

HAROLDO DE CAMPOS Y OCTAVIO PAZ: DEL DIÁLOGO CREATIVO A LA MEDIACIÓN INSTITUCIONALⁱ

Rodolfo Mata
Universidad Nacional Autónoma de México

El contacto

La historia de la relación entre Octavio Paz y Haroldo de Campos comenzó en 1967 cuando, por recomendación del ensayista político Celso Lafer, quien había conocido a Paz en la Universidad de Cornell, Haroldo leyó *El arco y la lira*, *Libertad bajo palabra* y el "Épilogue" (más tarde incluido en *El arco y la lira* como "Los signos en rotación"). A principios del siguiente año, Haroldo escribió una carta (24/2/68) comentándolos con gran interés y decidió enviar ejemplares de la *Antología Noigandres* y de la *Teoría da poesia concreta* al poeta mexicano.ⁱⁱ En la misma carta, también hizo algunas preguntas relativas a dificultades que estaba enfrentando para traducir algunos poemas de *Libertad bajo palabra*.

Algunos años antes, en 1959, Octavio Paz visitó a e. e. cummings en Nueva York, quien le mencionó con entusiasmo la vigorosa actividad que el grupo brasileño de la poesía concreta había emprendido a partir de 1952. Después de esa breve noticia, tuvieron que pasar cuatro años para que Octavio Paz pudiera identificar a algunos de los poetas que Cummings le había referido vagamente: Haroldo y Augusto de Campos, Pignatari, Dias-Pino, Pinto, Xisto, Azeredo, Lino Grünewald y Braga. No obstante esta mayor definición, para 1968 Octavio Paz aún no había logrado obtener más información que la que acompañaba a algunas traducciones de la vanguardia concretista al inglés, francés o alemán. Por una ironía latinoamericana, ningún texto original en portugués había podido llegar a sus manos, ni siquiera una traducción al español. El interés que entonces Octavio Paz mostraba hacia la experimentación poética se veía limitado en esa dirección por problemas de distribución de las publicaciones. Lamentaba --dice en su carta de respuesta-- no haber podido tener acceso hasta entonces a las formulaciones que con gran rigor teórico proponían los poetas concretos brasileños. Por todo lo anterior, le agradecía a Haroldo el material recibido, solicitaba más y le enviaba *Blanco*, *Viento entero* y *Poesía en movimiento*, entre otras publicaciones. De esta manera, el contacto se dio en el momento más oportuno: ambos poetas parecían estar esperándolo. A partir de entonces, sus mutuas afinidades y diferencias se irían revelando y se concretarían en dos manifestaciones poéticas del diálogo: la traducción y el homenaje.

La traducción y el homenaje

Ya desde su primera carta (14/3/68), el poeta mexicano anuncia al brasileño que se encuentra escribiendo cuatro poemas concretos, los cuales se habrán convertido en 6 para la siguiente misiva (20/3/68). Se trata de los *Topoemas*, neologismo que Paz explica: "Topoema = topos + poemas. Poesía espacial, por oposición a la poesía temporal, discursiva. Recurso contra el discurso". Como veremos, esta definición, a manera de fórmula futurista, es emblemática de la discusión que entablarán ambos poetas-críticos en torno a la discursividad en la poesía moderna. La nota en que aparece esta definición también aclara que los *Topoemas* son un homenaje a "antiguos y nuevos maestros de la

poesía". La trayectoria de Paz, en cuanto al aprovechamiento de los recursos visuales del poema, está presente en su enumeración. Comienza con Tablada, a quien se había referido, en su primera carta, como "precursor", "maestro" e "introducción del haikú" y de la "sintaxis de montaje" al español;ⁱⁱⁱ continúa con Basho, cuya mención está relacionada con su experiencia en la traducción de *Sendas de Oku* (1957);^{iv} atraviesa sus apoyos en traductores y estudiosos de la cultura literaria oriental;^v y coloca a Haroldo de Campos y a los poetas concretos a la cabeza de los maestros modernos de este linaje, entre los que incluye a Apollinaire, Arp y Cummings.^{vi} En "Los nuevos acólitos", Paz ya había afirmado que, a diferencia de los imitadores hispanoamericanos de la vanguardia angloamericana de Olson y Ginsberg, los poetas concretos sí constituían una "auténtica y rigurosa vanguardia".^{vii} En "¿Poesía latinoamericana?", ratifica su aseveración: "en 1920 la vanguardia estaba en Hispanoamérica; en 1960, en Brasil".^{viii}

Por parte de Haroldo de Campos, la primera concreción de este contacto fue el libro-homenaje *Constelação* (1972),^{ix} que estaba formado por una mini-antología de *Libertad bajo palabra* --resultado del trabajo que había anunciado desde su primera carta-- acompañada por el ensayo "Constelação para Octavio Paz". En este último, comenta que el lugar de Paz en la literatura hispanoamericana actual se encuentra, en el campo de la poesía, a la par del que ocupan Borges, Cortázar o Lezama Lima, en el de la prosa, por su "osadía e invención formal". Señala la importancia del poeta mexicano en el "repensamiento del linaje Mallarmé" en Hispanoamérica y da una breve reseña del encuentro intelectual en el que menciona los *Topoemas* y *Blanco*. Tanto la miniantología como el ensayo se integraron al libro *Signos em rotação* (1972), donde también se compilaban varios ensayos pacianos.^x

El siguiente paso fue la traducción de *Blanco* (1967). Diez años después de su primer contacto, en la carta fechada 17/6/78, Octavio Paz agradece y da su anuencia al proyecto de Haroldo de Campos de traducir *Blanco* y editarlo acompañado por la correspondencia entre ambos. El borrador íntegro del poema quedó listo en febrero de 1981, después de un epifánico insomnio en Austin, Texas. Haroldo inició el proceso de "diamantización" consultando a Julio Ortega y confrontando su "transcreación" con otras versiones (Weinberger y Esteban). Después de revisar cuidadosamente la primera versión, Octavio Paz le escribe a Haroldo: "li e reli sua admirável tradução. Estou de fato comovido. Não só é muito fiel mas, ainda, por vezes, o texto português é melhor e mais conciso do que o espanhol. Você conseguiu recriar não só o sentido do poema, mas também o movimento" (26/03/81). También elogia la reproducción del ritmo, las paronomasias, las aliteraciones y otros "ecos verbales", y agrega una lista de observaciones que Haroldo responde detalladamente junto con otros comentarios. En la carta final (7/05/81), Paz se muestra sorprendido, no sólo por la felicidad de las soluciones encontradas --a las que dice tener muy poco que agregar-- sino por la manera en la que Haroldo las explica. Paz afirma: "Pouquíssimas vezes vi unidas, como no seu caso, a sensibilidade auditiva e a semântica. Ao lê-lo, voltei a comprovar que a poesia é palavra dita e ouvida: uma atividade espiritual profundamente física".

