

Para una revuelta de las lenguas: el portuñ(h)ol como operación tradutória¹

264

Jesús Montoya

Recientemente, fueron lanzados en Brasil, por la editorial Iluminuras, dos volúmenes: *Mar paraguayo* (2022), de Wilson Bueno, una reedición crítica y conmemorativa de la obra –publicada originalmente en 1992–, cuya organización fue hecha por Douglas Diegues y Adalberto Müller, y *As formas do êxtase* (2022), de Néstor Perlongher, que contiene una pequeña reunión de ensayos del autor argentino, además de una entrevista y algunos anexos como textos en su homenaje. La edición en conjunto de ambos autores no es

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.
MONTROYA, J. “Para una revuelta de las lenguas: el portuñ(h)ol como...”. (p. 264-296)

precisamente una casualidad, puesto que es importante recordar que Perlongher fue el autor del prólogo a la primera edición de *Mar paraguayo*, titulado “Sopa paraguaia”, además de pertenecer a una estirpe de poetas latinoamericanos que han reflexionado y practicado la escritura en portugués.

En efecto, desde los años 80 existe una constelación que une a diversos autores que ejercen este tipo de escritura mutante, y en la arqueología y bitácora hecha por los textos de esta nueva edición conmemorativa, es posible constatarlo en sus búsquedas estéticas, sobre todo a partir del texto escrito por Diegues, titulado “Pequena história bibliográfica de *Mar paraguayo*”. Siguiendo parte de estos apuntes, se hace evidente rastrearlos en diacronía hasta la revista *Nicolau* “nome de um tabloide cultural publicado mensalmente pela Secretaria de Estado da Cultura / Imprensa oficial do Estado do Paraná, entre 1987 e 1996” donde “Wilson Bueno era editor e Josely Vianna Baptista era a editora-assistente” (DIEGUES, 2022, p. 117), un embrión del que partirán obras donde diversas lenguas se harán mixtura, canje, préstamo y juego la una con la otra.

El contacto directo de las lenguas portugués-español-guaraní en *Mar paraguayo*, devendrá, en la poeta brasileña Josely Vianna Baptista, por medio de la traducción –no solo gran parte de la literatura en lengua española, sino de textos amerindios como el *Popol Vuh*, o las versiones hechas en su celebrado volumen *Roça Barroca* (2011), que integran parte tres cantos mitológicos de los Mbyá-Guaraní del Guairá, recogidos por León Cadogan.

El recorrido trazado por Diegues es sugestivo para pensar que su propia poética –que él mismo ha denominado en diversas ocasiones como “portunhol selvagem”– posee conexiones con la obra de Wilson Bueno, aunque también con autores contemporáneos paraguayos como Jorge Kanese o Cristino Bogado, que también han llegado a mixturar lenguas como el llamado *jopará*, una mezcla del español-paraguayo y guaraní². De hecho, entre las “Fontes paraguayas” que relata Diegues en su texto contará sobre el encuentro entre Jorge Kanese y Wilson Bueno en Paraná durante los años 80, así como las versiones hechas por Josely Vianna Baptista y Luli Miranda al portugués de la obra *El Canto Resplandeciente – Ayyu Rendy Verá*;

2 Es importante mencionar la reciente edición del libro *Lenguas de la poesía paraguayensis* (2022), editado por Cristino Bogado en Paraguay, como también la obra *Ya estamos caminando por esta tierra reluzente perfumada: poesía paraguayensis del siglo XXI* (2016), antología de poesía paraguaya editada por Douglas Diegues, donde son establecidas algunas rutas para la comprensión de estos procedimientos lingüísticos, estéticos de la poesía paraguaya.

MONTOYA, J. “Para una revuelta de las lenguas: el portuñ(h)ol como...”. (p. 264-296)

complicación, prólogo y notas de Carlos Martínez Gamba; Buenos Aires, 1984.

En el caso de Néstor Perlongher, partiendo de su conocida conferencia “El portuñol en la poesía” (1984), pronunciada en la Universidad de São Paulo, el poeta argentino instaura un análisis de las obras *Serafín Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade; *Galáxias* (1984), de Haroldo de Campos, y *Capítulo Decapitado* (1981), de Héctor Olea, anexando al final un poema llamado “Acreditando en Tancredo” para mostrar cómo trabaja en su poética el portuñol. En este sentido, Perlongher busca crear una mirada al portuñol desde la creatividad y el pensamiento del poeta, en la que el dialecto *marginal* se repliega con este último y pasa a *barroquizarse* en el poema a modo de escritura-grafiti:

El lugar desde donde habla el poeta se muestra excesivamente movedizo e inestable (casi tanto como el ocupado por el portuñol en el habla, que es una dimensión del idiolecto particularmente imprevisible, “molecular”: los “errores” que cada hablante puede cometer al pasar del español al portugués o viceversa son casi innumerables) (PERLONGHER, 1984, p. 254)

En otras derivas, se han mencionado las obras de Fabián Severo, de Douglas Diegues, de Haroldo de Campos y del propio Perlongher como parte de análisis a sus gestos con respecto al uso del portuñol, como es el caso del texto “O portunhol na poesia territórios e deslocamentos” (2016), de Wilson Alves-Bezerra³. A estos poetas podemos sumar los procedimientos de Xul Solar con respecto al *neocriollo*, los cuales, a su vez, Jorge Locane pone en diálogo con el portuñol en su texto “Contra el Tratado de Tordesillas. Del neocriollo al portunhol selvagem” (2020), buscando “entre el neocriollo de Xul Solar, una especie de portuñol literario *avant la lettre*, y el portunhol selvagem que se viene consolidando desde mediados de los años 80 como forma de expresión estética característica de la zona fronteriza vertebrada por los afluentes del Río de la Plata” (LOCANE, 2020, p. 2).

Son, pues, diversas las hipótesis que se han hecho en ese repliegue de contaminaciones y formas por las que el portuñol ha venido a constituirse como una estética de flujos y mezclas alterna, que cada vez va tomando más presencia dentro de la poesía contemporánea en América Latina y, en especial en Brasil y en Paraguay. Locane intenta establecer vínculos muy asertivos

³ En el caso de Alves-Bezerra, es también destacable la publicación de su libro *Malangue Malanga (30 Poemas para ler no Exílio)* (2019), que mixtura lenguas como el portugués, el español, el francés y el inglés. MONTROYA, J. “Para una revuelta de las lenguas: el portuñ(h)ol como...”. (p. 264-296)

entre el *neocriollo* y su idea de generar una identidad como utopía en su mixtura lingüística. Por medio de la obra *Los San Signos* (2012) expone que “Xul habría concebido su lengua como herramienta de comunicación para estrechar los vínculos y las culturas, en principio, dentro del bloque iberoamericano” (LOCANE, 2020, p. 2).

No obstante, lo que me interesa resaltar en este artículo, más que una arqueología o constelación de los autores del portuñol, es su potencialidad como herramienta para operaciones literarias donde la traducción ejerce un papel central. En un acercamiento anterior (MONTTOYA, 2020), me referí a las *retraducciones* hechas por el poeta chileno Héctor Hernández Montecinos –por medio de su poética de apropiaciones– dentro de *Debajo de la Lengua* (2009), a los manifiestos ecológicos escritos por el poeta brasileño Roberto Piva durante la década de los 80 a un llamado “portuñol mutante”, e intenté aproximar este proceso, a su vez, a parte de las traducciones que incluye Douglas Diegues en su volumen *Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe* (2015) hechas en “portunhol selvagem”.

En este sentido, el texto de Locane es revelador, pues trae a colación una investigación de Daniel Nelson (2012), que también retoma Jorge Schwartz (2005), por medio de dos versiones traducidas al *neocriollo* por parte de Xul Solar, del poema “La mort des amants” de Charles Baudelaire. Para Locane, la mejor definición de la lengua inventada de Xul Solar es la que da el propio Daniel Nelson: “un lenguaje artificial inventado por el propio autor compuesto básicamente de raíces españolas y portuguesas y destinado a la eventual unificación cultural de Latinoamérica y la creación del nuevo ser humano latinoamericano” (NELSON *apud* LOCANE, 2020, p. 6). Sin embargo, Locane aclara algo de extrema importancia: “Xul, al no haber conocido Brasil ni sus zonas de frontera con el mundo de habla hispana, jamás llegó a intuir que existía una comunidad hablante de un portuñol *real* que le habría permitido sustentar su proyecto en una experiencia concreta” (LOCANE, 2020, p. 6).

Es por ello que, indudablemente, Xul Solar se ve como un antecedente palpable, anterior a Wilson Bueno, aunque sus procesos vistos de cerca apuntan a estéticas disímiles, puesto que la aparición del guaraní, por ejemplo, hace que ya se establezca una distancia: “el guaraportuñol/portuñol salvaje es una corrección superadora del neocriollo” (LOCANE, 2020, p. 8).

En todo caso, en el interior de los procesos literarios llevados a cabo por los poetas es donde existirá un acercamiento a la “mutabilidad”, rasgo definitivo que marca el investigador para entrelazar al *neocriollo* con el *portunhol selvagem*, cuyas mezclas, también, tendrán distintas nominaciones según la hechura de cada poeta.

Ahora bien, desentrañando más a fondo algunas traducciones cuya lengua de llegada es el portunhol/portuñol, Locane suma al proceso de Xul Solar con Baudelaire, uno llevado a cabo por el escritor brasileño Joca Reiners Terron, cuyo libro *Transportuñol borracho. 15 joyitas bêbadas de la poesía universal contrabandeadas al portuñol salvaje por Joca Reiners Terron* (2008), fue publicado por la editorial cartonera Yiyi Jambo, donde el autor realiza “una selección de poesía traducida –o más bien transcreada– al portunhol selvagem” de autores como “Ikkyū Sōjun, Hans Magnus Enzensberger, Jim Dodge, Malcolm Lowry, Stephen Dobyns, Richard Brautigan y Raymond Carver” (LOCANE, 2020, p. 11).

