



Torres, María Guillermina. "Diálogos vía traducción entre Néstor Perlongher y Haroldo de Campos: el portuñol en la encrucijada neobarroca".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, julio de 2021, vol. 10, n° 22, pp. 161-173.

Diálogos vía traducción entre Néstor Perlongher y Haroldo de Campos: el portuñol en la encrucijada neobarroca

Dialogues through translation between Néstor Perlongher and Haroldo de Campos:
the portuñol at the neo-baroque crossroads

María Guillermina Torres¹

Recibido: 16/09/2020

Aceptado: 22/10/2020

Publicado: 08/07/2021

Resumen

Este artículo recupera un diálogo entre Néstor Perlongher y Haroldo de Campos que se entramó desde una poética entre lenguas –el portuñol– y en las traducciones que el argentino hizo del brasileño. Para esto, en primer lugar, se describe la forma en que el portuñol se despliega en *Alambres* para, en seguida, ponerlo en relación con el poemario *Galáxias* de Haroldo de Campos, tomando como eje la lectura que realizó Perlongher en su intervención "El portuñol en la poesía". En segundo lugar, se analiza la traducción que realizó Perlongher de dos poemas de De Campos donde una vez más se pone en funcionamiento una escritura del portuñol. En este nuevo encuentro entre los poetas la traducción aparece como un ejercicio deconstructivo que tiene lugar en la materia de la lengua. Finalmente, a partir de estas traducciones, se apunta el modo en que Perlongher operó un gesto de apropiación crítica de la poesía de De Campos por el cual lo introdujo en el tejido de la poesía neobarroca

Abstract

The aim of this paper is to recover a dialogue between Néstor Perlongher and Haroldo de Campos woven into an in between languages poetic –portuñol– and the translations that the Argentinian made of the Brazilian writer. To achieve this, first, we will describe the way in which portuñol unfolds in *Alambres*, in order to relate it to the book *Galáxias* by Haroldo de Campos, taking as the axis Perlongher's intervention "El portuñol en la poesía". Secondly, we will analyse the translation made by Perlongher of two De Campos' poems, where once again a portuñol writing takes place. In this way, we will point out a new encounter between the poets in the translation, understood as a deconstructive exercise that takes place in the material of the tongue. Finally, based on these translations, we will mention how Perlongher carried out a critical appropriation of De Campos' poetry. Thereby he introduced De Campos into the tissue of neo-baroque transplatina poetry. In the

¹ Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y docente en las cátedras de Literaturas Lusófonas I y II de la misma institución. Con beca doctoral de CONICET radicada en el Centro de Teoría y Crítica Literaria del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET), estudia la traducción y los usos del portugués en las producciones literarias de escritores argentinos exiliados en Brasil en la década del ochenta. Contacto: torresrecaguillermina@gmail.com.



transplatina. En este itinerario trazado entre ensayos, traducciones y poemas, el año 1984 se muestra como un punto luminoso de los diez años de exilio brasileño de Perlongher.

Palabras clave

Néstor Perlongher; Haroldo de Campos; portugués; traducción; Neobarroco.

itinerary drawn between essays, translations and poems, the year 1984 comes out as a bright spot in the ten years of Perlongher's Brazilian exile.

Keywords

Néstor Perlongher; Haroldo de Campos; portuguese; translation; Neo-baroque.

Encuentro de poetas en el portugués: de *Alambres* a *Galáxias*

A *Alambres* de 1987 fue el primer poemario publicado por Néstor Perlongher desde su exilio en San Pablo (1982-1991). En un comentario que realizó para la revista *El Porteño*, el poeta dijo que lo que el libro buscaba hacer con la escritura era

pescar la intensidad, los juegos de palabras, siempre desfiguradas, mezcladas, trastornadas, que consiguieran socavar la cárcel del sentido ya dado de antemano –el orden del discurso, intuyendo deliberadamente que lo que nos sofoca, en la cadena de icebergs de los días, es un orden de sílabas (1988: 70).

Así trabaja la poética del neobarroco, ese resurgimiento del barroco español y colonial que había comenzado en Cuba con Lezama Lima y que se disponía a hacer una poesía de la exuberancia y el desperdicio, mezcla de tradiciones y hablas, materiales y sonidos, donde saborear el movimiento fervoroso de la lengua. Perlongher se proponía rastrear una subrepticia vertiente poética que cruzaba por algunos países de América Latina para conectarla en un puente movedizo. A esas nuevas manifestaciones barrocas en el continente las llamó “texturas latinoamericanas”, y con la metáfora textil señaló tanto su operatoria sobre la lengua como el modo en que entre ellas se conectaban: “un entretejido de alusiones y contracciones rizomáticas, que transforman la lengua en textura, sábana bordada que reposa en la materialidad de su peso” (2013: 122). El neobarroco rioplatense, escrito en la orilla baja y fangosa del estuario, era más kitsch y de barrio pero también más cuerpo a tierra y punzante. Esta torsión, a la que Perlongher llamó neobarroso, tiene en *Alambres* un momento inaugural. El libro, que recibió el premio Boris Vian y una muy buena acogida por parte de los poetas *underground* porteños, significó una verdadera intervención en el campo cultural argentino y también la irrupción de jirones de la lengua brasileña en su escritura, lo que Perlongher pensó en términos de una poética entre lenguas, el portugués.

