cuanto eres
 en lo mínimo que haces.
 En cada lago así la luna toda
 brilla, porque alta vive.

(PESSOA, 2025: 161)

*

La traducción puede ser un modo de intentar leer mejor a un autor. Desde este punto de vista, lejos de reducirse a una operación lingüística que va de punto a punto, no puede separarse tan fácilmente de la historia editorial, de los avatares críticos de un texto y de las poéticas que performa o que concibe. Todo ello nos invita a volver sobre el archivo —entendido ahora como sobrevivencia y no como totalidad³⁰— y,

²⁹ En el verso 6 del anexo 10, la palabra “ceú” la hemos cambiado por “céu”. Por lo demás, cabe decir que estos pequeños errores de transcripción no dejan de proliferar de una versión a otra. Así, en la versión de Pre-Textos, a pesar de todos los cuidados, no ha dejado de deslizarse alguna errata.

³⁰ “No deberíamos, cada vez, en cada serena y feliz ocasión en la que abrimos un libro, reflexionar sobre cómo fue posible el milagro de que este texto llegara hasta nosotros? Hay tantos obstáculos. Tantas bibliotecas fueron incendiadas. ¿No deberíamos, asimismo, cada vez que observamos una imagen, reflexionar acerca de qué es lo que detuvo su destrucción, su desaparición? Puesto que destruir imágenes es algo tan fácil, tan acostumbrado en todas las épocas. Por eso debemos, cada vez que procuremos afrontar la construcción de una interpretación histórica —o de una “arqueología” en el sentido de Michel Foucault—, cuidarnos de equiparar el archivo del que disponemos —siquiera aproximativamente— con las acciones y los hechos de un mundo del cual siempre arroja sólo algunos restos. Lo propio del archivo es su hueco, su ser horadado” (DIDI-HUBERMAN, 2021: 15).

con él y más allá de él, a practicar una lectura arqueológica de los textos y de sus máscaras. Entre la monumentalidad del archivo y de los dioses olímpicos de Reis y su existencia precaria en hojas, sobres, páginas de libros y fragmentos de papel, se despliega la ficción de la vida y la vida de la ficción.

Quizás todo ello pueda ayudarnos a leer mejor aquel verso de Caeiro que fascinara a Reis:

A Natureza é partes sem um todo.

(PESSOA, 2016b: 71)

Naturaleza es partes sin un todo.

Pessoa también es partes sin un todo.

Pessoa sin Pessoa.