Menciono estos antecedentes, a propósito de establecer conexiones entre el portuñol y la traducción como un terreno a ser analizado. Quisiera reflexionar aquí sobre tres casos particulares: el de Douglas Diegues, quien ya adopta una lengua como propuesta estética y literaria, e incluso desde el juego, la ironía y lo satírico, denominada como “portunhol selvagem”, desde la cual no solo es productor, sino también traductor de los *transdelirios*; en segundo lugar, sobre el poeta chileno Héctor Hernández Montecinos y sus *retraducciones* a los manifiestos ecológicos del poeta brasileño Roberto Piva a un “portuñol mutante”; y en tercer lugar, el texto “Réquiem”, que devendría en una forma de reescritura-traducción y homenaje a la poética de Néstor Perlongher por parte de Haroldo de Campos.

Mi interés en agrupar estos tres procedimientos es observar cómo coexiste en ellos un hibridismo cultural donde la tradición poética –en especial la latinoamericana, atravesada de forma *translingüe* y en diálogo continuo– desata una revuelta de las lenguas, en la cual ocurren diversas operaciones donde la traducción funge desde el montaje operacional de la unión de estas, o de su ejecución como significante de un programa “tradutório”. Pretendo indagar en este artículo, sobre estos procesos de traducción y apropiación, los cuales se instalan a través de una partitura cuya lengua de llegada será el portuñol/portunhol –sin importar si es más

predominante alguna de las lenguas (español/portugués)–, y entre las cuales aparece, en el caso de Douglas Diegues, el guaraní en diálogo con la oralidad y lo amerindio.

Del portunhol selvagem al *transdelírio*

En enero del presente año, Douglas Diegues lanzó por la editora de Los Bugres (en su sede Argentina) su nueva obra *Maravilhosos transdelírios* (2023). En este volumen son incluidas algunas versiones que ya habían aparecido en *Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe* (2015), y otras anteriores, a manera de antología de las traducciones hechas por el autor. No obstante, aquí el conjunto extiende un diálogo inicial que atraviesa a fondo lo amerindio –con versiones al *Ayvu Rapyta*⁴ y a algunos textos míticos de los *Mbyá-Guaraní* y a poetas como Nezahualcōyotl o a Elicura Chihuilaf–.

Por otro lado, hay versiones que integran parte de la tradición hispánica –entre cuyas versiones destacan los nombres de Leopoldo María Panero, Antonio Cisneros, Diego Maquieira y Aldo Pellegrini–; de la tradición brasileña y portuguesa –como en los casos de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Fernando Pessoa, Cesário Verde–, o de la tradición europea, la Grecia clásica y algunos poetas orientales –Paul Celan, Goethe, Charles Baudelaire, Homero, Safo, Anacreonte, Matsuo Basho, Kobayashi Issa, entre otros–. Cada una de estas versiones está dividida en secciones, haciendo un recorrido con glosarios que integran palabras en guaraní y pequeñas notas, cuya denominación es “Glossarioncito Guarani-Portuñol Selbagem”, que ya en su obra *Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe* (2015) había expuesto.

Una de las cuestiones más resaltantes, sin embargo, es que a estas

4 Para entender la anterioridad de publicaciones que establecen un diálogo con la traducción y algunos textos amerindios en Douglas Diegues, pueden ser verificados los textos: “O encontro entre os cantos mbya guarani e o poeta e tradutor Douglas Diegues: cantemos sempre belas palavras” (2015), de Ana Paula Macedo Cartapatti Kaimoti, y “A transitividade de textualidades Mbyá-Guarani em Douglas Diegues e Josely Vianna Baptista” (2022), de Débora Cota. Así, se hace imprescindible la mención a una obra como *Kosmofonia Mbyá-Guarani* (2005), la cual tuvo una reciente edición por la editorial Jasuká y difundida en la revista *Errática* (2021), como un proyecto gráfico, sonoro, artístico y colectivo en el que participan Guillermo Sequera y André Vallias (en la reestructuración del proyecto gráfico e interactivo), cuyas grabaciones de audio y fotos fueron hechas por el propio Sequera, y cuyas versiones, transcripciones y traducciones fueron realizadas por Douglas Diegues, Kerechú Pará y Ramón Barboza: “Esta nova edição — digital, interativa e com áudio — à margem do mercado, reordenada por André Vallias, revisada por Douglas Diegues publicada pela editora Jasuká com apoio da revista Errática, é uma doação de sons & palavras verdadeiras que se abrem como flor num tempo saturado de palavras falsas”. Puede accederse a la obra a través del enlace: <https://erratica.com.br/kmg/>.
MONTROYA, J. “Para una revuelta de las lenguas: el portuñ(h)ol como...”. (p. 264-296)

traducciones les es anexada una adenda con diez fragmentos llamada “Notas sobre traducción”, donde Diegues pasará a disertar sobre los procesos emprendidos y sus fundamentos en la hechura de las versiones, a manera de ubicar al lector, donde el traductor llega a convertirse, hasta cierto punto, en una especie de chamán de la lengua, refiriéndose a las conexiones míticas entre la traducción y la magia, o reflexionando acerca de la teoría de la transcreación de Haroldo de Campos, pasando por sus relaciones con Román Jakobson; presentando, así, desde cada autor, un abordaje que propone una disección textual donde se llega, por ejemplo, a hablar de una *perversión* y *destraducción*, a través de Leopoldo María Panero; de la “traducción como lectura” o de la “traducción como *transdelírio*”. Cada procedimiento posee una elucidación en forma de programa, lo que hace la lectura de estas versiones muy llamativa:

Nel âmbito de la traducción de poesia al portunhol selvagem que he inventado, el tradutor tem el power de mudar lo escrito ou dicho en una língua a uma lengua outra, en este caso, desarrollando lo traduzido en un maravilloso portunhol, que non existe como idioma, pero existe como habla y también como escritura. Esta operacion de magia selvagem verbal, digamos, pode realizarse plenamente como creación, pero también como transdelírio, teletranscreación, perbersión y até mesmo destraducción, enquanto desarrollos del original más allá del mero tras lado de un idioma a otro. (DIEGUES, 2023, p. 179)

Por otro lado, anterior a estos dos volúmenes, aparecieron, a su vez, unas versiones hechas con Cristino Bogado, Edgar Pou y el “Domador de Yakarés” (Xico Sá) a unos poemas de Malcolm Lowry por la celebración de su centenario, tituladas “EYE-OPENER Y OTROS POEMAS KAÚRE’S”⁵ (2009), las cuales modulaban una lengua atravesada por el portugués-español-guaraní, y poseían, además, como en los volúmenes anteriormente citados, un llamado “Glossário Selvagem”. Así, la definición dada por Dirce Waltrick do Amarante (2009) acerca del “portunhol selvagem” es bastante cercana a estas transformaciones lingüísticas, si pensamos que el portuñol es un vehículo que va más allá de crear poéticas *translingües*, intentando abarcar un espacio donde la propia traducción se hace *programa*:

...o portunhol selvagem é uma língua *a posteriori*, já que ela

5 Las versiones pueden ser revisadas en este enlace: <http://malcolmlowry.blogspot.com/2009/09/eye-opener-y-otros-poemas-kaures.html>.

MONTOYA, J. “Para una revuelta de las lenguas: el portuñ(h)ol como...”. (p. 264-296)

aproveita o vocabulário de várias línguas, não se limitando somente ao português ou ao espanhol, como o seu nome nos faz crer. A língua guarani, por exemplo, integra o portunhol selvagem. No entanto, o portunhol selvagem vai além, ou aquém, da simples mescla de línguas, já que ele permite que se fale ora só espanhol, ora só português, ou outra língua qualquer, num mesmo discurso, numa mesma narrativa (AMARANTE, 2009, p. 2)

En consecuencia, esta traducción hecha a varias manos, posee un carácter colectivo –como también ocurre en la obra *Kosmofonia Mbyá-Guarani* (2005)–, donde la lengua no se limita, sino que se amplía a otro tipo de operaciones a través de su traspaso bífido. No es de extrañar, que en estas *prácticas latino-americanas de translenguismo*, como las define Rita Lenira de Freitas Bittencourt (2021), exista un deseo de expandir la “nación”, o de desfigurar las lenguas de los colonizadores, buscando otros saberes y perspectivas:

Uma interpretação possível dessa tentativa de tradução dos mitos indígenas insere-se em um plano mais amplo, vinculado à busca modernista de ouvir e falar a linguagem da coletividade panamericana, uma “nação” sem fronteiras rígidas, de feição ampliada, obrigatoriamente híbrida e multifacetada. (BITTENCOURT, 2021, p. 121)

271

Esto es referido a la poética de Xul Solar, lo que también, como vemos, podría encajarse a los textos integrados en el reciente volumen de *transdelirios* de Diegues, cuando en su epílogo “Traducción selvagem: hacia una futurización ancestral” María Paz Solís Durigo expone que el traductor “Postula a las plegarias Mbyá como precursoras de toda vanguardia universal, tanto europea como latinoamericana. Esta propuesta está vinculada a la concepción de palabra-alma guaraní”⁶ (SOLÍS, 2023, p. 169).

Siguiendo esta línea, la posibilidad de verter al portuñol mitos y tradiciones guaraníes, o poetas aztecas y mayas, en el caso de Douglas Diegues, trae consigo una abertura a nuevas formas de articular el portuñol como lengua desde la traducción, todo en un conglomerado que acarrea la expresión de una utopía que se instaura en la exploración de estos mitos amerindios, desde una exploración primitiva, como una vuelta al pasado, de

⁶ Esta idea puede concatenarse con lo expuesto por Douglas Diegues en su texto “La poesía de los orígenes en la frontera Paraguay con Brasil” (2022), cuando postula el arte rupestre de ambas fronteras como antecedente de la poesía concreta brasileña: “Varios sitios en el Amambay, también en el Yvyturuзу (Villa Rica), guardan una rarófila poesía visual grabada en las paredes de los abrigo de piedra; pero, el epicentro de esta producción poética milenaria, es el Jasuka Vendá, que se ubica en el presente histórico, en el pasado arqueológico, y a la vez en el tiempo mítico de los Paĩ Tavyterã, un tiempo prehistórico paraguayensis, anterior a Aristóteles y su Poética” (DIEGUES, 2022, p. 13).

MONTTOYA, J. “Para una revuelta de las lenguas: el portuñ(h)ol como...”. (p. 264-296)

allí que puedan extenderse lazos con la poética del brasileño Manoel de Barros.

