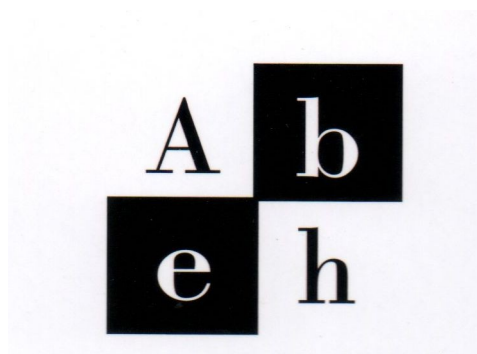




GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN, CULTURA  
Y DEPORTE

# Anuario brasileño de estudios hispánicos XXII

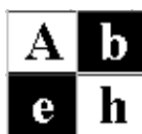


2 0 1 2

'12 ene.  
dic.

[me.cd.gob.es](http://me.cd.gob.es)

**ANUARIO BRASILEÑO  
DE ESTUDIOS HISPÁNICOS  
XXII**



2 0 1 2

---

Anuario brasileño de estudios hispánicos, n.1 - 1990  
Madrid, 1990 - n. 22.5cm

1. Cultura hispánica - Periódicos I. Embajada de España en Brasil.  
Consejería de Educación, ed.

CDU 009(460)(058)=60=690(81)(05)  
ISSN 0103-8893

---



## **MINISTERIO DE EDUCACIÓN**

Subdirección General de Cooperación Internacional

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General de Documentación y Publicaciones

Catálogo de publicaciones del Ministerio - [www.educacion.es](http://www.educacion.es)

Catálogo general de publicaciones oficiales - [www.060.es](http://www.060.es)

Texto completo de esta obra:

[www.educacion.es/exterior/br/es/publicaciones/anuario12.shtml](http://www.educacion.es/exterior/br/es/publicaciones/anuario12.shtml)

Fecha de edición: 2012

NIPO: 030-12-329-9

ISSN: 0103-8893

DOI: 10.4438/2318-163X-CBR-ABEH

Imprime: Unigraf

***ANUARIO BRASILEÑO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS***

**CONSEJO EDITORIAL**

Manuel de la Cámara Hermoso  
Embajador de España en Brasil

Álvaro Martínez-Cachero Laseca  
Consejero de Educación de la Embajada de España

**CONSEJO DE REDACCIÓN**

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão  
Universidade Federal de Santa Catarina

Ana Lúcia Esteves dos Santos  
Universidade Federal de Minas Gerais

Antonia Navarro Blanco  
Consejería de Educación. Embajada de España

Antonio Roberto Esteves  
Universidade Estadual Paulista

Begoña Sáez Martínez  
Consejería de Educación. Embajada de España

Evelio Luis Aguado Jódar  
Consejería de Educación. Embajada de España

José Suárez-Inclán García de la Peña  
Consejería de Educación. Embajada de España

Lívia Maria de Freitas Reis Teixeira  
Universidade Federal Fluminense

Maria Augusta da Costa Vieira  
Universidade de São Paulo

Pedro Câncio da Silva  
Conselho de Professores de Espanhol do Rio Grande do Sul

Sílvia Cárcamo de Arcuri  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Vicente Masip Viciano  
Universidade Federal de Pernambuco

## COMITÉ CIENTÍFICO

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão  
Universidade Federal de Santa Catarina

Alai Garcia Alai Diniz  
Universidade Federal de Santa Catarina

Ana Cecilia Arias Olmo  
Universidade de São Paulo

Carmen Hsu  
University of North Carolina - EEUU

Eduardo Amaral  
Universidade Federal de Minas Gerais

Elena Cristina Palmera González  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Felipe Blas Pedraza Jiménez  
Universidad de Castilla-La Mancha - España

Graciela Ravetti  
Universidade Federal de Minas Gerais

Humberto López Morales  
Asociación de Academias de la Lengua Española

José Manuel Lucía Mejías  
Universidad Complutense de Madrid

Luizete Guimarães Barros  
Universidade Federal de Santa Catarina

Magnólia Nascimento  
Universidade Federal Fluminense

María Antonieta Andión Herrero  
Universidad Nacional de Educación a Distancia – España

María Dolores Ayar Ramírez  
Universidade Estadual de São Paulo - Araraquara

María Stoopan  
Universidad Nacional Autónoma de México

María Teresa Miaja  
Universidad Nacional Autónoma de México

Milagros Rodríguez Cáceres  
Universidad Castilla-La Mancha - España

Raquel Macciuci  
Universidad Nacional de La Plata - Argentina

**SECRETARIA DE REDACCIÓN**

María Cibele González Pellizzari Alonso  
Pontificia Universidade Católica de São Paulo

**DIRECTORA**

Cristina Albertos Díez  
Consejería de Educación. Embajada de España



## Normas para la presentación de originales

El *Anuario brasileño de estudios hispánicos (Abeh)* publica artículos, reseñas, traducciones e informaciones diversas en español y en portugués. Todos los artículos son revisados y evaluados por un Consejo de Redacción, que decide sobre su aceptación y sobre el volumen en que han de publicarse. El Consejo de Redacción no devolverá los originales recibidos ni mantendrá correspondencia sobre los mismos hasta que se decida qué trabajos serán publicados.

Los trabajos que se envíen deben ser originales e inéditos y no deben estar aprobados para su publicación en ningún otro lugar. Los textos se presentarán grabados en archivo informático, preferiblemente en la aplicación "Word" para "Windows".

Los originales deberán ajustarse a las siguientes normas de presentación:

1. Todo trabajo debe ir precedido de una página en la que se indique el título, el nombre del autor (o de los autores), situación académica e institución a la que pertenece, dirección, teléfono y correo electrónico, así como la fecha de envío.
2. También debe incluir resumen (5 líneas) en la lengua del artículo y un abstract (en inglés), ambos con 5 palabras-clave.
3. La extensión de los trabajos no podrá ser superior a los 30.000 caracteres, en el caso de los artículos, ni a los 5.000 caracteres, en el caso de las reseñas. No se considerarán los trabajos que sobrepasen ese número de caracteres.
4. Los textos se presentarán escritos en Times New Roman, 12, a doble espacio (28 líneas por página, 80 caracteres por línea), con un margen mínimo de 4 cm. a la izquierda.
5. Las citas breves se han de incluir en el texto entrecomilladas; las citas largas se separan en párrafo destacado.
6. Las palabras que se quieran resaltar por razones de contenido o estilo deben aparecer en cursiva, nunca en negrita o en versales.
7. Las notas deben aparecer a pie de página y a un solo espacio. En las notas no se incluyen referencias bibliográficas completas (estas referencias se ofrecen en una bibliografía final).
8. La fuente de una cita o una referencia se anota entre paréntesis en el cuerpo del texto, señalando el autor (si su nombre no aparece inmediatamente antes), el año de publicación y la página (si fuera el caso). Ejemplos: "como afirma Maravall (1986: 138)" o bien "(Maravall, 1986: 138)".
9. Los cuadros, mapas, gráficos y fotografías deben ser originales y ofrecer la mejor calidad posible, escaneados y grabados en archivo con extensión .jpg, .gif o .cdr. Todos ellos deben ir numerados y acompañados de una leyenda que los identifique.
10. Las reseñas deberán incluir un encabezamiento en el que figure el nombre del autor del libro reseñado, el título de la obra, la ciudad de edición, la editorial, el año de publicación y el número de páginas.
11. Las traducciones presentadas deberán venir acompañadas de la correspondiente autorización del autor de la obra original (cuando sea necesario).
12. Todo autor u obra mencionados en el texto deben aparecer en una bibliografía final. La bibliografía se ajustará a la siguiente presentación:

### Para libros:

APELLIDO(S) DEL AUTOR, Nombre (o iniciales), Año de la publicación, *Título de la obra (en cursiva)*, Número de ed. (en su caso), Ciudad de edición, Editorial.

### Ejemplo:

FONSECA DA SILVA, Cecilia, 1995, *Formas y usos del verbo en español. Prácticas de conjugación para lusohablantes*, Madrid, Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil.

### Para artículos:

APELLIDO(S) DEL AUTOR, Nombre (o iniciales), Año de la publicación, "Título del artículo" (entre comillas dobles), *Nombre de la revista (en cursiva)*, Número de la revista, pp. (páginas).

### Ejemplo:

LOPE BLANCH, J.M., 1994, "La estructura de la cláusula en el habla culta de São Paulo", *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, IV, pp. 21-32.



*Para capítulos de libros o comunicaciones en actas de congresos:*

APELLIDO(S) DEL AUTOR, Nombre (o iniciales), Año de la publicación, “Título del capítulo” (entre comillas dobles), en Nombre de editor (ed.) o director (dir.), *Título de la obra (en cursiva)*, Número del volumen (en su caso), Número de edición (en su caso), Ciudad de edición, Editorial, pp. (páginas).

Ejemplo:

GILI GAYA, Samuel, 1953, —La novela picaresca en el siglo XVI”, en G. Díaz Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. III, Barcelona, Barna, pp. 79-101.

Los trabajos serán enviados al siguiente correo electrónico:

[anuario-abeh@cmc.com.br](mailto:anuario-abeh@cmc.com.br)

o por correo:

**Colegio Miguel de Cervantes – Dpto. Cursos de Español**

*(Anuario brasileño de estudios hispánicos)*

**Av. Jorge João Saad, 905 – Morumbi**

**CEP 05618-001 – SÃO Paulo – SP - Brasil**

La Consejería de Educación es la propietaria de todos los derechos de edición. Ninguna parte del *Abeh* podrá ser reproducida o almacenada sin el permiso expreso de la Consejería de Educación. Los autores recibirán gratuitamente 25 separatas de su artículo y un ejemplar del volumen en que aparezca. La publicación de artículos en el *Abeh* no será remunerada.

**El Consejo de Redacción**

## ÍNDICE

### ESTUDIOS

### TRADUCCIÓN

**TRADUÇÃO E RELAÇÕES INTERTEXTUAIS EM *HISTORIAS OCULTAS EN LA RECOLETA*, DE MARIA ROSA LOJO..... 16**

Gabriele Franco  
Maira Angélica Pandolfi  
Universidade Estadual Paulista – Assis

**ALDO PELLEGRINI: TRADUCTOR Y PROPULSOR DEL SURREALISMO..... 24**

Janaína de Azevedo Baladão  
Ruben Daniel Méndez Castiglioni  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**CRÍTICA LITERARIA Y TRADUCCIÓN: ALGUNAS NOTAS ACERCA DEL PROCESO DE TRADUCCIÓN DE *MEMORIAL DE AIRES (1908)* PARA EL ESPAÑOL.....33**

Luz Adriana Sánchez Segura  
Universidade Federal de Santa Catarina

**VICTORIA OCAMPO ANTE EL MALENTENDIDO Y LOS DESAFÍOS DE LA TRADUCCIÓN CULTURAL.....47**

María Rosa Lojo  
CONICET, Universidad de Buenos Aires, Universidad del Salvador

**UN PROYECTO DE FORMACIÓN DE TRADUCTORES BASADO EN SOFTWARE LIBRE.....58**

Oscar Díaz Fouces  
Universidade de Vigo

**TRADUCCIÓN DE LA LETRA Y VISIBILIDAD DEL TRADUCTOR: IMPLICACIONES LITERARIAS DE UNA NOTA DEL TRADUCTOR EN *EL ESPEJO*, DE MACHADO DE ASSIS.....68**

Pablo Cardellino Soto  
Universidade Federal de Santa Catarina

|  |    |
|--|----|
| <b>RITMO Y POLIMETRÍA EN <i>TRANSBLANCO</i> DE OCTAVIO PAZ Y HAROLDO DE CAMPOS</b> ..... | 76 |
|--|----|

Rosario Lázaro Igoa  
Universidade Federal de Santa Catarina

|  |    |
|--|----|
| <b>TRADUÇÃO E TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA EM <i>EL SUEÑO DEL PONGO</i>, DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS</b> ..... | 90 |
|--|----|

Roseli Barros Cunha  
Universidade Federal do Ceará

|   |     |
|---|-----|
| <b>LENGUAS, SOCIOLINGÜÍSTICA Y FORMACIÓN DE TRADUCTORES</b> ..... | 100 |
|---|-----|

Sandra María Pérez López  
Universidade de Brasilia

|   |     |
|---|-----|
| <b>TRADUÇÃO AO PORTUGUÊS DAS <i>AGUAFUERTES GALLEGAS Y ASTURIANAS (1935)</i>, DE ROBERTO ARLT</b> ..... | 116 |
|---|-----|

Thaís Nascimento do Vale  
Universidade Estadual Paulista – Assis

|   |     |
|---|-----|
| <b>ENTREVISTA COM ANDERSON BRAGA HORTA (ABH) E JOSÉ JERONYMO RIVERA (JJR)</b> ..... | 132 |
|---|-----|

Alicia Silvestre Miralles (ASM)  
Universidade de Brasília

## **GÉNERO Y FRONTERA**

|  |     |
|--|-----|
| <b>LA HIBRIDEZ DEL GÉNERO. COLUMNISMO Y CONSTRUCCIÓN DE IMAGEN DE ESCRITORA EN ROSA MONTERO Y ROSA REGÁS</b> ..... | 143 |
|--|-----|

Adriana Virginia Bonatto  
Universidad Nacional de La Plata

|  |     |
|--|-----|
| <b>IDENTIDAD FEMENINA CHICANA: LITERATURA Y MÚSICA DE FRONTERA</b> ..... | 157 |
|--|-----|

Begoña Colmenero  
Instituto Cervantes de Brasilia  
Marta Giralt  
Instituto Cervantes de Leeds

**EL AGUDÍSIMO FILO: LA MUJER AFROCUBANA COMO MATERIA POÉTICA.....175**

Bibiana Collado Cabrera  
Universidade de Valencia

**PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS: HISPANISMO EM DEBATE EM MEADOS DO SÉCULO XX.....196**

Isabel Jasinski  
Universidade Federal do Paraná

**BLANCO NOCTURNO: EL GÉNERO POLICIAL BAJO SOSPECHA.207**

Wellington Ricardo Fioruci  
UTFRP – Pato Branco

**RESEÑAS**

**MAGNÓLIA BRASIL BARBOSA DO NASCIMENTO, SILVIA CÁRCAMO, ANTONIO R. ESTEVES (ORGANIZADORES), NARRATIVA ESPANHOLA CONTEMPORÂNEA. LEITURAS (DO LADO DE CÁ...)**

**Niterói, Editora da UFF, 2012, 259 páginas.....221**

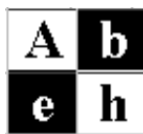
Begoña Sáez Martínez  
Consejería de Educación

**HÉLDER JÚLIO FERREIRA MONTERO, DICIONARIO DE FALSOS AMIGOS: PORTUGUÊS-ESPANHOL, ESPAÑOL-PORTUGUÊS**

**Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2011, 704 páginas.....225**

Juan Manuel García Calviño  
Consejería de Educación en Brasil

# ESTUDIOS



2 0 1 2



# TRADUCCIÓN





**TRADUÇÃO E RELAÇÕES INTERTEXTUAIS EM  
*HISTORIAS OCULTAS EN LA RECOLETA,*  
DE MARIA ROSA LOJO**

**Gabriele Franco**

**Maira Angélica Pandolfi**

Universidade Estadual Paulista – Assis

**RESUMO**

Pretende-se analisar alguns aspectos da estratégia intertextual de Maria Rosa Lojo e sua importância para a tradução de dois contos de *Historias Ocultas en la Recoleta*. Para isso, contou-se com o referencial teórico de Umberto Eco sobre a ironia intertextual e suas implicações no ato tradutório. Contribuíram, também, as considerações teóricas de Linda Hutcheon sobre a intertextualidade, a paródia e os discursos da história.

**Palavras-chave:** Maria Rosa Lojo, *Historias Ocultas en la Recoleta* (2000), literatura argentina contemporânea, conto histórico, intertextualidade na tradução.

**ABSTRACT**

The aim is to analyze some aspects of the strategy of intertextual Maria Rosa Lojo and her importance to the translation of two tales *Historias Ocultas en la Recoleta*. Then, the theory by Umberto Eco about the intertextual irony and its implications in the act of translation were used to the understanding. The theories and considerations by Linda Hutcheon on intertextuality, parody and discourses of history also contributed.

**Keywords:** Maria Rosa Lojo, *Histórias Ocultas en la Recoleta* (2000), contemporary Argentine literature, historical tale, intertextuality in the translation.

Essa análise objetiva exemplificar, nos contos selecionados, alguns aspectos assinalados por Umberto Eco (2011a) e propor reflexões acerca da problemática que os elementos intertextuais podem significar para o tradutor que se arrisca na tradução de narrativas pós-modernas, especialmente as de extração histórica. Ainda que os textos literários sejam portadores de multissentido, pretende-se demonstrar que a narrativa de Maria Rosa Lojo privilegia, muitas vezes, o leitor sensível às intertextualidades com relação ao leitor ingênuo.

Ao tratar da ironia intertextual e dos níveis de leitura em *Sobre a Literatura* (2011a), Umberto Eco refere-se a quatro aspectos de uma mesma estratégia textual que se evidencia, de forma mais intensa, na narrativa pós-moderna. Esses aspectos são denominados de metanarratividade, dialogismo, *double coding* e ironia intertextual. Sobre a metanarratividade, chama a atenção o que o estudioso denomina “dialogismo artificial”, que consiste em colocar em cena um manuscrito sobre o qual a voz narrativa reflete ou convida o leitor a refletir no momento da narração. O dialogismo que se manifesta, de um modo geral, por meio das referências explícitas, exige o reconhecimento da citação intertextual para que o leitor não seja excluído da compreensão do texto. O *double coding* dirige-se, ao mesmo tempo, a dois níveis de leitores: aqueles mais adaptados aos estilemas cultos e ao público mais popular. A propósito, o autor de *O nome da rosa* ressalta que no pós-modernismo é comum surgirem contos capazes de “atrair um grande público, mesmo que empreguem referências doutas e soluções estilísticas “cultas” ou (nos casos mais felizes) porque sabem fundir ambos os componentes de modo não tradicional” (Eco, 2011a : 210).

A metanarratividade e o dialogismo (em forma de citação) surgem aos olhos dos leitores como formas mais facilmente compreensíveis das intertextualidades na narrativa pós-moderna. Contudo, as remissões aos estilemas elitistas de um *double coding* podem até passar despercebidas, ainda que o leitor compreenda e acolha o texto como um todo. Para que isso não aconteça, é necessário que perceba a estratégia da ironia intertextual, pois, diferentemente do *double coding*, a ironia intertextual pode não ser acessível a todos os leitores. É essa ironia que seleciona o leitor ingênuo daquele capaz de perceber a “piscadela culta” que o autor lhe dirige.

Ao contemplar o conflito *civilización y barbarie* em sua narrativa de extração histórica, Maria Rosa Lojo se insere em uma longa tradição da literatura gauchesca argentina e inova significativamente essa tradição devido ao formato pós-moderno que imprime à sua escrita e à singularidade de suas releituras.

No conto “La cabeza”, duas irmãs pertencentes a uma família de unitários visitam o túmulo de Marco Avellaneda, intelectual que encabeçou a Liga norte contra Rosas e, por isso, foi degolado pelos federais. Sua cabeça foi exposta como troféu em praça pública, em 1841, enfrente ao palacete da família de unitários que pertence a Fortunata, esposa de Domingo Garcia, exilado durante a ditadura de Rosas. O conto revisita uma crônica amplamente conhecida na qual Fortunata teria roubado a cabeça de Avellaneda e lhe dado digna sepultura na Igreja de São Francisco. Com o exílio de seu marido, Domingo García, a unitária é obrigada a hospedar um espião federalista, Juan Bautista Carballo, enviado pelo coronel Manuel Oribe. Segundo a tradição, o roubo da cabeça teria contado, ainda, com a cumplicidade de seu hóspede.

No diálogo inicial entre as irmãs Clotilde e Elodia evidencia-se a alusão aos conflitos entre os unitários e os federais; à dicotomia civilização e barbárie, assim como a polaridade metrópole e colônia ou centro e periferia. Os unitários eram

favoráveis à hegemonia de Buenos Aires ao passo que os federais eram favoráveis a uma associação flexível entre as províncias. O conto conjuga dois tempos cronológicos, ou seja, o presente histórico da narrativa, onde já decorreu mais de quarenta anos da morte de Avellaneda, e o tempo dos acontecimentos recordados pelas irmãs na infância, que corresponde ao tempo da batalha contra a Coligação do Norte e morte de Avellaneda, em 1841. Para Fortunata, a religião consistia na idolatria à cabeça degolada de Avellaneda, a quem ela rendia culto todos os dias rezando as declarações que ele escreveu em prol da liberdade. Essas declarações servem de dialogismo na forma de recortes de textos políticos de Marco Avellaneda introduzidos na narrativa, deixando bem explícito o intertexto com trechos popularmente conhecidos dessas cartas exortativas: “[...] *Tucumanos! Un esfuerzo: y muy pronto el sol de la libertad proyectará sus rayos sobre las ondas del Plata...*” (Lojo, 2007:126). Um sol que esconde, na narrativa, a barbárie de ambos os lados, mas que não limita a visão crítica da menina Clotilde, voz dissonante e questionadora que é iluminada na narrativa por meio da fina ironia do narrador. Ao referir-se a Clotilde, a voz narrativa explicita a sua tormenta psicológica diante da opressão vivenciada em seu lar, tanto pelos decadentes ideais políticos de sua mãe quanto pela amedrontadora cabeça vigilante, debatendo-se entre a saudade do pai exilado e o olhar enigmático e sedutor de um militar federal que, segundo o narrador, “[...] *se limita a disfrutar de la hospitalidad impuesta. No espía ni delata. Responde a las atenciones con otras atenciones. Mitiga o anula, cuando le es posible, represalias y crueldades*” (Lojo, 2007:128). Durante a noite Clotilde sonha com a cabeça opressora e, durante o dia, esse lugar é ocupado por Carballo, que passa a ser o centro de suas preocupações. O verbo *“disfrutar”* em espanhol tem seu correspondente mais próximo, em português, em seu quase homônimo *“desfrutar”*, já que ambos podem aludir ao gozo e à posse de algo ou de alguém. Analisando o contexto no qual se insere, este verbo contribui para intensificar a tensão do *double coding*, pois antecipa e sugere um possível caso amoroso entre Fortunata e Carballo. Este ganhará, ao longo da narrativa, contornos cada vez mais sugestivos do narrador, com descrições físicas que aludem ao porte físico de Rosas. O verbo *“disfrutar”*, colocado ao lado de *“hospitalidad impuesta”*, permite que a voz narrativa consiga manter uma tensão ambígua que forma a ironia, visto que *“disfrutar”* sugere a aceitação do gozo por parte de Fortunata e o vocábulo *“impuesto”* anula ou ameniza essa ideia. Considerar o ato tradutório a partir de uma intencionalidade discursiva, nesse caso, inviabilizaria, por exemplo, a tradução comumente realizada no português brasileiro do verbo *“disfrutar”* pelo verbo *“aproveitar”*, já que este poderia aludir a uma área de ingenuidade em Fortunata ou carregar nas tintas ao descrever as atitudes de Carballo, sempre enfocadas a partir de uma aparente neutralidade. Esta construção é conseguida por meio do *double coding*, já que a voz narrativa é a que delata, por meio de uma fina ironia, a dissimulada opressão do regime de Rosas.

A perspectiva irônica adotada pelo narrador ganha fôlego e se agiganta no próximo parágrafo quando o irmão de Clotilde senta-se no colo de Carballo e, inocentemente, recita os versos de Avellaneda ensinados pela mãe na ausência do militar espião. Diante disso, a atenta Clotilde se aterroriza com medo da reação de Carballo que, após sorrir em tom melancólico, profere este comentário: *“Cuando la guerra termine y la patria se reconcilie, tendremos los mejores ciudadanos, sólo si heredan la mitad del valor de sus madres”*.

A essa sutil reprimenda após ser delatada pelo garoto, Fortunata dissimula um sorriso como se tivesse recebido um elogio, mas imediatamente abaixa a cabeça, envergonhada. Na sequência, o narrador ironicamente conclui: *—Está orgullosa de la admiración de Carballo*”. Uma leitura que leve em conta a perspectiva irônica do narrador compreende que o advérbio *—sólo si*” exerce uma função condicional e não uma função aditiva. Mas, uma leitura ingênua pode resultar na dissolução do *double coding* se o advérbio for compreendido com função aditiva, ou seja, a de que é possível ter cidadãos bons se estes herdarem, *ao menos*, metade do valor de suas mães. Isso corresponderia exatamente o contrário do que sugere o discurso de Carballo que, de uma forma tênue e ambígua, aponta que a pátria *apenas* terá melhores cidadãos se estes herdarem a metade do valor de suas mães, aludindo aos valores federalistas que ela assume ao se tornar íntima de um militar federal, condição que procura ocultar ou se recusa a aceitar por meio da resistência unitária em seguir a bíblia de Avellaneda. Apesar disso, ao tratar da ironia intertextual, Eco pontua que ela pode se manifestar de formas diversas na narrativa pós-moderna e não significa condição *sine qua non* para que essa literatura deixe de obter o sucesso popular. Por essa razão, conclui que *—o texto pode ser lido de modo ingênuo, sem colher as remissões intertextuais, ou pode ser lido com plena consciência destas remissões ou pelo menos com a persuasão de que é preciso procurá-las*” (Eco, 2011a : 214). Assim, como deixará de ver o leitor atento que embora o nome de Sarmiento não apareça em momento algum nesse conto ele figure como uma sombra constante nas alusões criadas por Lojo, *fazendo juz* ao Sarmiento reflexivo que abre o Prólogo nos umbrais deste livro e se posiciona diante da tumba de seu antigo inimigo Facundo Quiroga não mais julgá-lo, mas para compreendê-lo? Como não ler nos pensamentos críticos de Clotilde criança as alusões a Sarmiento ao lamentar o exílio do pai e questionar os ideais libertários apregoados por Fortunata? Quando esta exclama *¡La libertad o la tumba!* Clotilde *—piensa que ya son muchas las tumbas y ningunas las libertades...*” (Lojo, 2007:25). Como não se lembrar do que nos diz Fuentes sobre as cartas de Faustino Sarmiento, inimigo de Rosas?