En *Alambres*, la aparición de esta poética entre lenguas ocurre de manera más palpable en el poema “MICHE”, cuyo título remite de manera casi automática –al menos para el lector contemporáneo– a la tesis de maestría en antropología urbana, *O negócio do michê. Prostituição viril em São Paulo* (1987) que Perlongher hizo y defendió en la Universidad de Campinas. Este vocablo, que es también parte de la jerga prostibularia porteña, en la escritura del poeta remite a una subjetividad nocturna, deambulante y deseante del submundo de la metrópolis paulista donde realizó su trabajo de campo: “la carroña del parque, los buracos de luz, lulú, / luzbel: el crispo: la crispación del pinto: / como esa mano homónima se cierne / sobre el florero que florece, o flora : sobre lo que / florea: / el miché, candoroso, arbolado (58).² Se arma aquí la escena de un encuentro erótico entre una travesti y un miché en la noche urbana,

2 Todas las referencias a poemas de Perlongher pertenecen a la edición de *Poemas completos* citada en la bibliografía final de este artículo.

entre la carroña del parque, agazapados en los intervalos de oscuridad entre los faroles del alumbrado público. Cuando la acción alcanza su ápice y se “crispa”, ingresa el primer vocablo identificable con la lengua portuguesa: el “pinto”; es decir, el pene. Sin marcas que anuncien su extranjería, con el “pinto” se advierte que la lógica que sigue el ingreso del portugués se corresponde con los modos de la clandestinidad: heterogéneos y asistemáticos, una irrupción subrepticia que busca fundirse en la mezcla para dar lugar a lo que Nicolás Rosa denominó un “acoplamiento de lenguas”. Ocurre allí una hibridación que cristaliza el deseo e interfiere el idioma, se incorpora a la lengua neobarroca y desbarajusta la fuerza represiva del orden del discurso: “¿El deseo de la lengua o la lengua del deseo? ¿La linguica brasileña es una travesura de la lingüística? El saber-sabor de la lengua para Perlongher, sólo exige lamer la hinchazón de la lengua, decíamos, la lengua en ápice, la palabra erigida, la letra eréctil” (28).

En otros poemas, como “Degradeé”, la lengua de Brasil reaparece por el surgimiento del deseo en el desplazamiento por la ciudad: “recorres en espacio galerías con espejo de mano / galerías, vítreas, de vidrio y lama, ve / un `viril` virtuosismo, una vidriosidad, de escapulados, / o `pulados`: pues,” (62). Lo que aquí se percibe con mayor claridad es cómo el portuñol forma parte de lo que Ana Porrúa piensa en términos de “imagen barroca”: el efecto de una lengua en la que “[n]o hay diferencia entre fondo y forma” (42). En la superficie plana hecha de proliferación, acumulación y repetición, el portugués asoma en los pliegues de la lengua barroca, hecho de la misma materia mezclada: el vidrio y la lama (el barro) que expande y contrae el continuo sonoro: “pulados” (saltados) en “escapulados”. Aquí, las comillas que señalan el término en portugués, al estar también en el vocablo “viril”, no funcionan como demarcación de la extranjería sino como punto de irradiación que invade el poema: por la presencia del “pulados” en los pliegues del español, “viril” puede remitir a cualquiera de las dos lenguas. Esa es la amenaza de la poética del portuñol: la irrupción del vocablo en otra lengua no hace sino sugerir que cualquiera de los otros que lo rodean en español puede devenir un vocablo en portugués, de modo que se desquicia cualquier posibilidad de demarcar las lenguas nacionales. Esta escritura entre dos lenguas, que se desliza por la superficie y queda boyando suspendida, tiene un efecto inmediatamente poético, según lo expresó Perlongher en el prólogo que escribió a *Mar Paraguayo* (1992) de Wilson Bueno –novela escrita entre portugués, español y guaraní–: la fascinación se produce en la oscilación que hace que una sea para la otra “*seu devir possível, incerto e improvável*” (9). Tal como afirma Celada, Perlongher hace del mito de Babel una “utopía lingüística” (264) en la que el lector goza con el castigo divino. En el sonido de una *lengua menor* –es Perlongher quien lo piensa ya con Deleuze y Guattari– de clandestinos y migrantes, se desbarata la lógica de la adjudicación de sentidos y se perforan las fronteras de la gramática estatal.

En ese salirse del idioma, el portuñol pone en juego un modo de traducción que funciona al interior de la cadena de significantes de la imagen barroca y que, apenas rozando el significado común, hace énfasis en la cercanía material de dos vocablos en distintas lenguas. En “Frenesi”, fechado “carnaval, rio 1984”, este juego de la traducción en portuñol se despliega en la fiesta dionisiaca, a través de una mirada que, tomada por el deseo que despierta la sensualidad del rito brasileño, se inmiscuye entre los cuerpos coloridos de la caravana, atraviesa las calles y se pulveriza en la mezcla. En la composición de esa muchedumbre danzante aparece el “linguajar”; el desorden de la ciudad es una ocasión para infiltrar en la escritura las lenguas que se oyen durante la fiesta y su forma será la de un extenso poema en prosa. Aquí la imagen es la del “fluxo” entre un idioma y otro, que reduplica el movimiento de los cuerpos del desfile: “El picoteo de las madréporas en los collares del Vesuvio, el efluvio de pinga en el pingote (me acarició la yema) las *borrachas*, flexibles, gárrulas, limosas en el fluxo del glande, el fijador acuoso de pegaso lujar” (75-76).

El portugués se escande entre todo aquello que compone el cuadro móvil y aparece en materiales (“*borrachas*”), comidas (“*milho*”, “*espinafre*”, “*lingüiza*”), bebidas (“*pinga*”), drogas

(“lanzaperfume”) y personajes (“malandros”). En ese flujo sonoro tienen lugar cadenas de traducción: “La filigrana filibustera y el ojo de la mano que retoca, cuando disipa el polvo ceniza, cinza de los tocados” (74), donde “cinza” es traducida en el vocablo anterior, ceniza. La traducción está en la materia misma del poema y le da su *forma*.³

Pablo Gasparini afirmó que en el portuñol el poeta encontró “menos una equilibrada estrategia de mediación cultural que una formidable y resbalosa lengua poética” (761). Sin embargo, si se sigue la labor de Perlongher como traductor y en particular como traductor de quien fuera un referente ineludible de la literatura brasileña en la segunda mitad del siglo XX, Haroldo de Campos, podrá verse que el portuñol funciona además como punto de intersección para un diálogo con otras escrituras neobarrocas de los ochenta en Brasil.