Asimismo, en el 2009, es decir, al año siguiente de la publicación de las versiones de Joca Reiners Terron mencionadas por Locane (2020), y de las de Douglas Diegues hechas con Cristino Bogado, Edgar Pou y el Domador de Yakarés (Xico Sá) a Malcolm Lowry, aparecerá, en la cartonera paraguaya Yakembó Ediciones –en la que se encontraba el propio Cristino Bogado dentro del equipo editorial–, unas versiones elaboradas de la obra de Roberto Piva, entre las cuales estarían los manifiestos traducidos por el poeta chileno Héctor Hernández Montecinos.

Manifestarse en “portuñol mutante”

La poética de la reescritura, que he denominado *R progresiva* en la obra de Héctor Hernández Montecinos (MONTTOYA, 2020), también compone un caso en el que se observa la *ficcionalización de una lengua*. Este fenómeno es puesto en práctica cuando en *Debajo de la Lengua* (2009) aparecen las únicas traducciones del volumen, las cuales son realizadas a la obra del poeta brasileño Roberto Piva, específicamente a sus manifiestos: “Manifiesto utópico-ecológico em defesa da poesia e do delírio” (1983); “Manifiesto da selva mais próxima” (1984), y “O século XXI me dará razão (se tudo não explodir antes)” (1984)⁷. En este sentido, los tres textos son trasladados a un “portuñol mutante”, nominado así por el propio Hernández Montecinos, una suerte de lengua-língua elaborada a través de fluctuaciones con paréntesis y grafías del español y del portugués.

No es casual que Héctor Hernández Montecinos haya tomado la obra de Roberto Piva para producir la única traducción que tiene el volumen. Los textos escogidos para ser traducidos –que en la lógica de *Debajo de la Lengua* cumplen el papel de *apropiaciones* o reescrituras– parten de la fase donde la poética de Roberto Piva pasa a revelarse como una propuesta *chamánica*. Es imprescindible mencionar, respecto al chamanismo de Piva, lo

7 Estos manifiestos se encuentran en el segundo volumen de la obra completa –*Mala na Mão & Asas Pretas*– de Piva bajo el título “O século XXI me dará razão”. Sin embargo, uno de estos manifiestos –el “Manifiesto utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio” (1983)– apareció por primera vez en una publicación que tuvo relevancia política dentro del movimiento ecológico de São Paulo en los años finales de la década del 70 y principios de los 80, como es el caso del *Boletim Pensamento Ecológico*; los otros dos manifiestos –“O século XXI me dará razão (se tudo não explodir antes)” y “Manifiesto da selva mais próxima”, fechados ambos en el año 1984– fueron publicados en 1985 en la única antología poética que Piva ordenó en vida. No obstante, es importante anotar que entre agosto y septiembre de 1988 el manifiesto “O século XXI me dará razão (se tudo não explodir antes)” apareció nuevamente en la revista *Chiclete com Banana*.
MONTTOYA, J. “Para una revuelta de las lenguas: el portuñ(h)ol como...”. (p. 264-296)

que este último responde a Bruno Zeni en una entrevista titulada “Piva volta com pesadelo delirante de São Paulo” –reunida en el volumen: *Encontros: Roberto Piva*, organizado por Sergio Cohn–, ante la pregunta: *Na época você já se interessava por xamanismo?* (en los años 60):

Eu fui iniciado na piromancia aos 12 anos de idade por um mestiço de índio com negro. Em 1961, comprei o “Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase”, do (mitólogo romeno) Mircea Eliade. Fiz leituras desse livro com Cláudio Willer, Antonio Fernando de Franceschi, Rodrigo de Haro. Ficamos impressionados com as palavras do Eliade. Pesquisei candomblé, umbanda, xamanismo, fui iniciado no catimbó, tomei vinho de jurema e tudo. É uma experiência espiritual ampla. Aplico então as técnicas arcaicas do êxtase –que é a definição de xamanismo de Mircea Eliade– na poesia. Isto é, seguir o seu êxtase, a sua intuição, o seu maravilhar-se. É o maravilhoso cotidiano de que falava o Breton. (2011, p. 121)

Lo que demuestra que ya desde hacía tiempo Roberto Piva estaba engendrando no solo lecturas, sino también experiencias de sincretismo religioso para el desarrollo del chamanismo como un tópico en su obra. Este chamanismo, sin embargo, termina de fundamentarse como proyecto estético a través de los manifiestos que comienzan a aparecer en distintos medios periódicos y revistas durante los años 80 y 90, y va, a la par, afianzándose en sus poemas y libros posteriores como *Ciclones* (1997) y *Estranhos sinais de Saturno*, ambos publicados en el tercer volumen de sus obras reunidas en el 2008.

Retornando a las traducciones elaboradas por Héctor Hernández Montecinos de estos manifiestos, estas comparten genealogía con un libro publicado en Paraguay el mismo año que *Debajo de la Lengua* por la editorial cartonera Yakembó Ediciones⁸ –como ya mencioné–, se trata de una antología que integra varios textos de Roberto Piva traducidos al español –y al “portuñol mutante”– por Héctor Hernández Montecinos bajo el título: *O SÉCULO XXI ME DARÁ RAZÃO / (EL) SÉC(U)LO XXI ME DARÁ LA RAZÃO Roberto Piva / Edición bilingüe: português y re/traducción por Héctor Hernández Montecinos* (2009).

Este texto es resaltante por varios aspectos: en primer lugar, es la única traducción que Héctor Hernández Montecinos ha realizado hasta la fecha; en segundo lugar, los textos que la inician en “portuñol mutante” son

8 Es importante destacar que varios de estos experimentos han salido como fruto de las editoriales cartoneras latinoamericanas en estos últimos años, como si su soporte permitiese un espacio para el desarrollo de estas lenguas-línguas, las cuales permanecen al margen para los estándares oficiales –lingüísticos y literarios–, de lo que representa al mercado editorial, donde este tipo de poesía se ve como minoritaria y es marginalizada. MONTROYA, J. “Para una revuelta de las lenguas: el portuñ(h)ol como...”. (p. 264-296)

incluidos tanto en *Debajo de la Lengua* (2009) como en la obra *¿Por qué no reescribir?* (2017), publicada por la Editora Medusa en Brasil, con un ensayo que reflexiona sobre la reescritura y lo que él denomina *retraducción*.

Por consiguiente, existe la constitución de una poética que queda de manera figurada en ese intermedio de la reescritura, donde la traducción se presenta como hibridación. Asimismo, a esta poética se suma una postura *chamánica*, puesto que los otros textos traducidos, además de los manifiestos en “portuñol mutante” del volumen, están conjeturados desde allí como raíz, ya que el resto está compuesto por los llamados “Cantos Xamânicos” de Roberto Piva. En virtud de ello, será perceptible en el prólogo a la edición de Yakembó Ediciones que ambos textos, el prólogo y el ensayo, así como la sección “La R de la escritura” de *Traga* en *Debajo de la Lengua*, son ejes centrales de la poética del autor chileno: estos otorgan una óptica de acercamiento a los cientos de procesos –reescrituras– del volumen.

De alguna manera, toda traducción compone una práctica de reescritura y apropiación. La mutación del texto de Héctor Hernández Montecinos fluctúa en ese entre-lugar de encuentro y desencuentro de las lenguas portugués-español. De hecho, el mismo título del prólogo a la antología de Yakembó Ediciones juega como intersticio de ambas: “INTRODUÇÇIIO (em castellano)”. Allí, Hernández Montecinos expresa que es la primera vez que está traduciendo un texto y que no sabe en qué idioma lo está haciendo, que su tarea es buscar un “punto medio en la traducción, es decir una palabra enrarecida para el castellano y enrarecida para el portugués” (2009b, p. 7).

Este extrañamiento está conectado a la operación lingüística llevada a cabo como transformación de la partitura *original*. Los poemas *enrarecidos* poseen oscilaciones, recovecos entre sus formas: la gramática es la de un “portuñol mutante” como literalidad. Quien traduce en gran medida crea una invención por medio de la apropiación, donde la construcción del intermedio buscaría hurgar una lengua *ficcionalizada*:

Este es un primer intento de ficcionalizar dos lenguas en una, por eso es una re/traducción. Un simulacro de lenguaje que juega con la maternidad de una herida, la muerte de un idioma, el nacimiento de una desaparición. Mi sentido de traducir es cambiante, movedizo, paralelo al placer del texto. Tiene un leve sabor más cercano al castellano que al portugués, pues es en Paraguay donde primeramente se editará este trabajo, y en efecto, si fuera originalmente un texto en castellano la inclinación sería

al portugués. (Hernández Montecinos, 2009b, p. 8)

Un homenaje perlongheriano en portunhol

Por otro lado, María Guillermina Torres en un artículo reciente titulado “Diálogos vía traducción entre Néstor Perlongher y Haroldo de Campos: el portuñol en la encrucijada neobarroca” (2021), expone parte de las mixturas entre el portugués y el español que practica de Perlongher dentro de su obra *Alambres* (1987), a lo que anexa la actividad como traductor que ejerció Perlongher de los textos de Haroldo de Campos, y de la cual poco se ha comentado, una red que no solo exploró el ensayo sino también la poesía del propio Haroldo de Campos. La autora del texto expresa, acerca de la relación entre el portuñol y la traducción:

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. (TORRES, 2021, p. 163)

Así define los procedimientos que Perlongher lleva a cabo con respecto a los textos de Haroldo de Campos y a su propia poesía, donde la lengua se hace explícita, como explica Pablo Gasparini, “contra las esperanzas o utopías de modernización, se trataría aquí del trabajo con otra lengua no central, algo que, en todo caso, y desde una estética más ligada a la expresión que al discurrir” (GASPARINI, 2010, p. 760).

En Perlongher el portuñol partirá desde el *cruce*, el intermedio y una *mediación*, donde una “ilusión ideal de nivelación se frustra y acaba en una imposible conciliación que auspicia la oscilación o constante error” (GASPARINI, 2010, p. 761). Y, a su vez, es a través de este *cruce errante* donde en “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” (TORRES, 2021, p. 164).

En efecto, la presencia de Haroldo de Campos como un referente de la poesía brasileña —y habría que anexar, de Paulo Leminski y de Wilson Bueno— dentro de una antología hito como lo fue *Medusario* (1996), es de ineludible mención en esta estela, además, de una similar editada en Brasil, titulada *Jardim de Camaleões – A poesia neobarroca na América Latina* (2004), organizada por el poeta Claudio Daniel, de la cual Haroldo de Campos escribirá el prólogo.