(...) *Sarmiento escribía desde Chile, huyendo de la tiranía asesina de Juan Manuel de Rosas en Buenos Aires. ¿Qué había sucedido con la promesa de grandeza y libertad? “Con la revolución vienen los ejércitos y la gloria, los triunfos y los reveses ...”, pero también, lo admite, “las revueltas y las sediciones”. Sarmiento, el joven provinciano de San Juan en el norte de la Argentina, el brillante muchacho autodidacta que, en su juventud, había enseñado a leer y a escribir a los adultos iletrados; el vigoroso escritor polémico, tenía razón en preguntarse por qué el sueño de independencia había naufragado tan dolorosamente, de México a Argentina, al acercarse el siglo a su mitad.* (Fuentes, 1992: 279)

Basta uma inversão do mote exclamado por Fortunata para chegarmos a outro extremo, *—¡Religión o Muerte!*”, que o caudilho Facundo registrou em suas bandeiras negras sem nunca ter, segundo Carlos Fuentes, assistindo a uma missa (Fuentes, 1992:281). É essa leitura que nos permite transitar sobre as fronteiras do discurso narrativo pós-moderno por meio das pistas que nos deixa a ironia intertextual e, a partir disso, extrair uma tradução mais próxima desse discurso.

Ao tratar da paródia pós-moderna, Hutcheon aponta que não se deve entender esse termo como destruição do passado, mas como sacralização deste e, ao mesmo tempo, seu questionamento (Hutcheon, 1991:165). Nesses moldes, o

discurso da história, o discurso religioso e o discurso literário mesclam-se na narrativa de Maria Rosa Lojo para iluminar a perspectiva por meio da qual sua ficção decide reler o passado e, nesse ínterim, entra o papel fundamental da intertextualidade pós-moderna que, ainda de acordo com Hutcheon, tem a função de contestar o fechamento e o sentido único e centralizado, aniquilando a visão maniqueísta da obra pós-moderna. Por isso, no conto “La cabeza”, a mensagem apaziguadora e de reconciliação com o passado, que se traduz da leitura do Prólogo, continua vigente nas epígrafes bíblicas retiradas, preferencialmente, dos textos que compõem o paradigma da “sabedoria salomônica”<sup>1</sup>: “Así habla el Señor: no vayáis a combatir contra vuestros hermanos: vuélvase cada uno a su casa” (II, Paralipômenos, 11, 2 apud Lojo, 2007:123).

Em “Doña Felisa y los caballeros de la noche”, conto cronologicamente posterior ao de “La cabeza”, a escritora Maria Rosa Lojo retoma a história do sequestro do cadáver de Inés Indart de Dorrego, em 1881. Felisa, sobrinha de Manuel Dorrego, governador constitucional de Buenos Aires que morreu fuzilado por seu adversário político Juan Gallo de Lavalle em 1829, vivia em um palácio enfrente à praça que, primeiramente, recebeu o nome do assassino de seu tio e, posteriormente, uma estátua equestre. Diante dessa afronta, conta a tradição que a sobrinha teria mandado fechar todas as portas do palácio que se voltavam para a praça. No conto, Maria Rosa Lojo revisita a história de uma carta que Felisa teria recebido da quadrilha de “Los caballeros de la noche”, chefiada por um jovem de origem belga denominado Alfonso Kerchowen de Peñarada. Nessa carta, o chantagista exigia uma quantia considerável de dinheiro em troca do resgate do corpo da mãe de Felisa, Inés Indart de Dorrego, enterrada no cemitério da Recoleta.

No início do conto, Dona Felisa é apresentada como uma mulher de família burguesa e de influência social, que se preocupa muito com a honra e com a opinião da sociedade: “Doña Felisa piensa cómo se reflejará ella en los ojos de los otros” (Lojo, 2007:191). A aparente fragilidade com que Felisa é descrita pelo narrador é desfeita, portanto, no decorrer da narrativa, quando ela convida seu chantageador para uma conversa. O leitor mais atento, capaz de identificar as “piscadelas” da autora, compreende este jogo desde o início, por meio do paratexto em forma de citação bíblica: “Hay vanidad que se hace sobre la tierra: que hay justos a quienes sucede como se hicieran obras de ímpios, y hay ímpios a quienes acontece como si hicieran obras de justos. Digo que esto también es vanidad”. (Eclesiastes, 8:14 apud Lojo, 2007:177). Por meio do jogo ou inversão de significados realizados com os termos “justos” e “ímpios”, a autora indica a inversão de valores no conto. A protagonista, que inicialmente é uma senhora frágil, a “justa” dama da alta sociedade que aparece nos jornais pelas obras de caridade que realiza, revela-se uma mulher burguesa preocupada com sua imagem perante a sociedade. Aquilo que Felisa não diz é o que revela seus verdadeiros sentimentos e intenções, pois em momento algum lamenta e preocupa-se com o roubo do corpo da mãe, mas com a repercussão que isso pode ocasionar. Já o jovem Alfonso Kerchoew de Peñarada, que inicialmente parece como um “ímpio” ou marginal aos olhos do leitor, age como uma espécie de justiceiro, pois vive da vaidade burguesa por meio de suas chantagens e estelionatos, uma vez que não tem uma imagem social para proteger e não se incomoda em relação a isso. Ao contrário disso, Peñarada teme a vida mesquinha e medíocre daqueles que vivem

---

<sup>1</sup> Termo usado por Maria Rosa Lojo em seu ensaio *La seducción estética de la barbárie en el “Facundo”*.

sob máscaras. Acima de tudo isso está a vaidade, obstinadamente combatida no Livro Eclesiastes, cujo discurso sagrado encontra-se profanado na voz do –suposto” ladrão de cadáveres que sequer pode ser condenado porque sua façanha de ter mudado o caixão de lugar para enganar a família de Felisa ainda não estava prevista no Código de Leis da época como crime. Ao dizer –*Ya se verá que algún día, cuando todos seamos un montoncito de huesos, alguien volverá a contar esta historia*” (Lojo, 2007:196), Peñarada reconcilia-se com sua antagonista e dialoga com o intertexto bíblico. A propósito, convém ressaltar que em seu artigo –Interpretar não é traduzir”, Umberto Eco (2011b) discute a questão do diálogo hermenêutico do ato tradutório, mas pondera essa questão a partir de Gadamer (apud Eco, 2011b : 257) que considera que todo tradutor é um intérprete, mas nem todo intérprete é um tradutor. Gadamer assinala algo mais na tarefa hermenêutica que parece fundamental para Eco, ou seja, a de que a tarefa do tradutor se distingue pelo grau de intensidade de suas interpretações. Algumas estratégias por ele propostas dizem respeito à negociação que o tradutor faz com o conteúdo nuclear de um termo, definindo, no contexto da obra, quais propriedades podem ser –anestesiadas” e quais não. Nesse sentido, ao refletir sobre a teoria e a prática dos contos em questão nos debatemos, principalmente, com o problema da tradução dos textos bíblicos que figuram como epígrafes, visto que as Bíblias costumam apresentar traduções diferentes de uma mesma parábola. Optou-se, portanto, por buscar uma tradução bíblica mais próxima da interpretação do conto, pois o fato de o leitor já estar familiarizado com as traduções dessa obra tão popular aumentaria as chances de que desfrutasse da intertextualidade entre a epígrafe e o texto. Todavia, a pesquisa às traduções mais recentes demonstrou que há uma grande variação vocabular em relação ao trecho selecionado por Maria Rosa Lojo na epígrafe retirada do Livro Eclesiastes. Assim, optou-se por descartar aquelas traduções nas quais a palavra vaidade era substituída por outras como –desilusão” ou –coisa muito vã”, já que uma interpretação mais profunda do conto aponta para a abrangência da palavra vaidade, que alude a uma rede de significados intencionalmente pensados pela autora na composição de sua narrativa, sobretudo na questão do simulacro, cuja raiz parece residir no hebraico *shaw*, que significa ludíbrio ou falsidade. No Prólogo à tradução da Bíblia (1991:33) selecionada, encontramos a informação de que esta teve como texto de partida a Bíblia dos Monges de Maredsous, religiosos beneditinos da Bélgica. É uma versão francesa dos originais em hebraico, aramaico e grego. Consta, ainda, que nas reflexões postas na boca do personagem Eclesiastes é possível perceber uma alusão ao rei Salomão, que a tradição judaica considerava como a personificação da sabedoria. Na mesma obra, foi encontrada também uma explicação sobre a origem da palavra Eclesiastes, do hebraico *cohélet*, que está associada a uma liderança, ao que preside uma assembléia ou à própria assembléia (1991:816). Sabemos que o livro Eclesiastes revela uma perspectiva duvidosa da vida após a morte e, por isso, sua mensagem volta-se para a experiência terrena do homem temente a Deus. Este homem deve, segundo o texto bíblico, ter a virtude da piedade, pois somente esta é capaz de modificar a severidade de seus atos. Assim, uma leitura mais ampla do intertexto nos adverte sobre a necessidade do homem sensato ponderar sobre seus julgamentos, visto que a vida é feita de simulacros e mesmo ao homem mais sábio não lhe é dado o dom da verdade absoluta, prevalecendo, sempre, o mistério sobre as coisas. Nesse sentido, o conto não deixa de ser uma paródia intertextual pós-moderna que Maria Rosa Lojo estabelece com o enfoque racionalista característico da tradição do gênero policial

com o qual dialoga a todo o momento, descrevendo, inclusive, passagens que aludem a romances tão populares do gênero como *Assassinato no Expresso do Oriente*, de Agatha Christie, onde a investigação também ocorre em um trem. Todos os contos de *Historias Ocultas en la Recoleta* fazem referência ao cemitério, porém este o utiliza, especialmente, como espaço central do conto. Os personagens se deslocam até ele, como é o caso do mordomo Evaristo, de alguns familiares, dos policiais e dos Cavalheiros da Noite. Utilizar um lugar que existe em nosso universo define a fixação realista do conto, sustentado pela descrição e utilização de outros elementos e detalhes reais como, por exemplo, o túmulo de Don Francisco Requijo, onde se encontrava escondido o caixão de Dona Inês. Mesmo assim, há sempre um mistério a ser desvendado em razão da visão metafísica iluminada pela intertextualidade bíblica que a autora confere a este conto, provocando fissuras na tradição racionalista do gênero policial. As epígrafes bíblicas também assinalam, na narrativa de Maria Rosa Lojo, para o questionamento da condição humana e sua imutabilidade através do tempo, contribuindo para a armação fictícia que nos oferece novas perspectivas de revisitar o passado conturbado e traumático da história de guerras pela independência que marcaram a formação da nação argentina no século XIX, além de oferecerem uma releitura dessa história, enterrada na memória coletiva dos argentinos, sob um ponto de vista mais humanizado.

## BIBLIOGRAFIA

- BIBLIA SAGRADA., 1991, 75 ed., São Paulo, Ave Maria.
- ECO, U., 2011a, “Ironia intertextual e níveis de leitura”, en *Sobre a literatura*. Trad. de Eliana Aguiar, Rio de Janeiro, BestBolso, pp.207-228.
- ECO, U., 2011b, “Interpretar não é traduzir”, en *Quase a mesma coisa*, Trad. de Eliana Aguiar, Rio de Janeiro, BestBolso, pp.251-282.
- FUENTES, C, 1992, “El tiempo de los tiranos”, en *El espejo enterrado*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 277-294.
- HUTCHEON, L., 1991, “A intertextualidade, a paródia e os discursos da história”, en *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, Trad. de Ricardo Cruz, Rio de Janeiro, Imago Ed., pp.163-182.
- LOJO, M. R., 1994, “La seducción estética de la barbárie en el “Facundo””, *Anales de literatura hispanoamericana*, Madrid, n.23, Editorial Complutense, pp.285-294.
- LOJO, M. R., 2007, *Historias ocultas en la Recoleta*, 2ª ed., Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.



**ALDO PELLEGRINI:  
TRADUCTOR Y PROPULSOR DEL SURREALISMO**

**Janaína de Azevedo Baladão  
Ruben Daniel Méndez Castiglioni**  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**RESUMEN**

Este artículo reflexiona sobre la importancia de la traducción al español, sobre todo de la obra en francés de autores surrealistas, realizada por Aldo Pellegrini –poeta, crítico, ensayista, dramaturgo y traductor surrealista argentino–, para la diseminación de los postulados de ese movimiento en Hispanoamérica.

**Palabras-clave:** Traducción; Surrealismo; Aldo Pellegrini; Hispanoamérica; Europa.

**ABSTRACT**

The present paper discusses the importance of translation into Spanish, especially the translation of French surrealist authors done by Aldo Pellegrini, an Argentinian poet, critic, essayist, playwright, and surrealist translator, for the dissemination of the precepts of this movement in Spanish-American America.

**Key words:** Translation; Surrealism; Aldo Pellegrini; Spanish-American America; Europe.

Como es sabido, alrededor de la Primera Guerra Mundial, surgieron varios movimientos vanguardistas que intercambiaron, entre Europa y América, experiencias y propuestas transmutativas del escenario artístico corriente. En esa interlocución entre los continentes, la traducción, sobre todo de la obra poética francesa al español y de la obra poética del español al francés –y, claro, el proceso de ~~re~~ traducir” la obra de poetas latinoamericanos que escribieron primeramente en francés, como el uruguayo Isidore Lucien Ducasse, o mejor, el Conde de Lautréamont, para citar tan solo un ejemplo– estimuló una amplia diseminación de las bases de los movimientos de vanguardia, tema sobre el cual nos ocupamos en este artículo. De hecho, como dice Miguel Ángel Vega Cernuda (1996/7: 84): –En el siglo XX la traducción se hace una cuestión de masas, una cuestión social e, incluso, una cuestión oficial”. En última instancia, la traducción –es una cuestión del gran público” (Cernuda, 1996/7: 84). Y ese gran público, en lo que se refiere a las vanguardias –sea el aumento de lectores, autores u obras publicadas, sea la extensión de estudios, ensayos, traducciones e investigaciones–, no ha cesado de crecer.

A partir del inicio del siglo XX una serie de movimientos culturales actuaron sobre la reflexión y creación artística en el mundo occidental. Bajo la influencia del futurismo, expresionismo, dadaísmo, cubismo y surrealismo, entre otros movimientos vanguardistas y filosóficos, las artes y la literatura se inspiraron en búsqueda de transformación e innovación.

El surrealista y traductor argentino Aldo Pellegrini, en la introducción de la *Antología de la poesía surrealista de la lengua francesa* (1961: 9), obra con traducción mayormente suya, explica que los jóvenes artistas y poetas que se reunieron alrededor de la revista parisiense *Littérature* surgieron justamente en medio de los movimientos de vanguardia –que conmovieron los principios estéticos” del inicio del siglo XX. Sin embargo, a diferencia del cubismo, futurismo y expresionismo que constituyen una ruptura formal con las normas estéticas vigentes, el surrealismo –fue fundamento de una actividad creadora totalmente distinta y de una nueva concepción del mundo, del hombre y de los medios de expresión” (Pellegrini, 1961: 9). Las raíces surrealistas provienen del dadaísmo que, por su parte, no solo rechazaba el arte y la literatura sino cuestionaba –la esencia y la razón fundamental de todo arte, afirmando la caducidad esencial de cualquier forma de expresión artística” (Pellegrini, 1961: 9). De hecho, de ese movimiento –negador”, como explica Pellegrini, se asentaron las bases del surrealismo –pero de manera más madura–, es decir, a partir de una propuesta estética que aceptaría tan solo una regla: –la libertad total”.

Y los surrealistas también usaron su libertad para hacer humor con las posibilidades de la traducción, manipulando textos literarios, desarticulando y rearticulando poemas, como informa Perfecto Cuadrado (1992: 481), en *Notas sobre la poesía surrealista portuguesa*. De esa forma, aparecen las operaciones y mutaciones lingüísticas que se pueden ver en las palabras de Mário Cesariny, que relata el procedimiento que realiza (o realizaría) con un soneto de Luis de Góngora:

(1973-1976. Peter Foster Marra inicia vertiendo para el inglés, sin recurrir al diccionario, por el sistema de kabala, o paranoia fonética el soneto de Góngora. Mário Cesariny, por el sistema siguiente, pone en portugués el traslado de P.F. Marra. Arnost Budik vierte para checoslovaco la traducción de Mário Cesariny, John Lyle pasa para neerlandés la traducción de Arnost Budik. J.F. Aranda pone en español la versión de Lauren Vanscrevel. Jean-

Clarence Lambert pone en francés la versión de J.F. Aranda, mientras Pierre Dhainaut versa, —~~o~~ estilo antiguo”, la traducción portuguesa de M.C., y Kent Smith traduce nuevamente para el inglés la versión neerlandesa de Laurence Vanscrevel). (Cesariny, 1980: 221 nota 186 en Cuadrado, 1992: 483)

Dejando de lado el humor y los juegos surrealistas, la traducción sería al español, principalmente de las obras en francés, de André Breton, Antonin Artaud, Louis Aragon, Maxime Alexandre, Marcel Duchamp, Paul Eluard, Benjamin Péret, Philippe Soupault, René Crevel, Robert Desnos, Jean-Pierre Duprey, Jacques Prévert, Maurice Blanchard, Francis Picabia, Raymond Queneau, Lautréamont, entre otros nombres cardinales del movimiento, influenciaron una generación de jóvenes sedientos por cambios en el dominio de las artes en Hispanoamérica. Por lo tanto, es correcto decir que la traducción ha ejercido un rol decisivo en la diseminación de las ideas vanguardistas.

Además de la rápida ascensión de la industrialización, de la entrada en el escenario internacional por medio de grandes inversiones nacionales y extranjeras, de las nuevas técnicas agrícolas (ahora automatizadas) y de un considerable aumento de la población debido a la inmigración en el período de 1910 a 1940, hay una reafirmación de la originalidad cultural en las letras hispanoamericanas. El objetivo primero de las vanguardias que surgieron y que fueron desplegándose en diversas corrientes estéticas era originar nuevas posibilidades de expresión que abarcasen la nueva realidad político-social. De esa manera, según Jorge Schwartz (2002), las vanguardias buscaban lo —nuevo”.

En efecto, y no por casualidad, Guillaume Apollinaire designaba a las vanguardias de —espíritu nuevo”, nombre con el cual bautizó la importante revista francesa *L'esprit nouveau*. Esa búsqueda de los poetas por la renovación no renegaba a las vanguardias europeas, sino que las abarcaba en sus propuestas. En realidad, América tradujo la vanguardia europea sobre todo para dar cuenta de los cambios en la ciudad y el frenesí urbano. Vicente Huidobro,<sup>1</sup> que convivió con Juan Gris, Max Jacob, Paul Dermée, Pablo Picasso, Diego Rivera, Jean Cocteau, Apollinaire, entre otros (Schwartz, 2002: 96), lanzó el primer manifiesto vanguardista de América, titulado —Non serviam”. En él, proclamaba:

Y he aquí que una buena mañana, después de una noche de preciosos sueños y delicadas pesadillas, el poeta se levanta y grita a la madre Natura: *Non serviam*. [...] Ese *non serviam* quedó grabado en una mañana de la historia del mundo. No era un grito caprichoso, no era un acto de rebeldía superficial. Era el resultado de toda una evolución, la suma de múltiples experiencias. El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo la declaración de su independencia frente a la Naturaleza. Ya no quiere servirla más en calidad de esclavo. [...] Una nueva era comienza. Al abrir sus puertas de jaspe, hincó una rodilla en tierra y te saludo muy respetuosamente. (Huidobro, 2002: 100)

Es de Huidobro el intento de imponer el creacionismo y en su estadía en Europa hizo una serie de poemas traducidos de sí mismo, una metamorfosis de su propia obra para realizar una poesía traducible que suscitara nuevas imágenes a cada lectura. En 1921 fundó la revista *Creación* en un esfuerzo para unificar

---

<sup>1</sup> Vicente Huidobro, de acuerdo con Schwartz (2002: 95), es —el fundador de las vanguardias europeas”.

varias tendencias de la vanguardia. El creacionismo pretendió producir una suerte de “álgebra del lenguaje”, de manera que los signos lingüísticos pudieran adquirir una estima que reflejara belleza por medio de su significado sustancial. Sin embargo, de acuerdo con Garganigo y colaboradores (2002: 484-9), los experimentos de Huidobro consolidaron otra tendencia: el ultraísmo, que tiene en Borges su mayor exponente.

En Madrid, Borges entró en contacto con Rafael Cansinos-Asséns e Isaac del Vando Villar, nombres de relieve del ultraísmo español, y publicó “Anatomía de mi ultra”, inscribiéndose en la “estética activa de los prismas” (relacionada al cubismo y expresionismo) y en la “estética pasiva de los espejos” (relacionada al futurismo). Al volver a Buenos Aires, el mismo Borges inauguró la vanguardia argentina y, en menos de una década, publicó más de 232 textos en periódicos diversos –como *Prisma*, *Proa* y *Martín Fierro*–. Es a partir de la obra borgiana, como subraya Sklodoska (2002: 486), “que la narrativa hispanoamericana empieza a dialogar de manera consistente y profunda con toda la tradición del discurso occidental”. Como agrega Delisle y Woodsworth (1995: 102-3), Borges sostuvo y propuso teorías que se refieren a la idea de que el idioma se enriquece por medio de la traducción, ya que, para él, los idiomas no son “universos simbólicos cerrados, sino depósitos de procesos poéticos y narrativos, que los escritores de todo el mundo pueden utilizar” (nuestra traducción).

Años después, en 1929, el hispanista norteamericano Wado Frank impartió una serie de conferencias en Buenos Aires, por invitación de la Facultad de Filosofía y Letras. La idea de fundar una revista que hiciera conocer a los jóvenes escritores argentinos, difundiera la obra de los escritores extranjeros y se preocupara, ante todo, por la calidad de los textos surgió de las conversaciones entre Wado Frank y Eduardo Mallea, traductor de las conferencias. Es necesario recordar que, desde el fin de *Martín Fierro*, no había en Argentina ninguna revista que cumpliera esa triple función. Sin embargo, el propósito de Frank y Mallea no era fácil de realizar debido a la crisis económica que acometía una buena parte del mundo. Por esa razón, recurrieron a Victoria Ocampo, escritora argentina con condiciones de financiar el proyecto, que no solo se interesó sino invitó a un grupo de amigos suyos en lo que luego sería el “comité de colaboración” de la nueva revista: *Sur*. Ese comité se dividió en un “consejo extranjero” y un “consejo de redacción”. Las idiosincrasias del idioma castellano y sus diversidades se unieron a nuevos acentos y traducciones: formaban parte del consejo extranjero el dominicano Pedro Henríquez Ureña, el mexicano Alfonso Reyes, el italiano Leo Ferrero, el francés Drieu la Rochelle, el español Ortega y Gasset, el uruguayo-francés Jules Supervielle, el suizo Ernest Ansermet y Wado Frank. El consejo de redacción, por su vez, estaba integrado por Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Eduardo Bullrich, Alfredo González Garaño, María Rosa Olivier, Eduardo Mallea y Guillermo de Torre. Esos dos últimos, en conjunto con Ocampo, estructuraron la revista, que entró en escena en 1931.

La revista *Sur* fue una gran difusora cultural de la época, y en su nómina de publicación se incluyeron a importantes autores argentinos. Al contexto que nos referimos se le debe agregar una gran cantidad de revistas y folletines de distintas orientaciones (que surgieron a medida que entraron en el país las nuevas ideas provenientes de Europa), y una serie de obras de diferentes estilos. Fue en esta coyuntura que surgió, en especial, el grupo surrealista argentino, que tuvo como líder a Aldo Pellegrini.

## Aldo Pellegrini

Aldo Pellegrini era un joven estudiante de medicina de Rosario, cuando fundó, en 1926, en Buenos Aires, el primer grupo surrealista de lengua castellana, en conjunto con Adolfo Solari, David Sussmann, Elías e Ismael Piterbarg y Marino Cassano. En carta publicada en la revista *Capricornio*, en 1957, Pellegrini (Lafleur; Provenzano, 1993: 105) dijo: –el surrealismo no es la creación de un solo hombre y en su formación han confluído todas las corrientes que señalan la insurrección esencial del hombre del siglo XX. Esa insurrección abarca todos los planos de la actividad humana y no es puramente estética como pretenden algunos”.

En 1928, Pellegrini fundó la revista *Qué*, en la cual hace una inmersión en los postulados surrealistas –con especial atención a los nociones de amor, poesía y libertad–, que iban a acompañarlo por toda la vida. Sobre sus escritos y sobre sí mismo dijo en *Escrito para nadie* (1972: 73): –Cada palabra tiene un secreto mágico que es necesario extraer. Pero en definitiva admiro solo a los aventureros de la vida. En cuanto a mí, me resigno a ser un aventurero del espíritu”. Dirigió las revistas *Ciclo* (1948-1949), *A partir de cero* (1952-1954), *Letra y línea* (1953-1954) y *La Rueda* (1967). El drama *Teatro de la inestable realidad* se remonta al año 1964, y el ensayo *Para contribuir a la confusión general* –que presenta su Estética de la destrucción– a 1965. Su obra poética quedó reunida en cinco libros: *El muro secreto* de 1949, *La valija de fuego* de 1953, *Construcción de la destrucción* de 1957, *Distribución del silencio* de 1966 y *Escrito para nadie*, poesía inédita de 1972-73, que se publicó póstumamente en 1989. Organizó tres antologías: *La Antología de la poesía surrealista de la lengua francesa* publicada en 1961; la antología de *Oliverio Girondo*, en 1964; y la *Antología de la poesía viva de Latinoamérica*, en 1966. Pero no solo eso. Fue también el punto de referencia de toda una generación cuando se discutían las artes plásticas gracias a *Artistas abstractos argentinos* (1956), *Nuevas tendencias en la pintura* (1967) y *Panorama de la pintura argentina contemporánea* (1967).

Los números de *A partir de cero* –publicados entre 1952 y 1956– muestran una faceta de combate y polémica en sintonía con los postulados surrealistas. La actuación de Pellegrini al dirigir la revista se destacó con sus traducciones, poesías y ensayos controvertidos, en los cuales, además de teorizar sobre el surrealismo, atacaba a célebres escritores a quienes acusaba de acabar con la vida misma –asfixiada por un cúmulo de minúsculas y bien dosificadas sensaciones literarias” (s.p.). La revista está ilustrada por *collages*, dibujos y ejemplos de escritura automática, es decir, hay una retórica intencional, que se maneja casi con –valor de símbolo o coraza de combate” (Sola, 1967: 119-20), de poetas como Molina, Madariaga, Latorre y Llinás. *A partir de cero* circuló y fue bien recibida en Europa y ese hecho no solo facilitó el refuerzo de los lazos con grupos surrealistas del exterior, sino posibilitó el contacto con el grupo Phases. La revista *Letra y línea*, por su parte, también contribuyó a difundir el surrealismo y estuvo abierta a todas las manifestaciones de la cultura contemporánea, en su deseo de cambio y ruptura con lo establecido (Poblete-Araya, 1983:190).