La traducción y el homenaje, estas dos manifestaciones poéticas del diálogo, también pueden considerarse como estrategias de apropiación. Si ambos autores se inscribieron, uno al otro, en sendos linajes que les permiten explicar momentos claves del desarrollo de la literatura, también se incluyen en ellos. A final de cuentas, los poetas-críticos frecuentemente escriben la historia de la literatura. Es así como Haroldo de

Campos se convierte en el "intraductor" de la obra de Octavio Paz en Brasil. En el prólogo a *Signos em rotação* señala: "Este volume reúne e apresenta pela primeira vez em português uma seleção de ensaios de Octavio Paz, nome dos mais significativos da atual literatura hispano-americana e seu mais importante poeta-crítico."^{xi} Octavio Paz, siguiendo una línea similar, en una de sus cartas observa, a propósito de la publicación de *Topoemas*: "Creio que com estes poemas a poesia concreta faz sua aparição na América Hispânica".^{xii}

De cualquier manera, en este diálogo hay un asunto de gran importancia. Su carácter intergeneracional (hay 15 años de distancia entre un poeta y otro) plantea problemas de autoridad, que se traslucen en un sutil juego de esgrima crítica, y se entrecruzan con otra peculiaridad: se trata de un diálogo intercultural, en el que ambos autores identifican los espejismos del término "latinoamericano", como gozne simple entre la tradición hispanoamericana y la brasileña. La traducción y el homenaje son parte de ese intento de salvar las distancias y enriquecerse a la luz de las diferencias.

Los linajes de Mallarmé y la antidiscursividad

El motivo principal de la aproximación de ambos poetas fue su notable afinidad en torno a la figura de Mallarmé. Tanto "Los signos en rotación" de Octavio Paz como los ensayos iniciales y básicos de Haroldo de Campos, que se encuentran en la *Teoria da poesia concreta*, le dan a *Un golpe de dados* un lugar de suma importancia, que se verá desarrollado con mayor solidez en *Los hijos del limo* (1974) y *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana* (1977), respectivamente. Si para Octavio Paz, Mallarmé es un autor fundamental en el desarrollo de la "tradición de la ruptura", para Haroldo de Campos la poética sincrónica^{xiii} permite trazar un "linaje mallarmaico" que tiene una genealogía en Hispanoamérica y en Brasil.

Esto explica que las inquietudes centrales de Haroldo de Campos, en su primera carta a Octavio Paz, se hayan orientado hacia la aplicación de las consideraciones teóricas de "Los signos en rotación" en los poemas de *Libertad bajo palabra*. Le interesaban aquellos poemas que muestran una preocupación metalingüística o que tienen una forma breve, despojada, que se relaciona con el haikú y con la "sintaxis de montaje". Haroldo de Campos subrayó este aspecto de la poesía paciana y lo contrapuso a la "tradição metafórica e retórico-discursiva característica da expressão espanhola e hispano-americana deste século".^{xiv}

En su respuesta, Octavio Paz discordó, primero por el tono de esta caracterización, al que calificó de "desdeñoso", pero también por las cuestiones relativas a la "antidiscursividad". Explica que no sólo el poema breve sino también el extenso son característicos del siglo XX, que la metáfora es ineludible en la lengua e indispensable en el lenguaje poético, al igual que la retórica. Sin embargo, la "caracterización" que hace Haroldo de Campos no es ingenua, como parece inferirse de la respuesta de Paz. Obedece a la intención de superar el "espontaneísmo inspirado", el "dispositivo retórico tardo-nerudiano" de encadenamiento de metáforas fáciles, en favor de una poesía más preocupada por la "combinatoria lúdica y el dinamismo estructural".

La discusión alrededor del tema de la antidiscursividad --que Mallarmé, en su trabajo como *sintaxier*, trajo a la poesía occidental-- tiene implicaciones de gran riqueza que iluminan el trabajo de ambos autores. Para Haroldo, la poesía concreta desarrolló el

linaje mallarmaico-brasileño hasta agotar las posibilidades de aprovechamiento "verbivoco-visual" del lenguaje poético.^{xv} Esto implica una emancipación de los vínculos residuales del discurso, eliminando nexos y cortando elementos redundantes, y una disolución de las fronteras entre artes del tiempo y del espacio para hacer del poema una "tensión de palabras-cosas en el espacio-tiempo".

En cambio, para Paz, la poesía concreta descubrió un inmenso territorio de asociaciones, alusiones y significaciones. Creó toda una "topología poética", pero lo hizo a través del discurso. Según el mexicano, se trata de la "negação do discurso *pelo discurso* [a qual] define toda a gran poesia de Ocidente, desde Mallarmé até nossos dias [...] A poesia moderna é a dispersão do curso: um novo dis-curso. A poesia concreta é o fim desse curso e o grande recurso contra esse fim".^{xvi}

Existe una diferencia sutil entre ambos puntos de vista. De por medio están las posibilidades ideogramáticas de la lengua y en ellas se encuentran implicados los aspectos visuales de las escrituras ideográficas y su distancia problemática de las escrituras fonéticas. Por ello, Paz afirma que un poema concreto es *como* un ideograma, pero no es realmente un ideograma, y que, si elimina el discurso en el cuerpo del poema, lo recupera en la nota explicativa que lo acompaña. Por otra parte, su caracterización de la poesía concreta como la negación del discurso por el discurso es similar a su propuesta paradójica acerca del poema de Mallarmé como poema crítico que niega su propia posibilidad y que, al hacerlo, la realiza.^{xvii}

El problema también puede abordarse interpretando la antidiscursividad como rompimiento de un trayecto lineal exclusivo, lo cual abre un abanico de opciones, o como posibilidad de la comunicación simultánea de tipo pictórico. Mientras Paz niega ésta última, Haroldo acepta ambas. Como habíamos visto, al ideal haroldiano de la concentración, que postula el poema breve como marca de la modernidad, Paz había agregado el poema extenso --por momentos con aspiraciones épicas-- igualmente como signo de la modernidad. La imagen, el ícono, la ideografía se enfrentan a la discursividad del poema extenso, pero ambos parecen coincidir en *Un coup de dés*.