A las que habría que añadir, como un punto de partida, la antología que preparó el propio Néstor Perlongher con Josely Vianna Baptista para la editorial Iluminuras, titulada *Caribe transplatino* (1991). A su vez, Josely Vianna Baptista fue la traductora de una antología que reunió parte de la obra Perlongher, titulada *Lamê* (1994). Entender este tejido de relaciones no solo lleva a una pregunta por la conexión entre el “neobarroco” y el portuñol, sino por lo que es considerado como “poesía latinoamericana” y el lugar donde la traducción y el portuñol entran en contacto.

María Guillermina Torres analiza dos versiones traducidas por Perlongher al español en la revista *Vuelta*, de los poemas “O que é de César” y “Transblanco”, ambas incluidas en el libro *A educação dos cinco sentidos* (1985), cuyos referentes intertextuales son, para Haroldo de Campos, César Vallejo y Octavio Paz. En homenaje a ambos poetas, Haroldo de Campos destaca en las notas finales de la obra la hechura de ambos textos y como estos, a su vez, tienen como centro tematizar la “operação tradutora”. Estas notas pueden verse, bajo los conceptos planteados como *transluminuras* o la *trandiseração* (una conversación *imaginaria* entre Ungaretti y Leopardi) como puntos de conexión con respecto a las notas del programa de traducción expuesto por Douglas Diegues en sus *transdelírios*.

La práctica del portuñol en Haroldo de Campos, figurará, además los gestos y dislocaciones del *viaje* propuestos en *Galáxias*, en un homenaje a Perlongher, lo que encontraría una raíz y diálogo con su obra, incluso practicando una apropiación del discurso poético del argentino, mezclado con el de Haroldo, como sucede, por ejemplo, en el texto “Neobarroso: *in memoriam*” –una reescritura que dialoga con el famoso poema de Néstor Perlongher “Cadáveres”–, que aparece a manera de prólogo en la ya mencionada antología traducida por Josely Vianna Baptista, como también en un texto posterior, publicado en el número 18 en homenaje a Néstor Perlongher que hizo la revista *Cuadernos de Recienvenido*, titulado “Réquiem” (2002).

Estos textos son recogidos también en el volumen *As formas do êxtase* (2022), y se hacen centrales a la hora de crear un abordaje que intente comprender lo que ocurre en esta especie de “canto paralelo”, donde Haroldo de Campos suma a su poética la de Perlongher, potenciando una reescritura y apropiación y, hasta cierto punto, una “simulación”, “emulación” y

traducción de la escritura del poeta argentino a través del “portunhol”.

Interlenguas, interrelaciones: los casos en grafía

Estos procesos literarios, poéticos y de traducción donde el portuñol aparece como “mediador”, provocan la fluctuación de una lengua de llegada que es bífida, y que en los casos citados de Haroldo de Campos, “Neobarroso: *in memoriam*” y “Réquiem”, si fuesen a ser traducidos, por ejemplo, del “portunhol” al “portuñol”, harían una réplica de su ludismo en espejo por ser “intraducibles”, pensando en que en su versión original están más anclados al portugués y que, hipotéticamente, en su lengua de llegada lo estarían más al español, un procedimiento que bien podría ser definido como una versión *transbarroca*⁹ (DE CAMPOS, 2004).

Es posible percibir que el “portuñol mutante” y el “portunhol selvagem” desde su particularidad nacen como un ejercicio articulado tanto a la apropiación, como a la traducción y a la reescritura. En virtud de ello, baso parte de este análisis en la teoría de la *transcreación* de Haroldo de Campos (2013) y en la *poética do traduzir* de Henri Meschonnic (2010), a la vez que estas se enmarcan en lo que Inês Oseki-Dépré (2021) denomina como teorías de la traducción *prospectivas* o *artísticas*, al Héctor Hernández Montecinos y Douglas Diegues desarrollar una partitura hasta cierto punto autónoma y anómala de su fuente original, así como una “crítica” de su experimentación formal en el ejercicio de traducción.

En lo que respecta al texto que elegí de la obra de Haroldo de Campos, “Réquiem”, este tendría antecedentes en sus propios poemas, donde no dejan de estar presentes otras tradiciones poéticas occidentales y exploraciones intertextuales, así como también, y en especial en su libro *A educação dos cinco sentidos* (1985), será posible rastrear una asociación con la poética de Douglas Diegues y su trabajo como traductor en la instauración de un programa.

Para ilustrar lo anteriormente expuesto como poéticas de la traducción, tomaré un ejemplo de cada poeta, el cual puede ser variable, especialmente en el caso de Douglas Diegues y de Haroldo de Campos. Habría que apuntar, además, que tanto Haroldo de Campos como Héctor Hernández Montecinos, son poetas de un “ocasional portuñol”, no hicieron de

9 Para ejemplificar esta idea de traducción, puede ser leída la versión que hice del poema “Réquiem”, publicada en la revista *Circuladô* (2023).

MONTOYA, J. “Para una revuelta de las lenguas: el portuñ(h)ol como...”. (p. 264-296)

esta lengua en mixtura un programa estético, como sí lo hace Douglas Diegues, quien, además, la lleva a la traducción como dicción y forma.

Partiendo de la “traducción / perversión” como método llevado a cabo por el poeta español Leopoldo María Panero¹⁰, la cual explica con detalle Diegues en sus notas de traducción, esta resulta como matriz de una llamada “Destraducción” hecha por medio de la obra del poeta Carlos Drummond de Andrade. Aunque no es mi objetivo detenerme en cada una de las propuestas de hechura que Diegues ejemplifica y debate en sus notas, habría que pensar en que esta es una de las más arriesgadas y recreativas. Incluso porque es la que más se aleja de su original.

En verdad, la versión se perfila como un *pastiche*, es una “diversión”, en ella la partitura del poeta modernista se *des-traduce*: es decir, el prefijo ya compete un alejamiento del original. Así, el resultado serán tres textos titulados, en seguidilla: “Drummond destraduzido nel aeroporto de Chicago”, “Drummond destraduzido en Sanga Puytã”, y “Drummond destraduzido de la Estación Paraíso a la Estación Consolación”, que integran la sección “Drummonds destraduzidos en tránsito”, de la cual explica:

Para divertirme, hice un par de destraducciones de célebres poemas del gran poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade. Para destraduzir los poemas de Drummond, he utilizado la técnica de la perversión-inversión de Panero, oponiendo los versos traducidos a los versos originales, generando un texto monstruo fantasma carnavalesco por meio de reescrituras grotescas de versos consagrados para revelar, por ejemplo, las otras caras del poema de sete faces de Drummond. (DIEGUES, 2023, p. 187)

Existe, pues, en medio de la unión de las lenguas, un apartamiento a través de “reescrituras grotescas”, que comprenderían, en el programa de su versión, una apropiación en la que se expande la noción de traducción hasta la recreación y lectura, pensando en tres antecedentes que deja Inês Oseki-Dépré (2021) para estas poéticas *prospectivas*: Ezra Pound, Haroldo de Campos y Octavio Paz, por nombrar algunos, “Haroldo de Campos é daqueles para quem a tradução deve responder às três funções enumeradas por Ezra Pound: leitura, crítica e recriação” (OSEKI-DÉPRÉ, 2021, p. 219). El propio Diegues menciona a Pound al intentar revelar las tramas de los

10 Ya en su libro *Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe* (2015), Diegues haría un guiño a Leopoldo María Panero, en el texto “¿Leopoldo María Panero es el gran poeta espanhol del Paraguay y los demás son todos funcionarios?”, en el que, además, menciona a poetas como Jorge Kanese y Cristino Bogado, y donde, por medio de un “Glossarioncito selvático (Guaranhol-portunhol”, apunta: “Leopoldo María Panero mio hermano paraguaio klandê” – cuyo último término define como “Klandestino”. MONTROYA, J. “Para una revuelta de las lenguas: el portuñ(h)ol como...”. (p. 264-296)

transdelírios selvagens:

Para Ezra Pound, la traducción como creación es la que, en vez de traducir pasivamente un original, lo traiciona para lograr transponerlo de manera activa, dejando que el texto recreado camine con las propias patas nel âmbito de la lengua traduzida (DIEGUES, 2023, p. 185).

Más allá de que el lector pueda escandalizarse o no por la distancia con la poética de Drummond, lo interesante es cómo esta lengua anfibia, semejante a la de un reptil emergiendo de las aguas, compone el centro del traspaso: “Frontera frontera delirante frontera / Se me llamase Carlos Drummond de Andrade / non seria nem uma rima nem uma solução” (DIEGUES, 2023, p. 125). Es decir, el portuñol es la potencialización de la traducción como un acto radical y recreativo, cuya “mutabilidad” (LOCANE, 2020) en el caso de Diegues, por medio de esta “destrucción”, atravesada como gesto hacia las versiones hechas por el poeta español Leopoldo María Panero, traen un Drummond “carnavalizado”¹¹, transfronterizo, donde la identidad del sujeto queda elidida y se presta para representar a Diegues:

Non soy um poeta del lado brasileiro nem del lado paraguayo de la frontera.
Tampouco soy um poeta kurepa.
Non estoy preso a nada y todos mios companheiros estão numa boa, fazem sucesso, algunos hasta fingem que non me conhecem.
Entre ellos, considero realidade y mercado.
Yes, el presente es grande, non desaparezcás tanto, meu bem.
Non te vayas, non te vayas com essa momia. Vem pro Rio, vem pra SP, vem pra frontera selvagem, ou vayamos, vayamos colados,
vayamos de la estación Consolación a la estación Paradiso vivendo de brisa.
Bessando a full, invisibelles, nel último vagon del metrô.
Non me interessa igualmente ser cantor nim historiador.
Nim romantikón nim erotikón nim paisagista.
Nim diler nim famoso nim autor de cartas de suicidas.
Fantasiado de hombre-peç enjabonado, nadie me puede atrapar.
Non tengo matéria definida, mañana será siempre hoy,
y los hombres y las mujeres también non sabem mais lo que fazer com tanta vida e tan poco tempo para viver. (DIEGUES, 2023, p. 129)

El carácter del “portuñol mutante” puede compararse con el del “portunhol selvagem” de Douglas Diegues, puesto que como procedimiento pone en marcha, además de la escritura propia, también la traducción. Estudiando de cerca la combinación de lenguas como elemento errático en el

11 Diferente de los casos donde la traducción se acerca más al original, como por ejemplo en la realizada a Manuel Bandeira, al menos desde un punto de vista estructural a su texto “Poética”. MONTROYA, J. “Para una revuelta de las lenguas: el portuñ(h)ol como...”. (p. 264-296)

libro *Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe* (2015), la fisionomía de los textos es bastante disímil al “portuñol mutante” de Héctor Hernández Montecinos; así como los temas, debido a que en Diegues hay una continua reiteración de la cultura *pop* y folclórica de Brasil y de Paraguay, como también la presencia de la frontera en tanto tema.