## Las traducciones

Pellegrini se vuelve el nombre decisivo para el movimiento surrealista no solo porque pensó y estableció el surgimiento de la discusión y escritura en

Argentina sino a causa de la difusión del surrealismo en América por medio de la traducción. En varios de sus ensayos, trata de temas referentes a la literatura y lanza mano de un conocimiento especializado: en *Para contribuir a la confusión general* (1965: 59-94), por ejemplo, nombres como Hölderlin, Nerval, Rimbaud, Lautréamont, Shakespeare, Fernando Pessoa, Dante, entre otros, circulan naturalmente en su prosa crítica.

En el año 1964, Aldo Pellegrini le rindió homenaje a Lautréamont con el libro de traducción de sus obras completas. En la introducción, Pellegrini (1986: 9) escribe un ensayo sobre el autor uruguayo-francés, manifestando que los *Cantos* no son una lectura fácil para quienes tienen prejuicios con relación a la literatura, porque jamás deben haberse encontrado frente a algo ~~tan~~ “desconcertante” y porque tienen ~~un~~ “sentido y una intención que trasciende el puro quehacer literario”, sentido que corresponde a ~~toda~~ “auténtica obra de arte”. En ese ensayo, hace referencia a la historia de los *Cantos* y a sus comentaristas, deteniéndose también en las influencias que Lautréamont tuvo y que dejó. Sobre todo, Pellegrini pone énfasis en el espíritu de rebeldía y en el pesimismo constructivo que la obra de Lautréamont refleja.

La traducción que Pellegrini hizo de los *Manifiestos del surrealismo*, de André Breton, es de 1965. Sobre la importancia de la traducción de las ideas de Breton, dice que de la lectura de los *Manifiestos* surge la ~~honda~~ “preocupación por el destino del hombre” y que la ~~prédica~~ “de Breton en pro de una vida más alta, en la que la dignidad del hombre sea respetada y contemplada en toda su extensión, es paralela a su violenta condenación del mundo actual” (Pellegrini, 1992: 10). En el prólogo, llama la atención el desahogo de Pellegrini (1992: 7) sobre ~~un~~ “texto que figura entre las expresiones fundamentales” del siglo XX: ~~la~~ “presente traducción de los dos primeros *Manifiestos* fue realizada hace más de treinta años, y fracasó siempre en las distintas tentativas de publicación” (1992: 7).

Pellegrini (1992: 11) también establece otras reflexiones sobre la traducción de los *Manifiestos*: ~~Para~~ “tener idea de las dificultades que ofrece la traducción de un estilo tan nuevo y personal puede servir de pauta la respuesta del mismo Breton [...]: ‘Que tengan cuidado, conozco el significado de todas mis palabras y cumplo naturalmente con la sintaxis’ [...]”. La sintaxis que Breton presenta en su texto es, según Pellegrini (1992: 11), ~~de~~ “una gran agilidad, sin llegar a romper nunca la esencial estructura del idioma”, de una forma que lleva la experiencia al límite. Eso produce, para Pellegrini (1992: 11), un conjunto a la vez libre y controlado, que ~~confiere~~ “a su prosa una increíble ondulación que se propaga a través de larguísima párrafos, agitados por un borboteo de hervor, difícilmente alcanzable por la palabra”. Consciente de la particularidad de los textos que traduce, Pellegrini (1992: 12) concluye: ~~La~~ “difícil misión de un traductor consiste en mantener el equilibrio entre la posibilidad de trasladar su estilo y la claridad en verter sus ideas”.

La traducción y el sentido crítico caminaron uno al lado del otro en las traducciones de Pellegrini. En 1971, es decir, en los últimos años de su vida, publicó la traducción del libro de Antonin Artaud, *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, precedido, como en las demás obras, de un importante y elucidario prólogo. En éste, Pellegrini subraya que la obra de Artaud debe ~~considerarse~~ “inspiradora de una nueva conciencia de una rebelión”, afirmada en los valores más hondos del hombre, en oposición a una sociedad esencialmente antihumana (Pellegrini, 1987: 7). Además del aporte de la traducción, Pellegrini realiza un profundo análisis de la vida de Artaud convertida en obra.

La *Antología de la poesía surrealista de la lengua francesa* (1961), citada al principio de este artículo, es considerada por André Breton como el trabajo más completo sobre el tema en cualquier idioma. Esa compilación, editada por primera vez bajo los auspicios de la Compañía General Fabril, presenta la traducción de poemas de cuño surrealista de 66 poetas, desde 1922 hasta 1961, y fue reeditada en 2006 por la editorial Argonauta. En estudio previo redactado bajo el título “La poesía surrealista”, Pellegrini explica las raíces históricas del movimiento, presenta los conceptos y las técnicas pertinentes al surrealismo, además, ofrece una división cronológica de la evolución del surrealismo, clasificaciones de los poetas y claves de lecturas para las poesías compiladas. Ese trabajo, como recalca Santiago Venturini (2008), en el artículo “La traducción del surrealismo en Argentina: acerca de una antología”, tiene una fuerte dimensión informativa –en el que la construcción de un saber enciclopédico sobre el movimiento y sus exponentes tiene un alcance innegable, aunque el fin sea también, sin dudas, elaborar una imagen lo más completa posible sobre el surrealismo francés para el lector argentino”.

Para la crítica literaria Graciela de Sola (1967: 135), la literatura argentina siempre ha sido sensible al pensamiento y arte universales, motivo por el cual el surrealismo se hizo presente en ese país. Gracias a las publicaciones de Pellegrini, a su percepción, sensibilidad y conocimiento del contenido ideológico, a sus conferencias, ensayos y comentarios, se puede decir que el surrealismo tiene en Aldo Pellegrini un gran propulsor del movimiento. Pero, verdaderamente fundamental para la comprensión del surrealismo, fue su labor de traductor.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARGAN, Giulio Carlo, 2008, *Arte moderna*, São Paulo, Companhia das Letras.
- BIRO, Adam; PASSERON, René (orgs.), 1982, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, París, P.U.F.
- BRETON, André, 1992, *Manifiestos del surrealismo*, traducción y notas de Aldo Pellegrini, Buenos Aires, Argonauta.
- CASTIGLIONI, R. D., 2000, –Aldo Pellegrini, surrealista argentino”, *Tesis*, Porto Alegre, Pontificia Católica do Rio Grande do Sul.
- CERNUDA, Miguel Ángel Vega, 1996-1997, –Apuntes socioculturales de historias de la traducción: del Renacimiento a nuestros días”, en *Hieronymus Complutensis*, Madrid, 4-5, pp. 71-86.
- CUADRADO, Perfecto, 1992, *Notas sobre la poesía surrealista portuguesa*, París, Arquivos do Centro Cultural Português.
- DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith, 1995, *Os tradutores na história*, traducción de Sérgio Barth, São Paulo, Ática.
- GARGANIGO, John F.; COSTA, Rene de; HELLER, Ben A.; LUISELLI, Alexandra; SABAT-RIVERS, Georgina; SKLODOWSKA, Elzbieta, 2002, *Huellas de las literaturas hispanoamericanas*, 2. ed., New Jersey, Prentice Hall.
- HUIDOBRO, Vicente, 2002, –Chile (Manifiestos)”, en SCHWARTZ, Jorge, 2002, *Vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, traducción de Estela dos Santos, México, FCE.
- LAFLEUR, H. R.; PROVENZANO, S. D. (orgs.), 1993, *Las revistas literarias. Selección de artículos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- MÉXICO en el Arte, 1986, n. 14, INBA, p. 16.
- NADEAU, M., 1964, *Histoire du Surréalisme*, París, Seuil.
- PELLEGRINI, Aldo, 1965, *Para contribuir a la confusión general*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- \_\_\_\_\_. 1950, *El movimiento surrealista. Cursos y conferencias*. Buenos Aires, Colegio Libre de Estudios Superiores.
- \_\_\_\_\_. 1951, *Nacimiento y evolución del movimiento surrealista. Cursos y conferencias*, Buenos Aires, Colegio Libre de Estudios Superiores.
- \_\_\_\_\_. 1966a, *Distribución del silencio*, Buenos Aires, Argonauta.
- \_\_\_\_\_. 1972, *Escrito para nadie*, Buenos Aires, Argonauta.
- \_\_\_\_\_. 1966b, *Antología de la poesía viva latinoamericana*, Barcelona, Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. 1986, –El conde de Lautréamont y su obra (Prólogo)”, en LAUTRÉAMONT, Conde de, 1986, *Conde de Lautréamont. Obras completas*, Buenos Aires, Argonauta.
- \_\_\_\_\_. 1992, –Prólogo”, en BRETON, André, 1992, *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Argonauta, pp. 7-12.
- \_\_\_\_\_. (org.) 1970, *Lautréamont 100 años*, Buenos Aires, Galería de Arte Gradiva.
- \_\_\_\_\_. 1961, *Antología de la poesía surrealista de la lengua francesa*, Barcelona, Argonauta.
- \_\_\_\_\_. 1949, *El muro secreto*, Buenos Aires, Argonauta.
- \_\_\_\_\_. 1952, *La valija de fuego*, Buenos Aires, Americalee.
- \_\_\_\_\_. 1964, *Teatro de la inestable realidad*, Buenos Aires, Carro del Tespis.
- \_\_\_\_\_. 1949, –La conquista de lo maravilloso”, *Ciclo*, Buenos Aires, n.2, pp. 51-70.



- \_\_\_\_\_. 1967, *Catálogo de la exposición del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella*, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_. 1987, –Antonin Artaud el enemigo de la sociedad”, en ARTAUD, Antonin, 1987, *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, Buenos Aires, Argonauta.
- \_\_\_\_\_. [s/f], *Nuevas tendencias en la pintura*, Buenos Aires, Muchnik.
- \_\_\_\_\_. 1966, *Antología de la poesía viva latinoamericana*, Barcelona, Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. 1964, *Oliverio Girondo. Antología*, Buenos Aires, Argonauta.
- PÉRET, B., 1992, *Ouvres complètes. Tome 6*. París, José Corti/Association des amis de Benjamni Péret, p. 15-35.
- POBLETE-ARAYA, Kira Ines del Rosario, 1983, –Trayectoria del surrealismo en las Revistas literarias argentina”, *Tesis*, Austin (Texas), University of Texas.
- PONGE, R. (org.), 1999, *Surrealismo e Novo Mundo*, Porto Alegre, UFRGS.
- REVISTA QUÉ, 1928, Buenos Aires, n.1, nov.
- REVISTA QUÉ, 1930, Buenos Aires, n. 2, dic.
- SCHWARTZ, Jorge, 2002, *Vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, traducción de Estela dos Santos, México, FCE.
- SKLODOWSKA, Elzbieta, 2002, –Antecedentes de la nueva novela: entrando en la modernidad”, en GARGANIGO, John F.; et allí, 2002, *Huellas de las literaturas hispanoamericanas*, 2. ed., New Jersey, Prentice Hall.
- SOLA, Graciela de, 1967, *Proyecciones del surrealismo en la República Argentina*, Buenos Aires, Culturales Argentinas.
- TORRE, Guillermo de, 2001, *Literaturas europeas de vanguardia*, España, Renacimiento.
- VENTURINI, Santiago, 2012, –La traducción del surrealismo en Argentina: acerca de una antología”, en *Primer Coloquio “Ética y Estética: Literatura. Artes. Medios. Política”*, Universidad Nacional de Córdoba, 2008, Disponible en: [http://www.expoesia.com/p08\\_venturini.html](http://www.expoesia.com/p08_venturini.html), accedido el 20 ene. 2012.

# CRÍTICA LITERARIA Y TRADUCCIÓN: ALGUNAS NOTAS ACERCA DEL PROCESO DE TRADUCCIÓN DE *MEMORIAL DE AIRES* (1908) PARA EL ESPAÑOL

Luz Adriana Sánchez Segura  
Universidade Federal de Santa Catarina

## RESUMEN

Este artículo propone una discusión alrededor de dos tendencias frecuentes de interpretación de *Memorial de Aires*, que han determinado su posición en la obra machadiana y en la novelística brasileña. Así mismo, se propone analizar el modo en que dichas lecturas han determinado las iniciativas de traducción para el español, específicamente las realizadas en México y Argentina, ambas publicadas en 2001.

**Palabras-clave:** *Memorial de Aires* - crítica literaria - traducción - Machado de Assis.

## ABSTRACT

This paper discusses two frequent tendencies in the interpretation of *Memorial de Aires*, which have determined the position of this novel within Machado de Assis's work and within the Brazilian novel. It also aims at analyzing how these interpretations have determined translation initiatives into Spanish, especially those made in Mexico and Argentina, both published in 2001.

**Keywords:** *Memorial de Aires* - literary criticism - translation - Machado de Assis

Pensar el ejercicio de la traducción como una instancia interpretativa y al nuevo texto como una huella de dicha instancia, representa la posibilidad de interrogar la traducción como acto de lectura en sus características más básicas, en sus iniciativas, en los numerosos aspectos que la determinan, en el azar que se manifiesta entre lo que se presupone y lo que resulta, y, principalmente, en su naturaleza –limitada” y finita en relación con el texto original. Entiéndase esta limitación en la vía de pensamiento de Walter Benjamin, de la relación tangencial del texto traducido con el original:

Así como la tangente sólo roza ligeramente al círculo en un punto, aunque sea este contacto y no el punto el que preside la ley, y después la tangente sigue su trayectoria recta hasta el infinito, la traducción también roza ligeramente al original, y sólo en el punto infinitamente pequeño del sentido, para seguir su propia trayectoria de conformidad con la ley de la fidelidad, en la libertad del movimiento lingüístico. (1971: 141)

Podríamos decir que esa posibilidad de cuestionamiento surge en el momento en que la traducción deja de pasar desapercibida para los lectores y en que el traductor se manifiesta, en toda su materialidad, como aquel que le abre un espacio a un texto extraño y extranjero, en la –familiaridad” y plasticidad – discutibles– de su lengua materna. Digamos, en otras palabras, que el cuestionamiento tiene lugar cuando se reconoce tanto la especificidad en términos de –forma” del texto original cuanto la del texto traducido; cuando se comprende el texto como una creación de lenguaje, un cuerpo limitado, la marca de un acontecimiento, sea de escritura o de lectura y traducción.

La posición que un libro ocupa dentro de la obra de su autor o en un determinado núcleo literario –la literatura brasileña, por ejemplo– puede no ser siempre un aspecto problemático para una reflexión sobre su traducción. Sin embargo, en el caso de la traducción de *Memorial de Aires* para el español – lengua a la que fueron hechas tres traducciones desde su publicación en 1908, las tres casualmente realizadas entre 2001 y 2002– la consideración de factores como el número reducido de abordajes críticos dedicados exclusivamente a la obra, el escaso volumen de traducciones para otras lenguas en comparación con el de otras novelas del escritor y las particularidades de su difusión dentro y fuera del país parece pertinente.

Para comenzar, cabe señalar que el abordaje del proyecto de traducción para el español, de *Memorial de Aires*, última novela publicada por Machado de Assis, que aquí pretendo presentar, se inscribe en la especificidad del ámbito académico, más precisamente en el de los estudios especializados. Reparar en ese vínculo nos lleva a considerar el tipo de interés que motiva la traducción, así como el que motivó mi aproximación a la novela.

Mi primer contacto con *Memorial de Aires* tuvo lugar durante mis estudios de maestría en Literatura, en el marco de un curso sobre las novelas de Machado de Assis. Me acerqué a ella porque percibí la reducida atención que los abordajes críticos le dedicaban. Después de leerla, revisé los textos críticos que tuve a mi alcance, percibiendo en ellos la asociación recurrente de la obra con la vida personal de su autor y/o con acontecimientos históricos del Brasil.

La revisión de diferentes abordajes hizo evidente no sólo esa asociación recurrente sino el distanciamiento de algunos críticos frente a ella. Antonio

Candido, por ejemplo, en una conferencia titulada “Esquema de Machado de Assis”, pronunciada en 1968 –publicada junto con otros ensayos del autor en 1970 bajo el título *Vários escritos*– problematiza la tendencia romántica de “atribuirles a los grandes escritores una cuota bastante pesada y ostensiva de sufrimiento y de drama” (2001: 9), observando cómo en el caso de Machado de Assis “los críticos que [lo] estudiaron nunca dejaron de inventariar y realzar las causas eventuales de tormento, social e individual: color oscuro, origen humilde, carrera difícil, humillaciones, enfermedad nerviosa.” (9) Candido no se conforma con hacer ese señalamiento, también procura desmontar esa imagen idealizada a partir de la verificación de las características más frecuentemente asociadas al autor, concluyendo que “en verdad, sus sufrimientos no parecen haber excedido a los del común de la gente” (9).

Antes de exponer su lectura y señalando las inmensas posibilidades de sentido de las “obras de los grandes escritores” (13), Candido describe lo que podríamos llamar un panorama de la fortuna crítica de la obra machadiana en el que destaca los aspectos que más llamaron la atención en épocas determinadas y, sobre todo, el tipo de imagen que cada una de ellas proyectaba del autor. Así, comienza caracterizando la imagen que las lecturas producidas durante las dos primeras décadas del siglo XX construyeron, frecuentemente asociada a la filosofía y a la sabiduría; pasa luego a considerar la tendencia “propriadamente psicológica” (15) de los estudios de la década del treinta, determinada por la búsqueda de correspondencias entre la vida del autor y su obra, soportada en las investigaciones de “las disciplinas de moda, sobre todo el psicoanálisis, la somatología [y] la neurología” (15); y, termina considerando la lectura propuesta por los estudios realizados a partir de 1940 “ya distanciados de las tendencias de identificación biográfica”, con influencias filosóficas y sociológicas.

El número de estudios que hacen parte de la fortuna crítica de la obra machadiana es inmenso, sin embargo, son pocos los abordajes dedicados específicamente a *Memorial de Aires*. Además, como ya fue dicho, parece existir un consenso en torno a las frecuentes asociaciones de la obra con aspectos biográficos o históricos. A continuación nos detendremos brevemente en dos de los abordajes más reconocidos de la novela, propuestos por Lúcia Miguel Pereira y John Gledson<sup>1</sup>, respectivamente, con la intención de analizar la noción de novela que subyace en cada propuesta, así como de observar las implicaciones de esas nociones en los procesos de difusión de la obra dentro y fuera del país.

El abordaje de Lúcia Miguel-Pereira sobre *Memorial de Aires* se extiende en dos de sus libros: *Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)*, publicado en 1936, y *Prosa de ficção (1870 a 1920)*, decimosegundo volumen de la *História da Literatura Brasileira* dirigida por Álvaro Lins, publicado en 1955.

Para comenzar, es necesario advertir que el proyecto de lectura que la autora desarrolló en *Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)* comprendió la formación completa de Machado como escritor “desde sus primeros textos hasta su última novela” vista siempre a la luz de detalles minuciosos de su historia personal. Al periodo que comprende la creación del protagonista de *Memorial de Aires* –el Consejero Aires, que apareciera previamente en *Esau e Jacó* (1904)– y la escritura y publicación de la novela le dedica aproximadamente cuarenta páginas, distribuidas en tres capítulos titulados “O Conselheiro Aires”, “Ao pé do

---

<sup>1</sup> Traduciré al español todas las citas de los abordajes de Lúcia Miguel-Pereira y John Gledson, conservando su referencia en portugués.

leito derradeiro” y “Pensamentos de vida formulados”. El énfasis de esa lectura permite un contacto muy restringido con las obras a las que se refiere pues se concentra en la identificación de aspectos vinculables con la vida del autor. Así, privilegia un acercamiento al Consejero Aires que comprueba similitudes entre el autor y su personaje, sin considerar su articulación en las dos novelas en que aparece –*Esau e Jacó* y *Memorial de Aires*– ni analizar las características de estilo o las implicaciones de la ficción memorialista, por ejemplo. Se trata de una lectura afirmativa y resuelta, es decir, una lectura de comprobación, basada en una verdad y no en un problema crítico.

Ese abordaje, basado en la afirmación de la estrecha relación de la obra con la vida personal del autor, no supone la consideración de *Memorial de Aires* como una novela, es decir, como una obra de ficción. De esta manera, vista a través de las imágenes idealizadas de Machado –de su enfermedad y su vejez– y de su matrimonio, la novela se neutraliza, la potencia creativa desaparece –perdiéndose, por ejemplo, cualquier posibilidad de percibir en la aparente armonía de las relaciones de los personajes el tan celebrado espíritu crítico del escritor. En resumen, para Lúcia Miguel-Pereira el valor de la novela se restringe al de un testimonio de los últimos días del autor, siendo de ese modo el cierre perfecto de su obra: “Sin esas páginas de saudades, de una pureza cristalina, no estaría completa la obra de Machado de Assis” (1955: 271).

Algunos años más tarde y con otras pretensiones, Lúcia Miguel-Pereira consideró nuevamente la obra de Machado de Assis, en *Prosa de ficção* –décimo segundo volumen de la *História da Literatura Brasileira*, dedicado a la prosa de ficción producida en el Brasil entre 1870 y 1920– en el capítulo titulado “Pesquisas psicológicas”. El texto se concentra en las obras de la segunda fase, especialmente en las implicaciones que tuvo la aparición de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, en 1891, para la literatura brasileña. Aunque el análisis se concentra fundamentalmente en dicha obra, son muchas las referencias que la crítica hace sobre personajes de otras novelas –tanto de la primera como de la segunda fase<sup>2</sup>– y de varios cuentos del autor. Entre tanto, la aparición de *Memorial de Aires* es marginal y restringida a la correspondencia entre su tema y la vejez del autor. A propósito de *Memorial de Aires* comenta:

De ahí en adelante, hasta la vejez, hasta la muerte, no transigiré más, sólo diré lo que siento. Si su último libro, el *Memorial de Aires*, evidencia apaciguamiento, es porque de hecho traduce una reconciliación del artista con su vieja y querida amiga, la vida. En esa novela, evocación de su perfecta felicidad conyugal, iluminado por la saudade de la compañera, perdida pocos años antes, se adivina que, en vísperas de dejarla, Machado de Assis descubrió un nuevo camino para la comprensión de la existencia: la ternura, ya no escondida en el humorismo, ya no contaminada de ironía, sino expandiéndose libremente, envolviendo y suavizando todas las cosas. El contacto de unas pocas creaturas generosas también paga la pena de vivir: de divertido, el espectáculo pasa a ser conmovedor; la voz humana no se pierde

---

<sup>2</sup> Uso aquí las categorías “primera y segunda fase” propuestas por Roberto Schwarz, para clasificar la producción novelística de Machado de Assis. El crítico incluye en la “primera fase” las novelas de la juventud del autor, entre las que destaca *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) y *Iaiá Garcia* (1878). Ya, bajo la denominación “segunda fase”, incluye las obras escritas a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Cabe aquí resaltar la importancia de su estudio publicado en dos partes, la primera titulada *Ao vendedor as batatas* (1977) y la segunda *Um mestre na periferia do capitalismo* (2000).

ya en la vastedad de un universo indiferente, sino al contrario, resuena en lo acogedor de una sala bien abrigada, cerrada a las dudas como a las intemperies. Tal vez en ese ambiente dulce se hayan disuelto las mejores características machadianas, y el libro salió inferior a los que más de cerca lo precedieron. La tranquilidad no era el elemento más propicio a Machado de Assis. (1957:72)<sup>3</sup>

Obsérvese que la imagen que Miguel-Pereira proyecta de la novela en esas pocas líneas niega aspectos como la ironía o el sarcasmo que de hecho se agitan bajo la apariencia conformista del Consejero Aires –apariencia que, cabe decir, podría ser comprendida como el artificio de máxima sutileza de la segunda fase del escritor. Nótese también que el libro, considerado “inferior a los que más de cerca lo precedieron”, no merece más comentarios a lo largo del capítulo y que en las ocasiones en que la autora se refiere a Aires lo hace siempre como personaje de *Esau e Jacó*.

Si consideramos la presencia de *Memorial de Aires* en *Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)* percibimos que ella está garantizada bajo la intención de acompañar todo el proceso creativo del autor, mientras que, en el caso de uno de los volúmenes de *História da Literatura* esa misma presencia no resulta obligatoria, pues lo que se presupone en un proceso de esa índole se asocia con la formación de un canon, con el destaque de las obras decisivas para una determinada tradición. Así, excluida de la reflexión sobre la prosa de ficción de 1870 a 1920, la novela fue marginalizada y asentada en una posición de desventaja, como obra inferior dentro de la producción de Machado, como obra de vejez y reconciliación.

Décadas más tarde, en 1986 John Gledson publica un estudio titulado *Machado de Assis: ficção e história*, dedicado al abordaje de algunas obras marginalizadas y/o olvidadas por la crítica literaria, entre las que incluye *Casa Velha* (1885), *Quincas Borba* (1891), *Bons dias!* (1888-1889), *Esau e Jacó* (1904), e, *Memorial de Aires* (1908) –obras que considera de importancia fundamental para el estudio del proceso de formación de Machado como escritor, específicamente durante el periodo comprendido entre 1885 y 1908. Es preciso decir que su propuesta de lectura de *Memorial de Aires* es, probablemente la más adoptada por los estudiosos de la obra machadiana y, como veremos, la más difundida junto a las traducciones.

Su lectura parte del reconocimiento de la situación marginal en que fue colocada la novela en relación con otras obras del autor, a propósito señala:

---

<sup>3</sup> —Dáem diante, até a velhice, até a morte, não transigirá mais, só dirá o que sente. Se seu último livro, o *Memorial de Aires*, patenteia apaziguamento, é que de fato traduz uma reconciliação do artista com sua velha e cara inimiga, a vida. Nesse romance, evocação da sua perfeita felicidade conjugal, iluminado pela saudade da companheira, perdida poucos anos antes, adivinha-se que, nas vésperas de deixá-la, Machado de Assis descobrira um novo caminho para a compreensão da existência: a ternura, já não escondida no humorismo, já não eivada de ironia, mas expandindo-se livremente, envolvendo e suavizando todas as coisas. O contato de umas poucas criaturas generosas também paga a pena de viver: de divertido, o espetáculo passa a ser comovente; a voz humana já não se perde na vastidão de um universo indiferente, mas ao contrário ecoa no aconchego de uma sala bem abrigada, fechada às dúvidas como às intempéries. Talvez nesse ambiente dulcoroso se hajam dissolvido as melhores características machadianas, e o livro saiu inferior aos que mais de perto o precederam. A tranquilidade não era o elemento mais propício a Machado de Assis.” (Miguel-Pereira, 1957: 72)

La posición de *Memorial de Aires* (publicada en 1908), como último trabajo de Machado, afectó los conceptos críticos al respecto de la novela. Es vista como el “canto del cisne” del escritor, como “la última, la más pura destilación de su espíritu” o, con más frecuencia, insidiosamente, como su “reconciliación con la existencia”. (2003: 247).