En 1984, unos años antes de la publicación de *Alambres*, Perlongher presentó una ponencia sobre el portuñol en un encuentro de profesores de español en San Pablo, titulado “El portuñol en la poesía”. Se trata de un *paper* performático y provocativo en el que se posiciona en favor de esa lengua menor y se expresa como su usuario. Sin embargo, como bien lo figura el título, el ensayo apunta exclusivamente a los efectos del portuñol en la escritura poética. Para ello aborda textos de tres escritores –Oswald de Andrade, Héctor Olea y Haroldo de Campos– y da cuenta de las múltiples posibilidades poéticas que habilita el uso del portuñol hacia el interior de la creación escrituraria. En esta lectura, a su vez, señala algunas de las operaciones de su propia poética e incluye hacia el final su poema “Acreditando en Tancredo”, donde la ambigüedad del término “acreditar” –creer en portugués y en español también abonar– funciona a modo de ilustración. En su selección de poetas, Perlongher realiza un recorte de escrituras latinoamericanas entre las que predomina la brasileña y de este modo elige unos interlocutores –ciertos poetas– descartando otros –los docentes y los lingüistas–. Este movimiento de cierre comporta también uno de apertura: contra la imagen de la exclusión y el aislamiento que recae sobre la figura del exiliado, el poeta argentino en Brasil se abre y conecta con una comunidad de escritores latinoamericanos a través de cierta afinidad estética.

De la obra de Haroldo de Campos, Perlongher recorta el libro *Galáxias*, publicado ese mismo año y compuesto por cincuenta poemas en prosa, uno por página, intercambiables y movibles como cielos estrellados de palabras, sin título ni puntuación, solo referenciables a partir de una datación –presente en el índice– e hilvanados por el tema del viaje como libro o, al decir de De Campos, del libro como viaje.⁴ Bitácora y libro de ensayos, en él tiene lugar una poesía de la proliferación significativa de continuidades sonoras donde se mezclan lenguas (sobre todo español e italiano, pero también alemán, inglés, francés), ciudades (Buenos Aires, Berlín, Roma, Salvador, París, Granada, Los Ángeles) y citas intertextuales (Borges, los concretos, Pound, Lezama, Maiakovski, Joyce, Shakespeare). En ese paisaje urbano, el yo poético va disgregándose en la mezcla de voces que pasan e impulsa a la narración (fábula) de ese deambular hacia el extremo de hacerse trizas y esparcirse en las páginas del cielo/ciudad. Esa explosión epifánica se anuncia desde el epígrafe con una cita de Mallarmé, “*La fiction affleurer et se dissiper, vite, d’après la mobilité de l’écrit*” perteneciente al prefacio de *Un coup de dés* (1897). La figura de Mallarmé se desliza tanto en la disposición espacial de los significantes en el poema –“*o branco como turnos de negro e o negro com turnos de branco*”

3 Esto remite al ensayo de Walter Benjamin “La tarea del traductor” (1923) donde se afirma que “[l]o esencial en [la traducción] no es la transmisión, el enunciado” (8) sino que la misma es una forma que señala las relaciones más íntimas entre las lenguas. Al mismo tiempo, retomo nuevamente a Porrúa, quien piensa la forma como “el lugar en el que se procesan tradiciones, materiales, modos de ver y de oír históricos; el lugar donde se lee la cultura (y hasta lo político) pero también aquello que ésta no acierta a decir, aquello para lo que la lengua no tiene un discurso disponible” (15).

4 Algunos poemas habían aparecido publicados individualmente. El primero y el último datan de 1963 y 1976, respectivamente.

(18/10/67)–que se multiplican con la paranomasia como procedimiento núcleo de la expansión *hipersintáctica*, donde el sonido de cada palabra reverbera infinitamente –un “ejercicio sintáctico de largo aliento” en el decir de Echavarren (“Prólogo” 10)–; así como también en la autorreferencialidad del poema, ya que dentro de un hermetismo extremo las *Galáxias* hablan de sí mismas:

galáxias kiklos de palavras o texto entretecendo entretramando entrecorrendo pontos pespontos dispontos texturas o estelário estepário de palavras costurando ávidas suturando texturando urdilando ardilário vário laços de letras lábeis tela têxtil telame aranzol aranzol de arames manhas de ramos ranhos de aranhas letras sestras lépidas letreiros selva de símbolos também selvaggia e ai estou (De Campos 21/2/65; cursiva del original).

La imagen que elige De Campos es la de la escritura poética como textura que, como se vio, también aparecía en las reflexiones de Perlongher sobre el neobarroco. Asimismo, en tanto poema en prosa sobre la ciudad y escrito al transitarla, recupera la vertiente baudelaireana, lo que en el pasaje anterior puede entreverse en la referencia a la “selva de símbolos” del poema “Correspondencias”. En ese tejido de “alusiones y contracciones” –para decirlo con Perlongher–, la ciudad y el poema despliegan su forma poliédrica y babélica –París es “*cidade é babelbarroca*” (De Campos 6-7/9/64)– alojando en la superficie de la escritura el cruce de lenguas, en el encuentro fortuito y difuso con el otro, en la oscuridad de sus submundos, en esa carroña que aparecía en los poemas de *Alambres*, habitada por prostitutas, vendedores ambulantes y un hediondo “*cheiro de urina*” (dez. 68). En la galaxia “pulverulenda” situada en Buenos Aires, con el tango “Mano a mano” como intertexto, se figura una pelea de conventillo en la que el español aparece en las voces de la escena y, como sostiene el mismo De Campos, “*essas palavras e frases são, via de regra, traduzidas ou glosadas no contexto, fluindo assim e confluindo para o ritmo de todo*” (119):

a sogra ralhava com o surdo porque ele nao tinha jeito para e a mulher ralhava e o nenê chorava e o surdo era um homem pacato el sordo el cubano y le cagó un trompazo en la cara y bino la suegra y le cagó también un trompazo y entonces bino el machito del piso de arriba cobarde te peleás solamente con mujeres (30/9-1/10/67; cursiva del original).