De esta manera, el aspecto ideogramático de *Un coup de dés* puede entonces enfocarse de dos formas. Entendido como las "divisiones prismáticas de la idea", cada fragmento de este poema puede verse como una pequeña cadena verbal que constituye una imagen. Ésta, a su vez, se articulará con otras imágenes para formar un "gran ideograma". El punto de discordancia entre los dos autores se encontraría en el hecho de que, para Haroldo de Campos, esos fragmentos pueden concebirse como ideogramas, mientras que, para Octavio Paz, tal situación no es factible: se trata de imágenes producidas por cadenas de desarrollos discursivos. Esto explica cómo *Un coup de dés*, según Paz, es un poema moderno extenso, concebido como un "archipiélago de fragmentos" con un desarrollo atomizado, el cual relata la "épica" de la imposibilidad/posibilidad de la escritura. En cambio, para Haroldo de Campos, el énfasis estaría el un conjunto de poemas modernos breves, ideogramáticos, cuya suma produce una constelación, un gran ideograma, pero que pueden ser, hasta cierto punto, independientes.

En la comparación de poemas como "O âmago do ômega" y "Blanco" es posible percibir el diálogo entre estos dos enfoques acerca del legado de Mallarmé. La diferencia de concepciones nace del problema de la lectura, una lectura que, en principio poética, se transforma en crítica. En este sentido, la secuencia de los fenómenos de percepción

despertados, el teatro mental-sensual construido en ese acto, es el motor de esta diferencia: la poesía se convierte en diálogo crítico que reúne a estos dos grandes autores y a nosotros, sus lectores, con ellos.

Más allá de *Transblanco*

Como mencioné anteriormente, con la publicación de *Constelação* (1972), Haroldo de Campos se convirtió en el "intraductor" de la obra del poeta y ensayista mexicano al ámbito brasileño. Si posteriormente, en *Transblanco* (1986; 1994: 2a. ed. ampliada) recogió su intercambio epistolar más intenso, más adelante afirmó que, "cuando Paz publicó su libro sobre Sor Juana [1982], el periodo de nuestra correspondencia más frecuente ya había terminado".^{xviii} No obstante este distanciamiento, ocasionado por los diversos compromisos contraídos por ambos poetas-críticos, Haroldo de Campos siempre figuró como el único escritor brasileño incluido en el "Consejo de Colaboración" de la revista *Vuelta*, fundada y dirigida por Octavio Paz,^{xix} y mantuvo una presencia razonable en ella, con la publicación de diversos textos.^{xx} De hecho, en varios de sus ensayos, Haroldo de Campos continuó dialogando con varios textos de Octavio Paz y estableciendo paralelos entre su obra y la del mexicano.^{xxi}

No sucede así en el caso del poeta mexicano, cuyas líneas ensayísticas posteriores al primer contacto con los poetas concretos, a la escritura de los *Topoemas*, y a la correspondencia que rodeó a *Transblanco*, ya no sostuvieron un diálogo con la obra de Haroldo de Campos. Son muy escasas las menciones que hace Octavio Paz de la poesía brasileña --y de la literatura brasileña en general-- en sus ensayos. De hecho, Paz nunca dedicó de manera exclusiva un texto a estos temas o al comentario específico de algún poeta brasileño en particular.^{xxii} Sus referencias al universo literario brasileño se dieron siempre por contraste con el hispanoamericano pues, en torno al tema de una "literatura latinoamericana", Paz frecuentemente cuestionó la existencia de "literaturas nacionales" o de cualquier otra irrupción de conceptos históricos, sociológicos o políticos, en el ámbito de la literatura --como es el caso de América Latina--, y apoyó la noción de que las diferentes literaturas son expresiones unidas por una realidad lingüística común.^{xxiii}

Por otra parte, cabe apuntar que, a pesar de que Octavio Paz identificó la brecha lingüística que separa la literatura hispanoamericana de la brasileña, dentro del concepto de una literatura latinoamericana, fueron muy pocos los escritores brasileños --además de Haroldo de Campos-- que colaboraron en *Vuelta*.^{xxiv} Sorprende la ausencia de dos grandes poetas brasileños, João Cabral de Melo Neto y Murilo Mendes. Del primero, porque de las pocas veces que Paz menciona a autores brasileños en sus ensayos, en dos ocasiones incluye a Cabral de Melo Neto: no sólo lo considera uno de los "grandes poetas brasileños", sino que lo escoge como modelo de poeta "estricto y riguroso" --para oponerlo al "barroquismo de Lezama Lima" o a la "vegetación verbal de Enrique Molina"-- y como ejemplo de poeta "descubierto" por su generación, a través del contacto con la obra de Fernando Pessoa. Del segundo, porque en una carta a Haroldo de Campos (30/09/70), Paz comenta con entusiasmo que, gracias a Alberto de Lacerda (que les manda saludos a Augusto y a Haroldo), conoció a Murilo Mendes y a su esposa en Londres: "Ele me parece um excelente poeta... Nosso círculo de amigos brasileiros cresce e começamos a sentir uns desejos furiosos de conhecer seu país".^{xxv} A esto se agrega que,

si en 1962 Paz antologó y tradujo varios poemas de Fernando Pessoa, no volvió a practicar la traducción del portugués con otros autores lusitanos o brasileños.^{xxvi}