Y continúa:

El *Memorial* también fue relativamente descuidado como objeto de estudio. Sin duda esto se debe, en parte, a la cuestión de la legibilidad, porque es difícil fingir que sea tan emocionante o divertido como, digamos, *Brás Cubas*, *Quincas Borba* o *Dom Casmurro*. (248)

La lectura que propone Gledson se enmarca, en términos muy generales, en la relación entre ficción e historia. En el caso particular de *Memorial de Aires*, se concentra en las referencias temporales del diario “los años 1888 y 1889—relacionadas específicamente con dos acontecimientos muy importantes para la historia del Brasil: la abolición de la esclavitud y la instauración de la República. En sus propias palabras, el crítico describe su aproximación al libro como una “admirable demostración de cómo un abordaje inicial de los eventos históricos, y de su función dentro de la novela, puede subvertir las lecturas convencionales del texto y revelar una obra de arte más coherente, legible y consistente” (16).

Es recurrente encontrar en su abordaje expresiones como “la manera correcta de leer” (15) o “entender la verdad que el autor hace accesible” (20), asociadas a la relación con la ficción y la historia que plantea. Su lectura parece indicar en la dirección de una verdad o un mensaje camuflado por Machado en el artificio ficcional, un mensaje al que el crítico se aproxima a través de la desconfianza frente al narrador, es decir, mediante el reconocimiento del carácter relativo de la voz del Consejero Aires: un diplomático pensionado, que regresa a su país después de muchos años de prestar servicios en el exterior. Gledson señala:

Es muy posible —y creo que sea necesario— tratar la relación entre narrador y trama [...] como resultado de una saludable desconfianza en relación al narrador, debemos ser capaces de reelaborar la trama, y reconstruir otra diferente de aquella que Aires cuenta. Haciendo eso, esa trama se torna mucho más poderosa y significativa, como visión de la realidad social e histórica... (229)

Nótese cómo, a pesar de concentrarse en aspectos diferentes, las lecturas de Lúcia Miguel-Pereira y John Gledson comparten una noción de la novela muy similar, fundamentalmente en lo que respecta a la intervención del autor en el texto, a la búsqueda de un contenido biográfico o histórico “verídico” y al valor de ese libro dentro del conjunto de las obras del escritor.

En el primer caso, la intervención de Machado tiene lugar de un modo “pasivo”, pues son las vicisitudes de su existencia las que determinan el aparente tono de reconciliación del libro. Ya, en el caso de Gledson, dicha intervención parece consistir en transmitir veladamente una verdad, enmarañada en la red de perspectivas de los personajes. Refiriéndose a las particularidades de los narradores de *Dom Casmurro* y *Memorial de Aires*, el crítico llega a afirmar: “Es esencial reconocer que en ninguno de esos casos, Machado abdica completamente de su responsabilidad como controlador del significado final” (20).

La identificación del protagonista con Machado, enfocada en el escepticismo de Aires y en la supuesta admiración que él le dedicara a la anciana pareja Aguiar –pareja presuntamente creada sobre la imagen de la propia unión conyugal del autor– neutraliza la potencia ficcional de la novela y, por tanto, la posibilidad de leerla sin el marco que la historia personal de Machado representa. Algo muy parecido acontece cuando la lectura se concentra en el panorama de la historia brasileña, pues se delega el carácter ficcional en función de un contenido que “transmite”. Gledson, por ejemplo, llega a afirmar que “la novela muestra la verdadera historia de la abolición” (223).

No cabe aquí negar la posibilidad de relacionar el libro con un determinado contenido –sea biográfico o histórico–, pero sí cuestionar los términos en que esa relación se plantea en esos dos abordajes. Se trata de pensar en el modo en que esas informaciones que los críticos identifican se articulan en la novela; percibir, por ejemplo, cómo el Rio de Janeiro habitado por Aires es una ciudad que se levanta en el acto de escribir del propio personaje y que, por tanto, no es un reflejo o una representación de lo que podríamos llamar el Rio de Janeiro real, aquella ciudad en la que vivió Machado y que nosotros mismos podemos visitar. Tratar de comprender eso que Barthes sugiere cuando afirma: “La literatura hace girar los saberes, no fija, no fetichiza ninguno de ellos; ella les da un lugar indirecto, y ese indirecto es precioso.” (1988: 20).

En lo que concierne a la posición del libro dentro de la obra de Machado, estas dos lecturas parecen reforzar la marginalidad que, como señalé, el propio Gledson identificó. Nótese que pese a que los dos abordajes reconocen un cierto valor en la novela –Gledson destacando su carácter “eortés, comedido, sobrio e implacablemente pesimista” (255), por ejemplo– se percibe en ambos una apreciación del texto como algo residual en el universo de obras del autor, evidente en apreciaciones como “El libro salió inferior a los que más cercanamente le precedieron” (Miguel-Pereira, 1957: 72) o “es difícil fingir que sea tan emocionante o divertido como, digamos, *Bras Cubas*, *Quincas Borba* o *Dom Casmurro*” (Gledson, 1986: 216).

Si pensamos en lo que propone Barthes en “De la obra al texto” podemos analizar el modo en que la lectura de *Memorial de Aires* se ha enmarcado en su relación filial con Machado en tanto elemento conformador del conjunto de su obra, específicamente del grupo de las novelas de la fase madura y, finalmente, en su integración y legitimación dentro del canon de la literatura brasileña. Principalmente, nos permite reflexionar en torno a la manera en que la novela ha sido leída por la crítica y a las implicaciones que esa lectura ha representado para su difusión dentro y fuera del país. En lo que cabe a su publicación, he observado que, por lo menos durante el siglo XX, la mayoría de los registros muestran su inclusión en proyectos de edición de la obra completa del autor, y que, a diferencia de obras como *Memorias Póstumas de Bras Cubas*, *Dom Casmurro* o *Quincas Borba*, no fue objeto de publicación individual sino hasta hace poco tiempo. En lo que se refiere a su traducción, específicamente a la lengua española, no existieron iniciativas a lo largo del siglo XX y hoy contamos con tres versiones, una mexicana, una argentina y una española, todas publicadas entre 2001 y 2002.

Las traducciones de México y Argentina fueron realizadas en un marco académico, por personas vinculadas directamente con los estudios literarios y los estudios de la traducción, e integradas a proyectos de difusión de la literatura



brasileña. En ambos casos, hay vestigios de dichos vínculos institucionales en los elementos que acompañan los textos, como las presentaciones, los estudios preliminares y las notas de pie de página. La traducción mexicana, por ejemplo, cuenta con un prólogo breve en el que se registran datos biográficos del autor, se hace mención a su lugar en el universo de la literatura brasileña, se alude una relación entre las fechas que aparecen en la novela y la historia del Brasil:

El lector notará que la novela que está a punto de comenzar a leer se divide en dos partes: 1888, el año de la proclamación de la Ley Áurea, que liberaba a los esclavos. El suceso se registra en la obra en la entrada correspondiente al 13 de mayo del diario del consejero Aires. La segunda, 1889, se refiere al año del fin de la monarquía y de la proclamación de la república, que tiene lugar dos o tres meses después de terminado el memorial del consejero-narrador. (2001: 8)

Se caracteriza la traducción, y, se refieren muy rápidamente algunos abordajes críticos de la obra machadiana, entre los que se destacan los de Antonio Candido y Roberto Schwarz. Por otro lado, la edición argentina incluye a modo de prólogo un texto crítico clásico: “Esquema de Machado de Assis”, escrito por Antonio Candido, y, bajo el subtítulo de “Estudio crítico”, el texto “La última traición de Machado de Assis: *Memorial de Aires*” escrito por John Gledson, ambos traducidos especialmente para acompañar la novela en español.

La alusión e inclusión de esos textos críticos está asociada en estas dos traducciones al interés de legitimar la introducción de *Memorial de Aires* en el universo hispanohablante, de justificar su valor para los lectores. Si consideramos esa necesidad de justificación, podemos notar cómo tras ella están presentes las dos lecturas críticas frecuentes que venía comentando. Volviendo sobre las nociones de obra y texto de Barthes, podría decirse que la novela, al ser objeto de esa lectura centrada en la imagen de Machado y de la historia brasileña, ha sido considerada como texto propiamente dicho, de un modo secundario y, en parte por eso, su difusión dentro y fuera del país se ha visto disminuida, quedando limitada a su inclusión dentro de la “obra completa” del autor y siendo presentada para lectores extranjeros bajo la custodia de una lectura crítica determinada.

Reparemos en dos aspectos puntuales de las traducciones en los que se percibe la presencia de las dos tendencias de interpretación ya comentadas. En el caso de la traducción mexicana el esfuerzo de la traductora, Antelma Cisneros, por conservar en español el tipo de registro del narrador en portugués –culto y castizo, estilo propio de un diplomático brasileño de la época–, anunciado en el “Prólogo” de Valquiria Wey<sup>4</sup>, se percibe en la articulación de algunas oraciones, por ejemplo:

| Texto fuente   | Traducción mexicana  | Traducción argentina  |
|--|--|---|
| <i>Como eu lhe deixasse recomendações para a sobrinha, ouvi-lhe que me respondeu. (1243)</i> | Como yo le dejase saludos para su sobrina, oí que me respondió. (39) | Como yo le dejé recuerdos para la sobrina, él me contestó. (63) |

<sup>4</sup> “Sin duda, en su intento le sirvió de guía la versión al español de *Memorias póstumas de Blas Cubas*, de Antonio Alatorre, trabajo único de recuperación de un estilo castizo y coloquial, que va desdoblándose en capas, hasta revelar a un narrador cínico en sus juicios y a un autor extremadamente crítico ante las expectativas futuras de la sociedad en que vive.”(2001: 8)

Nótese que la traductora conserva la estructura de la frase y el modo subjuntivo, además de dar preferencia a la declinación *-ase*” –derivada del latín y más parecida a la del portugués– sobre la declinación *-ara*”, hoy de uso más frecuente. Así mismo, encontramos otros casos en que ese esfuerzo por conservar el estilo parece exagerado, como lo veremos en el siguiente ejemplo:

| Texto fuente   | Traducción mexicana  | Traducción argentina   |
|--|--|--|
| <i>Daqui a três ou quatro dias irei apresentar as minhas felicitações ao novo ministro dos negócios estrangeiros.</i> (1246) | De aquí a tres o cuatro días iré a presentar mis parabienes al nuevo ministro de relaciones exteriores. (45) | De aquí a tres o cuatro días iré a presentarle mis felicitaciones al nuevo ministro de relaciones exteriores. (69) |

Lo que llama la atención en este fragmento es el uso de la palabra *-parabienes*” para traducir *-felicitações*”, en vez de su equivalente más directo: *-felicitaciones*”. Si bien es posible entender la preferencia de la traductora por la palabra *-parabienes*” como un gesto de conservación del carácter extranjero del texto original, no puede dejar de percibirse una contradicción en esa decisión. Sobre todo si se analizan decisiones como ésta en contraste con una cierta indiferencia frente a otras como la traducción de los nombres de algunos personajes y la conservación de los nombres en portugués de algunas calles. En los dos casos se trata de nombres propios, sin embargo no hay continuidad en lo que respecta a su tratamiento. Así, el nombre de *Dona Carmo* se traduce por su *-equivalente*” en español: *-Doña Carmen*”, al igual que el de *Tristão* –Tristán– y el de *São João* –San Juan–, mientras que los nombres de las calles mantienen en portugués, así:

| Texto fuente                        | Traducción mexicana         | Traducción argentina       |
|-------------------------------------|-----------------------------|----------------------------|
| <i>Rua do Ouvidor</i> (1260)        | Calle del Ouvidor (69)      | Calle del Ouvidor (94)     |
| <i>Rua da Quitanda</i> (1287)       | Calle de la Quitanda (114)  | Calle da Quitanda (141)    |
| <i>Rua Nova</i> (1250)              | Calle Nova (51)             | Calle Nova (75)            |
| <i>Rua Primeiro de Março</i> (1250) | Calle Primero de Marzo (51) | Rua Primeiro de Março (76) |

La traducción de los nombres de los personajes es contradictoria en caso de que lo que persiga Cisneros sea la conservación de un cierto carácter extranjero del texto. Cabe preguntarse, a propósito, cómo se justifica la traducción de los nombres de los personajes cuando, al mismo tiempo, se introducen palabras como *-parabienes*” con el objetivo aparente de darle un carácter extraño al texto y se mantienen los nombres de las calles como en el original. Los motivos de la traducción de unos nombres y la conservación de otros no son explicados, sin embargo, es posible asociar la preservación de los de las calles en tanto referentes geográficos *-reales*” de Rio de Janeiro, al igual que los nombres de barrios (Flamengo, Laranjeiras) y ciudades cercanas (Nova Friburgo). En esa misma perspectiva de delimitación de un referente (geográfico e histórico) puede

entenderse la introducción de notas explicativas –al pie de la página– de la traductora sobre contenidos históricos, como las que veremos a continuación:

| Texto original   | Traducción mexicana   | Nota de la traductora   |
|--|---|---|
| <p>–[...]terá uns duzentos e poucos contos.” (1242)</p>  | <p>–[...] tendrá unos doscientos y pocos contos.” (39)</p>  | <p>Lusitanismo, un conto equivale a mil escudos. (39)</p>   |
| <p>“<i>Ainda que tardiamente, é a liberdade, como queriam a sua os conjurados de Tiradentes.</i>” (1249)</p>   | <p>–Aunque tardía como querían la suya los conjurados de Tiradentes” (50)</p>   | <p>Se refiere a Joaquim José da Silva Xavier, llamado Tiradentes. Revolucionario brasileño. Participó en la conjura minera de Minas Gerais, en 1789. Fue un movimiento independentista que proclamaba la abolición de la esclavitud. (50)</p> |
| <p>“<i>Nunca fui, nem o cargo me consentia ser propagandista da abolição, mas confesso que senti grande prazer quando soube da votação final do senado e da sanção da regente.</i>” (1249)</p> | <p>–Nunca fui, ni el cargo me lo permitía, propagandista de la abolición, pero confieso que sentí un gran placer, cuando conocí la votación final del Senado y de la sanción de la Regenta.” (51)</p> | <p>Se refiere a la princesa Isabel (Rio de Janeiro 1846, Francia 1921), segunda hija de don Pedro II, llamada la Redentora por haber sancionado la Ley del Vientre, en 1871, y la Ley Áurea, en 1888. (51)</p>                                |
| <p>“<i>Alguns destes celebram o aniversário da batalha de Tuiuti</i>” (1254)</p>   | <p>–Algunos de éstos celebran el aniversario de la batalla de Tuiuti” (58)</p>  | <p>Se refiere a la célebre batalla del 24 de mayo de 1866 de la Guerra de Paraguay (entre 1864 y 1870), en la que el ejército paraguayo perdió 20000 hombres ante la triple alianza: Argentina, Uruguay y Brasil. (58)</p>                    |

El uso de las notas de pie de página es el aspecto que consideraremos para el caso de la traducción argentina, realizada por Danilo Alberó. Para comenzar es preciso advertir lo que se dice a propósito de ellas en la nota titulada –Nuestra Edición”:

Algunas notas al pie de la edición de Cultrix, escritas por Massaud Moisés, han sido incorporadas en esta traducción y llevan la sigla M.M. entre paréntesis.

Puesto que la presente no se trata de una edición anotada, se ha tratado de reducir las notas al pie y su uso obedece a tres razones. Primero, dar algunas mínimas claves de los autores mencionados por Machado, nombres familiares a los lectores portugueses o brasileños. Segundo, algunos datos de contexto que un lector no conocedor del período y de la historia brasileña

puede ignorar: Río de Janeiro del Imperio en vísperas de la abolición de la esclavitud. Tercero, la ubicación de algunas localidades o barrios de Río de Janeiro, puesto que los protagonistas se desplazan por la misma de continuo y este hecho transforma la ciudad en un protagonista más. (35)

La justificación para la introducción de las notas de pie de página se articula con el interés de la traductora mexicana de reforzar las nociones de un determinado contexto: Río de Janeiro en el proceso de pasaje del Segundo Reinado a la República. A pesar de que se insista en que no se trata de una edición anotada, el texto cuenta con un total de cuarenta y seis notas de pie de página, que obedecen a los criterios señalados en la nota preliminar. Entre ellas, encontramos dos que aluden a decisiones del traductor, una sobre la conservación del apócope *–mano*” —Apócope cariñoso por hermano” (40)— y la otra en que se explica el significado de la abreviación *–D.*” que siempre aparece junto al nombre *–Carmo*” de uno de los personajes —*Dona* (doña) *Carmen.*” (46)—. Además, encontramos siete notas aluden a referencias geográficas:

| Texto original   | Traducción argentina  | Nota del traductor   |
|--|---|--|
| “ <i>Já agora me lembrava, ainda que vagamente, de uma senhora que lá apareceu em Andaraí [...]</i> ” (1231) | –Entonces me acordé, aunque vagamente, de una señora que apareció en <i>Andaraí...</i> ” (42) | Barrio de Río de Janeiro. (42)   |
| “ <i>D. Carmo vivia então com a mãe, que era de Nova Friburgo [...]</i> ” (1238)                             | – <i>D.</i> Carmo vivía con la madre, que era de <i>Nova Friburgo...</i> ” (55)               | Localidad en las sierras cercana a Río de Janeiro y sede de una colonia de suizos. (55)  |
| “ <i>Havendo estudado em um colégio do Engenho Velho [...]</i> ” (1239)                                      | –Habiendo estudiado en un colegio de <i>Engenho Velho...</i> ” (57)                           | Localidad en las afueras de Río de Janeiro. (57)   |
| “ <i>[...] e seguia depois para as Laranjeiras</i> ” (1241)  | – <i>[...] y seguía después para Laranjeiras</i> ” (59)                                       | Barrio de Río de Janeiro. (59)   |
| “ <i>[...] e dei comigo no largo do Machado</i> ” (1247)   | – <i>[...] y fui a dar al Largo do Machado</i> ”  | Plaza de Río de Janeiro que divide los barrios de Catete y Flamengo. (70)  |
| – <i>Estava na rua do Ouvidor</i> ” (1249)   | – <i>Estaba en la calle del Ouvidor</i> ” (75)  | Calle en la zona céntrica de Río de Janeiro, famosa por sus restaurantes y bares que albergaban a los menditeros de la época. (75) |
| “ <i>Este mesmo, se</i>  | – <i>Y a él, si es necesario,</i>   | Barrio de Río de Janeiro. (78)   |

|  |   |  |
|--|---|--|
| <i>cumprir, mandá-lo-ei à Tijuca, a ver se eu lá estou</i> ”(1251) | lo mandaré a <i>Tijuca</i> a ver si estoy allá.” (78) |  |
|--|---|--|

Como puede verse, las informaciones que el traductor ofrece en esas notas no son fundamentales para la comprensión del texto, sin embargo hay que reconocer que ellas acaban por determinar enfáticamente la identificación del espacio en el que se mueven los personajes de la novela con un espacio real: Rio de Janeiro. Es necesario advertir que este señalamiento no busca negar la relación que existe entre el contexto de la novela y el contexto carioca de finales del siglo XIX, no obstante, busca cuestionar el impulso de determinación de una dada realidad en la perspectiva de una correspondencia entre la historia y la novela, para, justamente, cuestionar las exigencias de verdad que pueden adjudicársele a la ficción.

Así mismo, cabe cuestionar la referencia de algunos acontecimientos y personajes históricos. Obsérvense apenas dos ejemplos:

| <b>Texto original</b>   | <b>Traducción argentina</b>   | <b>Nota del traductor</b>   |
|---|---|---|
| <i>“O conselheiro João Alfredo organizou hoje outro.”</i> (1246)            | –El consejero <i>João Alfredo</i> organizo otro hoy.” (69)                        | João Alfredo Correia de Oliveira (1835-?) organizó el gabinete ministerial el 10 de marzo de 1888, lo que hizo que fuera él quien presentara a la Princesa Isabel el decreto de abolición de la esclavitud, ese mismo año. (69) |
| <i>“O ministério apresentou hoje à câmara o projeto de abolição”</i> (1249) | –El ministerio se presentó hoy a la cámara el proyecto de <i>abolición</i> ” (75) | Referencia a la Ley Aurea, firmada el 13 de mayo de 1888 por la cual fueron liberados todos los esclavos de Brasil. (75)  |

Benjamin introduce “La tarea del traductor” afirmando “cuando nos hallamos en presencia de una obra de arte o de una forma artística nunca advertimos que se haya tenido en cuenta al destinatario para facilitarle la interpretación” (128). Y, más adelante, refiriéndose específicamente a la literatura, comenta: “¿Qué dice una obra literaria? ¿Qué comunica? Muy poco a aquel que la comprende. Su razón de ser fundamental no es la comunicación ni la afirmación.” (129). Nótese cómo la lectura crítica predominante de *Memorial de Aires*, al concentrarse en la identificación de un contenido específico, sea biográfico o histórico, supone la existencia de un destinatario “ideal” (127) –en términos de Benjamin– así como la comunicación de dicho contenido. Nótese además, que esa suposición ha permeado las traducciones, haciendo imperativo el señalamiento de ciertos contenidos de orden histórico para los lectores. No queriendo olvidar los antecedentes críticos y, mucho menos, las traducciones anteriores, desarrollo actualmente un proyecto de traducción de *Memorial de Aires* que se fundamenta en una lectura concentrada en las particularidades de la

forma de la obra, principalmente, en su esencia ficcional. Esa lectura demanda la creación de estrategias diferentes a las de las traducciones precedentes, tanto en lo que respecta al tratamiento del texto –decisiones sobre la conservación del registro castizo del narrador o su actualización, por ejemplo– como a los recursos que lo acompañan: notas explicativas, prólogo, prefacio, estudios críticos, entre otros. Parto de la certeza de que es imposible eximir de legitimaciones a la novela, más aún cuando el renombre de su autor ya opera en su reconocimiento, sin embargo, me propongo ensayar una traducción al margen de las asociaciones biográficas e históricas, tradicionalmente adjudicadas por la crítica literaria, para intentar así abrirle un espacio a esa obra extraña en el ámbito de la lengua española.

## BIBLIOGRAFÍA

- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria, 2008, *Obra completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.
- \_\_\_\_\_, 2008, *Memorial de Aires*, Rio de Janeiro, L&PM.
- \_\_\_\_\_, 2001, *Memorial de Aires*, México D.F., UNAM.
- \_\_\_\_\_, 2001, *Memorial de Aires*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- BARTHES, Roland, 1988, *Aula*, São Paulo, Cultrix.
- \_\_\_\_\_, 1988, *O rumor da língua*, São Paulo, Editora Brasiliense.
- BENJAMIN, Walter, 1971, “La tarea del traductor”, en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, pp. 127-143.
- BERMAN, Antoine, 2007, *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- BOSI, Alfredo, 2006, “A escravidão entre dois liberalismos”, en: *Dialética da colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, pp. 194-245.
- \_\_\_\_\_, 1988, “Uma figura machadiana”, en *Céu, Inferno*, São Paulo, Ática, pp. 59- 71.
- \_\_\_\_\_, 1999, *Machado de Assis: O enigma do olhar*, São Paulo, Ática.
- CANDIDO, Antonio, “Esquema de Machado de Assis”, en: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria, 2001, *Memorial de Aires*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 9-30.
- DERRIDA, Jacques, 1998, “Firma, acontecimiento, contexto”, en: *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, Disponible en: <[http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/firma\\_acontecimiento\\_contexto.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/firma_acontecimiento_contexto.htm)>. Acesso em: 07 de dezembro de 2011.
- GLEDSON, John, 1999, “Casa Velha: um subsídio para melhor compreensão de Machado de Assis”, en: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria, *Casa velha*, Rio de Janeiro, Livraria Garnier, pp. 11-44.
- \_\_\_\_\_, 1986, *Machado de Assis: ficção e história*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- \_\_\_\_\_, 2006, *Por um novo Machado*, São Paulo, Companhia das Letras.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia, 1955, *Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.
- \_\_\_\_\_, 1957, *Prosa de ficção*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.
- SANTIAGO, Silviano, 1978, “Retórica da verossimilhança”, en: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, São Paulo, Perspectiva, pp. 29-48.
- WEBER, João Hernesto, *Algum ‘desconforto crítico’*, [Texto inédito].

# VICTORIA OCAMPO ANTE EL MALENTENDIDO Y LOS DESAFÍOS DE LA TRADUCCIÓN CULTURAL

**María Rosa Lojo**

CONICET, Universidad de Buenos Aires, Universidad del Salvador

## RESUMEN

El presente trabajo se propone examinar los vínculos de Victoria Ocampo con algunos protagonistas de la cultura internacional de su tiempo, en especial el Premio Nobel, poeta Rabindranath Tagore, y el filósofo Hermann von Keyserling. Desde dos estilos de vida y universos de sentido muy distintos (Oriente y Occidente) la llevaron y se llevaron ellos mismos hasta los límites de la capacidad humana para interpretar el mundo y los valores éticos y estéticos de los otros.

**Palabras Clave:** traducción – culturas- malentendido- Victoria Ocampo

## ABSTRACT

This essay aims to examine Victoria Ocampo's bonds with several main figures of the international culture in her time, especially the Nobel Prize, poet Rabindranath Tagore and the philosopher Hermann von Keyserling. Given their very different lifestyles and universes of meaning (East and West), they pushed her and pushed themselves to the limits of human ability to comprehend the others' world and their aesthetical and ethical values.

**Keywords:** translation- cultures- misunderstanding- Victoria Ocampo



## La escritura desdoblada

La vida de Victoria Ocampo estuvo signada por la circulación entre las lenguas. Vivió en esos intersticios, en esos espacios de tránsito donde la traducción era el salvoconducto necesario y a la vez insuficiente. De otro modo no se hubiera aferrado, como lo hacía, a las *–Palabras francesas*”. Así se llama uno de sus *Testimonios*, donde da cuenta de su obstinado amor por una lengua en la que confiesa pensar (y escribir) desde muy niña. Cuando una de sus tías le pide que piense un nombre para una primita recién nacida, ella propone inmediatamente, Geneviève, pensando en Geneviève de Brabant. Pero en tal caso, a esa niña, hija de una familia criolla en suelo argentino, no será posible llamarla sino *–Genoveva*”, versión hispana que *–tanto a su tía como a ella misma—* les suena decididamente desagradable. La equivalencia *–siente la pequeña Victoria Ocampo—* es falsa, imposible. *–Yo ignoraba entonces –concluye la Ocampo adulta que rememora una infancia vivida en francés— que esta historia iba a repetirse indefinidamente para mí. Que las traducciones iban a atormentarme como mi tía cuando se empeñaba en querer un nombre español. Que, dirigiéndome de preferencia a un público de lengua española, no tendría más remedio que pasar por ello.”* (1981, 16)

La postura de Ocampo puede resultar irritante para los hispanistas. Lo ha sido ciertamente para los nacionalistas así como ha enfurecido y enfurece aún a quienes, basados en su pertenencia de clase, prefieren ignorar el aporte que en efecto ella hizo a la cultura y a la literatura argentinas. Sin embargo, lo cierto es que cosas como la pertenencia (de nacimiento) a una clase social determinada, no se eligen ni se deciden. Mientras que, en cambio, la fundación de una revista cultural escrita en castellano, durante décadas la más importante en su género de América Latina, sí fue fruto de una elección y una vocación personales.