Asimismo, la disposición gráfica de Douglas Diegues en algunos de los textos que son atravesados paréntesis y su interacción con una traducción –como la de Hernández Montecinos– *movediza*, los hacen dialogar. Sin embargo, como ya comenté, el “portunhol selvagem” es parte de un proyecto mayor que comprende la obra entera de Douglas Diegues, lo cual no ocurre con Héctor Hernández Montecinos y su “portuñol mutante”, ni tampoco con Haroldo de Campos. A su vez, y volviendo a las traducciones de Diegues, estas convergen en una estructura *libre, performática*, diluyendo así la función poética del “portunhol selvagem” con sus textos:

Como podemos observar na leitura das teletransportunholizaciones, o processo de versão para o portunhol é livre. O exercício de tradução para Diegues é, também, como sua própria poética, impactante e performática, acentuando os atributos lúdicos do discurso poético. Com isso, o poeta expande as possibilidades de leitura e atribui ao portunhol um grau de distinção e prestígio, conferindo-lhe maior literariedade. (CATONIO, 2018, p. 103)

La manera de apropiarse de Diegues por medio de la traducción es, si se quiere, mucho más radical que la de Hernández Montecinos, en el sentido en el que las modificaciones sufridas por las partituras presentan un *desvío* mayor en contenido y forma. Contrariamente, cuando Hernández Montecinos traduce a Roberto Piva, no existe una recreación tan evidente, además de Roberto Piva ser considerado como parte de una generación “marginal”, mientras que Diegues se pasea por distintas tradiciones de poetas más canónicos “apropiándolos como suyos”, como lo apunta Eduardo Embry en el prólogo a *Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe*, a la vez que señala que el libro “desborda el mecanismo simple de la apropiación de algunas obras ajenas. Como en el siglo XIV en España, los autores populares se ‘adueñaban de la voz’” (EMBRY, 2015, p. 3). Diegues y Hernández Montecinos se encuentran y a la vez se distancian, aunque quizá uno de los puntos en que más se asemejen sea que tanto “el portuñol selvagem” como el “portuñol mutante” –con distintos mecanismos y elementos– generan maneras de apropiarse que se aboquen por una lengua que borre las fronteras.

Desde lo que podríamos denominar como un *no-lugar* en el sentido utópico, proyectado a una *lengua futura*, Hernández Montecinos potencia un procedimiento orientado a las preocupaciones que atañen el presente actual como fracaso de la globalización, el cambio climático y la era del “antropoceno”, por medio de los manifiestos de Roberto Piva. Así, este funge como traductor en una práctica que connota una preocupación política, utópica, educativa y ética del nuevo milenio. De tal manera que cuando Meschonnic señala que la “poética do traduzir” se traslada a una “poética do sujeito” y a una “poética da sociedade”, se está cavilando en los valores que demarcan la recepción del texto traducido y como este compete con “um novo programa teórico, o programa do ritmo como organização da historicidade do texto” (MESCHONNIC, 2010, p. 6). El “texto” y el “contexto”, valga decir, en el cual se enmarcan los manifiestos de Roberto Piva trasladan al lector a una premonición. Para evidenciarlo más de cerca, puede leerse el segundo manifiesto *retraducido* por Hernández Montecinos, se trata del “Manifiesto utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio” (1983), el primero de matriz chamánica y ambiental publicado por Roberto Piva en los años 80:

281

Os produtos químicos, a indústria farmacêutica & os miasmas roerão teus ossos até a medula / cadáver rico em vitaminas / rodopios no rio da indústria / burocratas ideológicos morrendo de rir / marxistas que depois que arrancaram a próstata tomaram o poder / vastos desertos no Cérebro / políticos estatísticas câncer no rosto vazio das avenidas da Noite / Mulheres agarrando garotos selvagens para enquadrá-los no Bom Caminho / assobios & fome do verdadeiro caralho fumegante / Robert Graves, Brillat-Savarin & o refrão dos meus desejos / Feiticeira Ecológica no Liquidificador Minotauro/hortalças incineradas por mercúrio/botinadas da KGB & canções lancinantes / Tempo no osso / Televisão / Centauro na rota da Revolta / Estrelas penduradas na fuligem / Catecismo da Perseverância Industrial / Os governos existem pra te deixar com esse ar de cachorro batido / Os governos existem pra preparar a sopa do General Esfinge / Os governos existem pra você pensar em política & esquecer o Tesão / Batuque Nuclear Anjo-Fornalha / poesia urbana-industrial em novo ritmo / Cidade esgotada na feiúra pré-Colapso / recriar novas tribos / renunciar aos trilhos / Novos mapas da realidade / roteiro erótico/roteiro poético / Horácio & Lester Young / Tribos de garotos nas selvas / tambores chamando pra Orgia / fogueira & plantas afrodisíacas / Abandonar as cidades / rumo às praias salpicadas de esqueletos de Monstros / rumo aos horizontes bêbados como anjos fora da rota / Terra minha irmã / entraremos na chuva que faz inclinar a nossa passagem os Guaimbês / Delinqüência sagrada dos que vivem situações-limite / É do Caos, da Anarquia social que nasce a luz enlouquecedora da Poesia / Criar novas religiões, novas formas físicas, novos anti-sistemas políticos, novas formas de vida / Ir à deriva no rio da Existência.

ROBERTO PIVA

Hora Cósmica da Águila

(PIVA, 1985, p. 99-100)

(L)Os produ(c)tos químicos, (l)a industria farmacêutica & (l)os miasmas roerán t(e)us ho(e)ssos hasta (l)a meedula / cadáver rico em vitaminas / remolinos n(el) riio d(el)a industria / burocratas ideológicos murr(i)endo de r(e)ir / marxistas que de(s)puées que (les) arrancaran (l)a próstata tomaron (el) poder / vastos des(i)ertos n(el) Ceerebro / políticos esta(d)tísticas câncer n(el) rost(r)o vaziiio d(el)as avenidas d(el)a Noit(x)e / Muxheres agarrando chicos sælverage(n)s para meter-los n(el) Bu(o)en Caminho / silbidos & hambre d(el) verdade(i)ro carajo hume(g)ante / Robert Graves, Brillat-Savarin & (el) refrån de me(u)s dese(j)os / Heichiceriia Ecológica n(el) Liquidificador Minotauro / hortalças incineradas por el mercurio / botinadas d(el)a KGB & canç(i)o(n)es punzantes / T(i)empo n(el) ho(e)ssos / Televisiio / Centauro n(la) r(o)uta d(el)a Rev(o)uelta / Estrel(l)as colgadas d(el) hollín / Catecismo d(el)a Perseveranç(i)a Industrial / (L)Os Gov(i)emos existen p(a)ra dejarte con esse a(i)r(e) de perro golpeado / (L)Os Gov(i)emos existen p(a)ra preparar (l)a sopa d(el) General Esfinge / (L)Os Gov(i)ernos existen p(a)ra que tú pienses en la política & olvides (la) Erección / Batuque Nuclear Anj(el)-Hornaz / poesia urbana-industrial em n(u)ovo ritmo / Ci(u)dad(e) agotada n(la) fe(i)ura pree-Colapso / recrear n(u)ovas tribo(ús) / renunciar a(la)s regras / N(u)ovos mapas d(el)a realidade / (de)rrotero erótico (de)rrotero poético / Horaacio & Lester Young / tribo(ús) de chicos n(l)a selvas / tambores llamando p(a)ra la Orgiia / hogue(i)ras & plantas afrodisiicas / abandonar (l)as ci(u)dades / rum(b)o a(la) playas salpicadas de esqueletos de Monstr(u)os / rum(b)o a(l)os horizontes ebrios como ánj(el)s f(u)oera d(el)a ro(u)ta / T(i)erra hermana mi(n)ha / entraremos n(la) lluv(i)a que haze inclinar noss(tr)o pasaje(m) a(l)os Orquideas / Delinqüencia sagrada d(el)os que vivem situaço(n)es-liimite / É d(el) Caos, da Anarquiia social que nasce a la luz enlo(u)quecedora d(el)a Poesiia / Crear n(u)ovas religio(n)es, n(u)ovas formas físicas, n(u)ovas anti-sistemas políticos, n(u)ovas formas de vida / Ir a(la) deriva n(el)riio d(el)a Existencia. (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009a, p. 373)

MONTOYA, J. “Para una revuelta de las lenguas: el portuñ(h)ol como...”. (p. 264-296)

Como los otros dos manifiestos traducidos por Hernández Montecinos, el mensaje parece *incólume*, la modificación de su forma, en este sentido, es lo que se “parte” entre las lenguas. Habría que preguntarse, de manera estructural, si ese vaivén no trata más de producir una intervención gráfica que una traducción, o quizá el traductor enhebra ambas funciones: intervención gráfica para la ficcionalización del habla *futura* encriptada en un llamado a lo primigenio, escapando de los gobiernos *actuales* y *pasados*: “(L)Os Gov(i)ernos existen p(a)ra dejarte con esse a(i)r(e) de perro golpeado”, de la sociedad hacia la naturaleza.

Lo atrayente del proceso es que, aunque el “portuñol mutante” le otorga autonomía, no deja de aparecer la poética de Roberto Piva, no solo como *fuentes* expresada, sino en su “texto”, el cual, pese a la anulación de su firma en el traspaso, no deja de hacer eco como estilo y proposición *autoral*. No hay, de lleno, una supresión sino un enaltecimiento de su poética. Así, Hernández Montecinos en vez de *desviar* por completo el texto, busca reponerlo. Su diálogo es casi un cambio de *lugar*, allí nunca dejamos de leer los ecos intertextuales de Roberto Piva: Horacio, Robert Graves, Lester Young, por ejemplo.