Otro incidente interesante en la relación de Octavio Paz con la literatura brasileña es la publicación de *Vuelta Sudamericana*. En "Profesión de fe", artículo que anuncia su lanzamiento, Paz afirma: "En sus dos manifestaciones, la de Buenos Aires y la de México, *Vuelta* es y será una revista hispanoamericana".^{xxvii} Sus diez años de existencia --asegura-- muestran una nómina que incluye a muchos escritores argentinos, chilenos, uruguayos, peruanos, colombianos, cubanos, españoles, mexicanos, venezolanos, centroamericanos, en fin, "de todos nuestros países". En seguida, Paz aclara: "No olvido a los brasileños, los portugueses, los catalanes: nos separa apenas la lengua y nos une la historia. Diré, además, que la lengua no es una cárcel: es un camino hacia otras lenguas y hacia otras visiones del mundo".^{xxviii} La vacilación de Paz entre el criterio de la lengua y de la historia comunes es sintomático de una voluntad de contacto con Brasil que es explícita pero que no se consolida. En una conversación con el poeta norteamericano Edwin Honig, sucede algo similar. Al comentar la composición colectiva del poema *Renga* --en inglés, francés, italiano y español--, Paz observa: "He pensado en repetir la experiencia pero exclusivamente con los idiomas de nuestra propia cultura: castellano, portugués, catalán..."^{xxix}

En cambio, la relación de Haroldo con la lengua española y con los autores hispanoamericanos es mucho más constante y rica. Un texto como *Ruptura dos gêneros na literatura latinoamericana* (1977) da cuenta del conocimiento y consideración que el autor brasileño tiene del universo literario hispanoamericano. En la entrevista "Hispanoamérica desde Brasil", hace un recorrido de su relación con la vanguardia hispanoamericana, a través de las obras de Vicente Huidobro, César Vallejo, Oliverio Girondo, Pablo Neruda y Federico García Lorca; de su contacto con autores como Julio Cortázar, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, Octavio Paz, y Andrés Sánchez Robayna, entre otros; de su relación con críticos como Julio Ortega y Emir Rodríguez Monegal; y de sus esfuerzos de traducción al portugués de varios de estos autores, así como de su orientación e incentivo para que traductores al español, y a otras lenguas, tradujeran a autores brasileños importantes. Haroldo de Campos también señala que, cuando cursó la secundaria en São Paulo, el español era materia obligatoria y que, desde su juventud, leyó mucha literatura en español. De esta manera, mientras él era capaz de leer las obras hispanoamericanas en su lengua original, sus interlocutores tenían problemas graves con el portugués.^{xxx} Esta disparidad se repite en su relación con Octavio Paz: la frontera entre el portugués y el español es más permeable en el sentido Brasil-Hispanoamérica que al contrario.

En suma, se puede afirmar que la relación entre Haroldo de Campos y Octavio Paz tuvo dos fases. La primera va desde su contacto inicial (1968) hasta la transcreación de *Blanco*, concluida en 1981 y publicada en *Transblanco* (1986). Durante ese periodo, el tema dominante fue la vanguardia como posibilidad de experimentación con el lenguaje. Además de la poesía concreta, *Topoemas* y *Transblanco*, hay un diálogo entre las incursiones en el terreno de la prosa-poesía representadas por *Galáxias* (1963-1976) y *El mono gramático* (1972). La segunda fase comienza después de *Transblanco* y se caracteriza por un distanciamiento entre los dos escritores,^{xxxi} durante el cual las instituciones del circuito literario comienzan a ganar terreno.

La mediación institucional: premios y homenajes

Según apunta Alberto Vital, las actividades literarias pueden dividirse en individuales e institucionales, pues la vida literaria depende de la voluntad de individuos independientes, pero también del apoyo de instituciones oficiales o particulares, que se encargan de organizar o financiar todas aquellas labores y eventos para que un texto llegue efectivamente a su receptor. Parte de las funciones de la Institución literaria --agrega Vital apoyándose en Teun van Dijk-- es "reconocer" como "literarios" a un determinado texto o a un autor. Esto se lleva a cabo a través de diversas instancias como críticos famosos, escritores de gran prestigio, editoriales, academias, premios literarios, institutos de investigación, etcétera.^{xxxii}

Sin duda, el carácter intergeneracional del diálogo entre Octavio Paz y Haroldo de Campos tuvo un reflejo importante en el terreno de la Institución literaria. Hay marcas textuales de esta distancia inicial. Por ejemplo, Paz incluye en la dedicatoria de *Topoemas* "a Haroldo de Campos y el grupo de jóvenes poetas brasileños de *Noigandres e Invenção*", mientras que Haroldo, en *Constelação* (1972), identifica a Paz con la generación de Borges y Lezama Lima. Sin embargo, como se puede apreciar en la discusión acerca de la "antidiscursividad", el diálogo en términos literarios se plantea siempre entre pares, como una especie de esgrima crítica. Incluso, Haroldo contribuye, desde el terreno de la crítica, a nivelar esta relación en el campo de la vanguardia literaria, cuando coloca a la cabeza de los "linajes mallarmaicos", en la América Hispánica y en Brasil, a *Blanco* y a la Poesía Concreta.

El momento en el que Haroldo le propone a Paz el proyecto de *Transblanco* (la publicación de la traducción más el intercambio epistolar), la relación recibe una orientación más definida hacia el terreno de las mediaciones institucionales. En este sentido, la figura de Paz se convierte en una de las instancias que avalarán el prestigio de Haroldo de Campos, quien pasará a ser el interlocutor brasileño más importante del poeta mexicano. El gesto de entregar al público los mínimos detalles de esta relación --importantísimo desde el punto de vista de la historia de la literatura-- también tiene un peso decisivo en la ascendente carrera de Haroldo y un gran significado dentro de su proyecto de "exportación" de la literatura brasileña, pues demuestra la influencia de la Poesía Concreta en la poética de Octavio Paz. A su vez, la difusión de la obra de Octavio Paz en Brasil se fortaleció y, desde luego, esto contribuyó a su internacionalización. Paz no sólo aceptó el proyecto de *Transblanco*, sino que visitó São Paulo en mayo de 1985, para participar en varias mesas redondas en compañía de Haroldo de Campos y Celso Lafer, por invitación de la Universidade de São Paulo (USP) y del periódico O Estado de S. Paulo. *Blanco/Transblanco* fue leído a dos voces en el auditorio de la USP ante un público bastante numeroso.