Sería injusto reprocharle a Victoria Ocampo el hecho de haber nacido en el estrato social y en el molde mental de la alta burguesía. Así lo entendió incluso Arturo Jauretche, feroz crítico del *–mediopelo*” argentino y de la *–olonización pedagógica*”, que no vaciló en apreciar, por el contrario, todo lo que Ocampo resultó capaz de hacer *a pesar de* la forma en que había sido educada:

*Y viene en cambio a cuenta el mérito: el haber superado la gazmoñería ambiente y haberse lanzado con formidable empuje y todos sus recursos a una obra de cultura, excepcional, si se mira entre la gente de su clase. Doña Victoria trató de servir al país, y si lo ha perjudicado, eso no ha estado en su voluntad y en su empeño: hizo lo que ella podía hacer y que de ninguna manera podía ser de otro modo. La culpa se remonta más arriba, a sus mayores, ricos homes de prosapia argentina y española que entregaron la formación de sus hijos a ‘frauleins’, y ‘misses’ y ‘demoiselles’, desde la más tierna infancia, y escalonaron después con largas estadías en colegios extranjeros la formación de la adolescencia y la juventud hasta el punto de que, como lo ha dicho reiteradamente doña Victoria, su idioma natural no fuera el de su tierra. (Jauretche 1997, 128-127)<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Años más tarde, Jauretche y Ocampo entrarían en un duelo epistolar donde se aprecian tanto sus puntos de contacto como sus divergencias. (Galasso ed, 2006 y María Celia Vázquez 2004)

Ciudadana argentina de viejas raíces que se remontaban, por el lado materno, hasta Domingo de Irala y una de sus concubinas guaraníes, bautizada como Águeda, Victoria Ocampo se vio en la necesidad de escribir en español para un público que trascendiera las fronteras de la intimidad familiar y de la élite. Vivió, por lo tanto, dice ella misma, “traduciéndome o haciéndome traducir por los demás continuamente” (1981, 25). La autotraducción constante tampoco le ofrecía, empero, la salida perfecta.

Por un lado, enfatiza Ocampo, su idioma de la intimidad, la *langue du coeur*, será irremediamente, el francés: “Quedaré siempre prisionera de otro idioma, quiéralo o no, porque ése es el lugar en que mi alma se ha aclimatado” (Ocampo 1981, 25). Las primeras experiencias infantiles de lecturas interferidas por los reclamos del paisaje nativo han quedado en ella asociadas al francés de manera indisoluble. El francés en el que lee es el que pone palabras al paisaje y pensamientos a la vivencia cruda, mientras que los gritos de los peones en la esquila de las ovejas dice, con una franqueza que lastima, eran sólo percibidos “como un género especial de mugidos”. Y subraya: “No eran las palabras con que se piensa.” Nos equivocaríamos, sin embargo, al pensar que son sus prejuicios de clase los que exilian de la condición humana a los peones esquiladores. Se trata, más bien, de un profundo prejuicio cultural sobre todo aquello que había producido España. De ahí su asombro al conocer a Ortega y Gasset y descubrir que se podía pensar en español, que también la lengua nativa podía ser un instrumento de cultura<sup>2</sup>.

Por otra parte —para volver al problema de la autotraducción—, si las palabras del castellano le parecen en cierto modo artificiales, exteriores al magma de la afectividad entrañable, sin embargo, advierte también Ocampo sagazmente, “lo que escribo en francés no es francés, en cierto sentido, respecto al espíritu”. El divorcio entre la lengua familiar y disponible y el contenido (la sensibilidad americana) —sobreabundante y excesivo— que ésta debe expresar se halla, como veremos, en la médula de uno de los malentendidos más grandes de su vida, con el conde de Keyserling.

### **Tagore: afinidades electivas y mutuos exotismos**

Rabindranath Tagore fue el primer gran escritor con quien Victoria Ocampo ejercería funciones de Mecenas. Era desde hacía mucho su apasionada lectora, aunque por motivos que nunca le confesaría a Tagore. Atrapada en un matrimonio erróneo y contraído, paradójicamente, por el deseo de independizarse, Victoria Ocampo había encontrado poco después al amor de su vida en Julián Martínez, un primo de su propio marido. Le fue imposible blanquear esta relación, que hubiera implicado (para la mentalidad de época y clase) la deshonor de la familia. Debía seguir atada a una legitimidad ya vacía y falsa, mientras que le era preciso esconder su relación con Martínez como un delito bochornoso. En ese momento, la lectura de Tagore implicó para Ocampo una absolución implícita, a través de

---

<sup>2</sup> Dice Victoria Ocampo, personaje de la novela *Las libres del Sur*: “España no era nada entonces para mí. O mejor dicho, era lo peor: una lengua ampulosa, solemne y engolada, una antigualla, un sillón frailer, o la crueldad de una corrida de toros donde vi destripar un caballo. No me interesaba lo que un filósofo español pudiese decir. Es más, esa especie, ‘filósofo español’, me parecía un absurdo, un imposible. Una criatura tan fantástica como un animal mitológico, un caballo volador.” (Lojo 2004b, 84)

una idea del amor tanto más generosa que la de la religión familiar. Su encuentro personal con el poeta se produciría sólo una década más tarde.

Ya Premio Nóbel en la época de su llegada a la Argentina (1924), Tagore fue en realidad un visitante involuntario. Se dirigía al Perú, invitado por el gobierno con ocasión de festejos patrióticos, y el Río de la Plata era solamente una escala del viaje. Pero había contraído gripe durante la travesía, y al llegar a Buenos Aires las eminencias médicas que lo atendieron en el Hotel Plaza le aconsejaron desistir del periplo peruano, porque el cruce de los Andes podía perjudicar su corazón debilitado. Victoria Ocampo se apresuró entonces a ofrecerle la posibilidad de una temporada de descanso, en las afueras de la capital. Era una mujer rica, pero entonces no del todo independiente. Sus padres no le permitieron hospedar al poeta en la quinta familiar de San Isidro: Villa Ocampo. Victoria pidió primero prestada a una prima una quinta cercana, llamada "Miralrío" y luego, cuando la estadía del huésped empezó a prolongarse, malvendió una tiara de brillantes para poder pagar el alquiler de la propiedad durante el tiempo que fuere necesario.

En Buenos Aires, Tagore fue recibido con intensa expectativa. Tenía muchos lectores, a través de las traducciones francesas e inglesas, en las clases altas, mientras que las traducciones españolas debidas a Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez circulaban entre un público más extenso<sup>3</sup>. Formado en Inglaterra durante su adolescencia, hablaba y escribía fluidamente el inglés y a él autotraducía sus textos, compuestos en bengalí.

Entre nosotros, Tagore no podía sino ser leído y admirado en clave exótica. Su barba blanca, su aspecto de santón, su belleza física combinada con un porte dulce y venerable (las mismas crónicas de los diarios, no sólo los recuerdos de Victoria Ocampo, la resaltan), revestían todas las seducciones de lo lejano y misterioso. El misticismo de sus poemas y su ropa talar lo transformaban en una figura sapiencial, con ecos de profeta y de taumaturgo. Así, la modista francesa a la que Victoria Ocampo le había encargado túnicas nuevas para Gurudev (el Divino Maestro, como lo llamaban sus seguidores), se empeñó en probárselas personalmente para poder acariciarle la barba, que le recordaba la imagen de *Dieu le père*; una señora, concurrente, como tantos "peregrinos", a Miralrío, le pidió que interpretara un sueño suyo de la noche anterior<sup>4</sup>. Tagore, que no hablaba ni

---

<sup>3</sup> Por cierto, el grado en que Tagore es conocido en la Argentina lo asombra a él mismo, a poco de su llegada. Así, escribe en carta a su nuera, Pratima Devi: —On the whole they all admire me over here. I could have never imagined before how well they know me and how much they want me. If we could have brought that drama group of ours over here, it would have received a great deal of appreciation. When I made a proposal to bring it over, they were prepared to pay up to a lakh of rupees. They are pretty keen to have an art exhibition. I can see there is quite a place for us in South America" (Kushari Dyson, 1988, 166) Reitera estos conceptos en otra carta a su hija, Mira Devi: —One thing is marvellous, though: many people have read my books here and have great respect for me. That's why they're so happy just because I've come to this country and am here; they don't want anything else from me. Up to now I haven't been to any meeting; many haven't been able to catch a glimpse of me yet; all the time, though, they're sending me letters, flowers and books for me to autograph." (Kushari Dyson, 1988, 168)

<sup>4</sup> —A veces llegaban visitas imprevistas. Muchos eran teósofos. Una mañana, se presentó una señora (yo no conocía a casi nadie de las personas que desfilaban a diario por la quinta) que insistió para ser recibida inmediatamente. Tagore, burlando la vigilancia que tratábamos de establecer para protegerlo, recibió a la madrugadora. Supimos luego, por él mismo, que iba a pedirle la interpretación de sus sueños. La señora en cuestión soñaba con elefantes. Había elefantes en la India, ergo, Tagore debía saber qué significaba soñar con esos paquidermos. Elmhirst [el secretario inglés de Tagore] y yo cambiábamos miradas: era una ocasión excelente para llamar al

entendía el castellano, no percibía muchos de estos equívocos. O los tomaba con paciencia y bonhomía. Quizá porque no menos exótica le resultaba a él la Argentina misma, además de inesperada.

Los desencuentros y malentendidos con la propia Victoria Ocampo pasaban en parte por los huecos de información de Tagore sobre su anfitriona. La notoria asimetría en cuanto al conocimiento mutuo signó sin duda esa relación. Pero también, específicamente, tuvieron que ver con lo estético y lo lingüístico, con las expectativas (frustradas) que el poeta indio alimentaba sobre una Argentina que no vio tan americana como lo hubiera querido, y, en general, con la recepción (más bien pobre) que esperaba de todos los lectores occidentales en cuanto a la cabal inteligencia de sus obras.

—Lo argentino” se le escapaba, le parecía una impostación, una mistificación, una copia. Vio, en principio, una gran ciudad traidora de su pasado, vaciada de memoria histórica. Y en el campo, a donde finalmente fue llevado por Victoria, después de mucha insistencia por su parte, llegó al colmo del desencanto. Si algo imaginaba antes de tocar la costa del Plata, era el país decimonónico y pastoril de William Henry Hudson, cuyos libros había leído con placer e interés. Desde luego, en el campo de los Martínez de Hoz no iba a encontrar la pampa de Hudson, ni la —tápera” de Martín Fierro, ni araucanas descalzas con cascabeles de plata en las trenzas, ni ranchos de adobe perdidos en la llanura inmensa<sup>5</sup>. El casco de estancia de esta acaudalada familia era una construcción de estilo inglés, amueblada también a la inglesa, con piezas de época, auténticas, que provocó la sorpresa del poeta, y un disgusto que se limitó a expresar con sobriedad. Pero si en aquel momento dijo sólo: —This house is full of unmeaning things”, ampliaría su dictamen negativo en conversaciones con Romain Rolland, publicadas más tarde, y que afligirían retroactivamente a su anfitriona argentina: —La gente se ha enriquecido de repente, y no ha tenido tiempo de descubrir su alma. Es lastimoso ver su absoluta dependencia de Europa para sus pensamientos, que deben llegarles totalmente hechos. No les avergüenza enorgullecerse de cualquier moda que copian, o de la cultura que compran a aquel continente.” (Ocampo 1961, 69)

La estadía en la mansión incluyó otros desencuentros: entre ellos la traducción de un poema escrito por Tagore sobre un motivo pampeano. Victoria comprobó que la versión oral —una versión directa al inglés recitada para ella *in situ* por Tagore— era muy superior a su versión final escrita, simplificada para occidentales, a los que su autor no juzgaba capaces de captar ciertas sutilezas.

Por otra parte, él se mostraría obstinadamente refractario a quien era, para Victoria, el supremo poeta occidental, o al menos, su preferido: Charles Baudelaire. La lectura y subsiguiente traducción al inglés de —L’invitation au voyage” por parte de Victoria, provoca un cortocircuito comprensivo. La descripción del cuarto de los amantes con raros perfumes, fragancias de ámbar,

---

orden a nuestro convaleciente. Si lo trataban como a un adivino vulgar, ya no habría descanso en la casa. Aquello no tenía sentido....” (Ocampo 1961, 67-68).

<sup>5</sup> No está probado si Tagore conoció o no alguna otra estancia, como la de Ricardo Güiraldes, y probablemente a Don Segundo Ramírez, el modelo inspirador de Don Segundo Sombra. Kushari Dyson (1988, 136) señala que no ha quedado documentación de ello por parte del secretario de Tagore. Resulta difícil que Tagore se interesara en conocer a Don Segundo, como lo señala indirectamente un testimonio de Borges recogido por María Esther Vázquez (1996, 96) porque la novela que le daría a Güiraldes fama internacional apareció en 1926, después de la visita del poeta. Sí se sabe, a través de Victoria Ocampo, que conoció a Güiraldes en Buenos Aires y que disfrutó su diestra ejecución, en guitarra, de piezas criollas.

muebles pulidos por los años y esplendor oriental, no suscita en Tagore sino una observación de ironía lapidaria: “Vijaya, I don’t like your furniture poet” (1961, 96) Algo similar sucede con los compositores preferidos por Victoria: Debussy, Ravel, Borodin, cuyas obras hace tocar para el maestro indio por sus amigos, los hermanos Castro. Tagore los escucha desde dentro de su cuarto, con la puerta entornada, pero la música (sobre todo la de los dos franceses) le parece oscura y enmarañada. (Ibídem, 72)

Las heridas en el amor propio de Victoria se profundizarían más tarde, en Miralrío, con la lectura de los apuntes del secretario de Tagore, Leonard K. Elmhirst, tomados durante la fiesta de Navidad<sup>6</sup> (ese día Ocampo no estaba presente). La homilía del bengalí no alcanza sólo a los occidentales en sentido amplio, sino muy específicamente a lo que ha visto en la Argentina: un país cuya clase alta, orgullosa de su riqueza y de su supuesta civilización, se entrega a gozos superficiales y vive dentro de una “prisión mental”, sin verdadera libertad de espíritu (Kushari Dyson, 1988, 176-178).<sup>7</sup> La andanada crítica había comenzado ya el 24 de diciembre (y esta vez Tagore se dirigió, en persona a Victoria). El poeta, que era también un educador y a esa tarea dedicaba, en Santiniketan, buena parte de sus afanes, le hace una serie de observaciones agudamente críticas acerca de la crianza de los niños de las clases dirigentes, y que sólo Ketaki Kushari Dyson ha recogido. ¿Cómo podrán esos niños sentirse argentinos --se pregunta-- si se los educa fuera del país y se los atiborra de libros? Tienen que conocer, ante todo, su propia tierra y para eso hay que enviarlos, ya adolescentes, a viajar por ella con mínimos medios materiales, para que, como nuevos Robinson, aprendan a sobrevivir en la naturaleza, y a amar su territorio. Victoria, que años más tarde mostrará esa patria al mundo a través de *Sur*, tanto en la geografía como en sus creaciones estéticas, sin duda no habrá sido indiferente a estas palabras<sup>8</sup>.

En cualquier caso, entre Tagore y Victoria Ocampo, el grado de cercanía y comprensión excedió las distancias. Aunque de algún modo fue un amado prisionero, Tagore se enamoró de su cárcel florida en San Isidro y también, un poco, de su enigmática carcelera. El río, el jardín de vegetaciones para él extrañas en el margen de la ciudad, se fundirían en una ensoñación perdurable que habría de iluminar toda su obra posterior, y que ya le inspira, de inmediato, un libro: *Puravi*. La correspondencia cruzada con Victoria da cuenta del creciente valor que adquiere para Tagore la experiencia argentina, a medida, también, en que el regreso se ve como imposible y las distancias crecen en el residuo insoluble de las lenguas que los separan:

---

<sup>6</sup> Victoria no los acompañó. Compartía las Navidades con su familia, que no se mostró demasiado propicia al trato con el poeta. Es de presumir, apunta Kushari Dyson, que la exclusión de Tagore del círculo íntimo de Victoria por aquellos días, lo haya molestado profundamente (1988, 179-180) y le haya parecido, por lo demás, incompatible con el mismo espíritu cristiano de la festividad.

<sup>7</sup> Las críticas puntuales al modo argentino de vida no aparecen en un artículo alusivo de *La Nación* (27 de diciembre de 1925) donde se da, de un modo impersonal, una versión muy suavizada y maquillada de los apuntes de Elmhirst. Tampoco aparecen en un texto de Victoria Ocampo: “La Navidad de Tagore en Punta Chica”, de 1961 (Kushari Dyson 1988, 181)

<sup>8</sup> Paradjóticamente, por ser fiel a su descubierta vocación americanista, Victoria renuncia a un viaje con Tagore en Inglaterra (Oxford) pues tiene una cita ya concertada con Waldo Frank en New York para hablar de la futura revista *Sur*, de modo que se abrazan por última vez en la Gare du Nord de París, en 1930 (Ocampo 1961, 98-99).

*Hay algunas experiencias que son como islas desprendidas del continente de la vida inmediata: sus mapas quedan siempre vagamente descifrados. Y mi episodio argentino es una de ellas. Posiblemente sepa usted que el recuerdo de aquellos días de sol y tiernos cuidados ha sido circundado por algunos de mis versos, los mejores en su género. Los fugitivos han sido capturados y permanecerán cautivos, estoy seguro, aunque no visitados por usted, separados por un idioma extranjero. (Ocampo IV, 1982, 65-66)*

### **Hermann von Keyserling : “supremacía del alma y de la sangre”**

Sir Rabindranath Tagore, indio de estirpe brahmánica ennoblecido por el Imperio Británico, –se supo siempre miembro de un país oprimido, un pueblo pobre y una cultura antigua” (Lojo 2004b, 39). Sutil y cortés, lejos de toda prepotencia, no venía a imponer, sino a aprender. El conde Hermann von Keyserling, otro intelectual objeto de la admiración de Victoria Ocampo, no podría haber sido más distinto. Nacido en el Báltico (en la antigua Livonia rusa), de linaje y lengua alemanes, era (a pesar de sus viajes y de su veneración por el Oriente y por Tagore mismo) un occidental avasallante, convencido en principio de su predominio espiritual, como europeo, sobre una Hispanoamérica (o Suramérica, en especial), tan fascinante como sumergida en el magma de impulsos atávicos.

Antes de llegar a esta percepción, plasmada en sus *Meditaciones Suramericanas* (1932) Keyserling mantuvo una larga correspondencia epistolar con Ocampo, que lo había leído con fanático deslumbramiento. Se escribían en francés, lengua que el conde, por cuna, y por su educación universitaria parisina, manejaba perfectamente. Pero el hecho comunicativo estaba distorsionado por las perspectivas erróneas de ambos: la que el filósofo báltico tenía sobre Victoria y la que Victoria elaboró de un Keyserling irreal, su imagen literaria que se pulverizó al encontrarse, en Versalles, con el conde de carne y hueso. En 1927 la obra de este pensador comienza a absorber a su lectora sudamericana. *Diario de viaje de un filósofo* y *Mundo que nace* la tienen en vilo, porque encuentra en ellas el retrato de sus propias conmociones. Aunque sus amigos españoles intelectuales (Ortega y Gasset, María de Maeztu) no comparten su entusiasmo desbordado, les escribe para hacerlo traducir en España, aun pagando los costos de su propio bolsillo.

La correspondencia de Victoria alcanza picos de una expresividad exacerbada, que debe de haber trastornado los códigos hermenéuticos del conde. –¡Sol de sus cartas! Déjeme adormecer en ellas, detenerme en ellas. Y después floreceré por ellas.” –Me parece que estoy tan plena de lo que es usted, que el menor movimiento me llevaría a despedir algún precioso aroma”<sup>9</sup> La discípula llega a atribuir a ese vínculo virtual el carácter de condición necesaria para su mera supervivencia: –Cuando llegan sus cartas, siempre me parece que un instante antes me ahogaba y lo comprendo mejor por el alivio inmediato que este oxígeno me proporciona. Lo leo con los pulmones.”<sup>10</sup>

La fabulosa empatía se acaba, bruscamente, del lado de Victoria, no bien conoce, en persona, al propio Keyserling, en el *Hôtel des Réservoirs* donde se han dado cita. En ese momento el filósofo era un conferencista de fama internacional,

<sup>9</sup> Ambas frases corresponden al 10 de noviembre de 1927, *Autobiografía IV*, p. 140.

<sup>10</sup> *Autobiografía IV*, 144.

y Victoria deseaba traerlo a Buenos Aires. El conde no podía viajar de inmediato y habían pactado encontrarse antes, en París, a costa de Ocampo, desde luego, y bajo condiciones escrupulosamente estipuladas por Keyserling, que hubieran debido alarmar a su *fan* sudamericana. El conde exigía, entre otras cosas, una cena con ostras, champagne, y acompañantes argentinos selectos y vestidos de etiqueta, así como la prohibición de que su “mecenaz” contrajese cualquier compromiso fuera de los cotidianos coloquios filosóficos que sostendría con él. El *tête à tête* produce en Victoria un efecto de *shock*. No porque ella ignorase el aspecto del filósofo, que no tenía nada de monstruoso (se habían intercambiado fotos dedicadas, según la costumbre de la época) sino por el desfasaje entre los modales y los hábitos de éste (entre ellos el de comer y beber de manera pantagruélica) y las ideas que decía profesar. Advierte que al gran tamaño físico del conde corresponde una inquietante característica mental, que llama “elefantiasis interpretativa”. Una hipertrofia del pensamiento que lo conduce a elaboradas, presuntuosas o delirantes construcciones especulativas, a partir de datos mínimos, y que —según Victoria— es la que dominará en su libro posterior, las *Meditaciones Suramericanas*, fruto de su visita rioplatense. Keyserling, dirá su indignada ex anfitriona, como “las personas de gran memoria musical pero demasiado perezosas para aprender a leer a primera vista la música, analizaba de oído los países.” (1951: 74-75).

¿En qué consiste, sobre todo, ese gran malentendido de origen que los llevará más tarde a la ruptura de toda relación cordial? Keyserling, despechado y defraudado, acusará a Victoria de haber jugado con sus sentimientos, de haberle ofrecido, en el desbordado lenguaje de sus cartas, una entrega incondicional, en cuerpo y alma, que luego no estuvo dispuesta a consumir. Ocampo, por su parte, aunque se reconoce culpable de una admiración exagerada y de haber sometido la para ella aún desconocida persona real del filósofo a una operación idealizadora y transfiguradora, reivindica el derecho a la expresión metafórica, por exuberante que ella fuere, de su devoción intelectual. Ésta es tan legítima —insiste— en una mujer como en los intelectuales varones, a los que no se les pide cuentas ni se los considera homosexuales por manifestarse, respecto de otros hombres, en parecidos términos (y pone como ejemplo la relación del mismo Keyserling con el filósofo Houston Chamberlain). Por lo demás, agrega, cuando, ya después de haberse encontrado, ella intentó desalentar cortésmente toda expectativa amorosa del filósofo, Keyserling hizo caso omiso de las señales negativas que —dice Ocampo— hubieran sido evidentes para un sudamericano cualquiera.

Las diadas Varón/Mujer, Europa/Sudamérica, saltan aquí a un primer plano de la consideración. Por un lado, es evidente que para el varón europeo (Keyserling) la entusiasta expresividad femenina (aunque se desarrolle en un plano puramente intelectual) debe leerse impregnada de connotaciones sexuales, y que se espera de ella el traslado concreto y real a un plano erótico. Por otra parte, también es evidente para la mujer sudamericana (Victoria Ocampo) que un varón coterráneo —sobre todo luego de conocerse personalmente— hubiera advertido no sólo la disparidad de registros, sino el lenguaje (eufemístico) con el que Ocampo —una y otra vez— manifestó su rechazo ante los avances eróticos del conde.

El choque con Keyserling la lleva a tomar brusca conciencia de los sofismas que “naturalizan” la cuestión de género (así como las relaciones asimétricas entre culturas periféricas y hegemónicas) llevándolas al plano de ontologías metafísicas. No obstante, algo de las ideas del filósofo (al que nunca dejó de considerar talentoso) queda en su propia visión de Sudamérica y su lenguaje, particularmente

en el ensayo *Supremacía del alma y de la sangre*<sup>11</sup>. Allí señala justamente que el error del viajero “determina en nosotros un retroceso instintivo hacia nuestra verdad” (17) “Por otra parte” “concede” “no todo es error, ni mucho menos, en esos ensayos.” (18). No sería error la atención que Keyserling ha prestado a los “problemas del orden emocional” (40) en Sudamérica, donde se siente “dice Ocampo-- como en ningún otro lugar, el peso del “alma y de la sangre”, el espesor carnal de la vida, aunque el filósofo los haya visto de manera insuficiente, como a través de un telescopio. Los poetas sudamericanos (así Ricardo Güiraldes, al que cita) utilizan, por lo tanto, un lenguaje adecuado a esa experiencia de alta densidad. El mismo lenguaje, acaso, que, empleado en sus cartas a Keyserling, ha conducido a la “mala lectura” del europeo, a la “confusión de los sentimientos”.<sup>12</sup>

### **Conclusiones. Compensar el vacío de la lengua madre.**

Si algo nos muestra, en fin, la relación de Victoria Ocampo (hablante bilingüe y desdoblada) consigo misma y con sus ilustres visitantes, es que no basta el dominio de una lengua para aprehender los códigos culturales y personales que subyacen a la expresión. El “desajuste” permanente aflige a esta privilegiada escritora políglota. Desajuste interior, porque las palabras de su suelo de nacimiento no le son naturales, y las palabras del francés, que sí lo son, vehiculizan, sin embargo, una sensibilidad americana marcada, como lo advertirá crecientemente, por la “supremacía del alma y de la sangre”.