En el fragmento citado puede verse cómo el portuñol emerge de la materia significativa y, según la descripción que realizó Perlongher en su ponencia, “engarzando palabras o restos de frases en español y en portugués en un flujo casi indiferenciado” (2000: 256). En ese mismo flujo, los vocablos en la otra lengua son traducidos como en el caso de surdo/sordo en la cadena sonora, del mismo modo que sucedía entre cinza/ceniza en el poema “Frenesí” de Perlongher, antes analizado.

En *Galáxias* se lee una poesía en prosa exuberante diferente del minimalismo racionalista concreto que Haroldo de Campos había practicado en los años cincuenta y que lo había llevado a ser un poeta de vanguardia reconocido internacionalmente. Dentro de la trayectoria poética de De Campos, esto ha sido lo que más le ha interesado a Perlongher al considerarlo la vía por la cual el barroco que resurgía en la literatura contemporánea latinoamericana estaba llegando a Brasil. Así lo comentó en una entrevista con el poeta Ademir Assunção:

Lo que hay, más que una escuela barroca, es una tendencia a la barroquización en las escrituras hispanoamericanas, que incluye el Brasil, yo creo; si bien en el Brasil ese movimiento de barroquización todavía es muy vago. Es el caso de *Galáxias*, que viene

después de toda una serie de experimentos con el lenguaje, que tiende hacia un lenguaje, digamos, más austero. De alguna manera es una explosión que tiene todo que ver con el barroco. Los últimos textos críticos de Haroldo de Campos reivindican el barroco (2004: 340).

Esta lectura coincide con la que Perlongher realizó en la ponencia sobre el portuñol donde toma un segmento de *Galáxias* para figurar con él una condensación de la poética del brasileño en este libro: “*língua de ouro para o luxo do olho*” (De Campos 256). Este pertenece a la galaxia “mire usted”, escrita en portuñol y en la que el yo poético rechaza los servicios de un traductor árabe en tierra andaluza: “*mire usted yo soy el único arabista en córdoba y por cincuenta pesetas num café na plaza de josé antonio mas para quê arabistas se são línguas de ouro para o luxo do ôlho*” (24/7/64).⁵ No es casual que el argentino recurra a este poema donde la traducción del sentido es descartada en favor del lujo y el goce que pueden producir las lenguas, para poner de manifiesto desde el portuñol una lectura neobarroca de *Galáxias*, eligiendo dentro de la proliferación galáctica al oro como su materia central.

Traducir entre lenguas

Los primeros móviles del traductor, que también es poeta o prosista son la configuración de una tradición activa (de ahí que no sea indiferente la elección del texto que se va a traducir, sino extremadamente reveladora), un ejercicio de intelección y, a través de él, una operación crítica al vivo.
Haroldo de Campos, “De la traducción como creación y como crítica”

El primer punto de encuentro entre estos poetas ha sido la poética entre lenguas, el portuñol en la encrucijada neobarroca, que permitió leer conjuntamente *Alambres* y *Galáxias* tomando como eje la intervención crítica que Perlongher hiciera con su lectura del ensayo “El portuñol en la poesía”. El segundo punto de encuentro que se analizará a continuación puede leerse entramado en la actividad traductora, particularmente en las traducciones que Perlongher hizo de ensayos y poemas de Haroldo de Campos.

También en 1984, en el número 90 de la revista *Vuelta* dirigida por Octavio Paz, se publicaron bajo el título “La operación traductora” dos poemas de Haroldo de Campos, “Transblanco” y “Lo que es del César”, en traducción de Néstor Perlongher. Esta intervención debe ser leída en consonancia con una conferencia que De Campos pronunció ese año en México y publicó al año siguiente en la misma revista y de nuevo en traducción de Perlongher, titulada: “Poesía y modernidad. De la muerte del arte a la constelación. El poema post-utópico”. En ella, el brasileño sostiene un debate en torno al momento en que puede ubicarse el origen moderno, y también el posible cierre, de la poesía contemporánea en América Latina.

En esta conferencia retoma la propuesta de una lectura sincrónica de la historia de la literatura apoyada principalmente en las tesis sobre la historia Walter Benjamin y en el *make it new* de Ezra Pound, para postular que el origen moderno de la poesía latinoamericana se habría dado en el momento en que poesía y crítica de la poesía operaron como términos simultáneos en la construcción del poema; más específicamente, desde el *Un coup de dés* (1897) de Mallarmé. A partir de esta afirmación, construye una tradición inaugurada por la crisis del verso

5 Puesto que las galaxias-poemas que conforman el libro de Haroldo de Campos no están numeradas, las referencias corresponden a las fechas con las que figuran en la edición.

en Hispanoamérica, en la que recorta al Huidobro de *Altazor* (1931) y de “Tríptico a Stephan Mallarmé” (1941), al Gironde de *En la masmédula* (1954), al Vallejo de *Trilce* (1922) y al Octavio Paz del poema *Blanco* (1967), a quien considera la figura de conclusión. Luego, en el apartado “El linaje mallarmeano en Brasil”, ubica a Oswald de Andrade, Bandeira, Drummond, Murilo Mendes, Cabral de Melo Neto, y en la culminación extremada del modelo a la Poesía Concreta. Con esta última explica, entonces, el título de la conferencia: “poesía postutópica”, el cual, en el marco de este debate sobre el fin de la modernidad en la poesía, propone que lo que habría terminado con el movimiento concreto sería, más que la modernidad, la utopía totalizadora que caracterizó a las vanguardias. Lo que se habría perpetuado, sin embargo, sería un modo de lectura crítica que ve lo concreto en la poesía transtemporalmente, “como un proceso global y abierto de concreción sígnica” (1985: 30).