En su operación, el autor chileno apropia para *hacer presente*. En efecto, el texto busca *doblemente* la creación de una conciencia ecológica en tiempos paralelos. Estas serán las utopías con las que el espectro hará presencia a través de una *nueva* experiencia histórica, aquella “poesía urbana-industrial en n(u)ovo ritmo” vuelve a proponer “n(u)ovas anti-sistemas políticos, n(u)ovas formas de vida”, esta vez como una mutación y lengua ficcionalizada.

Sin embargo, es importante resaltar que el molde es el *manifiesto*, que no deja de hacer eco en el siglo XXI y que nos conecta con las vanguardias históricas. Por otra parte, se hace imprescindible no traer aquí la carta-manifiesto: “Karta-Manifiesto-del-Amor-Amor-en-Portunhol-Selvagem”, firmada por diversos artistas y poetas como Douglas Diegues –de hecho, es posible leer la carta en su blog personal– y Cristino Bogado. En esta carta-manifiesto pedían al expresidente Fernando Lugo de Paraguay y al actual presidente de Brasil Luiz Inácio Lula da Silva de Brasil “QUEMAR EL CONTRATO VIGENTE DE LA ITAIPÚ BINACIONAL”, represa

hidroeléctrica binacional que se perfila como la mayor productora de energía del planeta. A su vez, los firmantes solicitaban transformar este espacio en “una usina de arte, de nuevas ideas, de aprendizaje filosófico y estético de la vida, un punto de encuentro de artistas, pensadores y creadores de todo el mundo”. Este texto data del año 2008, es decir, un año antes de que aparecieran las traducciones de Hernández Montecinos a Roberto Piva en la editorial cartonera Yakembó Ediciones. En consecuencia, este manifiesto puede verse de alguna manera como una especie de *antecesor* cercano en esa línea de tiempo, sobre todo pensando en la función *utópica* y ecológica –en este caso– del portuñol como lengua.

Cuando Héctor Hernández Montecinos busca la *ficcionalización* del “portuñol mutante” en su traducción, piensa en un sentido *utópico*: “Se injerta aquí este ‘lenguaje hermano’, mellizo e incestuoso, que suspende la dureza de dos lenguas madres y nos hace soñar en otra Patria, pues cada nuevo lenguaje es un nuevo lugar en el mundo” (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009b, p. 8-9). Esta “Patria” se proyecta hacia el futuro, pero lo hace de una manera más radical al *apropiar* y generar una lengua como intermedio, es en ella donde realmente hay una mayor semántica al proceso, pues no sería lo mismo si pensáramos en estos textos traducidos apenas al español, no tendrían la misma carga poética ni utópica. No obstante, como ya comenté, la elección estos manifiestos para ser “retraducidos” no es gratuita:

Quizá este ‘cruce de lenguas’, este TLC (Tratado de Libre Comunicación o Territorio de Lenguas Comunes) sea solo aplicable a este libro de Piva, que es la recopilación de sus manifiestos dispersos entre los años 1983 y 1984, donde se enfrenta una voluntad política, social, poética hasta el paroxismo y ante todo profética de lo que sería la catástrofe ecológica y humana en el siglo XXI; o tal vez sea el primer flechazo de una futura labor de re/traducciones, ya sea del mismo Piva o de otros poetas. Asimismo, no es casual mi preferencia por Piva, pues creo que es el poeta brasileño que más lejos ha llegado en la profundidad de una mirada comunitaria y deseosa, sin clichés ni taxonomías, sin más, su obra poética, polémica, heterodoxa, conjuga la ternura, la violencia y el delirio y la convierte en una cima de la poesía latinoamericana del día de hoy. Su obra completa está dividida en tres volúmenes editados por Globo: *Um estrangeiro na legião* (2005), *Mala na mão & asas pretas* (2006) y *Estranhos sinais de Saturno* (2008), respectivamente y creo poder asegurar que no existe en lengua portuguesa un proyecto de obra que vaya más allá que esta, que ilumine la misma luz de la poesía y que oscurezca la noche estrellada donde los cuerpos celestes salen de las favelas y leen los destinos en sus propias manos extendidas desde el futuro. (HERNÁNDEZ MONTECINOS, 2009b, p. 9)

El “portuñol mutante” como injerto de ambas lenguas procura la expresión de un lenguaje de encuentro posible. Sin embargo, lejos de ver este

punto como una mera reproducción significativa de lo planteado en el prólogo por Hernández Montecinos, me interesa lo que ocurre en el terreno estructural: el montaje operacional del texto adquiere un dinamismo experimental por medio de la forma del lenguaje como irrupción simbólica, a partir de paréntesis y giros que van del portugués al español, pretendiendo hacer *entendible* el texto para el público hispánico pese a permanecer en perenne transformación.

Finalmente, como mencioné, es imprescindible pensar en las similitudes, en cuanto a notas sobre la traducción se trata, que existen en *A educação dos cinco sentidos* (1985), de Haroldo de Campos, y en las elaboradas por Douglas Diegues en su reciente obra *Maravilhosos transdelírios* (2023), incluso en la escogencia de ciertos autores, que pasan por un diálogo con la tradición china y los ideogramas, muy probablemente conducidos, también, por Pound como un diálogo. Estas notas a modo de programa –como también la de Hernández Montecinos en su prólogo a las versiones hechas a Roberto Piva– dan una ruta a la hora de interpretar y acercarse a los procedimientos.

Así, en el entramado intertextual que teje Haroldo de Campos, los ya citados poemas que aluden a Octavio Paz y a César Vallejo, como operaciones de traducción e hibridismo, develan a fondo la *praxis* a la que este se refiere cuando habla de la traducción como “creación” y como “crítica”. El abordaje al esqueleto con que se da cuerpo a la “versión”, donde la escritura –en este caso, de la poesía–, dentro de *A educação dos cinco sentidos*, se relaciona con imágenes y textos, intercalando referencias, metáforas, buscando un diálogo “transbarroco”, por ejemplo, entre Sousândrade y César Vallejo: “Para louvar César Vallejo, invoco o auxílio do poeta maldito de nosso Romantismo, Joaquim de Sousa Andrade, Sousândrade, patriarca da poesia latino-americana e de vanguarda” (DE CAMPOS, 2020, p. 119).

Comento esta cuestión porque es parte del *paideuma* que Haroldo de Campos intenta establecer dentro del “Réquiem” (2002) escrito como homenaje a Néstor Perlongher, donde el poeta brasileño llevará, hasta las últimas consecuencias, el “portunhol”, mezclándolo con otras lenguas como el francés, el griego y el latín. El poema posee una serie de complejidades lúdicas, las cuales pueden ser entendidas por medio sus alusiones literarias.

Su travesía es difícil, puesto que está atravesada por lo que llamo un “chorreo lingüístico”, apelando al libro de Perlongher, *El chorreo de las iluminaciones* (1992). El lector deambula por São Paulo como coordenada urbana y geográfica, a través de un argot travestido, nómada.

En consecuencia, Perlongher como sujeto poético se verá ataviado de lenguas en una partida, donde la organización discursiva pasa por cierta erotización contra normativa y festiva de la libertad sexual, genérica y lingüística. Por consiguiente, Haroldo de Campos asume una “panlínqua” para enunciar una despedida mientras aparecen nombres y obras que entran al juego histórico-literario del texto. Y es justamente esto lo que quiero entender como una “simulación”, “emulación” y traducción de la escritura del poeta argentino a través del “portunhol” en tanto efervescencia poética.

Por lo tanto, es posible rastrear, por ejemplo, la *Paulicéia desvairada* (1922), de Mário de Andrade, como también a su coetáneo modernista Oswald de Andrade, “oswaldmário cainabélicos” (DE CAMPOS, 2001, p. 10) y, yendo más allá, hasta el romanticismo brasileño, aparecen los poetas Castro Alves y Álvarez de Azevedo, “vai atrás dele carpiadoidada / no seu macári’alv(ar)Azevedo-castr’alvino / hiberna friul” (DE CAMPOS, 2001, p. 9).

También son sumados destacados nombres de la poesía en lengua española, cuya tendencia está enteramente relacionada con la estética “barroca”. Resalto los casos de Oliverio Girondo –aquí se podría pensar que la arquitectura del poema es una clara alusión a la estructura de *En la másmedula* (1954)– y de José Lezama Lima “girôndicolivériolezâmioliminário” (DE CAMPOS, 2001, p. 9).

De este modo, Haroldo de Campos propone el término “transbarroco latino-americano”, en el prólogo a la ya mencionada antología *Jardim de camaleões – A poesia neobarroca na América Latina* (2004): “essa deriva ‘transbarroca’ que percorre o espaço textual de nossa América, não de modo homogêneo e uniforme, mas regendo-se por uma fascinante estratégia de nuances”. (DE CAMPOS, 2004, p. 16). En virtud de esto, al poeta brasileño proponerse homenajear a Néstor Perlongher, busca aquel *efeito poético* del portuñol, al que apuntaba el poeta argentino: “O efeito do portunhol é imediatamente poético. Há entre as duas línguas um vacilo, uma tensão, uma oscilação permanente: uma é o ‘erro’ da outra, seu devir passível, incerto e

improvável” PERLONGHER, 1992, p. 9).

Así, el lector pasa por una absorción *transbarroca* de ese *efeito* plural, no solo del portugués, sino también de las demás lenguas referidas, confeccionando una partitura que, al ser leída en voz alta, genera propias mutaciones sonoras, desalineadas con la normatividad de la escritura: “Não há lei: há uma gramática, mas é uma gramática sem lei; há uma certa ortografia, mas é uma ortografia errática” (PERLONGHER, 1992, p. 9). El portugués sería, por lo tanto, el gran encaje de este fruto, donde lo extranjero como temática expuesta pasa a ser una morfología de la lengua trasplantada:

...é graças a sua capacidade de esboçar, de traçar os riscos (em português: traços ou planos, mas também a possibilidade do perigo) das línguas por ela encontradas; uma superfície escorregadia e fronteira (um perigoso e atraente penhasco) que a “dudosa planta” do estrangeiro errante não podia, sem dúvidas, deixar de hollar ou pisar (GASPARINI, 2005, p. 33).