No es lo “americano”, empero, lo que la aleja de Tagore, quien, por el contrario, quiere hallar en la Argentina esa especificidad escamoteada, sino, antes bien, lo que hay en ella de europea. El maestro indio rechaza como “inauténticos” los íconos y clichés (desde la música a los muebles) de la aristocracia local educada en las que se consideran lenguas occidentales de alta cultura. Percibe a esos argentinos como exiliados dentro de su propio país. Intuición que Victoria Ocampo corrobora cuando se considera a sí misma como “europea trasplantada”, aunque no acierta, por entonces, a arbitrar los medios para neutralizar esa condición incómoda. Las asimetrías de género interfieren (pero sólo como en sordina) en la lectura que Tagore hace de sus textos. También para él, en efecto, la sobreabundancia de metáforas cuasi amorosas en las cartas de Victoria, resulta desconcertante. La cautela del poeta, así como su distanciamiento personal de este tipo de cuestiones en esa época de su vida, impiden que la relativa tensión creada por la ambigüedad desemboque en un conflicto.

---

<sup>11</sup> Buenos Aires, *Sur*, 1935.

<sup>12</sup> Tal argumento proporciona Ketaki Kushari Dyson (basándose en este ensayo de Ocampo) para comprender los equívocos que también se producen en su relación con Tagore, a raíz de las cartas exuberantes y apasionadas que ella le envía: “She had no other language with which to communicate with Tagore except her primitive soul-and-blood language, the language of passion, tingled with spiritual thirst. Tagore and Elmhirst decoded it from their point of view as the language of love.” (1988, 249) Desde ya (salvo por un solo gesto, registrado en la versión original francesa de la *Autobiografía* de Victoria) el poeta indio no intentó comprobar si la devoción de ésta debía ser entendida también como pasión erótica. Su caricia, en todo caso, no obtiene respuesta, y él no va más allá. Su propia delicadeza temperamental, por un lado, así como sus preocupaciones fundamentales en ese momento de su vida (es un hombre que envejece, acostumbrado a la soledad, y que desea ante todo dejar un legado de creador y educador) lo llevan a preferir el tratamiento poético de la imagen de Victoria que se entrelaza a su obra como motivo inspirador, a la vez revelada y oculta por un velo de extrañamiento.



En lo que respecta a Keyserling, ambos corresponsales tendrían razones para acusarse de malas lecturas y confusión de planos: Victoria, por la palmaria atribución de extraordinarias virtudes éticas y caracterológicas a quien conocía sólo desde sus obras. El conde, por la lectura unívoca, en clave erótica, de una proliferación metafórica proveniente de una sensibilidad extrema y de una tonalidad afectiva que Victoria atribuye a toda una identidad cultural: la regida por la “supremacía del alma y de la sangre”.

No es un hecho despreciable el que en todos estos intercambios verbales y epistolares, ninguno de los participantes utilice la que tradicionalmente se consideraría como su lengua madre en el pleno sentido del término: es decir, una lengua nativa y natal, en la que se han dicho las primeras palabras y en la que se han forjado también las raíces culturales. La lengua del hogar y de la tradición de pertenencia. Tanto en Keyserling como en Tagore, esta idea de “lengua madre” funciona en plenitud con el alemán y el bengalí, respectivamente. Ambas son para ellos las lenguas del hogar y las lenguas de la cultura. Con ambas establecen una relación natural y poderosa. Ninguna de ellas, empero, les permitirá comunicarse con su lectora rioplatense.

En el caso de Ocampo, como ella misma lo ha declarado, el concepto de lengua madre se disocia y se vuelve profundamente problemático. La lengua de la gran tradición cultural con la que se sostiene un vínculo nutricional, afectivo e intelectual, no es la que se habla en el seno de la familia; no es la instrumental cotidiana, sino la lengua que se conviene en aceptar como la propia del pensamiento y de la literatura, la lengua en la que ha aprendido a leer, fuera del suelo patrio: “Aprendí el alfabeto en francés, en un hotel de la avenida Friedland. Desde entonces, el francés se me ha pegado en tal forma, que no he podido desembarazarme de él” (1981, 23-24). Se forma así un hiato que nada parece poder llenar lo suficiente entre la inmediatez cotidiana y la lengua cultural. Victoria Ocampo queda obligada a negociar con sus emociones por fuera de la lengua nativa. Tal vez ese hueco, esa imposibilidad retorna como *surplus*, como exceso, como desborde, a las otras lenguas (el francés sobre todo, también el inglés y el italiano) en las que ella (se) pensó, leyó y escribió. La carga de lo no dicho nunca en el idioma natal satura, quizás, los otros idiomas y crea un doble literario para la pasión indócil, siempre inadecuada, siempre salida de marco, percibida también por otros como sobreactuada (a fuer de literaria, o de “teatral”, en fin) de la extranjera en su propia tierra. Un doble o un fantasma, con el que ni Keyserling ni Tagore (seguros de sí mismos, afianzados en sus lenguas propias) tuvieron que luchar en su intimidad personal y al que no necesitaron transformar en literatura.

## BIBLIOGRAFÍA

- GALASSO, Norberto (ed.). *Dos Argentinas: Arturo Jauretche – Victoria Ocampo: correspondencia inédita: sus vidas, sus ideas*. Rosario: Homo Sapiens, 1996.
- JAURETCHE, Arturo. *Los profetas del odio y La Yapa (La colonización pedagógica)*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.
- KEYSERLING, Hermann von. *Meditaciones Suramericanas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1933. Traducción de Luis López Ballesteros y de Torre.
- KUSHARI DYSON, Ketaki. *In Your Blossoming Flower Garden, Rabindranath Tagore and Victoria Ocampo*. Delhi: Sahitya Akademi, 1988.
- LOJO, María Rosa. “Victoria Ocampo: un duelo con la sombra del viajero”, *Alba de América*, n.ºs. 43 y 44, Vol. 23, (julio 2004), 151-165.
- , *Las libres del Sur. Una novela sobre Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004b.
- OCAMPO, Victoria. “Palabras francesas”. *Testimonios. Primera Serie*, 1920-1934. Buenos Aires: Sur, 1981. (1ª ed. 1935)
- , *Supremacía del alma y de la sangre*. Buenos Aires: Sur, 1935.
- , *El viajero y una de sus sombras. Keyserling en mis memorias*. Buenos Aires: Sudamericana, 1951.
- , *Tagore en las Barrancas de San Isidro*. Buenos Aires: Sur, 1961.
- , *Autobiografía IV. Viraje*. Buenos Aires: Sur, 1982.
- , *Autobiografía V. Versailles-Keyserling-Drieu*. Buenos Aires: Sur, 1983.
- VÁZQUEZ, María Celia. “Las cartas entre Victoria Ocampo y Arturo Jauretche, casi un duelo literario”. *II Congreso Internacional CELEHIS de Literatura, Universidad Nacional de Mar del Plata*, 25-27 de noviembre de 2004.  
[http://www.elortiba.org/pdf/Maria\\_Vazquez%20.pdf](http://www.elortiba.org/pdf/Maria_Vazquez%20.pdf)
- VÁZQUEZ, María Esther. *Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Victoria Ocampo. El mundo como destino*. Buenos Aires: Planeta, 2002.

# UN PROYECTO DE FORMACIÓN DE TRADUCTORES BASADO EN SOFTWARE LIBRE

**Oscar Díaz Fouces**  
Universidad de Vigo

## **RESUMEN**

Este trabajo presenta las actividades llevadas a cabo en los últimos años por un equipo de investigadores de la Universidad de Vigo, orientadas a promover el uso de software libre entre los docentes, estudiantes y profesionales del ámbito de la traducción.

**Palabras clave:** Traducción, universidad, formación, software libre, GNU/Linux

## **ABSTRACT**

This paper presents the activities carried out in recent years by a team of researchers from the University of Vigo, aimed at promoting the use of free software among teachers, students and professionals in the field of translation.

**Keywords:** Translation, university, training, free software, GNU/Linux

## Introducción

El aumento de las prácticas de gestión lingüística (traducción, interpretación, subtitulado, localización ...), que se ha hecho evidente en los últimos años, tiene que ver, sin duda, con el rápido desarrollo de las tecnologías de la información y las comunicaciones, en un contexto de expansión de la economía de mercado. Con el nombre de *globalización* designamos una situación de ubicuidad de los procesos económicos y políticos que tiene que ver, esencialmente, con la capacidad de los mercados para ofrecer productos y servicios en cualquier parte del mundo. Por supuesto, en términos estratégicos, la eficiencia del mercado depende en buena medida del hecho de que existan bloques homogéneos de consumidores, de modo que la publicidad, el márketing, los mensajes comerciales y, en general, cualquier tipo de texto que forme parte del ciclo de producción y de distribución, no precise de adaptaciones. Desde ese punto de vista, estrictamente economicista, la diversidad lingüística y cultural representa un "obstáculo" que, por lo menos de momento (y felizmente), resulta imposible "evitar". Como consecuencia, el buen funcionamiento de ese sistema global hace necesaria la presencia de un número importante de profesionales de los servicios lingüísticos, capaces de dar respuesta a las necesidades de un mercado que debe lidiar, en la práctica, con un público que posee, también él, un carácter *global*.

El aumento de las prácticas de gestión lingüística a las que antes aludíamos tiene además, en términos profesionales, una consecuencia evidente: la necesidad imperiosa para las personas que desarrollan esa actividad de conseguir que los precios de sus servicios, la rapidez con la que los prestan y, en resumen, su productividad, resulten competitivos en un mercado globalizado en el que mantener una posición consolidada resulta extraordinariamente difícil. En las últimas décadas, esa circunstancia ha quedado unida indisociablemente al uso de las llamadas herramientas de traducción asistida (en inglés, *Computer-Aided Translation Tools*, *CAT Tools*). En la década de los ochenta del siglo pasado, simultáneamente a la popularización de los ordenadores de uso personal, asistimos al inicio de la distribución de esos productos, destinados a facilitar la actividad profesional de los traductores. La historia de la traducción asistida por ordenador, por lo menos en lo que tiene que ver con su generalización entre los profesionales de la gestión lingüística, es relativamente reciente. En los poco más de treinta años con que cuenta, asistimos al nacimiento de algunos precursores como el *Translation Support System* desarrollado por ALPS, o las *TextTools* de INK; en 1984, Star lanzó *Transit* (ya para el entorno DOS); en 1990 Trados presentó el gestor terminológico MultiTerm y poco después, en 1994, el Translator Workbench (la propia Trados sería absorbida por SDL em 2005, dando lugar ao SDLTrados); en 1993 Atril empezó a distribuir DéjàVu; en 1999 Yves Champollion creó WordFast (que cuenta ahora con una versión online, WordFast Anywhere)... Todas las herramientas informáticas citadas presentan la característica común de estar basadas en memorias de traducción, esto es, en repositorios digitales que almacenan contenidos equivalentes entre dos lenguas, que son presentados al traductor durante el proceso de traducción como hipótesis viables exactas (*exact matching*) o parciales (*fuzzy matching*) para traducir los nuevos segmentos que le son mostrados, a partir de algoritmos informáticos como la distancia de Levenshtein (Levenshtein, 1965; véase una buena síntesis sobre la

utilidad de esos sistemas en la práctica profesional en Webb, 2000). Por otra parte, existen programas orientados a la traducción de texto "convencional" (todos los citados sirven para ello), y otros que se utilizan para tareas específicas, como SDL Passolo (localización de productos informáticos), Aquino WebBudget (localización de páginas de Internet), o TranslateCAD (ficheros DWG y DXF de AutoCAD), aunque todos ellos compartan el objetivo de simplificar los procesos de mediación lingüística.

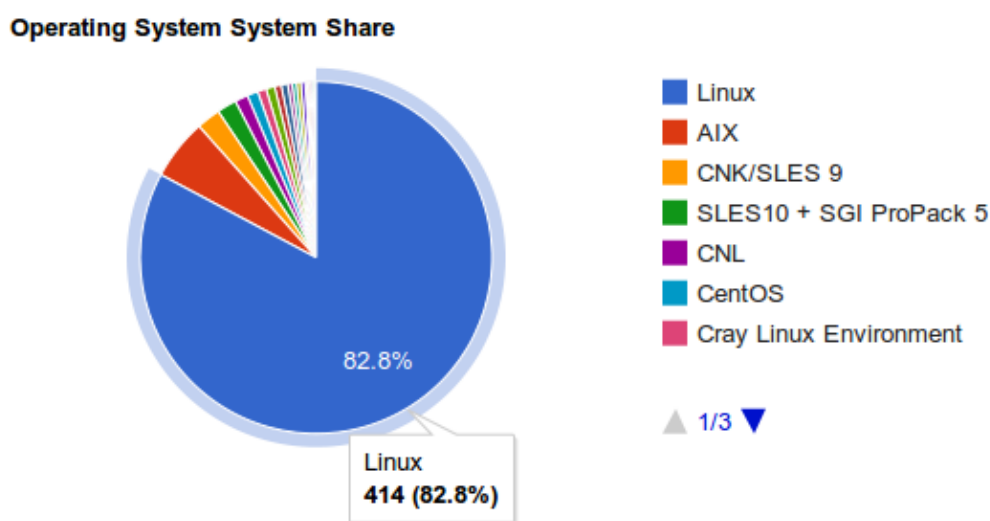
La ideología globalizadora de la homogeneidad tiene que ver también, naturalmente, con los modos de producir y de consumir. Uno de los ejemplos más obvios es la presencia masiva, todavía hoy, de un sistema operativo hegemónico en la industria informática. Nos referimos, por supuesto, al omnipresente Microsoft Windows. La presencia de Windows en los ordenadores personales de usuarios de todo el mundo tiene además el efecto colateral de hacer que la mayor parte de herramientas informáticas desarrolladas tengan como sistema-objetivo el producto de Redmond, creando en la práctica una situación de monopolio tecnológico. No pretendemos presentar aquí una valoración ética de esa condición, pero tampoco podemos dejar de recordar las consecuencias menos deseables de las situaciones de falta de competencia, universalmente reconocidas: desactivación de la capacidad de elección de los consumidores, fijación unilateral de precios por parte de un agente único, falta de estímulo a la innovación y, en el caso que nos ocupa, incapacidad progresiva de los consumidores para evaluar objetivamente los productos, cuyas alternativas son desconocidas (lo que significa en la práctica que es como si no existiesen).

También cuando hablamos de herramientas de traducción asistida por ordenador, la hegemonía de los programas informáticos que se ejecutan sobre los sistemas operativos desarrollados por Microsoft resulta incuestionable. De entre los citados más arriba, todos aquellos que fueron desarrollados después de 1984 trabajan en sistemas Windows, con la excepción reciente de WordFast, cuya versión Pro (de 2009), una aplicación basada en el lenguaje de programación Java, tiene carácter multiplataforma, lo que significa que puede ejecutarse en Windows, pero también en sistemas POSIX (*Portable Operating System Interface*, cfr. <http://standards.ieee.org/develop/wg/POSIX.html>), como MacOSX o GNU/Linux. Aunque los dos últimos sistemas citados comparten la característica de satisfacer (en diverso grado) las especificaciones POSIX, como otros sistemas tipo Unix, existe una circunstancia que los distingue claramente: mientras que MacOSX es un sistema privativo y comercial, GNU/Linux es un sistema libre. ¿Qué es lo que eso significa? Para la Fundación para el Software Libre (*Free Software Foundation*, <http://www.fsf.org>), un programa informático es libre cuando respeta estas cuatro libertades:

- ♣ La libertad de ejecutar el programa, para cualquier propósito (libertad 0).
- ♣ La libertad de estudiar cómo trabaja el programa, y modificarlo para cualquier propósito (libertad 1). El acceso al código fuente es una condición necesaria para ello.
- ♣ La libertad de redistribuir copias sin restricciones (libertad 2).
- ♣ La libertad de mejorar el programa y publicar sus mejoras, y versiones modificadas en general (libertad 3). El acceso al código fuente es una condición necesaria.

GNU/Linux es, en síntesis, un sistema operativo multiusuario y multitarea constituido por un núcleo (o *kernel*) desarrollado inicialmente por Linus Torvalds y un conjunto de programas (controladores de dispositivos, compiladores, intérpretes de comandos, aplicaciones, etc.) creados por el proyecto GNU (*Gnu is Not Unix*) de la Fundación para el Software Libre.

El software libre ha ganado en los últimos años un espacio importante en el ámbito de los escritorios, de los servidores, o incluso de la supercomputación: el éxito del navegador Firefox, del paquete ofimático OpenOffice.org/BrOffice (y, actualmente, de LibreOffice) o del reproductor multimedia VLC, están acompañando también al uso mayoritario de GNU/Linux en los *top-500* supercomputadores del planeta (v. la imagen 1). ¿Podrá el software libre resultar útil también en la práctica profesional relacionada con los servicios lingüísticos? En seguida nos ocuparemos de este asunto.



*Imagen 1.* Sistemas operativos utilizados en los superordenadores del "top-500" a nivel mundial (en <http://i.top500.org/stats>, cons. 15.02.2012) Obs. Buena parte de los supercomputadores que no aparecen en la categoría "Linux" también son, en realidad, distribuciones basadas en él, como RedHat Enterprise Linux, SUSE o CenOS.

### **El proyecto**

La pregunta que cierra el epígrafe anterior está en el origen del trabajo desarrollado en los últimos años por el *Grupo de Estudios das TecnoloXías Libres da Traducción* (Grupo de Estudios de las Tecnologías Libres de la Traducción, GETLT), de la Universidad de Vigo. Uno de los indicios más recientes para darle respuesta podría ser el conjunto de datos proporcionado por el informe de 2006 del *Imperial College* sobre el uso del software libre entre los traductores profesionales. Como señala Lagoudaki (2006:29) a propósito de una de las herramientas libres que ha conseguido más popularidad en los últimos años, OmegaT,

It is worth noticing here that Omega-T, a free open-source TM tool with relatively few years on the market, has earned a sixth place in the top ten most frequently used TM tools. This could be attributed to the fact that the majority of users were freelancers, for

whom the cost of a TM tool plays an important role in the choice of tool, but it could also mean that the TM tool has reached a certain level of quality that has allowed it to compete with other commercial tools and earn a high standing in terms of the users' preference.

Efectivamente, a la inmediata disponibilidad y al frecuente carácter gratuito del software libre debe añadirse la madurez que ha alcanzada en los últimos años y, además, el hecho de estar basado, por principio, en estándares abiertos. El producto que acabamos de citar, el gestor de memorias de traducción OmegaT, es un buen ejemplo de ello, dado que trabaja con documentos creados en formatos abiertos como ODF (*Open Document Format for Office Applications*, la norma ISO/IEC 26300:2006) y HTML (*HyperText Markup Language*, la norma ISO/IEC 15445) y genera por omisión memorias en el formato estándar TMX (*Translation Memory eXchange*, v. <http://www.gala-global.org/oscarStandards/tmx/>) desarrollado originalmente por el grupo de interés *Open Standards for Container/Content Allowing Re-use* de la *Localisation Industry Standards Association* (aunque ahora es mantenido por la *Globalization and Localization Association*, GALA) y basado en XML (*Extensible Markup Language*), desarrollado por el *World Wide Web Consortium* (v. <http://www.w3.org/standards/xml/>).

A partir de esas premisas, el grupo GETLT, formado por docentes de la Facultad de Filología y Traducción de la Universidade de Vigo, desarrolló un proyecto de investigación, financiado por la *Consellería de Innovación e Industria* del Gobierno Autónomo de Galicia, con el objetivo de crear una distribución GNU/Linux orientada a la formación de profesionales de los servicios lingüísticos, en el ámbito universitario. El proyecto se desarrolló en varias etapas:

*Primera fase:* Análisis de las necesidades formativas en las diferentes áreas de la gestión lingüística (traducción, localización, subtitulado...) y selección de las herramientas para llevarlas a cabo.

*Segunda fase:* Generación de una distribución GNU/Linux orientada a la formación de los futuros profesionales.

*Tercera fase:* Documentación.

*Cuarta fase:* Difusión de los resultados.

La *primera fase* empezó con la elaboración de una batería de encuestas y su administración a proveedores de servicios lingüísticos, así como la realización de una serie de entrevistas a personal docente del área de Traducción e Interpretación. A partir de los resultados obtenidos, el grupo trazó una panorámica de la situación actual, en lo que se refiere al uso por parte de los profesionales de la traducción de recursos libres, así como de su opinión sobre la viabilidad de introducirlos en los programas docentes. Se procedió en paralelo a realizar una selección de herramientas adecuadas, que incluyó, además de las más habituales en los escritorios (OpenOffice.org, Gimp...) y entre otras,

- ♣ gestores de memorias de traducción (OmegaT, OmegaT, Anaphraseus, Open Language Tools, bitext2tmx)
- ♣ programas de subtitulado (Gaupol, Subtitle Editor, Ksubtile)
- ♣ herramientas de localización (Lokalize, POEdit, Virtaal, Okapi Localition Tools)
- ♣ herramientas de maquetación y edición (Scribus, LaTeX e Kile)
- ♣ herramientas para navegar y gestionar ficheros en Internet (Firefox, Thunderbird, gftp)
- ♣ herramientas para crear presentaciones didácticas (gtk-recordmydesktop)

Uno de los resultados de esta fase fue la edición de una monografía (Díaz Fouces & García González eds., 2008) en la que se detallan y evalúan los resultados de las encuestas antes citadas y se presentan varias listas comentadas de programas libres para entornos MSWindows, MacOSX y GNU/Linux. Al lado de esos resultados, el libro compila trabajos de otras personas con las que contactamos para recibir asesoramiento sobre el proyecto, docentes de otras universidades, el director ejecutivo de la empresa que desarrolló la plataforma de traducción automática de código abierto Apertium (*Imaxin software*) o uno de los responsables de una de las comunidades de software libre más importantes, BOffice (Claudio F. Filho)<sup>1</sup>. Se trata de la primera monografía relacionada con los Estudios sobre la Traducción publicada con una licencia *Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0* (v. <http://creativecommons.org/>).

La *segunda fase* partió de dos aproximaciones diferentes. Por una parte, se procedió a remasterizar una distribución GNU/Linux, concretamente Linux Mint *Elyssa*, insertando los programas seleccionados y generando una nueva imagen ISO *liveDVD* (que puede ejecutarse sin necesidad de que sea instalada en el ordenador), utilizando el guión (*script*) Remastersys<sup>2</sup>.



**Imagen 2.** Captura de pantalla de la versión experimental de la distribución

Posteriormente, se inició un proceso más demorado de remasterización, para mejorar y actualizar la selección de programas, el aspecto visual, etc. a partir de dos vías complementarias: por un lado, la (re)generación de la distribución y por otro la creación de un metapaquete *.deb* que permitía transformar en una MinTrad

---

1 Poueden consultarse el índice y una prueba de lectura en <http://www.comares.com/index.php3?accion=ficha&isbn=978-8498364873&titulo=TRADUCIR%20%28CON%29%20SOFTWARE%20LIBRE> Hay reseñas publicadas sobre la monografía en las revistas *Quaderns de Traducció* 17:301-316 (2010) (versión en línea: <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/194263/260437>) y *Hermeneus* 12:261-266 (2010) (versión en línea: <http://recyt.fecyt.es/index.php/HS/article/view/11824/9084>).

2 Disponible en <http://www.geekconnection.org/remastersys/> En un trabajo anterior describimos una “receta” bastante simple para generar una distribución *livecd* a medida de nuestras necesidades, partiendo de la distribución PCLINUXOS (v. Díaz Fouces, 2007).



cualquier distribución GNU/Linux basada en Debian<sup>3</sup>. Las dos líneas continúan abiertas y animamos a las personas interesadas a colaborar en ellas en el futuro.

+



**Imagen 3.** Captura de pantalla del aspecto actual de la distribución (en desarrollo)

Al contar con una distribución en liveDVD y disponer de una abundante documentación de la mayor parte de los programas compilados, nos permitió obviar la creación de una documentación más exhaustiva y experimentar directamente el funcionamiento de la distribución con estudiantes de las asignaturas de *Informática aplicada a la Traducción* (cuarto año de la Licenciatura de Traducción e Interpretación de la Universidade de Vigo, en el plan de estudios antiguo) y *Herramientas para la Traducción I: Informática* (primer curso del Grado en Traducción e Interpretación, en el nuevo plan de estudios, adaptado al Espacio Europeo de Educación Superior).

A lo largo de dos años, se pasó a los estudiantes de esas materias una encuesta anónima (de 30 preguntas con respuestas alternativas), en la plataforma docente de la Universidade de Vigo (<http://faitic.uvigo.es>), a propósito de su experiencia previa con el uso de programas libres y de sistemas GNU/Linux, así como del nivel de complejidad del uso de la distribución, y de la adecuación de software seleccionado. Podemos destacar aquí algunos datos interesantes: después de trabajar con la distribución en las aulas, como respuesta a la pregunta "¿Consideras que la distribución es útil para tu formación académica?", las respuestas se distribuían de este modo: un 32,43% consideraba que era ~~muy~~ "muy útil"; el 40,54% que resultaba ~~bastante~~ "bastante útil"; mientras que tan solo el 2,70% creía que era poco o nada útil.

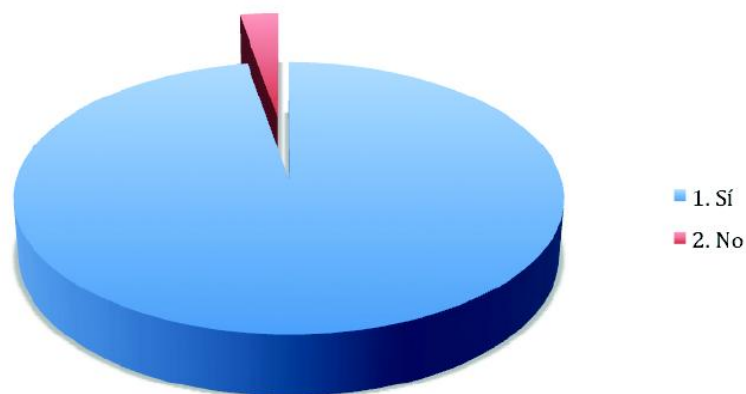
---

<sup>3</sup> La creación del metapaquete constituye el núcleo del Proyecto de Fin de Carrera de un estudiante de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Telecomunicaciones de la Universidade de Vigo, dirigido por el Dr. Felipe Gil Castiñeira, del Departamento de Ingeniería Telemática (v. <https://forxa.mancomun.org/projects/mintrad/>).



**Imagen 4.** Percepción de la utilidad académica de MinTrad

Para la pregunta "Piensas que la distribución puede ser útil para tu vida profesional", las respuestas fueron todavía más claras: 97,30% **–sí** y únicamente 2,70% **–no**".