En el cierre, Haroldo de Campos le otorga un lugar esencial a la traducción para el armado de lectura sincrónica de la poesía:

[L]a poesía `posutópica´ del presente [...] tiene, en la operación traductora, un dispositivo esencial. El traductor –como afirma Novalis– `es el poeta del poeta´, el poeta de la poesía. La traducción permite volver a combinar la pluralidad de pasados posibles y hacerla presente como diferencia, en la unicidad *hic et nunc* del poema postutópico (1985: 30).

En la consideración de la traducción como la operatoria fundamental para realizar desde el presente una revisión del pasado y construir una tradición sincrónica, adquiere espesor el título “Operación traductora” con el que comprende los poemas “Transblanco” y “Lo que es del César”. De Campos, que había traducido al portugués a Paz y a Vallejo, trae al presente y hace convivir en el ahora de su escritura poética a dos referentes de la crisis del verso de la poesía latinoamericana.

Luego de su publicación en la revista *Vuelta*, los poemas fueron incluidos en el libro *A educação dos cinco sentidos*, donde formaron parte de un conjunto agrupado bajo el título: “Austinéia desvairada (1981)”. Esto permite leerlos, por un lado, a partir de un dato de realidad, puesto que fueron escritos en 1981 en Austin, Texas, durante una de las estancias que De Campos realizó como profesor invitado, y donde terminó su traducción del poema *Blanco* a la vez que traducía algunos poemas de *Trilce*; y, por otro, en la evocación del libro de Mário de Andrade –*Paulicéia Desvairada*– figura faro de la vanguardia modernista brasileña, publicado el mismo año que el libro del poeta peruano, 1922. Realiza allí entonces y desde el título, una lectura sincrónica de la literatura latinoamericana perteneciente al linaje mallarmeano a través de la traducción, con la cual agrupa la tríada Paz-Vallejo-Andrade y en la que se incorpora a sí mismo. Cada poema funciona como un homenaje, una escenificación del acto de traducir y una reflexión sobre ese acto. Pero, además, cada poema se ofrece como una *traducción* que se revela como tal por la presencia de la lengua del poeta homenajeado –el español–: una interferencia que se resiste al pasaje y señala a su vez a la traducción como acto inacabado.⁶

6 Mientras que, en el caso de Haroldo de Campos, la lengua de los otros funciona como una intertextualidad que por momentos actúan como remisiones precisas a otros escritores o textos y que el escritor se encarga de esclarecer mediante notas al pie; en el caso de Perlongher la irrupción de la lengua extranjera es mucho más elusiva y, como dirá el poeta, más rizomática. Las notas al pie que agrega Haroldo de Campos, tal como sucede en *Galáxias*, son modos de intervenir el texto en pos de un esclarecimiento de sentidos.

<p><i>A educação dos cinco sentidos</i> (1985)</p> <p>O QUE É DE CÉSAR</p> <p>uma lufada de soles peruanos desarraiga os biófagos grafemas</p> <p>neves defenestradas incendiam de frio papel e tinta</p> <p style="text-align: right;"><i>¡cai do amplo céu tompázion-flor!</i></p> <p>mobilizo o nome grego de sousândrade – nume de letras sagitadas até a un- décima: shakespeare –</p> <p style="text-align: right;"><i>to praise caesar!</i></p> <p>e aparo no peito aberto desta página</p> <p style="text-align: right;">vallejo – un</p> <p>tiro à queima-roupa</p>	<p><i>Vuelta</i> (1984) (Trad. Néstor Perlongher)</p> <p>LO QUE ES DE CÉSAR</p> <p>una ráfaga de soles peruanos desarraiga los biófagos grafemas</p> <p>nieves defenestradas incendian de frío papel y tinta</p> <p style="text-align: right;"><i>¡del amplio cielo cae topacio-en-flor!</i></p> <p>movilizo el nombre griego de sousándrade – numen de letras sagitadas hasta la un- décima: shakespeare –</p> <p style="text-align: right;"><i>to praise caesar!</i></p> <p>y atajo en el pecho abierto de esta página</p> <p style="text-align: right;">vallejo – un</p> <p>tiro a quemarropa</p>
<p>TRANSBLANCO</p> <p>a chamada nébula caranguejo uma constelação de reversos na desgaláxia dos buracos negros</p> <p>ou a órbita excêntrica de plutão meditada em austin texas num party em lavaca street</p> <p>tomei a mescalina de mim mesmo e passei esta noite em claro traduzindo BLANCO de octavio paz</p>	<p>TRANSBLANCO</p> <p>la llamada nebulosa cangrejo una constelación de reversos en la desgalaxia de los huecos negros</p> <p>o la órbita excéntrica de Plutón meditada en austin Texas en un party en lavaca street</p> <p>tomé la mezcalina de mí mismo y pasé esta noche en claro traduciendo BLANCO de octavio paz</p>

En el poema “O que é de César”, la lengua del poeta peruano aparece en el primer verso: “uma lufada de soles”. Esa remisión activa una lectura del poema como evocación de la poética vallejiana en tanto realiza una conexión intertextual con el verso “Tengo ahora 70 soles peruanos” del poema XLVIII de *Trilce*. También enlazan a este poema con Vallejo la disposición formal de los vocablos en los versos y el uso de guarismos; lo que a su vez habilita una línea que liga a la literatura brasileña al nombrar a Sousândrade, quien fuera para los concretos el precursor de la vanguardia del veinte, junto con Shakespeare. Desde esta correspondencia rítmica tiene lugar un tercer movimiento promovido por la cita de *Julio César* del dramaturgo inglés. De Campos convoca ahora a Oswald de Andrade para dialogar con lo que considera el mayor gesto de devoración crítica de la cultura universal vía traducción realizado por los modernistas: el “*Tupi or not tupi*”, una traducción irreverente y expropiadora del “*to be or not to be*” shakespeariano, incluida en el “Manifiesto Antropófago” de 1928. Como hiciera Oswald, el poema reformula el pasaje “*to bury not to praise*” –“enterrar y no alabar”– de *Julio César* al fragmentarlo, “*to praise*”, de modo tal de invertirlo y alabar en homenaje al César latinoamericano. En este sentido, y en referencia al título del poema, lo que de Campos le da al César es nada menos que el reconocimiento de un lugar dentro de la vanguardia hispanoamericana parejo al que tuvo Oswald en la brasileña, y en el que se incluye al repetir el gesto vanguardista.