Dos de las instancias, a través de las cuales se dio el ascenso de Octavio Paz en la Institución literaria, están vinculadas a la segunda fase de su relación con Haroldo de Campos. Me refiero a la peculiar estructura del circuito cultural mexicano y a los premios nacionales e internacionales. Respecto a la primera, cabe señalar que, si desde el abandono de la carrera diplomática, a raíz de la masacre estudiantil de 1968, Octavio Paz había manifestado su desacuerdo con el autoritarismo y la violencia del Estado mexicano, gesto que había repetido --reafirmando la independencia del intelectual-- con el abandono de *Plural* y la fundación de *Vuelta*, entre otras cosas, durante sus últimos años se

aproximó cada vez más a los organismos culturales del gobierno, como la editorial Fondo de Cultura Económica y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1988).^{xxxiii} Como apunta Néstor García Canclini, si Paz --al igual que muchos artistas y escritores latinoamericanos-- guardaba una distancia del poder estatal afirmando su libertad, por otra parte establecía vínculos importantes con los medios masivos para expandir su discurso.^{xxxiv} Al menos desde 1978 Paz tenía contrato con Televisa pues, durante la visita de Jorge Luis Borges a México, en noviembre, no pudieron ser filmadas las conversaciones que ambos escritores mantuvieron en el hotel Camino Real porque el escritor argentino había venido a México para realizar varios diálogos con Juan José Arreola, invitado por Canal 13, que era del gobierno. En 1982, Paz también colaboró con Televisa en la promoción del Museo Tamayo y de la exposición de Picasso que en él se llevó a cabo.^{xxxv} Para 1984, la celebración de los 70 años de Octavio Paz también tuvo un espacio importante en la televisora que le dedicó una serie de programas. El Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), organismo antecesor del CNCA, también preparó un homenaje al que Haroldo de Campos asistió.^{xxxvi}

En cuanto a los premios recibidos por Octavio Paz, destacan el Premio Cervantes (1981) y el Premio Nobel (1990). Éste último es el que le abre las puertas en Brasil --como en otros lugares-- de manera definitiva, pues la noticia se convierte en asunto obligado en el ámbito cultural internacional. La figura del escritor se mediatiza totalmente y se llega a convertir incluso en un peso difícil de manejar. En una entrevista telefónica a un reportero de *O Estado de S. Paulo* confiesa: "Sabe, depois que ganhei o Nobel, ganhei uma legião assustadora de amigos e novos amigos, que chegam até me chantagear emocionalmente para que compareça aqui e ali e isto está me deixando mais velho. Temo chegar aos 80 com cara de 98".^{xxxvii} De hecho, la noticia de su muerte en Brasil estuvo determinada en gran parte por los resúmenes de su vida y su obra que distribuyeron las grandes agencias internacionales y por las investigaciones de los equipos de reporteros locales que recogieron las opiniones de los escritores y críticos brasileños.

Sin duda, uno de los asuntos que sobresalen es el hecho de que la noticia --dice *O Estado de S. Paulo*-- fue dada a los periodistas "pelo próprio presidente do país, Ernesto Zedillo".^{xxxviii} Este detalle es repetido por varios otros periódicos, que incluyen las palabras oficiales: "o México perdeu seu maior pensador e poeta".^{xxxix} Otros elementos que se repiten en los recuentos de la vida y obra de Paz son: el Premio Nobel, los eventos que rodearon sus últimos años (la enfermedad, el incendio de su biblioteca en Paseo de la Reforma, la creación de la Fundación Octavio Paz); su militancia antifascista y su combate a los totalitarismos; su labor como diplomático y su renuncia en protesta por la masacre de 1968; las traducciones de su obra que existen al portugués; su revista *Vuelta*; ; sus dos casamientos; su relación con Oriente; y comentarios de diferentes aspectos de su obra poética y ensayística como su contacto con el surrealismo, su libro *El laberinto de la soledad* como obra importante sobre la identidad mexicana y latinoamericana, su relación con Neruda, etcétera.

En medio de estos recuentos no faltó el "marketing cultural". En el artículo "No labirinto da América Latina", Eduardo Graça afirma: "A escritora Nélida Piñon, que até o ano pasado presidiu a Academia Brasileira de Letras (ABL), foi uma das mais próximas amigas do escritor no Brasil". El periodista continúa dando la noticia de que Nélida prepara un seminario sobre América Latina, en el que considera al *Labirinto da solidão* como una obra sin la que no se puede entender América Latina"; recoge una impresión

más de la "cercana" relación de Nélida con Paz: "Um dos nossos encontros mais emocionantes ocorreu há 11 anos, em Valencia, na Espanha, na comemoração dos 50 anos da conferência de intelectuais contrários à ditadura franquista"; y termina transmitiendo una confidencia de la escritora: "Das conversas nos muitos serões, Nélida se recorda da vez em que o escritor lhe disse, ao pé do ouvido: 'Tenho, como você, a imensa nostalgia de ter sido um ficcionista'"^{xi} En una colección de brevísimas notas dedicadas a la figura del poeta y su obra, Horácio Costa apunta: "Decidi traduzir 'Pedra de sol', com acompanhamento do poeta, porque me interessava trabalhar com um poema que exigisse cuidado com a métrica e com os valores fônicos".^{xii}

También hubo lugar para las verdades crudas y las recriminaciones. Para Cristina R. Durán, "Paz apenas conheceu a literatura brasileira nos anos 70, mas acabou amigo de intelectuais como Celso Lafer e Haroldo de Campos --que traduziu um dos seus poemas mais famosos, *Transblanco*".^{xiii} Armando Freitas Filho afirma: "Tivemos pouco contato com ele e ele com a literatura brasileira. Foi um contato parcimonioso e muito monitorado por Augusto e Haroldo de Campos. Isso fez com que seu conhecimento fosse limitadíssimo".^{xiiii} Sin embargo, lo que más sorprende son los excesos "poéticos" de José Nêumanne quien, en el artículo "O apóstolo da dúvida", describe a Paz de la siguiente manera: "esse índio de belos e sereníssimos olhos azuis mergulhados num rosto talhado a pedra por seus ancestrais pré-colombianos e contrários a seu temperamento quase intratável de tão forte, produziu uma vasta obra poética". El ditirambo fallido continúa con el retrato de Paz como "apóstol".

A fines de 1997, con el beneplácito del poeta y por iniciativa de presidente Ernesto Zedillo y de un grupo de hombres de negocios, se creó la Fundación Octavio Paz, asociación civil dedicada a propiciar el conocimiento y la difusión de la cultura literaria en general, y de la obra y el pensamiento de Octavio Paz en particular.^{xlv} La noche del 23 de marzo de 1999, en la sede de la Fundación que se encuentra en una vieja mansión colonial en Coyoacán, Haroldo de Campos recibió, de manos del Presidente mexicano, el Premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo 1999. Los medios estuvieron presentes y, en México, dieron una amplia difusión a la noticia. En Brasil, este acontecimiento no recibió la misma atención de los medios.