**Imagen 5.** Percepción de la utilidad profesional de MinTrad

Obviamente, resultaría muy arriesgado extraer de estos resultados unas conclusiones extrapolables de un modo más general, y es cierto que existieron algunas dificultades técnicas que aconsejan examinarlos con cautela. Por ejemplo, dado el carácter anónimo y voluntario de la encuesta, tan solo el 20% de los estudiantes respondieron, de modo que podría argumentarse fácilmente la falta de representatividad de la muestra o incluso suponer que podrían haber sido precisamente los usuarios de sistemas GNU/Linux los más motivados para responder. Sin embargo, las respuestas a las preguntas sobre la experiencia previa de los estudiantes en el uso de programas libres y de sistemas GNU/Linux que también formaban parte de la encuesta mostraban unos resultados ciertamente reveladores: el 68,42% de los estudiantes declaraba tener unos conocimientos inexistentes de GNU/Linux; un 18,42% unos conocimientos muy elementales; y tan solo el 13,16% manifestó que lo utilizaba con alguna frecuencia. En cualquier caso, parece claro que la experiencia pedagógica de una primera toma de contacto

con un sistema operativo diferente del "más habitual" es, en sí misma, un beneficio para los estudiantes, si tomamos en cuenta indicaciones como las del Informe LETRAC (Badia *et alii*, 1999) o las del *European Master's in Translation* (EMT experts group, 2009), a propósito de las dimensiones tecnológicas de la práctica profesional de los traductores.

### **Observaciones finales**

La experiencia de nuestro grupo concluye que el software libre permite a sus usuarios crear soluciones a medida de sus necesidades. Cualquier grupo de profesores del ámbito de las Humanidades, sin una formación avanzada en tecnologías informáticas, puede crear una plataforma docente con todas las herramientas necesarias. Nada les impide, por ejemplo, generar una distribución únicamente con herramientas para la práctica del subtítulo y grabar un CD o un DVD con fragmentos de películas y transcripciones de diálogos para trabajar en las clases. Mejor todavía: los estudiantes pueden continuar utilizando ese material fuera de las aulas, sin tener que depender de la adquisición de programas o incluso sin necesidad de instalarlos. Además, esa plataforma no presenta unos requisitos de hardware tan extraordinarios como los de los sistemas operativos más habituales (puede ejecutarse en un i386 con solamente 512 Mb de RAM)... y puede ser útil para la vida profesional.

El futuro del software libre todavía está por escribir. Brasil ha sido en los últimos tiempos un buen ejemplo de su implantación (y seguramente continuará siéndolo). Invitamos a las personas interesadas a colaborar en nuestro proyecto de difundir este tipo de recursos entre profesores, estudiantes y profesionales del ámbito de la Traducción.

## BIBLIOGRAFÍA

BADIA, Toni. FREIGANG, Karl-Heinz. HALLER, Johann. HORSCHMANN, Christoph. HUBER, Dieter. MAIA, Belinda. REUTHER, Ursula. SCHMIDT, Paul, 1999, *LETRAC Curriculum Modules*, Deliverable D3. Disponible en <http://www.iai-sb.de/docs/D3.pdf>

DIAZ FOUCES, Oscar, 2007, Creación de un entorno de trabajo para profesionales de los servicios lingüísticos con GNU/Linux”. *Hermēneus*. Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria. Soria, Universidad de Valladolid, n. 9, pp. 21-38.

DIAZ FOUCES, Oscar y GARCÍA GONZÁLEZ, Marta, (eds.) 2008, *Traducir (con) software libre*. Málaga, Comares.

EMT EXPERTS GROUP, *Competences for professional translators, experts in multilingual and multimedia communication*. Disponible en [http://ec.europa.eu/dgs/translation/programmes/emt/key\\_documents/emt\\_competences\\_translators\\_en.pdf](http://ec.europa.eu/dgs/translation/programmes/emt/key_documents/emt_competences_translators_en.pdf)

LAGOUDAKI, Elina, 2006, *Translation Memories Survey*. London, Imperial College.

NSHTEIN, Vladimir, 1996, Binary codes capable of correcting Deletions, Insertions and Reversals. *Soviet Physics Doklady* n. 10, p. 707.

WEBB, Lynn E., 2000, *Advantages and Disadvantages of Translation Memory: A Cost/Benefit Analysis*. Master of Arts in Translation of German – Graduate Division – Monterey Institute of International Studies, Monterey, California.

# TRADUCCIÓN DE LA LETRA Y VISIBILIDAD DEL TRADUCTOR: IMPLICACIONES LITERARIAS DE UNA NOTA DEL TRADUCTOR EN *EL ESPEJO*, DE MACHADO DE ASSIS

**Pablo Cardellino Soto**  
Universidade Federal de Santa Catarina

## RESUMEN

Este trabajo discute las implicaciones literarias del uso de una Nota del Traductor para resolver un problema de traducción específico presente en el cuento *El espejo*, de Machado de Assis, en el marco de un proyecto de traducción de la letra, concepto tomado de Berman (2007), especialmente en lo que se refiere a la visibilidad del traductor. Para el abordaje teórico formal de las notas se utilizan los conceptos de Gerard Genette (1997), y para las cuestiones referentes a la visibilidad del traductor la nota se analiza desde una perspectiva discursiva.

**Palabras clave:** Nota del Traductor; Visibilidad del traductor; Traducción de la letra; Traducción literaria; Machado de Assis.

## ABSTRACT

This work / paper discusses the literary implications of the use of a translator's note in order to solve a specific translation problem stemming from the translation of the short story *O espelho* [*The mirror*] by Machado de Assis. That discussion occurs within the framework of the translation-of-the-letter, a concept taken from Berman (2007), specially in regard to the translator's visibility. The concepts regarding the notes formulated by Gerard Genette (1997) are used as the main elements of my theoretical approach and the note is analyzed from a discursive perspective, with reference to the issue of translator's invisibility.

**Keywords:** Translator's Note; Translator's visibility; Translation-of-the-letter; Literary translation; Machado de Assis.

Traducción de la letra y visibilidad del traductor: implicaciones literarias de una nota del traductor en *El espejo*, de Machado de Assis

Este artículo recoge parte de la discusión sobre Notas del Traductor que realicé en mi tesis de maestría. Concretamente, discuto las implicaciones literarias del uso de una nota del traductor para resolver un problema de traducción específico presente en el cuento *O espelho*, de Machado de Assis.

Parto de la base de que traducir literatura es traducir la letra (BERMAN, 2007) e implica necesariamente reproducir la relación entre forma y fondo, ya que, como afirma Berman, la captación del sentido reafirma siempre la primacía de una lengua (*ibíd.*: 33). Dentro de este marco de referencia, también el carácter extranjero del texto es basilar, y en este sentido me parece particularmente adecuado el abordaje propuesto por Schleiermacher: dejar al autor en su lugar y hacia él llevar al lector (SCHLEIERMACHER, 2000: 46). Antes de continuar, recordemos brevemente el argumento del cuento:

En *O espelho*, Jacobina, el narrador, defiende que todos tenemos dos almas: además del alma interior, la tradicional, tenemos un alma exterior, que podemos resumir como aquello que ocupa el centro de nuestras atenciones. Jacobina cuenta que, cuando joven, él había sido nombrado alférez de la Guardia Nacional, y su flamante uniforme, objeto de admiración y orgullo, era su alma exterior. Una tía que vivía en una chacra solitaria, con algunos familiares y esclavos, lo llama para que la visite y le dice que lleve el uniforme. Durante los primeros días el novel alférez es constantemente adulado por todos. Sin embargo, por fuerza de las circunstancias, se queda solo en la casa. Según cuenta el narrador, sin nadie que lo llamara alférez o lo elogiara, su alma exterior se esfuma y su imagen, reflejada en el espejo, se vuelve borrosa. Sin dar crédito a sus ojos, se le ocurre ponerse el uniforme y verse al espejo, con lo que su imagen se restituye y él recupera el equilibrio.

En lo que se refiere a lo extranjero en el cuento, conviene entender si lo eminentemente local desempeña alguna función interna específica. Detengámonos sobre este fragmento:

Era um espelho que lhe dera a madrinha, e que esta herdara da mãe, que o comprara a uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de D. João VI. Não sei o que havia nisso de verdade; era a tradição. O espelho estava naturalmente muito velho; mas via-se-lhe ainda o ouro, comido em parte pelo tempo, uns delfins esculpidos nos ângulos superiores da moldura, uns enfeites de madrepérola e outros caprichos do artista. Tudo velho, mas bom... (MACHADO DE ASSIS, 2007: 157)

A John Gledson le llama la atención el “pedigrí” del espejo, pues ve en él una relación directa con la identidad nacional, tratada en *Papéis avulsos*, según expresa, a través de la identidad personal, tema visible de los cuentos. Según Gledson,

Si las intenciones de Machado fueran solo filosóficas (es decir, si se refiriesen al alma y a la cuestión de la identidad personal), cualquier espejo serviría. ¿Por qué mencionar el marco carcomido y la tradición de que habría venido de la corte portuguesa? [...]

Mil ochocientos ocho fue también el momento en que la nación brasileña empezó a hacerse consciente de sí misma y —«miró al espejo», es decir, se vio a sí misma como la veían los otros. Si seguimos el paralelismo entre el yo y la nación que aquí aparece implícito, llegamos a la conclusión un poco chocante de que, por lo menos en ese momento de la historia, la identidad nacional es tan imperceptible como el rostro de Jacobina en el espejo. Tal vez ese argumento parezca demasiado reduccionista. Con todo, el espejo con su marco es la perfecta imagen de la cultura portuguesa en el siglo XVIII (por lo menos según un punto de vista bastante común): carcomida, vacía y puramente ornamental. Era esa la cultura que los brasileños heredaron, el mundo en que se veían a sí mismos.<sup>1</sup> (GLEDSON, 2006a: 74)<sup>2</sup>

La clave de lectura propuesta por Gledson señala un aspecto interno del texto que no solo justifica que el traductor utilice el abordaje de Schleiermacher, sino que lo sugiere, pero plantea una dificultad: la razonable improbabilidad de que un lector hispano medio conozca la historia mencionada en el texto, el traslado de la corte portuguesa a Rio de Janeiro. ¿Cómo resolverlo? En su traducción de 1978, Santiago Kovadloff se valió de una Nota del Traductor para intentar sortear este problema:

Don Juan VI, rey de Portugal, vio su país invadido por las guerras napoleónicas en 1807. Partió entonces hacia el Brasil, donde estableció su corte hasta 1821, fecha en la que regresó a Portugal. Hijo suyo fue Pedro I, quien proclamó al año siguiente la independencia del Brasil. (MACHADO DE ASSIS: 148, N. del T.)

Según Genette (1997) el trazo formal más distintivo de las notas es el carácter parcial del texto al que se refieren y, por consiguiente, el carácter siempre local de la información contenida en la nota, ya que esto las distingue de, por ejemplo, el prefacio, y subraya el hecho de que las notas del traductor constituyen un paratexto: no pertenecen al texto sino que lo comentan.

Es importante notar que las características discursivas del texto traducido son un aspecto fundamental de las notas del traductor, pues la inserción de la nota señala la irrupción explícita en el texto de una voz ajena al original. Efectivamente: aunque la voz presente en el texto traducido sea desde un principio la del traductor, no es él la fuente de lo que dice, sino que su discurso, en el texto traducido, responde a su interpelación en tanto sujeto (MITTMANN, 2003). En dichas circunstancias, una eventual invisibilidad del traductor crea la ilusión de que la voz pertenece al autor. Así, al producir la nota, el traductor rompe, en última instancia, con un eventual pacto de invisibilidad.

---

<sup>1</sup> Traducción mía en todas las citas traducidas.

<sup>2</sup> —Sãos intenções de Machado fossem apenas filosóficas (isto é, se dissessem respeito à alma e à questão de identidade pessoal), qualquer espelho serviria. Para que mencionar a moldura apodrecida e a tradição de que teria vindo da corte portuguesa? [...]

Mil oitocentos e oito foi também o momento em que a nação brasileira começou a tornar-se consciente de si própria e se olhou no espelho — isto é, viu a si própria como os outros a viam. Se seguirmos o paralelismo entre o eu e a nação que aqui parece implícito, chegamos à conclusão um pouco chocante de que, pelo menos nesse momento da história, a identidade nacional é tão imperceptível como o rosto de Jacobina no espelho. Talvez esse argumento pareça reducionista demais. Contudo, O espelho com a sua moldura é a perfeita imagem da cultura portuguesa no século XVIII (pelo menos segundo um ponto de vista bastante comum) — apodrecida, oca e puramente ornamental. Era essa a cultura que os brasileiros herdaram, o mundo em que viam a si próprios.”

La irrupción del traductor significa también la del mismo lector –según Genette, el destinatario por defecto de las notas (*ibíd.*: 323)–: la aparición intempestiva de su voz interpela al lector, interrumpe la ficción, realza la materialidad del texto, su carácter de traducción y ficción, y desafía, en definitiva, la –suspensión temporal de la incredulidad”<sup>3</sup> del lector, de que habla Coleridge (1834: 174). El lector, interpelado, puede ir de ignorar la remisión a la nota, siguiendo adelante, hasta leerla, volver al texto e intentar comprender lo mejor posible sus implicaciones textuales. Pasemos por alto las posibles consideraciones sobre la reacción del lector, como aborrecer las notas o consumirlas con fruición: supongamos que, en respuesta al apelo del traductor, leerá la nota.

Naturalmente, la inserción de la nota implica, por parte del traductor, una actitud mediadora ante la presunción de que una cantidad significativa de lectores ignora su contenido, de conformidad con las consideraciones meta-comunicativas de Blum-Kulka:

En la traducción el traductor es el juez que dice hasta qué punto será necesario explicar el marco de referencia del texto fuente al público lector de la lengua objetivo (BLUM-KULKA, 2000: 306).<sup>4</sup>

Posiciones análogas son defendidas por autores como Nida (1964: 239) y Rónai (1976: 65). Aunque no nos interesa discutir el carácter prescriptivo de sus propuestas, sí nos interesa aproximarnos a la invisibilidad del traductor en lo referente a las notas, deseable para Rónai, según quien éstas –contribuyen a romper la ilusión, perjudicando la identificación del lector con la obra” (*ibíd.*: 65)<sup>5</sup> y condenada por Mittmann, que las ve y defiende como espacio de manifestación de la voz del traductor, aunque no las considera un recurso estándar: simplemente las defiende en tanto posibilidad válida. Mittmann cita a Agenor Soares dos Santos, que enumera siete tipos de notas para él injustificables, y observa que su crítica es ejemplo de la resistencia a la aparición de la voz del traductor, que según Santos debería manifestarse en notas solamente cuando existan diferencias culturales que sean un –lugar común” para el lector del original y –un enigma” para el de la traducción (1979: 8), en consonancia con Blum-Kulka, Nida y Rónai.

Esta mención a la invisibilidad resulta relevante debido a la visión del texto traducido que hemos adoptado: tratándose de traducción literaria, y buscando una traducción de la letra, nos interesan las implicaciones literarias de la inclusión de una nota y las que tengan la visibilidad o invisibilidad del traductor. En otras palabras, nos interesa evaluar si la presencia visible de la voz del traductor modifica formalmente el texto con consecuencias en la obra o no.

Retomando la traducción del texto de Machado, independientemente de la conclusión a la que se llegue, persiste el hecho de que es relativamente improbable que el lector de habla hispana conozca el asunto de la nota –así como resultaría improbable que un lector brasileño de Machado de Assis lo ignorara–, lo que, en el marco de los supuestos teóricos observados, la justifica: la inserción de la información efectivamente puede aportar un dato que está implícito en el texto y el lector solo excepcionalmente conocerá. Nótese, sin embargo, que

---

<sup>3</sup> –willing suspension of disbelief”

<sup>4</sup> –In translation the translator becomes the judge as to the extent to which he or she finds it necessary to explain the source text’s reference network to the target-language audience.”

<sup>5</sup> –[as notas] contribuem para quebrar a ilusão, prejudicando a identificação do leitor com a obra”.



conocer el hecho histórico no asegura que se le atribuya importancia dentro de la obra:

En obras literarias complejas, quizás solo los críticos literarios llegan o dicen que llegan a descifrar todas las referencias y alusiones del escritor. [...] Aun más complejos son los casos donde los marcos de referencia y supuestos del texto original son condición necesaria para establecer las *implicaciones relevantes* del texto. (BLUM-KULKA, 2000: 306. Subrayado del autor)<sup>6</sup>

De hecho, no todos los críticos: aunque en este caso que nos ocupa Gledson lo hace, Alfredo Bosi aborda el texto desde una perspectiva psicológica, ocupándose de la identidad del yo, lejos de la discusión sobre la identidad nacional defendida por Gledson, que incluso es muy posterior. Esto se debe, naturalmente, a sus distintas posturas críticas. Lo mismo vale para otros críticos de primera plana, como Antonio Candido (1970), que considera la identidad como uno de los temas fundamentales de la obra de Machado.

Así, ya que disponer de la información no asegura que se la articule críticamente, cabría cuestionar la necesidad de la inclusión de la nota, más allá de que la visibilidad del traductor implique algún problema.

Por otra parte este es un dato de la realidad necesario para la lectura propuesta por Gledson, posibilidad que sin ese conocimiento no existiría. De esta forma, la nota llama la atención sobre un hecho que de un punto de vista (el de Gledson) tiene una relevancia crítica vital, y de otro (el de Bosi, por ejemplo) no la tiene, al menos en principio. Esto muestra que el uso de la nota de algún modo se alinea críticamente, independientemente de que Kovadloff haya intuido, notado o conocido la posibilidad de lectura propuesta por Gledson, o no.

De hecho, lo más natural es pensar que Kovadloff –cuya traducción data de 1978, por lo tanto de mucho antes que el texto de Gledson–no haya pensado en ninguna posibilidad de lectura en particular, sino que simplemente haya pensado que incluir la nota era una forma de enriquecer el texto, explicitando, desde fuera, su inserción cultural –y, seguramente, en ese sentido muchos lectores la encontrarán valiosa–, de forma compatible con los postulados de Nida y Blum-Kulka. Si esto está correcto, la reflexión resultante es que aunque originalmente la nota no tuviera un carácter crítico específico sí podría tenerlo en sus consecuencias, yendo más allá de la finalidad informativa y poniendo de relieve un fragmento del texto poco importante para una lectura y fundamental para otra.

Esta *parcialidad crítica* –llamémosla de ese modo– puede resultar, así, literariamente empobrecedora. Sin embargo, debe decirse que el razonamiento de Gledson no es obvio, en absoluto: como vimos, más que el conocimiento anecdótico de hechos históricos, requiere una visión amplia de la obra de Machado de Assis y de cómo discute la identidad brasileña, de lo que este fragmento de “Espelho” sería solo un pequeño ejemplo, entre muchos otros. Según Gledson, “La ficción machadiana presenta a menudo alusiones aparentemente improvisadas a esos elementos, los que apuntan hacia una visión fascinantemente original y singular del país, su desarrollo histórico y la noción de

---

<sup>6</sup> “For complex literary works perhaps only literary critics come to or claim to decipher all of the writer’s references and allusions. [...] Even more complex are cases where reference networks and presuppositions of the original text are a necessary condition for drawing the *relevant implications* from the text.”

identidad nacional propia” (GLEDSON, 2006b, pp. 362-364).<sup>7</sup> Si por una parte es razonable pensar que el lector de la traducción no conozca el episodio histórico a que se refiere el cuento, por otra sería absurdo pensar que uno que tenga una visión de la obra de Machado de Assis lo bastante amplia para formular dicha lectura no lo conociera. Por ello, se puede decir que la nota en cuestión no aporta nada al lector íntimo de la obra de Machado, sino a un lector que difícilmente lo aprovechará en el sentido en que Gledson lo hace, abriendo la posibilidad de que, eventualmente, se distraiga del plano psicológico o filosófico, que le será, seguramente, más inmediato. La compensación por las desventajas resultantes de la nota es solamente la función informativa acerca del marco de referencia del cuento.

Este comentario sobre la *parcialidad crítica* que la inserción de la nota confiere a la traducción no constituye una defensa de una hipotética imparcialidad, sea crítica, teórica o de cualquier especie, por parte del traductor, sino a mi deseo, en tanto traductor,<sup>8</sup> de evitar reducir el espectro interpretativo del texto, buscando que la traducción permita las posibles lecturas del original, reproduciendo la complejidad del artefacto textual que constituye el cuento, que entiendo como un valor, pues lo enriquece estéticamente. Este deseo se comprende, además, si se percibe que las dos posibilidades interpretativas observadas no se excluyen mutuamente.

Sobre las eventuales implicaciones en la forma literaria que podría tener la inclusión de la nota, es necesario observar que Machado de Assis escribió un cuento con refinada técnica fantástica y dio al lector condiciones favorables para que suspendiera su incredulidad. Ante la posibilidad de que la nota interrumpa la lectura deshaciendo, aunque sea momentáneamente, el ambiente fantástico buscado en la narrativa, resulta plausible suponer que la visibilidad que la nota da a la voz del traductor actúa contra el texto.

Es decir, más que como una actividad represiva (o autorrepresiva) que victimiza al traductor, la tendencia hacia la invisibilidad aparece como una contingencia natural de las decisiones tomadas durante la práctica de la traducción. Cabe agregar que este es un análisis concreto sobre esta situación textual específica y que, aunque algunos de los argumentos barajados pudieran constituir generalizaciones, no dejo de observar que en circunstancias distintas las conclusiones podrían ser muy diferentes. Paralelamente, vemos que tanto Gledson como Bosi buscan anclajes no ficcionales en el cuento, sean de corte psicológico o historiográfico. El cruce de estas dos variables sugiere que el cuento es un todo estético donde la forma de la ficción ilustra la discusión acerca de la realidad. La inclusión de la nota, obstaculizando de alguna manera la suspensión de la incredulidad del lector, afecta la estética del cuento, y por lo tanto su contenido crítico, aun favoreciendo una lectura en particular.

Recapitulando, aunque la nota en cuestión no sea críticamente imparcial, su parcialidad está lejos de ser decisiva en la lectura. Por otra parte, la suspensión de la incredulidad del lector es en buena medida voluntaria, de modo que la nota puede no afectarla, y de hecho la información puede ser bienvenida para muchos lectores, sin molestar a quienes ya la conocieran, que estarán conscientes de su

---

<sup>7</sup> —Aficção machadiana apresenta com freqüência alusões aparentemente improvisadas a esses elementos, os quais apontam para uma visão fascinantemente original e singular do país, seu desenvolvimento histórico e a noção de identidade nacional própria.”

<sup>8</sup> Una vez que mi tesis de maestría, marco dentro del cual se inscribe esta discusión, es una traducción comentada del cuento.

propia condición de excepción a la regla. Además, la información sobre el traslado de la corte portuguesa no es vital para que la lectura de Bosi, Candido u otros críticos sea exitosa. Finalmente, no es irrelevante el hecho de que hoy día el acceso a la información es mucho más fácil que en la década de 1970: aunque no exista nota, un lector curioso fácilmente podrá acceder a la información.

Ante todo esto, en mi traducción decidí no informar al lector acerca del hecho histórico en cuestión, lo que, sin embargo, no puede ser considerado la única solución correcta: de hecho, debemos concluir, junto a Mittman, que, al menos en este caso, la nota es, para el traductor, un espacio legítimo de manifestación de su voz, aunque eventualmente no lo use.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERMAN, Antoine, 2007, *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, Rio de Janeiro, 7Letras/PGET, traducción al portugués de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan y Andréia Guerini.
- BLUM-KULKA, Shoshana, 2000, "Shifts of Cohesion and Coherence in Translation", en VENUTI, Lawrence (Ed.), 2000, *The Translation Studies Reader*, Londres, Routledge, pp. 298-313.
- CANDIDO, Antônio, 1970, "Esquema de Machado de Assis". en *Vários escritos*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, pp. 13-32.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, 1834, *Biographia Literaria; or, Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, New York, Leavitt, Lord & Co.; Boston, Crocker & Brewster, 1834. Disponible en: <<http://books.google.com/books?id=ab9EAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acceso el 20-feb-2011.
- GENETTE, Gérard, 1997, *Paratexts: thresholds of interpretation*, Nueva York, Cambridge University Press, traducción al inglés de Jane E. Lewin.
- GLEDSON, John, 2006, "A história do Brasil em *Papéis Avulsos*, de Machado de Assis", en *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Cia. das Letras, pp. 74-75, traducción al portugués de Hélio Neves.
- GLEDSON, John, 2006b "Brasil: cultura e identidade", em *Por um novo Machado de Assis*, São Paulo, Cia. das Letras, pp. 359-380, traducción al portugués de Luana Ferreira de Freitas.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim M., 2007, *50 contos*, São Paulo, Companhia das Letras. Selección, introducción y notas de John Gledson.
- , 1978, *Cuentos*, Caracas, Gobierno de la República de Venezuela, traducción de Santiago Kovadloff.
- MITTMANN, Solange, 2003, *Notas do tradutor e processo tradutório: Análise e Reflexão sob uma Perspectiva Discursiva*, Porto Alegre: Ed. da UFRGS.
- NIDA, Eugene A. 1964, *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, Leiden (Países Bajos), E. J. Brill.
- RÓNAI, Paulo, 1976, *A Tradução vivida*, Rio de Janeiro, Educom.
- SANTOS, Agenor Soares dos, 1979, "N. do T.: Quando se justifica e quando se impõe um comentário do tradutor", en *ABRATES*, Rio de Janeiro, año IV, n. 1, pp. 5-8, mar./abr.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich, 2000, *Sobre los diferentes metodos de traducir*, Madrid, Gredos, traducción de Valentín García Yebra.

# RITMO Y POLIMETRÍA EN *TRANSBLANCO* DE OCTAVIO PAZ Y HAROLDO DE CAMPOS

Rosario Lázaro Igoa

Universidade Federal de Santa Catarina

## RESUMEN

Este artículo se detiene en la valoración de Octavio Paz en relación al ritmo de la traducción realizada por Haroldo de Campos del poema *Blanco*<sup>1</sup>, publicado en Brasil como la obra *Transblanco* (1986; 1994), de coautoría entre ambos. Articula lo anterior con el ensayo "El Ritmo" de Octavio Paz, y lo amplía como posibilidad norteadora de la traducción en una lectura de la *Poétique du traduire*, de Henri Meschonnic (1999). Asimismo, analiza la polimetría a lo largo de algunos puntos de la obra de Paz, para luego detenerse en este rasgo del original y la traducción, analizando las soluciones propuestas por Haroldo de Campos.

**Palabras clave:** poesía traducida; ritmo; métrica; *Transblanco*; polimetría.

## ABSTRACT

This article focuses on the opinion of Octavio Paz regarding the rhythm of the translation by Haroldo de Campos of his own poem *Blanco*, published in Brazil as *Transblanco* (1986, 1994), a co-authorship between them. It relates this with the essay "El Ritmo" by Octavio Paz, and the book *Poétique du traduire*, by Henri Meschonnic (1999), as a possibility of orientation of the translation. This paper also discusses polymetry along certain parts of Paz's work, to finally focus on this feature of the original and the translation, analyzing some of the solutions proposed by Haroldo de Campos.