Por su parte, la lectura crítica vía traducción por la que realiza la conjunción Vallejo-Paz dentro de la poesía hispanoamericana se sostiene en que para el brasileño fue el mexicano quien pudo superar la poesía aplastante y metafórica de Neruda, al retornar a la preocupación por la estructura del poema que retoma los vínculos con las vanguardias del veinte. De Campos considera que Paz alcanza este objetivo en su poema *Blanco*, al que tradujo “después de un epifánico insomnio en Austin, Texas” (Mata s/n) y cuyo proceso escenifica el poema “Transblanco”, donde el yo poético se figura traduciendo en la meditación del encierro nocturno, en un trance en el que entra al beber “*a mescalina de mim mesmo*”. Con la bebida mexicana, el poeta traductor logra desterritorializar tanto su origen brasileño como el lugar en el que escribe “austin texas”, para llegar al encuentro con la lengua y la poética del poema que traduce. La operación traductora une ahora los puntos Austin-Brasil-México, como el anterior había unido Lima con San Pablo. También, como en el poema a Vallejo, la lengua de Paz es en “Transblanco” una presencia acotada que se encapsula, poderosa, en un vocablo: “BLANCO”, el título de aquello que traduce. Poemas de cruce de fronteras y cruces lingüísticos, la lengua de los poetas traducidos por De Campos es una presencia mínima que detona la imposición de la lengua del traductor sobre la lengua traducida, de modo que, con su irrupción, además de funcionar como una evocación intertextual, amenaza con la posibilidad de esparcirse y devenir una “constelación de reversos” de todos los vocablos del poema: cada vocablo en portugués puede ser, en realidad, uno en español. En esa amenaza, además de percibirse un punto de encuentro con el “*devir possível*” del que hablaba Perlongher refiriéndose al portuñol, el poema se ofrece como una operación imposible de cerrar y por lo tanto abierta a nuevas operaciones.

Esto está en consonancia con el acto de traducción tal como lo elaboró el mismo De Campos: por un lado, en su ya conocida formulación dentro del concretismo como “Transcreación”, un acto creativo de compromiso de fidelidad imaginativa que trabaja sobre la materialidad del lenguaje; al que se suma, por otro, una lectura deconstructiva de “La tarea del traductor” de Benjamin que el brasileño lleva adelante por esos años. En el ensayo “Más allá del principio de nostalgia” –también traducido por Perlongher– De Campos reivindica la postulación benjaminiana de la traducción como una *forma* no servil a un mensaje o sentido, pero cuestiona la premisa de la que partiría Benjamin al afirmar que la tarea del traductor consiste en anunciar mediante la traducción un estado puro y original de la lengua que se habría

perdido al fracturarse en varias.⁷ De Campos, en una lectura derrideana, denuncia que se trata de una teoría clausurada en una metafísica de la presencia al separar ontológica y jerárquicamente al “original” de su “traducción”.⁸ Para el brasileño, “[n]o existe, en la práctica de la traducción, estorbo `metafisico` alguno que impida la traducción de la traducción” (44). De este modo, propone revertir la función angélica benjaminiana (la promesa de una reconciliación posible de las lenguas en un retorno a la lengua original) por una luciferina, que socave la sustancialización del original, amenazándolo con volverse aunque sea fugazmente, la traducción de su traducción, en un movimiento infinito de la diferencia.⁹

Este desarrollo sobre la traducción desde la perspectiva de De Campos se vuelve necesario para percibir cuál es el lugar de Perlongher como traductor de estos poemas-traducciones. En esta suerte de cadena traductiva, el argentino ingresa como un tercero que abisma y extrema las operaciones puestas en juego, es el traductor del traductor que lleva a estos poemas de nuevo al encuentro con la lengua de los poetas traducidos, el español. Si los poemas de “La operación traductora”, por la interferencia de la lengua del otro se presentan como traducción, es justamente en el borramiento de esa interferencia donde debe repararse para comprender el porqué y el efecto de las traducciones de Perlongher en las que el portuñol, antes presente, desaparece.

Entonces: ¿qué concepto de traducción y lengua poética operan en esta traducción que borra la interferencia? Si, como se dijo antes, por la presencia del español en el poema, el original de Haroldo de Campos se muestra como traducción inacabada y abierta a nuevas operaciones, la traducción de Perlongher al español será una traducción de una traducción. El poeta argentino completa la operación que había iniciado y promovido De Campos cuando tradujo a Paz y a Vallejo y se hizo traducir al español cumpliendo la amenaza del reverso que acechaba en su poema. De este modo, el traductor Perlongher, por un momento breve y frágil, en “Transblanco” y “Lo que es del César” revela la precariedad del original en portugués y pone en juego una operación luciferina capaz de hacer del original una traducción de su traducción. En una apuesta exponencial a la idea del flujo y encuentro entre lenguas, la traducción lleva adelante esa amenaza que es también perlongheriana al tener lugar en la materialidad del poema.