ⁱ El presente trabajo retoma algunos temas desarrollados en la tesis de maestría que presenté en la Universidad de São Paulo, en 1993: "Octavio Paz e Haroldo de Campos: contradições da modernidade na América Latina".

ⁱⁱ La mayoría de los hechos que rodean el contacto entre Haroldo de Campos y Octavio Paz se encuentran relatados en las cartas que acompañan *Transblanco*. Las de Octavio Paz sólo aparecen traducidas al portugués, salvo dos reproducidas facsimilamente.

ⁱⁱⁱ Como se mencionó, junto con dicha carta Paz envió a Haroldo de Campos *Poesía en movimiento* (1966), antología de poesía mexicana cuyo recorrido se inicia cronológicamente con Tablada. Para entonces, Paz ya había dedicado un importante ensayo revaluando la obra de este poeta mexicano: "Estela de José Juan Tablada", *Letras de México*, num. 16, octubre 1945, posteriormente incluido en *Las peras del olmo*, Imprenta Universitaria, México, 1957, pp. 76-85. Después vino "Alcance de las poesías de José Juan Tablada" en *El signo y el garabato*, Joaquín Mortiz, México, 1993, pp. 34-85.

^{iv} Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, trad. Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, Imprenta Universitaria, México, 1957, 87 pp.

^v En la "Advertencia" que abre *Sendas de Oku*, Paz indica que le fue de gran ayuda confrontar su versión con la de Donald Keene y, en ensayo introductorio, "La poesía de Matsuo Basho", cita a Blyth y vuelve a mencionar a Keene.

vi. El texto íntegro es el siguiente: "Además, en su conjunto, estos *Topoemas* son un homenaje implícito (ahora explícito) a antiguos y nuevos maestros de la poesía: a José Juan Tablada; a Matsúo Basho y a sus discípulos y sucesores (y a R. H. Blyth, por los cuatro volúmenes de su *Haikú* y a Donald Keene, que me abrió las puertas de la poesía japonesa); a los poetas y calígrafos chinos (y a Arthur Waley, por sus *Chinese Poems*, *The Book of Songs*, *The life and times of Po-Chü-I*, *The poetry and career of Li-Po*, y tantas otras traducciones); a Apollinaire, Arp y Cummings; y a Haroldo de Campos y el grupo de jóvenes poetas brasileños de *Noigandres e Invenção* (Octavio Paz, *Topoemas*, Sobretiro de la *Revista de la Universidad de México*, vol XXII, num 10, junio de 1968).

vii. Octavio Paz, *Corriente alterna* (1967), p.

viii. Octavio Paz, *El signo y el garabato* (1973), p. 155.

ix. Octavio Paz, *Constelação*, ed. bilingüe fuera de comercio, Rio de Janeiro, 1972.

x. Octavio Paz, *Signos em rotação* (1972), trad. Sebastião Uchoa Leite, org. Haroldo de Campos y Celso Lafer, São Paulo, Editora Perspectiva.

xi. Octavio Paz, *Signos em rotação*, trad. Sebastião Uchoa Leite, org. Haroldo de Campos y Celso Lafer, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976, p. 7.

xii. *Transblanco*, p. 102. Al respecto, en una nota de pie de página (pp. 132-133), Haroldo de Campos observa que, en 1964, organizó una pequeña antología del movimiento de la poesía concreta para el número 10 de la revista mexicana *El corno emplumado*. Al consultar dicha publicación es posible ver que el poeta brasileño fue corresponsal de dicha revista durante varios años.

xiii. El importante ensayo "Poética sincrônica", de Haroldo de Campos, apareció en el periódico *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 19/2/67, justo antes de establecer contacto epistolar con Octavio Paz.

xiv. *Transblanco*, p. 96.

xv. El linaje mallarmaico brasileño se inicia con la "poesía instantánea" de Oswald de Andrade, pasando por los poemas autorreflexivos de Drummond, la "dicción sustantiva" de Murilo Mendes y la "ingeniería y psicología de la composición" de Cabral de Melo Neto. Su continuación será la poesía concreta que, lanzada en 1956, tendrá una influencia innegable en *Lição das coisas* (1962) de Drummond y en las prácticas concretas de Manuel Bandeira, y marcará, con su completo desarrollo, en los poemas de la fase minimalista de estructura geoméricamente controlada, el momento de culminación del proceso de radicalización verbivocovisual.

xvi. *Transblanco*, p. 101.

xvii. Dice Octavio Paz en el apéndice "Los signos en rotación": "La poesía, concebida por Mallarmé como la única posibilidad de identificación del lenguaje con el absoluto, de ser el absoluto, se niega a sí misma cada vez que se realiza en un poema (ningún acto, inclusive un acto puro e hipotético: sin autor, tiempo ni lugar, abolirá el azar) --salvo si el poema es simultáneamente crítica de esa tentativa" (*El arco y la lira*, p. 271).

xviii. "Hispanoamérica desde Brasil. Entrevista con el poeta y crítico Haroldo de Campos" (1994) en *De la razón antropofágica y otros ensayos*, p. 216.

xix. El primer número de *Vuelta* apareció en diciembre de 1976. El "Consejo de Redacción" estaba formado por José de la Colina, Juan García Ponce, Alejandro Rossi, Kasuya Sakai, Tomás Segovia y Gabriel Zaid. Diez años después, en el número 117, de agosto de 1986, se integró el "Consejo de Colaboración", en una acción que coincidió con el lanzamiento de *Vuelta Sudamericana*.

xx. Los artículos publicados en *Vuelta* por Haroldo de Campos son los siguientes: "De Galaxias" (fragmento), trad. Héctor Olea, "La Poesía Concreta según Haroldo de Campos", entrevista con Danubio Torres Fierro y "Transblanco" (poema) trad. Néstor Perlongher, num. 25, diciembre de 1978; "De la razón antropofágica: diálogo y diferencia en la cultura brasileña", trad. Eduardo Milán, num. 68, julio de 1982; "La operación traductora" (dos poemas: "Transblanco" y "Lo que es de César", trad. Néstor Perlongher, num. 90, mayo 1984; "Poesía y modernidad. De la muerte del arte a la constelación: el poema postutópico", Trad. Néstor Perlongher, num. 99, febrero de 1985; "Palabras para una ausencia", trad. Néstor Perlongher, num. 118, septiembre de 1986; "Drummond, maestro de cosas", trad. Manuel Ulacia, num. 136, marzo 1988; "De la Poesía Concreta a *Galáxias* y *Finismundo*. 40 años de actividad poética en Brasil", trad. Carmen Salas y Rodolfo Mata, num. 177, agosto de 1991.