De allí que el portugués componga una red donde la traducción y diversas exploraciones se unifican. Esta pulsión *errática* dentro de la arquitectura del poema, dividido en diez estrofas, pasea por un collage metodológico de las obras –vanguardistas, variables, antiguas y modernas– que los nombres de tales “precursores” –apuntando a Borges– archivan. Como misterios que se van revelando en expresiones casi milimétricas surge, por ejemplo, la cita al término “hibernal friul”, referida al soneto “Versos de um viajante”, de Castro Alves, en la cual el poeta escribe: “Tenho saudades... ai! de ti, São Paulo, / — Rosa de Espanha no hibernal Friul —” (CASTRO ALVES, 2019, p. 105); o la mención al texto *Boosco deleitoso*: “deleitoso boosco bor- / -roso de delitos (detritos): / livre libérrimo libertinário” (DE CAMPOS, 2001, p. 6), una obra mística medieval del año 1515, escrita en portugués en el Monasterio de Alcobaça en Portugal, cuya edición fue organizada por el jesuita Augusto Magne en 1950 –influyente en la obra de Petrarca–; o la mención al *otro* Néstor, exponiendo una obra de culto de la narrativa argentina como lo es *Cómico de la lengua* (1973), de Néstor Sánchez.

La operación de Haroldo de Campos, a través de Néstor Perlongher, aglutina el *efeito poético* del portugués, haciendo de este una maniobra de montaje. Como ha podido verse, el portugués como operación *tradutória*, de reescritura y de apropiación, propaga mayormente este “efecto”, forjando programas estéticos que buscan explicitar su práctica en lo que va de siglo

XXI, y dando, cada vez más, innovadores caminos y formas “pos-utópicas” de entenderlo desde lo literario, no solo como una *lengua ficcionalizada*, o como una búsqueda que puede salirse de la escritura hacia territorios más políticos en este siglo de migraciones, sino como una conexión con una tradición que se reconoce como latinoamericana, translingüe, plural, amerindia.

La expresión poética en estos textos versionados, mutados, viene dada por una lengua en fluctuación, minoritaria, que en el caso de Douglas Diegues profundiza una construcción decolonial a la hora de ser transversal en una mezcla donde la hegemonía de las lenguas del colonizador se demarca y desfigura para dar paso a un epicentro anterior, primitivo. En síntesis, el paseante de lengua anfibia, “vestida / de mariposa gay” (DE CAMPOS, 2022, p. 6); la insubordinación a la destrucción de la globalización y el capitalismo por medio de una ecología crítica y chamánica; la vuelta hacia lo genésico, oral, aturdido en las fronteras que nos delimitan, es parte de la conjetura que esta afección diversa, poética, errática y *tradutória* lleva en el fondo en su mixtura en perenne extranjería y metamorfosis.

Réquiem

néstor perlongher par
droit de conquête cidadão
honorário desta (por
tanta gente) desamada mal-
-amada enxovalhada grafitatuada ne-
-crosada cida (malamaríssima) de
de são paulo de pira-
-tinga – aliás paulicéia des-
-vairada de mário (sorridente-de-
-óculos-e-dentes mas homo-
-recluso em seu ambíguo sexo re-
-calcado – seqüestrado-&-ci-
-liciente) de andrade (cantor
humor dor – das latrinas
subúrricas do anhan-
-gabaú) ou ainda paraíso endiabrado do
abaeté caraíba taumaturgo (o pés-
-velozes) anchieta canário te-
nerifinho de severa roupeta entre cem
mil virgens-cunhãs bronzi-(louvando a virgo em latim)
-nuas aliás o
fundador

néstor
portenhopaulistanotietêpi-
-nheirosplatinoargentino-
-barroso deleitando-se

amantíssimo
 neste deleitoso boosco bor-
 -roso de delitos (detritos):
 livre libérrimo libertinário enfim –
 farejadopenetrado pelo olho
 azul do tigre eroto-
 -fágico do delírio
 perlongado pelo passo de
 dança dionisíaco da panteravulvonegro-
 -dentada – vagina voratrix cannibalis – trans-
 -sexuada trans-(espermando goles
 de cerveja cor-urina)-vestida
 de mariposa gay –

néstor
 que nunca de nemnúcares
 conseguiu arredondar no palato um es-
 -correito português normativo-purista-
 -puritano mas
 que a amava (a são paulo) que a man-
 -ducava (a são paulo) que a titilava
 (a são paulo) com seu mesclo portu-
 -nhol milongueiro de língua e céu-da-
 -boca
 que a lambia cariciosamente até as mais
 internas entranhas (a esta santipau-
 -lista megalópolis bestafera) com esse
 seu (dele néstor) cunilingúineopor-
 -tunhol lubrificante até levá-la (a paulistérica) a um
 paro(sísmico)xismo de orgasmo transtelar –

néstor – um
 “cômico (um outro néstor poderia – sánchez – tê-lo
 dito) – de la lengua” – antes tragi-
 -cômico (digo eu) da – néstor – légua
 que se queria negro
 nigrificado nigérrimo
 negríssimo – “pretidão de amor” (camões) –
 desde a sua (dele) exilada margem

de sua trans(a)gressiva marginália extrema
 à contrafé à contramá-fé (fezes!) do imundo
 mundo do poder branco (ocíduo) branco-
 -cêntrico

néstor
 em câmara escura
 em camerino oscuro posto
 neste seu (dele) lugar ab-
 -solutu absolu lieu
 de onde
 – crisóstomo da língua bocad’-
 -ouro ânusáureo –
 proferia as mais nefandas
 inefáveis inenarráveis
 – horresco referens! –
 palavras de desordem como se um
 caduceu amotinado estivesse regendo um

bando ululante de mênades
carnívoras –

néstor
violadord'amor
puntilhoso da madre-
-língua hispano-
-porto-ibericaña
(agora jo-
-casta incestuada por um
filial trobar-clus de menestrel portunhol
que um súbito coup-de-foître ensandecera
ejaculando a madrelíngua – em transe dâimio-es-
-tático de amor-descortês) –

néstor
estuprador da noivamãe desnudada por seus
(dela) célibes às
barbas enciumadas
cioso-zeladoras do padre
ibérico do pai-de-família
do padr-
-asto putat-
-ivo assim ur-
-ranizado mas
a ponto de – o tesão de laio por
édipo (este o desenigma da esfíngica
origem/vertigem) esporrar o aphrós
espúmeo-espérmeo de sua (dele pai) grande
glande de-
-capitada (a patrofálica teo-
-dicéia a pornéia)
de onde vênus-afrodite exsurge
botticélica num décor róseo-concha ca-
-beleira escarlate derramando-se espádua-
-abaixo mão (im) pu-
-dica escondendo do olho cúpido dos tritões em sobressalto a
xoxota depilada um risco de ter – esporra o aphrós! – -cio-
-pelo ruivo no
marfim do púbis): miss
kípris ginetera – ela ou ele? –
túmidos seios siliconados
olhar citrino
mudando de sexo como um
como uma
camaleão camaleoa no
calor-d'amor

néstor está
indo agora
se vai
procedente de avellaneda 1949
lúmpen azul (êxul) nomadejante
neste ano da (des) graça de 1992 vai-se
seguido por uns poucos amigos
e por um casmurro bando de
farricocos-monossábios canturreantes
que engrolam uma nênia

glossolálica em dialeto de anjos (maus)

vai
está indo agora
néstor
não para a consolação mármore-esplêndida
não para o decoroso recoletos
mas para este modesto campo-santo
de “vila alpina” para onde o derrisório
cortejo brancaleônico o acompanha –

vai
faz-que-vai
vai indo
enquanto uma chuvinha fina
– a (minha) garoa (garúa) paulistana dos
(meus) adolescentes anos quarentas
há muito sugada pela ventosa
urbanotempoluta
desta minha (e dele)
des-tres-a-loucada vária pau-
-licéia nonsênsica e variopinta – tam-
-bém túrbida tigresa panespérmica – sob
essa llovizna-chuvisco chuverando que
vai atrás dele carpiadoidada
no seu macári’alv(ar)azevedo-castr’alvino
hibernal friul –
reencarnada agora das arcadas franciscanas
para vir atrás dele de
braços dados com madame lamorte
para chorá-lo para verminocomê-lo
para devorá-lo
sacovorá-lo
ao néstor
tragicômico da guignolportunhólica linguaragem
bardo barrozoso
cidadão
(horroris causa)
desta chuverante
paùlgotejante
paulicéia dos siamesmos
oswaldmário cainabélicos
nossos (também dele néstor
girôndicolivériolezâmioliminário)
desirmanos germinais

4-4-2001
são paulo de piratininga
pindorama terra papagalarum
brasil (DE CAMPOS, 2002, p. 6-10)

REFERENCIAS

ANÓNIMO. *Boosco Deleitoso*. Edición del texto de 1515, con introducción, anotaciones y glosario de Augusto Magne, vol. 1. Río de Janeiro: Ministerio de Educación y Salud - Instituto Nacional del Libro, 1950.

ALVES-BEZERRA, Wilson. “O portunhol na poesia: territórios e deslocamentos”. In: LEAL, Izabela; FERNANDES, José Guilherme dos Santos; TRUSEN, Sylvia (Org.). *Tradição e tradução: entre trânsitos e saberes*. Río de Janeiro: Oficina Raquel, 2016, p. 110-135.

AYALA, Matías. “Estrategias canónicas del neobarroco poético latino-americano”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 2012, n. 76, p. 33-50.

BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça barroca*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BOGADO, Cristino. *Mi yo es un jopará*. Lambaré: Cartonerina ñiñabonita, 2016.

BOGADO, Cristino (ed.). *Lenguas de la poesía paraguayensis*. Pinoza: Charlas online, 2022.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. “Práticas latino-americanas de translingüismo: de Xul Solar às poéticas do portunhol-portunhol”, *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 23, p. 110-126, 2021. Disponible en: <https://www.scielo.br/j/alea/a/KmNhPrZQ3FxFZzGZK7nmLyq/>. Acceso en: enero. 2023.

BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. Edición crítica y conmemorativa organizada por Douglas Diegues y Adalberto Müller. São Paulo: Iluminuras, 2022.