De donde se deriva
también
la necesidad de la lectura y,
por lo tanto,
de
la
traducción.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2016). "Sobre la dificultad de leer". *El fuego y el relato*. México: Sexto Piso, pp. 65-68.
- ALEXANDER, Gavin (2007). "Prosopopoeia: the speaking figure". *Renaissance Figures of Speech*. Sylvia Adamson, Gavin Alexander y Katrin Ettenhuber (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 97-114.
- ANTELO, Raúl (2020). "La comunidad Rubaiyat". *Golosina caníbal*, año 1, n.º 3, pp. 1-28.
- BARTHES, Roland (1978). *Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*. Paris: Seuil.
- BENJAMIN, Walter (2021). "La tarea del traductor". *La tarea del traductor. Walter Benjamin*. Edición bilingüe. Nora Catelli (ed.). Robert Caner-Liese (trad.). Valdivia: Universidad Austral de Chile, pp. 65-79.
- (2007). *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Obras, libro I, vol. 1. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada.
- BERGAMÍN, José (1933). "La decadencia del analfabetismo". *Cruz y Raya*, n.º 3, pp. 61-94.
- BLOOM, Harold (1973). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press.
- BORGES, Jorge Luis (2005). "Un lector". *Obras completas*, vol. 1. Barcelona: RBA, p. 106. Forma parte de *Elogio de la sombra* (1969).
- BUESCU, Helena (2013). "Pessoa's Unmodernity: Ricardo Reis". *Fernando Pessoa's Modernity Without Frontiers. Influences, Dialogues and Responses*. Mariana Gray de Castro (ed.). Sheffield: Tamesis, pp. 75-85.
- CASSIN, Barbara (2022). *Éloge de la traduction. Compliquer l'universel*. Paris: Fayard / Pluriel.
- CAMPOS, Haroldo de ([1984] 2013). "Para além do princípio da saudade. A teoria benjaminiana da tradução". Marcelo Tápia y Thelma Médici Nóbrega (orgs.). *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, pp. 47-59.
- (1981). *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva.
- (1977). *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva.
- DELEUZE, Gilles (2009). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Traducción de Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros.
- DERRIDA, Jacques (1972). "La pharmacie de Platon". *La dissémination*. Paris: Seuil, pp. 77-213.
- DERRIDA, Jacques; ATTRIDGE, Derek (2009). "Cette étrange institution qu'on appelle la littérature". *Derrida d'ici, Derrida de là*. Paris: Galilée, pp. 253-292.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2021). "El archivo arde". *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*. Graciela Goldchluk y Juan Ennis (coords.). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp. 15-38.
- DIX, Steffen; PIZARRO, Jerónimo (2011). *Portuguese Modernisms. Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*. Oxford: Legenda.
- ELIOT, T. S. (2010). "De Poe a Valéry". *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*. Antoni Marí (ed.). Traducción de Jordi Doce. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 339-356.
- FISCHER, Claudia J. (2010). "Fernando Pessoa, leitor de Schiller: Uma aproximação à língua alemã". *Real — Revista de Estudos Alemães*, n.º 1, julio, pp. 54-70.
- FOUCAULT, Michel (1996). "Lenguaje y literatura". *De lenguaje y literatura*. Traducción de Isidro Herrera Baquero. Barcelona: Paidós, pp. 66-103.
- FROST, Robert (1961). *Conversations on the Craft of Poetry*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- GARCÍA CALVO, Agustín (2006). *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*. Zamora: Lucina.
- (1989). "Del ritmo en el lenguaje". *Hablando de lo que habla. Estudios de lenguaje*. Zamora: Lucina, pp. 303-386.
- (1975). *Del ritmo en el lenguaje*. Barcelona: La Gaya Ciencia.
- GIUNTA, Andrea (2022). *Contra o cânone: arte contemporânea em um mundo sem centro*. Traducción de Eleonora Frenkel. Florianópolis: Editora Nave.

- HARTMANN, Esa; HERSANT, Patrick (2019). "Introduction. Au miroir des langues : la traduction réflexive". *Au miroir de la traduction. Avant-texte, intratexte, paratexte*. Esa Hartmann y Patrick Hersant (dirs.). Paris: Éditions des Archives Contemporaines, pp. 1-8.
- HIDALGO NÁCHER, Max (2023). "Lo ilegible en la literatura española: el caso Julián Ríos". *Una escritura emergente: pensamiento literario en la transición cultural (1966-1986)*. Domingo Ródenas de Moya y Jordi Ibáñez Fanés (coord.). Madrid: Visor, pp. 319-339.
- _____. (2020). "Modelos y problemas en el estudio de la circulación de la teoría literaria (II): Bourdieu (1989), Casanova (1999) y el secuestro del Barroco". *Alea: estudos neolatinos*, vol. 22, n.º 3, pp. 17-42.
- _____. (2019). "Modelos y problemas en el estudio de la circulación de la teoría literaria (I): Candido (1959), Haroldo de Campos (1989) y el secuestro del Barroco". *Landa*, vol. 7, n.º 2, pp. 219-249.
- LEMONS, Fernando (1993). *Fernando Pessoa e a Nova Métrica. Transcrição e estudo de manuscrito inédito*. Portugal: Inquérito.
- PARDO, José Luis (2001). *Estructuralismo y ciencias humanas*. Madrid: Akal.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (2001). *Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes. Edición revisada y ampliada.
- PESSOA, Fernando (2025). *Obras completas de Ricardo Reis*. Edición de Jerónimo Pizarro y Jorge Uribe. Traducción de Max Hidalgo Nácher. Valencia: Pre-Textos.
- _____. (2016a). *Obra Completa de Ricardo Reis*. Edición de Jerónimo Pizarro y Jorge Uribe. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (2016b). *Obra Completa de Alberto Caeiro*. Edición de Jerónimo Pizarro y Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (2015). *Odas de Ricardo Reis*. Traducción de Manuel Moya. Madrid: Visor.
- _____. (2014). *Obra Completa Álvaro de Campos*. Edición de Jerónimo Pizarro y Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (1989). *Œuvres de Fernando Pessoa*, vol. v: *Poèmes païens*. Traducción de Michel Chandeigne, Patrick Quillier y Maria Antónia Câmara Manuel. Paris: Christian Bourgois.
- _____. (1986). *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Organización y notas de António Quadros. Lisboa: Europa-América.
- PIZARRO, Jerónimo (2012). *La mediación editorial. Sobre la vida póstuma de lo escrito*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- RANCIERE, Jacques (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique.
- RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl (2024). *Las manos de la ficción: notas para una genealogía*. Santa Fe: Vera Cartonera.
- SANTIAGO, Silviano (2019). "O entre-lugar do discurso latino-americano". *35 ensaios de Silviano Santiago*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 23-37.
- SCHLEGEL, Friedrich (2009). "Sobre la incomprendibilidad". *Fragmentos seguido de Sobre la incomprendibilidad*. Traducción de Pere Pajeros. Barcelona: Marbot, pp. 219-236.
- VENUTI, Lawrence (2008). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London: Routledge.
- WILLIAMS, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*. Trad. de Pablo di Masso. Barcelona: Península.
- YOURCENAR, Marguerite ([1936] 1994). "Rainer Maria Rilke". Prefacio a Rainer Maria Rilke, *Poèmes à la nuit*. Traducción de Gabrielle Althen y Jean-Yves Masson. Lagrasse: Verdier, pp. 7-10.
- ZENITH, Richard (2022). *Pessoa. Uma biografia*. Trad. de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras.