xxi. Por ejemplo, en *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira* (1989), Haroldo de Campos cita *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982) y compara a la monja mexicana con Gregório de Mattos; en "Poesía e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico", discute los conceptos de "modernidad" y "poesía del ahora" que Paz propone en *Los*

hijos del limo (1974); en "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira" cita "Invención, subdesarrollo, modernidad", de *Corriente alterna* (1967), y *Las peras del olmo* (1957); en "Ideograma, anagrama diagrama. Uma leitura de Fenollosa", prólogo a la antología *Ideograma: lógica, poesia, linguagem* (1977), cita "Los signos en rotación", epílogo a *El arco y la lira* (1967).

^{xxiii} A la fecha, el Fondo de Cultura Económica ha publicado los volúmenes 1 al 13 de las *Obras completas* de Octavio Paz. El volumen 14. *Miscelánea II. Entrevistas y últimos escritos*, aún no ha salido a la luz. La revisión de los volúmenes publicados arrojó los siguientes resultados. Sólo en cuatro textos Paz hace referencia a autores brasileños específicos. En "¿Poesía latinoamericana?" (1973), menciona a João Guimarães Rosa, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto, Edgard Braga, Augusto y Haroldo de Campos, y Décio Pignatari. Sin embargo, no profundiza en ninguno de ellos. Acerca de Bandeira, Drummond, Murilo y Cabral, "los grandes poetas brasileños", afirma que "ninguno de ellos ha ejercido influencia en la poesía hispanoamericana". Esta aseveración tajante va acompañada de otra: "el modernismo brasileño carece del radicalismo de la vanguardia hispanoamericana: nada ni nadie comparable a Huidobro". Paz ignora a las dos figuras centrales del modernismo brasileño --Oswald de Andrade y Mário de Andrade-- y con ello comprueba otra afirmación suya sobre los brasileños y los hispanoamericanos: "Víctimas de las mismas enfermedades, descubridores de las mismas verdades, enamorados de los mismos dioses --y, no obstante, absolutamente incomunicados" (*Obras completas* 3, pp. 69-79). En *Los hijos del limo* (1974), Paz señala que su generación, la de la "vanguardia silenciosa, secreta, desengañada [...] vanguardia otra, crítica de sí misma", descubrió a Pessoa y, por Pessoa, a los portugueses y brasileños contemporáneos suyos, como Cabral de Melo Neto (*OC 1, Poesía e historia*, p. 462). En "Lectura y contemplación" (1983), se refiere elogiosamente a las traducciones de los cantos del *Paraíso* de Dante, que hizo Haroldo de Campos (*OC 2, Excursiones/incursiones*, p. 43) y, en la pequeña nota "Un do no de pecho" (1979), rectifica un error tipográfico en *Vuelta*: en la portada del num. 25, de diciembre de 1978, apareció escrito "Haroldo do Campos" (*OC 2*, pp. 296-297).

^{xxiii} En "¿Poesía latinoamericana?" (1973), Paz afirma que las relaciones entre la literatura brasileña y la hispanoamericana son un reflejo de las relaciones entre el portugués y el español. Si en el pasado grandes autores de la lengua portuguesa --como Gil Vicente, Sá de Miranda y Camões-- escribieron también en castellano, Brasil es hoy un "universo lingüístico irreductible al español". En Hispanoamérica las tendencias artísticas y los estilos literarios han traspasado siempre las fronteras nacionales, sin embargo, "se han detenido ante las del Brasil" (*OC 3, Fundación y disidencia*, pp. 69-79). En "Alrededores de la literatura hispanoamericana" (1979), repite la distinción entre criterios sociológicos y lingüísticos aplicados a la literatura y vuelve a afirmar que la literatura latinoamericana tiene dos grandes ramas: la brasileña y la hispanoamericana (*OC 3*, pp. 49-57).

^{xxiv} El tipo de colaboraciones de autores brasileños en *Vuelta* se puede dividir en dos categorías: creación y crítica. En cuanto a la creación, tenemos los siguientes autores: Carlos Drummond de Andrade ("El poeta exiliado en su tierra" (crónica-poema), num. 92, jul. 1984; "La supuesta existencia" (poema), 136, marzo 1988, dentro del homenaje al recién fallecido Carlos Drummond de Andrade (1902-1987)); João Almino ("De noche en la frontera", 117, agosto 1986); Néida Piñon ("Frontera natural", trad. y notas de Ida Vitale, 55, junio 1981); Horácio Costa ("Estado de gracia" (fragmento de diario), trad. Eduardo Milán, 106, septiembre 1985; "Marat" (poema. No indica traductor.), 171, febrero 1991).

En cuanto a la crítica, tenemos: João Almino ("Introducción a Claude Lefort", 107, octubre 1985); Affonso Romano de Sant'Ana ("¿Es Pound un poeta moderno?", 126, mayo 1987); Leyla Perrone-Moisés y Emir Rodríguez Monegal ("Lautréamont en español", 79 y 80, junio y julio 1983); y Horácio Costa ("Gilberto Freyre (1900-1987)", 131, octubre 1987; "Presencia de Carlos Drummond de Andrade", 136, marzo 1988, dentro del "Homenaje a Carlos Drummond de Andrade"; "Haroldo de Campos: seguimiento de una trayectoria irreprochable", 163, junio 1990); José Guilherme Merquior ("Gilberto y después", 131, octubre 1987; "Nuestro clásico moderno", 136, marzo 1988, dentro del "Homenaje a Carlos Drummond de Andrade"); Flora Sussekind ("Un poeta invade la crónica", 136, marzo 1988, dentro del "Homenaje a Carlos Drummond de Andrade"); José Sarney ("Don Octavio Paz", 259 (número *In memoriam* Octavio Paz), junio 1998); Wladir Dupont ("Para empezar a hablar", 248, julio 1997; "La 'crisis' editorial brasileña", 249, agosto 1997; "Terra brasilis", 252, noviembre 1997. Es importante señalar que tanto Horácio Costa (poeta y crítico) como Wladir Dupont (periodista) radican en la ciudad de México.