CADOGAN, León. *Ayvu Rapyta: textos míticos de los Mbyá Guaraní del Guairá*. Biblioteca Paraguaya de Antropología, vol. XVI. Edición preparada por Bartomeu Melià. Asunción: Fundación León Cadogan: Cepag: Ceaduc, 1992.

CASTRO ALVES, Antônio. *Espumas flutuantes e outros poemas*. Organización, presentación, comentarios críticos y notas de Lília Silvestre Chaves. São Paulo: Editora Ática, 2019.

CATONIO, Angela Cristina Dias do Rego. *Palabras tortas: o portunhol literário de Fabián Severo e Douglas Diegues*. 2018. Tesis (Doctorado en Letras). Programa de Pós-Graduação, Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), Assis, São Paulo, 2018.

COTA, Débora. “A transitividade de textualidades Mbyá-Guarani em Douglas Diegues e Josely Vianna Baptista”, *REVELL – Revista de Estudos Literários da UEMS*, v. 32, p. 16–31. Disponible en: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/7200>. Acceso en: 5 de enero de 2023

DANIEL, Claudio. *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. Tradução de Claudio Daniel, Luiz Roberto Guedes e Glauco Mattoso. São Paulo: Editora Iluminuras, 2004.

DE ANDRADE, Carlos Drummond. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DE ANDRADE, Mário. *De Paulicéia desvairada a Café*. São Paulo: Círculo do livro, 1982.

DE ALENCAR, Ana; MEIRA, Caio; & LEAL, Izabela (Org.). *Tradução literária: a vertigem do próximo*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2011.

DE AMARANTE, Dirce Waltrick. “Portunhol selvagem: uma língua-movimento”, *Sibila. Poesia e crítica literária*, p. 1-4, 2009.

DE CAMPOS, Haroldo. “Neobarroco, neobarroso, transbarroco”. Prólogo. In: DANIEL, Claudio. *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. Tradução de Claudio Daniel, Luiz Roberto Guedes e Glauco Mattoso. São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 13-16.

_____. “Réquiem”. *Cuadernos de Recienvenido. Homenaje a Néstor Perlongher*. São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, 2002, n. 18, p. 5-10. Disponible en: <https://d1m.fflch.usp.br/sites/d1m.fflch.usp.br/files/recienvenido18.pdf>. Acceso en: 01 jun. 2021.

_____. *A educação dos cinco sentidos*. Iván de Campos (Org.). São Paulo: Iluminuras, 2020.

_____. *Melhores poemas*. Selección de Inês Oseki Dépré. São Paulo: Global, 1992.

_____. “Da tradução como criação e como crítica”. In: TAPIA, M.; MÉDICI NÓBREGA, T.

(Org.). *Haroldo de Campos – transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. “Tradução e reconfiguração: o tradutor como transfigidor”. In: TAPIA, M.; MÉDICI NÓBREGA, T. (Org.). *Haroldo de Campos – transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. “Poesia da modernidade: da morte da arte a constelação o poema pos-utópico”. In: _____. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 243-269.

_____. “Réquiem”. Traducción Jesús Montoya, *Revista Circuladô*, n. 13, febrero 2023, p. 154-158. Disponible en:

https://issuu.com/casadasrosas/docs/r_circulado_2022. Acceso en: enero 2023.

DE MELLO, Ana Maria Lisboa. ANDRADE, Antonio. (Org.) *Translinguismo e poéticas do contemporâneo*. Río de Janeiro: 7Letras, 2019.

DIEGUES, Douglas. *Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe*. Brasil: Vento Norte Cartonero, 2015.

_____. *Maravilhosos transdelírios*. Buenos Aires: Editora de Los Bugres, 2023.

DIEGUES, Douglas. SEQUERA, Guillermo (Org.) *Kosmofonía Mbyá-Guarani*. Campo Grande: Ed. Dos Autores, 2021. Disponible en: <https://erratica.com.br/kmg/>. Acceso: 10 de enero de 2023.

EMBRY, Eduardo. “¡Welcome, compañero!” In: DIEGUES, Douglas. *Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe*. Brasil: Vento Norte Cartonero, 2015.

GASPARINI, Pablo. “Néstor Perlongher: una extraterritorialidad en gozoso portuñol”, *Revista iberoamericana*, v. 76, n. 232, p. 757-775, 2010.

_____. “Riscos do português/Riscos do castelhano: a língua portuguesa na poesia do argentino Néstor Perlongher”, *Ipotesi-Revista de Estudos Literários*, v. 9, p. 27-40, 2005.

HERNÁNDEZ MONTECINOS, Héctor. *Debajo de la Lengua*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009a.

_____. *Buenas noches luciérnagas*. Santiago: RIL Editores, 2017.

_____. *La Divina Revelación*. México D.F: Editorial Aldvs, 2011.

_____. *¿Por qué no reescribir?* Brasil: Editora Medusa, 2017.

_____. “Prólogo”. In: PIVA, Roberto. *O SÉCULO XXI ME DARÁ RAZÃO / (EL) SÉC(U)LO XXI ME DARÁ LA RAZÓN Roberto Piva / Edición bilingüe: portugués y re/traducción por Héctor Hernández Montecinos* (2009). Paraguay: Yakembó Ediciones, 2009b.

GIRONDO, Oliverio. *En la másmedula. Obras: Poesía I*. Buenos Aires: Losada, 2002.

KAIMOTI, Ana Paula Macedo Cartapatti. ABRALIC – Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias, XIV, 2015. *O encontro entre os cantos mbya guarani e o poeta e tradutor Douglas Diegues: cantemos sempre belas palavras*. Belém: Anales Electrónicos del XIV Congreso Internacional de la ABRALIC. Disponible en: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455908042.pdf. Acceso en: 30 de agosto de 2022.

KOZER, José; ECHAVARREN, Roberto, & SEFAMÍ., Jacabo. (antol.) *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

LOCANE, Jorge J., “Contra el Tratado de Tordesillas. Del neocriollo al portunhol selvagem”, *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, v. 21, jul. 2020, p. 1-17. Disponible en: <http://journals.openedition.org/lirico/9628>. Acceso en: enero 2023.

LOCANE, Jorge J. “Disquisiciones en torno al portunhol selvagem. Del horror de los profesores a una ‘lengua pura’”. *Perífrasis. Revista de literatura, teoría y crítica*, v. 6, n. 12, p. 36-48, 2015. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=478147220003>. Acceso en: 23 de enero de 2023.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MONTOYA, Jesús. *Poéticas aprop(ri)adas: formas de reescritura y traducción en la obra de Héctor Hernández Montecinos*. 2020. Disertación de maestría (Maestría en Estudios Literarios). Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Paulo, São Carlos, 2020.

MONTOYA, Jesús. “Uma portunhólica liberação”, *Revista Circuladô*, n. 13, febrero 2023, p. 151-153. Disponible en: https://issuu.com/casadasrosas/docs/r_circulado_2022. Acceso en: 20 de febrero 2023.

NELSON, Daniel E., “Un texto proteico: los *San Signos* de Xul Solar”. In: SOLAR, Xul. *Los San Signos. Xul Solar y el I Ching*, Buenos Aires, El hilo de Ariadna, 2012, p. 21-102.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. *Teorias e práticas da tradução literária*. Traducción de Lia Araujo Miranda de Lima. Brasília: Editora UnB, 2021.

PERLONGHER, Néstor. *Lamê*. Antología bilingüe español-portugués. Traducción de Josely Vianna Baptista. Campinas: Editora Unicamp, 1994.

PERLONGHER, Néstor (Org.). *Caribe transplatino – poesía neobarroca cubana e rioplatense*. Traducción de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1991.

PERLONGHER, Néstor. “Sopa paraguaia”. Prólogo. In: BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

_____. “El portuñol en la poesía”, *Tsé Tsé*, n. 7-8, pp. 254-259, 2000.

_____. *Poemas completos (1980-1992)*. España: Seix Barral, 2003.

_____. *As formas do êxtase*. Traducción María Paula Gurguel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2022.

ROTHENBERG, J. *Etnopoesia do milênio*. Sérgio Cohn (Org.). Traducción Luci Collin. Río de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. “Transcriar, transluzir, transluciferar: a teoria da tradução de Haroldo de Campos”. In: *Céu acima: para um “tombeau” de Haroldo de Campos*, 2005, p. 221-232.

SOLAR, Xul. *Los San Signos: Xul Solar y el I Ching*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini/Fundación Pan Klub, 2012.

SOLÍS, María Paz. “Traducción selvagem: hacia una futurización ancestral”. In: DIEGUES, Douglas. *Maravilhosos transdelírios*. Buenos Aires: Editora de Los Bugres, 2023.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SCHWARTZ, Jorge. “Lenguajes utópicos. Nwestra ortografía bangwardista: tradición y ruptura en los proyectos lingüísticos de los años veinte”. In: PIZARRO, Ana. *América Latina palabra y cultura*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013, p. 33-61.

TERRON, Joca Reiners. *Transportuñol borracho. 15 joyitas bebadas de la poesía universal contrabandeadas al portuñol salvaje*. La Asunción: Yiyi Jambo, 2008.

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*, vol. 10, n. 22, julio de 2021, pp. 161-173. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/4536>. Acceso en: 15 de enero 2023.

VALLEJO, César. *Obra poética completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

Resumen: El propósito de este artículo es analizar tres casos en que el portugués es ejecutado como operación “tradutória” y de apropiación en Douglas Diegues, Héctor Hernández Montecinos y Haroldo de Campos. Indago, en estos tres procedimientos, cómo coexiste un hibridismo cultural donde la tradición poética desata una revuelta de las lenguas, en la cual la traducción funge desde el montaje operacional o de su ejecución como significante de un programa “tradutório”.

Palabras clave: portugués; poesía; traducción; Douglas Diegues; Héctor Hernández Montecinos; Haroldo de Campos.

Abstract:The purpose of this article is to analyze three cases in which the portuguese is executed as a “translation” and appropriation operation in Douglas Diegues, Héctor Hernández Montecinos and Haroldo de Campos. I investigate, in these three procedures, how a cultural hybridism coexists where the poetic tradition unleashes a revolt of the languages, in which the translation functions like a “translational” program.

Keywords: portunhol; poetry; translation; Douglas Diegues; Héctor Hernández Montecinos; Haroldo de Campos.