En su traducción y por el modo en que lo hace, Perlongher va hacia el eje con el que De Campos se unía con Paz y la vanguardia, al cruzar y destruir la frontera del idioma apostando por la fidelidad a una forma, radicada en la materia del poema, y no a un sentido. Así, cuando en el poema “Transblanco” traduzca “buraco negro” por “hueco negro” y no por su versión más predecible –agujero negro–, lo que hace es privilegiar un sonido sobre el sentido y la convención, al recuperar la sonoridad oclusiva que impone “buraco” en el verso, de modo tal de extrañar la propia lengua en función de lo que entiende como la forma poética del texto que traduce. Del mismo modo, cuando en “Lo que es del César” Perlongher traduzca

7 Por su parte, Lázaro observa que “la revisión de los postulados de Benjamin es una de las operaciones críticas más profundas que Campos lleva a cabo para otorgarle coherencia a su propia teoría, movimiento más y más evidente hacia el fin de su obra” (388).

8 Jacques Derrida, en “Torres de Babel”, lleva adelante una lectura deconstructiva de “La tarea del traductor” desarmando la oposición entre “original” y “traducción”. Su manera de arremeter consiste en realizar su lectura del ensayo en una traducción, la de Maurice de Gandillac: “Pero ninguna teorización, desde el momento en que se produce en una lengua determinada, podrá dominar la *performance* babélica. Esta es una de las razones por las que prefiero, en lugar de tratar el tema de un modo teórico, intentar traducir aquí, a mi manera, la traducción de otro texto sobre la traducción” (225).

9 La idea de traducción luciferina es retomada por Haroldo de Campos en varios ensayos. En su visión de la tradición brasileña desde el barroco, este acto resulta la operación central en tanto habría funcionado, tomando como referencia las poesías por las que Gregorio de Matos fue acusado de plagio, como primer gesto de devoración antropofágica.

“defenestradas” por su parónimo en español, priorizará la materialidad significativa que da lugar a la ambivalencia intrínseca del portuñol, ya que en su uso corriente en ambas lenguas es diferente: en portugués corresponde a la acción de arrojar algo por la ventana, mientras que, en español, si bien esa acepción puede contemplarse, remite al acto de destruir en su uso metafórico.

Portuñol mediante, se trata ahora de un encuentro en la traducción de poesía, cuya consecuencia es la deconstrucción de las categorías de original y traducción, de la traducción como un pasaje de una lengua a la otra y de la poesía como un ejercicio cerrado en la lengua nacional. El territorio de la escritura poética será un puente, un puente movedizo, y la traducción un modo de transitarlo, en el ejercicio luciferino: Perlongher efectiviza la propuesta del brasileño, en tanto la lengua de “blanco” pierde su carácter idiomático y deviene pura materia capaz de ser repetida *ad infinitum*. “Transblanco” y “Lo que es del César”, como parte de esta “Operación traductora”, devienen como describe Kamenszain “las luces de neón del cartel” (150), la señalética que indica dónde se ubica el puente para transitar entre el portugués y el español, Buenos Aires y San Pablo, entre Perlongher y De Campos.

Coda: devorar las galaxias

De Campos propuso en varios ensayos una lectura de sus *Galáxias* en continuidad, vía Mallarmé, con una vertiente barroca que habría estado presente en su poesía desde el comienzo, y de la que este poemario sería una nueva manifestación.¹⁰ Esta estrategia, que Aguilar interpreta como una búsqueda por “ampliar el campo de acción” (347), puede verse desplegada en el ensayo “De la poesía concreta a *Galaxias* y *Finismundo*. 40 años de actividad poética en Brasil”, donde De Campos realiza una retrospectiva de toda su poesía tomando como denominador común la presencia del barroco y afirmando sobre *Galaxias*: “me serví de las técnicas de composición (paronomasias, permutaciones, proliferaciones) de la *poesía concreta*” (24). En este último, refuerza su argumento retomando a Severo Sarduy, quien figuró el movimiento de la poética de De Campos desde la operación barroca básica propuesta por Deleuze –en tanto “pliegue [que] siempre remite a otros pliegues” (17)– y la comparó con la arquitectura de las iglesias mineiras:

As Galáxias conduzem, de certo modo, à trajetória na poesia concreta, que se iniciara com a fundação de Noigandres. O barroco frondoso, selvático, furioso, se deixou decantar numa geometria legível, despojada até a transparência do projeto, como as fachadas mineiras do Aleijadinho (125; cursiva del original).

Sin embargo, Perlongher y los poetas del proyecto transplatino desoyen la lectura transhistórica del barroco propuesta por De Campos para su propia poética y operan un corte temporal en su obra. Cuando en 1996 De Campos es incluido en la antología de poesía latinoamericana *Medusario*, sus organizadores incorporan solo sus galaxias –entre ellas “*circulado de fulô*”, traducida por Perlongher–, las que, según ellos, “marcan un vuelco en su escritura y en su

10 Como puede verse, Mallarmé le permite armar dos tradiciones literarias en Brasil –que lógicamente se encuentran en su propia figura–, por un lado, la tradición de la crisis del verso que retoma como centrales a las vanguardias del veinte y decanta en la Poesía Concreta de la que él es protagonista; por otro, la tradición barroca que le permite oponerse y rebatir la establecida por Antonio Cândido en *Formação da literatura brasileira* (1959), armando la propia tradición en la línea que comienza con Gregório de Matos Guerra y llega hasta el concretismo como manifestación neobarroca. En las dos líneas que se disparan desde Mallarmé se busca, asimismo, una visión expandida y conectada con el resto de América hispana. En este sentido, De Campos retoma un gesto de Lezama Lima con quien, como señala Dobry, “el simbolismo europeo fue americanizado (y gongorizado)” (274).

poética” (Echavarren, “*Galaxias*” 7).¹¹ Allí conviven por primera vez en una antología Perlongher y De Campos, concretando al fin su encuentro en el puente movedizo transplatino. Y también ese encuentro en cierta medida afirma el triunfo de la lectura que Perlongher había realizado más de diez años antes en su ensayo “El portuñol en la poesía” al recortar la obra poética de De Campos para devorar sus *Galáxias* en la configuración de una red poética continental neobarroca, tal como el brasileño había recortado antes *Blanco* en la obra de Paz para el armado de su tradición mallarmeana.¹²

En el ejercicio de la traducción a Haroldo de Campos, Perlongher fue haciéndose un espacio de diálogo con la cultura brasileña. En el mismo gesto, y en el marco de un aparato crítico conformado por un trabajo intenso de escritura de prólogos, ponencias y notas que fue publicando en diferentes medios argentinos y brasileños, el autor de *Alambres* realizó sus devoraciones para el armado de su propio proyecto cultural desde el exilio. En este itinerario, el año 1984 se mostró como un punto luminoso y condensador de esos diez años en Brasil.