^{xxv} *Transblanco*, pp. 113-114.

- xxvi. La única excepción son las traducciones que Paz hizo de tres poemas del poeta lusitano Alberto de Lacerda: "Habitat", "Poema sin goznes" y "Jorge Guillén en París" (*Vuelta* 7, junio de 1977).
- xxvii. Octavio Paz, "Profesión de fe" en *Vuelta*, num. 117, agosto de 1986.
- xxviii. *Idem*.
- xxix. Edwin Honig, "Conversación con Octavio Paz", *Revista de Occidente*, num. 18, 3a. época, abril 1977, pp. 4-9. *Renga* fue escrito en París en abril de 1969 entre Charles Tomlinson (inglés), Jacques Roubaud (francés), Edoardo Sanguinetti (italiano) y Octavio Paz (español). Una coincidencia curiosa: Haroldo de Campos llegó a París a visitar a Octavio Paz justo durante los días en que el grupo estaba componiendo *Renga*, según apunta el brasileño, en las notas a su correspondencia con Paz (*Transblanco*, p. 136).
- xxx. Cf. Rodolfo Mata, "Hispanoamérica desde Brasil. Entrevista con el poeta y crítico Haroldo de Campos", en Haroldo de Campos, *De la antropofagia y otros ensayos*, Siglo Veintiuno, México, 1999, pp. 205-226. Un dato curioso que Haroldo menciona es que Cabrera Infante leyó a Machado de Assis en inglés.
- xxxi. El epígrafe que Guillermo Cabrera Infante escribe para su colaboración "Haroldo siempre trae regalos", en el número 241, "Veinte años" de aniversario de *Vuelta*, diciembre 1996, dice así: "Un homenaje en un homenaje: / Haroldo de Campos no se ha / ido pero pronto viene a *Vuelta*". Pareciera que el escritor cubano extraña la ausencia de Haroldo de Campos en la revista mexicana.
- xxxii. Cf. Alberto Vital, *El arriero en el Danubio*, UNAM, México, 1994, pp. 27-29.
- xxxiii. El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes se formó en diciembre de 1988, durante el último la presidencia de Miguel de la Madrid Hurtado, "sobre la idea fundamental de que el Estado debe garantizar la plena libertad de los creadores. Desde su creación, el CNCA tuvo como principio rector el que en cuestiones de cultura, la labor del gobierno de la República debe caracterizarse por la promoción y la difusión artísticas". El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) nació por decreto presidencial el 2 de marzo de 1989, bajo la presidencia de Carlos Salinas de Gortari, como "instrumento de apoyo financiero que conjunta los esfuerzos del Estado, la iniciativa privada y la comunidad artística en torno a tres objetivos fundamentales: la preservación, la promoción y difusión de la cultura. Para cumplir con estos fines establece líneas de acción dirigidas, por un lado, a la conservación e incremento del patrimonio artístico mexicano y, por otro, a apoyar la creación artística en un marco de plena libertad". El Sistema Nacional de Creadores forma parte de este último aspecto. Octavio Paz figuró como miembro del grupo selecto de "Creadores Eméritos" (Cf. <http://www.cnca.gob.mx>). Existe la versión de que la propuesta del FONCA era una idea que Paz tenía en mente varios años antes de su creación.
- xxxiv. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, CNCA/Grijalbo, México, 1990, pp. pp.96-97.
- xxxv. Cf. *Ibid.*, pp. 98-101.
- xxxvi. "Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico" fue presentado en el simposio *Más Allá de las Fechas, Más Acá de los Nombres* realizado en agosto de 1984, en el INBA, en homenaje a los 70 años de Octavio Paz.
- xxxvii. Entrevista telefónica de 1992, citada en Hamilton dos Santos, "Autor antecipou radicalização zapatista" en *O Estado de S. Paulo*, 27/03/94, p. D2.
- xxxviii. *O Estado de S. Paulo*, "Caderno 2", 21 de abril de 1998. *O Estado de S. Paulo* subraya que Paz fue colaborador suyo y de un diario filial, *Jornal da Tarde*.
- xxxix. Por ejemplo, *Folha de São Paulo*, "Folha Ilustrada", 21 de abril de 1998; *Zero Hora* "Segundo Caderno" Martes 21 de abril de 1998.
- xl. *Jornal do Brasil*, 21 de abril de 1998.
- xli. *Folha de São Paulo*, "Folha Ilustrada", 21 de abril de 1998.
- xlii. *Jornal da Tarde*, 21 de abril de 1998.
- xliiii. *Folha de São Paulo*, "Folha Ilustrada", 21 de abril de 1998.
- xliiv. Entre los hombres de negocios se encuentra Emilio Azcárraga Jean, hijo de Emilio Azcárraga Milmo, fundador de Televisa. En sus "Palabras de fundación", que llevan el nombre de "Nubes y sol", Octavio Paz comienza: "Cuando se me anunció que se realizaría este acto el día de hoy, a mí se me ocurrió preguntar quiénes iban a intervenir. Ahora, luego de escuchar las palabras del presidente, me dije a mí mismo: 'Bueno, el señor Zedillo me ha hecho otra de las suyas', y tuve que cambiar de idea: sentí que era una obligación mía no leer las tres modestas cuartillas que yo había redactado, sino lanzarme a la lid, a la plaza de toros, y participar espontáneamente, improvisando". También menciona la amistad que lo unió con Emilio Azcárraga Milmo. Afirma: "Acabo de pronunciar un nombre sulfuroso, con un poco de tranquilidad. Antes, cuando decía que yo era amigo de Emilio Azcárraga, ese apasionado de las discusiones, era muy difícil defenderlo.

Era un personaje que había exaltado la vida pública mexicana no con una espada --porque no era su temperamento-- pero sí con una gran dosis de novedad, de originalidad y, digamos la verdad, de generosidad". Paz prosigue contando que al empresario le apodaban "El Tigre", y dice jocosamente sentirse entre tigres. (Cf. <http://www.fundacionpaz.org.mx>).