MAX HIDALGO NÁCHER es profesor Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Barcelona. Se ha dedicado a estudiar la circulación de la teoría literaria y la transformación de los paradigmas críticos en España e Iberoamérica en la segunda mitad del siglo XX, con especial incidencia en los casos argentino, brasileño y español. Es co-editor del libro colectivo *Julián Ríos: metamorfosis de una escritura plural* (Zaragoza: Libros del Innombrable, 2022) y responsable de la edición crítica de *Los ángeles exterminados* (Sevilla: Athenaica, 2022) de José Bergamín, así como autor de *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura* (Santa Fe: UNL, 2022; mención de honor en el II Premio Lía Schwarz de la Asociación Internacional de Hispanistas), primer volumen de la serie “Los estudios literarios en Argentina y España. Institucionalización e internacionalización”, dirigido con Analía Gerbaudo. Codirige la revista *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* y forma parte del comité de dirección de la serie “Archivos en construcción” (Universidad Nacional del Litoral, CONICET). Entre sus traducciones del portugués al castellano cabe destacar *Obras completas de Ricardo Reis* (Valencia: Pre-Textos, 2025); *Efecto-V y otros poemas* (Bogotá: Vestigio, 2026, en prensa), de Carlito Azevedo; *Pequeños funerales* (Bogotá: Vestigio, 2023), de Hilda Hilst y *alas plumas macramé / asas plumas macramé* (Santa Fé: Vera Cartonera, 2020), de Diana Junkes.

MAX HIDALGO NÁCHER is Professor of Literary Theory and Comparative Literature at the University of Barcelona. His research focuses on the circulation of literary theory and the transformation of critical paradigms in Spain and Latin America in the second half of the twentieth century, with particular attention to Argentina, Brazil, and Spain. He is co-editor of the collective volume *Julián Ríos: metamorfosis de una escritura plural* (Zaragoza: Libros del Innombrable, 2022) and editor of the critical edition of *Los ángeles exterminados* (Seville: Athenaica, 2022) by José Bergamín. He is also the author of *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura* (Santa Fe: UNL, 2022; Honorable Mention, II Lía Schwarz Award of the Asociación Internacional de Hispanistas), the first volume in the series “Los estudios literarios en Argentina y España: institucionalización e internacionalización”, co-edited with Analía Gerbaudo. He co-edits the journal *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* and serves on the editorial board of the series *Archivos en construcción* (Universidad Nacional del Litoral / CONICET). His translations from Portuguese into Spanish include *Obras completas de Ricardo Reis* (Valencia: Pre-Textos, 2025; ed. with Jerónimo Pizarro and Jorge Uribe); *Efecto-V y otros poemas* (Bogotá: Vestigio, 2026, forthcoming), by Carlito Azevedo; *Pequeños funerales* (Bogotá: Vestigio, 2023), by Hilda Hilst; and *alas plumas macramé / asas plumas macramé* (Santa Fe: Vera Cartonera, 2020), by Diana Junkes.