Obras citadas

- Aguilar, G. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Beatriz Viterbo, 2003.
- Benjamin, W. *La tarea del traductor*. Ediciones sequitur, 2017.
- Celada, M.T. “Acerca del errar en portuñol”. *Tsé-Tsé*, n°7-8, otoño de 2000, pp. 262-264.
- De Campos, H. “La operación traductora”. Traducido por Néstor Perlongher, *Vuelta*, n° 90, 1984, p. 13.
- _____ “Poesía y modernidad. De la muerte del arte a la constelación. El poema post-utópico”. Traducido por Néstor Perlongher, *Vuelta*, n° 99, 1985, pp. 23-30.
- _____ “Más allá del principio de nostalgia”. Traducido por Néstor Perlongher, *Diseminario*, comp. por Lisa Block de Behar y, Ed. XYZ, 1987, pp.136-146.
- _____ “De la poesía concreta a *Galaxias* y *Finismundo*. 40 años de actividad poética en Brasil”. *Vuelta*, n°177, 1991, pp. 19-27.
- _____ “Barroco, neobarroco, transbarroco”. *Jardim de camaleões. Antologia de poesia neobarroca*, org. por Cláudio Daniel, Iluminuras, 2004, reproducido en *Galaxias/Galáxias*, La Flauta Mágica, 2010, pp. 239-242.
- _____ *Galáxias*. Editôra 34, 2015.
- _____ “ora diréis de ouvir as galáxias”. *Galáxias*. Editôra 34, 2015, pp. 119-122.
- Deleuze, G. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Paidós, 1989.
- Derrida, J. “Torres de Babel”. *Psyché. Inventiones del otro*, traducido por Carmen Olmedo y Patricio Peñalver. La cebra, 2016, pp. 217-252.
- Dobry, E. *Orfeo en el quiosco de diarios*. Adriana Hidalgo, 2007.
- Echavarren, R. “Prólogo”. *Medusario, muestra de poesía latinoamericana*, org. por Roberto Echavarren, Jacobo Sefamí y José Kozer, Mansalva, 2010, pp. 9-13.

¹¹ Tercera entrega en la línea que había comenzado con *Transplantinos* y *Caribe Transplantino* organizada por Echavarren, Kozer y Sefamí.

¹² En *Jardim de Camaleões. Antologia de poesia neobarroca* (2004), organizado por Cláudio Daniel, si se quiere cuarta entrega en este tramado de antologías neobarrocas, De Campos es nuevamente incluido con sus *Galáxias*, su poema homenaje a Néstor Perlongher “Neobarroso: *in memoriam*” (1994), un poema de *A educação dos cinco sentidos* (1985) y otro de *Cisantempo* (1998). La antología incluye además un prefacio de De Campos en el que vuelve a afirmar la presencia de una vertiente barroca en los inicios de su poesía: “En mi práctica poética, textos como *Ciropedia* y *Claustrofiobia*, ambos de 1952, constituyen, como ya dije alguna vez, la prehistoria barroquizante de mis *Galáxias* (1963-1976)” (“Barroco, neobarroco, transbarroco” 241).

- _____ “Galaxias, work in progress, barroco”. *Galaxias/Galáxias*, de Haroldo de Campos. La Flauta Mágica, 2010, pp. 5-15.
- Gasparini, P. “Néstor Perlongher: una extraterritorialidad en gozoso portuñol”. *Revista Iberoamericana*, n° LXXVI, julio-diciembre de 2010, pp. 232-233.
- Kamenszain, T. “Haroldo argentino”. *Sociedad. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA*, n°22, primavera de 2003, pp. 146-150.
- Lázaro, R. “Haroldo de Campos: un recorrido por sus textos teóricos sobre traducción y estado de traducción al castellano”. *Mutatis Mutandis*, vol. 5, n°2, 2001, pp. 370-390.
- Mata, R. “Haroldo de Campos y Octavio Paz: del diálogo creativo a la mediación institucional”. *Anuario de estudios latinoamericanos*, n°32, 2001. <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Mata.PDF>
- Perlongher, N. “Sobre Alambres”. *El Porteño*, año VII, n°74, enero de 1988, p.70.
- _____ “Sopa paraguaia”. *Mar paraguayo* de Wilson Bueno, Iluminuras, 1992, pp. 9-11.
- _____ “El portuñol en la poesía”. *Tsé-Tsé*, n° 7-8, otoño de 2000, pp. 254-259.
- _____ “Caribe transplatino”. *Prosa plebeya*, comp. por Ovaldo Baigorria y Cristian Ferrer. Excursiones, 2013, pp. 119-131.
- _____ *Poemas completos*. La flauta mágica, 2012.
- _____ “La lengua como máquina de mutación”. *Papeles Insumisos*, comp. por Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez, Santiago Arcos, 2004, pp. 338-343.
- Porrúa, A. *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Entropía, 2011.
- Rosa, N. *Tratados sobre Néstor Perlongher*. Editorial Ars, 1997.
- Sarduy, S. “Rumo à concretude”. *Siganatia quasi coelum/signância quase céu* de Haroldo de Campos. Perspectiva, 1979, pp. 117-125.