**Keywords:** translated poetry; rhythm; meter; *Transblanco*; polymetry.

---

<sup>1</sup> Usaré la notación en cursivas a lo largo del artículo, en referencia al libro-poema de 1966.

*Le violet fluorescent d'un jacaranda tremble dans la lumière.  
Un poisson-poème. Dans le filet du poème brillent  
les yeux de la poésie comme des poissons.*  
Serge Pey

## Los pasos iniciales

Corre el año 1981. Haroldo de Campos culmina la traducción del poema *Blanco* (1966) de Octavio Paz y se la envía al autor. En respuesta del 26 de marzo de 1981, desde el DF, el poeta mexicano se declara conmovido por la traducción que ha surgido a partir del vínculo epistolar entre ambos, iniciado por Haroldo en 1968, y señala:

Leí y releí su admirable traducción. Estoy de hecho conmovido. No sólo es muy fiel sino, incluso, a veces, el texto portugués es mejor y más conciso que el español. Usted consiguió recrear no sólo el sentido del poema, sino también su movimiento. En cuanto al ritmo, que es lo más difícil de traducir, el gran obstáculo con el que nos enfrentamos todos nosotros, los traductores de poesía: hasta donde puedo juzgar, me parece que usted consiguió reproducir la polimetría del original. También es notable - otra hazaña - que usted haya encontrado las equivalencias de las aliteraciones, paronomasias y otros ecos verbales.<sup>1</sup> (Paz, Campos, 1986: 119)

Gratitud, por una parte, pero amplio dominio del asunto, es lo que se percibe en el fragmento de tal carta. Y dentro del conocimiento de causa, hay varios puntos que no pueden ser dejados de lado en este diálogo tan direccionado (y registrado, como evidencia el libro *Transblanco* publicando el intercambio epistolar entre los dos poetas, críticos y traductores). En la carta citada está la referencia a la “fidelidad” de la traducción, un guiño casi irónico a la teoría de la transcreación de Haroldo; un aceptar las reglas del juego en la coautoría de la obra, pero el desliz del alegrarse por la relación “fiel” de la traducción con su poema. Una marca de posesión al pasar, si se quiere, inserta en un libro que ostenta como título un neologismo, *Transblanco*, construido sobre el otro neologismo, de cuño haroldiano, “transcreación”.

No menos importante es la mención de la concisión lograda en el poema traducido, virtud que puede asociarse en parte al recurso de contracción del portugués que permite la unión de artículos y preposiciones (abundantes en el poema, por cierto), pero también con decisiones precisas por parte de Haroldo de Campos, como aquellas en la que opera una supresión deliberada de determinadas

---

<sup>1</sup> “Li e reli sua admirável tradução. Estou de fato comovido. Não só é muito fiel mas, ainda, por vezes, o texto português é melhor e mais conciso do que o espanhol. Você conseguiu recriar não só o sentido do poema, mas também o seu movimento. Quanto ao ritmo, que é o mais difícil de traduzir, o grande obstáculo com que nos defrontamos nós todos, tradutores de poesia: até onde posso julgar, parece-me que você conseguiu reproduzir a polimetria do original. Também é notável - outra proeza - que você tenha encontrado as equivalências das aliterações, paronomásias e outros ecos verbais” (Traducción de mi autoría).

palabras (–La pasión de la brasa compasiva” por –Paixão de brasa compassiva”; –Un pulso, un insistir” por –Pulso, impulso”; y –La percepción es concepción” por –Perceber é conceber”, entre muchos otros). Sin embargo, más allá de estos pasajes del poema, hay en Octavio Paz en relación al ritmo, aquello –más difícil de traducir” a su entender, que en este caso puntual relaciona a la reproducción de la polimetría del original en el texto traducido. Nótese que Paz se cuida al expresar que ello es –hasta donde yo puedo juzgar”, reserva tal vez relacionada a su conocimiento parcial de la lengua portuguesa, o al tono de humildad que tiñe las cartas dirigidas a su interlocutor brasileño. Sobre el mismo asunto discurre la siguiente respuesta a Haroldo, del 7 de mayo de 1981, como parte de la aceptación de las decisiones (muy fundamentadas, por cierto), que aparecen en la traducción al portugués. Así, Paz declara:

Poquíssimas vezes vi unidas, como em seu caso, a sensibilidade auditiva e semântica. Ao lê-lo, voltei a comprovar que a poesia é palavra dita e ouvida: uma atividade espiritual profundamente física em que intervêm os lábios e a sonoridade. Atividade sensual, muscular e espiritual. Por tudo isso, estou duplamente agradecido: por sua tradução esplêndida e por suas luminosas explicações.<sup>2</sup> (Paz, Campos, 1986: 128)

Así, a la fidelidad, la concisión, el ritmo y la polimetría, Paz suma la apreciación de la sensibilidad auditiva y semántica en Haroldo, en vez de –paramórfica”, por ejemplo, como el poeta y crítico brasileño hubiera preferido escuchar. Al mismo tiempo, acrecienta la recurrencia a la poesía como una actividad en la cual el cuerpo todo está implicado. Por último, leemos el otro guiño de Paz al comentar que así como admira la traducción realizada, también admira la habilidad retórica de Haroldo de justificar sus decisiones, haciendo referencia, deliberada o no, a una de las primeras cartas de 1968 (Paz, Campos, 1986: 98), cuando Paz declara que el hecho de plantearse contra el discurso no salva a la poesía concreta del mismo, sino que la hace depender de textos explicativos lado a lado de los textos poéticos.

### Una definición operativa: el ritmo

En *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1993), la entrada correspondiente al ritmo se refiere a cómo Platón lo denomina –orden en movimiento”, de acuerdo a la concepción griega de que el ritmo era flujo, elemento dinámico, asunto que deviene en una visión mucho más estática ya dentro de la Antigua Roma. El cambio que los romanos introducen tendría que ver con asociarlo a la posibilidad de contar en términos aritméticos, lo cual generaría en la posteridad la confusión del concepto con la medición. En el Siglo XIX, Hauptmann realizaría la distinción entre metro y ritmo como sigue: “la medida constante por la cual el tiempo es medido es el *Metro*, el tipo de movimiento de esa medida es el *Ritmo*”<sup>3</sup> (*apud* Preminger, Brogan, 1993: 1067). Asimismo, el

---

<sup>2</sup> –Pouquíssimas vezes vi unidas, como no seu caso, a sensibilidade auditiva e a semântica. Ao lê-lo, voltei a comprovar que a poesia é palavra dita e ouvida: uma atividade espiritual profundamente física na qual intervêm os lábios e a sonoridade. Atividade sensual, muscular, e espiritual. Por tudo isso, estou duplamente agradecido a você: por sua tradução esplêndida e por suas luminosas explicações”. (Traducción de mi autoría)

<sup>3</sup> –(…) the constant measure by which the measurement of time is made *Metre*, the kind of motion in that measure *Rhythm*”. (Traducción de mi autoría)

ritmo tendría cuatro elementos constitutivos, que serían regularidad, variación, agrupamiento y jerarquía, al tiempo que continuando la distinción entre metro y ritmo de forma más aguda, los autores expresan:

El punto de vista generalizado indica que en última instancia el metro es simplemente un subconjunto del ritmo (Chatman), pero esto no es exactamente así: en sentido estricto, el metro no tiene ritmo. Los metros proporcionan la estructura; los ritmos proporcionan el movimiento dentro de esa estructura (Weismiller). Sin una estructura ningún movimiento sería posible, pero dentro de la estructura un número de movimientos puede ser permisible. En estos términos, el ritmo ciertamente parece el fenómeno más complejo e interesante de los dos.<sup>4</sup> (Preminger, Brogan, 1993: 1068).

Las últimas palabras son particularmente elocuentes para definir lo que el ritmo aún ofrece de escurridizo como concepto. O como expresa Pfeiffer, de forma tal vez hasta más paradójica, pero al mismo tiempo más gráfica:

(...) el metro es lo exterior y el ritmo lo interior; el metro es la regla abstracta, el ritmo la vibración que confiere vida; el metro es el Siempre, el ritmo el Aquí y el Hoy; el metro es la medida transferible, el ritmo es la animación intransferible e incommensurable.<sup>5</sup> (Pfeiffer, 1966: 18)

Llegados a este punto, es productivo problematizar hasta qué punto la idea del traducir que Paz posee se funda en la noción de un ritmo inmanente en cualquier creación verbal, idea que aparece en el ensayo “El Ritmo”, publicado dentro de *El arco y la lira* (1956). En tales páginas Paz definía el instante de la creación como aquel en que para el poeta:

Su modelo es el ritmo que mueve a todo idioma. El ritmo es un imán. Al reproducirlo —por medio de metros, rimas, aliteraciones, paronomasias y otros procedimientos— convoca las palabras. (...) La creación poética consiste, en buena parte, en esta voluntaria utilización del ritmo como agente de seducción. (Paz, 1996: 53)

De alguna forma, la seducción de la poesía aparece en este ensayo fundada en la reproducción de un ritmo que está más allá del lenguaje, como un movimiento en el trasfondo de todos los fenómenos, que los convoca, o como expresa Paz nuevamente:

El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga —algo—. Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no

---

<sup>4</sup> “The established view is that ultimately meter is simply a subset of r. (Chatman), but this is not exactly true: strictly speaking, meter has no r. Meters provide structure; rs. provide movement within that structure (Weismiller). Without a structure no movement would be possible, but within structure a number of movements may be permissible. In these terms r. certainly appears the more complex and interesting phenomenon of the two”. (Traducción de mi autoría)

<sup>5</sup> “(...) o metro é o exterior e o ritmo o interior; o metro é a regra abstrata, o ritmo a vibração que confere vida; o metro é o Sempre, o ritmo o Aqui e o Hoje; o metro é a medida transferível, o ritmo é a animação intransferível e incomensurável”. (Traducción de mi autoría)



sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido. El ritmo no es medida, sino tiempo original. (Paz, 1996: 57)

Hay que tener en cuenta aquí que en primer lugar Octavio Paz es un poeta, y que sus apreciaciones teóricas sobre la poesía se desprendieron a lo largo de su carrera de la práctica, al tiempo que fueron, sin riesgo de subestimar su importancia, ideas que se fueron repitiendo una y otra vez a partir de la primera publicación de *El arco y la lira*. La unión de contrarios, la analogía, el erotismo, la modernidad, la tradición, la utopía, fueron temas que se reformularon una y otra vez en sus escritos, pero que se configuraron como un núcleo de asuntos inconfundiblemente pazianos. Volviendo al ritmo, Paz expresa una de sus muchas afirmaciones de tono esencialista:

El ritmo no solamente es el elemento más antiguo y permanente del lenguaje, sino que no es difícil que sea anterior al habla misma. En cierto sentido puede decirse que el lenguaje nace del ritmo; o, al menos, que todo ritmo implica o prefigura un lenguaje. Así, todas las expresiones verbales son ritmo, sin excluir las formas más abstractas o didácticas de la prosa. (Paz, 1996: 68)

De lo expresado aquí mediante citas, se desprende que tales opiniones teóricas sobre el ritmo van a determinar una visión de la traducción muy precisa, que en definitiva lo contemple. Octavio Paz parece tener ello en cuenta a la hora de evaluar la traducción realizada por Haroldo de Campos, donde funda su opinión en la reproducción de la polimetría del original en el poema traducido, de allí su celebración del movimiento de traducción que no desconoce la riqueza del ritmo en su propia obra.

### **Y para Meschonnic: la poética del traducir**

En el plano de la traducción, terreno en el que Paz actuó más a nivel práctico que teórico<sup>6</sup>, el concepto de ritmo adquiere una importancia fundamental a nivel teórico en la obra *Poétique du traduire* (1999), de Henri Meschonnic. Allí el ritmo pasa a ser central en la nueva concepción de la traducción como momento límite donde se pone a prueba la noción del lenguaje, resultando en una operación de doble sentido. Si bien comienza enfrentándose al dualismo del signo, luego instaura al ritmo en compleja relación con el sujeto y su discurso, con la historicidad. Siguiendo a Humboldt, y la reflexión sobre las implicaciones entre la lengua y la cultura, Meschonnic propone en el ensayo “Transformar la teoría del ritmo. ¿Por qué y para qué?”, un quiebre con la tradición de asociar al ritmo a un plano de lo discontinuo y transitar hacia una revisión que pase por asociarlo de una forma distinta al lenguaje. De allí, en un movimiento que lo trae de vuelta al sujeto, a la historicidad en la cual el mismo está inserto, Meschonnic realiza una

---

<sup>6</sup> Fundamentalmente el ensayo “Traducción: literatura y literalidad”, presentado en Cambridge en 1970, y publicado en 1999 en España en una reunión de ensayos que llevan el título de éste dedicado a traducción. Posteriormente, fue publicado en Brasil en 1991, en el libro *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*, con traducción de Moacir Werneck de Castro, y en los *Cadernos FALE/UFMG* en 2009, con traducción de Doralice Alves de Queiroz.

peculiar vuelta de tuerca del concepto que lo vinculará al propio sistema discursivo:

(...) el ritmo no es entonces, en el plano fónico, la alternancia de un tiempo fuerte y uno débil; el ritmo es la organización del movimiento del habla en la escritura por un sujeto. Esta organización puede llegar hasta una poética del ritmo en un sistema de discurso. (Meschonnic, 1999: 30)

En relación a un pensamiento sobre el lenguaje, y una estrategia acerca de la traducción, Meschonnic continúa proponiendo en *Poétique du traduire* que es en la traducción que se evidencia la representación del lenguaje, en tanto:

Para la poética, la traducción no es ni una ciencia ni un arte, sino una actividad que pone en funcionamiento un pensamiento sobre literatura, un pensamiento sobre el lenguaje.<sup>7</sup> (Meschonnic, 2010: XXVI).

Cabe preguntarse entonces, ¿hasta qué punto se puede realizar una ligación de las ideas de Octavio Paz sobre ritmo con lo propuesto, en un plano más histórico y discursivo, y no tan abstracto y añorante, por Henri Meschonnic en relación a una vuelta sobre el ritmo como elemento configurador de una nueva poética? Ciertamente, las implicaciones de lo propuesto por el segundo autor, en términos de reconfiguración radical de las disciplinas del lenguaje, tienen un alcance distinto al potencial poético, y hasta individual, que Paz propone. Una nota. Cuando hablo de radicalidad en Meschonnic quiero hacer referencia a trechos como el que sigue, en los que el autor mina las bases que han orientado la valoración de las traducciones:

El ritmo muestra que el primado caduco del sentido se sustituye por una noción más vigorosa, pero también más sutil, ya que la misma puede realizarse en lo imperceptible, por sus efectos de escucha y traducción: el modo de significar. En lo cual la aventura de la traducción y la del ritmo son solidarias.<sup>8</sup> (Meschonnic, 2010: 56)

Si hay algún punto en que la propuesta de Meschonnic se enraíza con la de Paz, es en cuanto a la forma en que el primero establece al ritmo como un elemento inicial de su poética de la oralidad, fundamentado más en relación a su capacidad de trascender las dicotomías que han orientado los estudios de la traducción, en la situación del sujeto y el discurso como forma de expresión de la historicidad; que en el estado anterior al lenguaje que se distingue en el planteo de Paz. Sin embargo, la asociación del ritmo con un estado más enfocado en lo corporal, está presente asimismo en la “poética del traducir”:

Porque el modo de significar, mucho más que el sentido de las palabras, está en el ritmo, como el lenguaje está en el cuerpo, lo que la escritura invierte, colocando el cuerpo en el lenguaje.

---

<sup>7</sup> “Para a poética, a tradução não é nem uma ciência nem uma arte, mas uma atividade que coloca em curso um pensamento de literatura, um pensamento da linguagem”. (Traducción de mi autoría)

<sup>8</sup> “O ritmo mostra que ao primado caduco do sentido se faz substituir por uma noção mais possante, mais sutil também, já que ela pode se realizar no imperceptível, por seus efeitos de escuta e tradução: o modo de significar. No que a aventura da tradução e a do ritmo são solidárias”. (Traducción de mi autoría)

Por eso, traducir pasa por una escucha de lo continuo. Subjetivación por la subjetivación.<sup>9</sup> (Meschonnic, 2010: XXXII)

O sea, si el ritmo es lo que permite trascender las dicotomías lingüísticas en Meschonnic, donde habla básicamente el traductor del *Antiguo Testamento* para el francés (texto que provocó su extensa teorización sobre la imposibilidad de distinguir a la prosa de la poesía, inserto en los debates intelectuales franceses sobre discurso y sujeto); el ritmo nos dice acerca de un estado anterior en Paz, cuyas implicaciones parten de un descubrimiento desde la posición del poeta, de un cierto acercamiento a la sensibilidad primordial; para luego poder verse en Haroldo de Campos esa misma idea por la vía del signo estético y su indivisibilidad<sup>10</sup>.

### Polimetría en la obra de Octavio Paz: hacia *Blanco*

Ahora bien, volviendo a la obra poética de Octavio Paz para detectar los puntos que él mismo advierte en la traducción de Haroldo de Campos, es posible percibir un uso de metros tradicionales y la alternancia de los mismos desde muy temprano en su carrera literaria. Por ejemplo, ya en los primeros poemas de *Bajo tu clara sombra*, escritos entre 1935 y 1938, aparecen los sonetos de versos octosílabos, pero también endecasílabos. Paralelamente, podemos observar una alternancia de versos endecasílabos y heptasílabos, conjunción que sirve tradicionalmente para la construcción de las silvas y liras en lengua castellana, con las *Soledades* de Góngora como modelo paradigmático y el Barroco como momento histórico de su auge (QUILIS, 2001: 162).

Los siguientes versos de Paz evidencian esta tendencia a la polimetría, denotando su amplio conocimiento de la tradición de poesía española:

|  |    |
|--|----|
| De.ja.queu.na.vez.más.te.nom.bre.tie.rra | 11 |
| Mi.tac.to.se.pro.lon.ga                  | 7  |
| en.el.tu.yo.se.dien.to                   | 7  |
| lar.go.vi.bran.te.rí.o                   | 7  |
| que.no.ter.mi.na.nun.ca                  | 7  |
| na.ve.ga.do.por.ho.jas.di.gi.ta.les      | 11 |
| len.tas.ba.jo.tues.pe.so.sue.ño.ver.de   | 11 |
|  |    |
| Ti.bia.mu.jer.de.som.no.lien.tos.rí.os   | 11 |
| mi.pa.be.llón.de.pá.ja.ros.y.pe.ces      | 11 |
| mi.pa.lo.ma.de.tie.rra                   | 7  |
| de.le.cheen.du.re.ci.da                  | 7  |
| mi.pan.mi.sal.mi.muer.te                 | 7  |
| mial.moha.da.de.san.gre                  | 7  |
| en.un.a.mor.más.vas.to.te.se.pul.to      | 11 |

(PAZ, 1981: 30)

<sup>9</sup> –Porque o modo de significar, muito mais que o sentido das palavras, está no ritmo, como a linguagem está no corpo, o que a escrita inverte, colocando o corpo na linguagem. //Por isso, traduzir passa por uma escuta do continuo. Subjetivação pela subjetivação”. (Traducción de mi autoría”

<sup>10</sup> Aún así, es importante destacar aquí cómo Haroldo de Campos se nutre de los aportes de Meschonnic cuando emprende la traducción de textos bíblicos, aunque es un vínculo establecido algunas décadas después de la publicación de *Transblanco*.

El amplio uso del heptasílabo por parte de Octavio Paz también puede tener que ver con su vínculo con la generación de 1927, que hiciera uso habitual de este tipo de verso (Chociay, 2001: 62), y habría que recordar allí el rol de Paz como divulgador de la poesía española desde las páginas de *Laurel* a principios de la década del '40.

En *¿Águila o sol?* (1949-1950), además del poeta, estará el prosador, no menos atento a los fenómenos rítmicos de sus textos:

Cuando dejé aquel mar, una ola se adelantó entre todas. Era esbelta y ligera.  
A pesar de los gritos de las otras, que la detenían por el vestido flotante, se colgó de mi brazo y se fue conmigo saltando. (Paz, 1981: 185)

Como podemos observar, el pequeño fragmento citado ofrece una posibilidad de estructuración en versos de la siguiente manera<sup>11</sup>: 8, 11 // 8 // 11, 6, 8, 7, 9. Allí está la recurrencia al endecasílabo, y también al heptasílabo, revelando una prosa consciente de las posibilidades rítmicas que en general se le atribuyen meramente a la poesía. Como un claro ejemplo del trabajo sobre y con el endecasílabo, asimismo, está el poema extenso “Piedra de sol”, que aparece dentro de *La estación violenta* (1948-1957), donde se plantea la correlación entre la indagación del mundo y el erotismo –un preámbulo de *Blanco* en este sentido; y organizado bajo la forma de 584 (más seis que se repiten al final) endecasílabos en verso blanco.

Más adelante, a inicio de los años '60, Paz escribe la obra *Salamandra*, siendo que el poema homónimo evidencia su experimentación en términos de quiebre de la sintaxis:

Salamandra

dardo solar  
                  lámpara de la luna  
columna del mediodía  
nombre de mujer  
balanza de la noche.  
(El infinito peso de la luz  
un adarme de sombra en tus pestañas)

Salamandra

llama negra

heliotropo  
                  sol tú misma  
y luna siempre en torno de ti misma  
granada que se abre cada noche  
astro fijo en la frente del cielo  
y latido del mar y luz ya quieta  
mente sobre el vaivén del mar abierta  
(Paz, 1981: 381)

En las dos estrofas citadas está presente lo que luego Haroldo de Campos en 1968 llamara “sintaxis de montaje”, refiriéndose al quiebre de la sintaxis

---

<sup>11</sup> En este caso concreto, las dos barras (//) indicando los puntos y seguidos, y no el cambio de estrofa.

tradicional de la poesía que detectaba en Paz<sup>12</sup> (Paz, Campos, 1986: 94). Sin embargo, esa ruptura es en un sentido bastante distinto al que programáticamente estaban llevando adelante los concretos en tal década, siendo que Paz crea de manera deliberada a partir del endecasílabo, y lo alterna con versos de arte menor, como se observa en este esquema de las dos estrofas: 4, 5, 7, 8, 6, 7, 11, 11 // 4, 4, 4, 4, 11, 11, 11, 11, 9. Nótese también que el esquema acentual de los endecasílabos dentro del mismo poema es variable<sup>13</sup>:

|   |          |
|---|----------|
| (El.in.fi.ni.to.pe.so.de.la.luz           | 4-6-10   |
| un.a.dar.me.de.som.braen.tus.pes.ta.ñas)  | 3-6-10   |
| (PAZ, 1981: 380)                          |          |
| y.lu.na.siem.preen.tor.no.de.ti.mis.ma    | 2-4-6-10 |
| gra.na.da.que.se.a.bre.ca.da.no.che       | 2-6-10   |
| as.tro.fi.jo.en.la.fren.te.del.cie.lo     | 1-3-7-10 |
| y.la.ti.do.del.mar.y.luz.ya.quie.ta       | 3-6-8-10 |
| men.te.so.breel.vai.vén.del.mar.a.bier.ta | 1-6-8-10 |
| (PAZ, 1981: 381)                          |          |

Sobre estas múltiples posibilidades de esquema acentual del endecasílabo, en *El arco y la lira* Paz apuntaba:

(...) los acentos tónicos son decisivos aun en el caso de la más pura versificación silábica y sin ellos no hay verso en español. La libertad rítmica se ensancha en virtud de que los metros españoles en realidad no exigen acentuación fija; incluso el más estricto, el endecasílabo, consiente una gran variedad de golpes rítmicos: en las sílabas cuarta y octava; en la sexta; en la cuarta y la séptima; en la cuarta; en la quinta. (Paz, 1996: 87)

Hecho de alguna forma el recorrido, breve, demasiado breve, por la vasta obra de Octavio Paz, es momento de centrarse en *Blanco* y la polimetría que presenta. *Blanco* fue escrito por Paz en Nueva Delhi en 1966, como consta en la nota final del texto mismo, y publicado inicialmente en 1967 por Joaquín Mortiz en México. Poema-objeto, es impreso sobre una sola página de 522 centímetros de largo, que se une como un acordeón, y presenta varios tipos de letras. Se trata de un poema extenso, y como indicó Rodolfo Mata, Paz experimentaba desde *Libertad bajo palabra*: “la simultaneidad, el juego tipográfico, el fragmentarismo, el lenguaje conversacional y el recorte de nexos sintácticos, con los sonetos y otras formas fijas de la versificación” (Mata, 1996: digital), elementos que se repiten a lo largo de su obra, tal vez no tan programáticamente como aparecen en *Blanco*.

Es importante destacar que en *Blanco* la variedad de fórmulas métricas no responde solamente a cuestiones rítmicas (en sentido estricto), sino que configura espacialmente la estructura de la obra, sus alternancias y oscilaciones. Al mismo tiempo, la variedad de opciones de lectura que el mismo Paz propone, no hacen más que aumentar la heterogeneidad en la percepción del ritmo según la manera de lectura elegida. De todas maneras, la lectura de *Blanco* permite observar la abundancia de versos endecasílabos, así como versos cortos, que por su parte

<sup>12</sup> En esa misma carta, Haroldo de Campos se refiere a que también le interesan en Paz aquellos poemas —sobre la mecánica del propio poema”.

<sup>13</sup> Sílabas tónicas marcadas en rojo.

asumen una función rítmica distinta, brindan una percepción de simultaneidad a los ojos del lector y poseen un potencial de énfasis semántico por estar dispuestos de una determinada forma en la página en “blanco”.

Volviendo al endecasílabo, en una nota al pie de página de un texto publicado dentro del libro *Ensayos*, antología de Pedro Henríquez Ureña, Gonzalo Aguilar se refiere a la unidad perfecta del mismo en lengua castellana dentro de los versos de arte mayor, e indica en relación a la obra de Paz: “—(.) en algunos de sus poemas más innovadores como *Blanco* (...) los versos estructuralmente nodales son endecasílabos” (Aguilar, 1998: 692). Esta afirmación es certera cuando vemos que el poema se estructura en función de una sucesión de metros más cortos, muchas veces compuestos por una sola palabra, junto al lirismo de los endecasílabos que parecen otorgar un respiro en la no menos compleja disposición espacial del conjunto.

### Sobre la traducción

Entonces, ¿qué ocurre en la traducción? ¿A qué se refiere Octavio Paz con recreación del ritmo por medio de la atención a la polimetría de *Blanco* en *Branco*, traducido por Haroldo de Campos? ¿Cuál es la “escucha” auditiva y semántica que Paz detecta en Campos? Buscando no justificar la aseveración del primero, sino articularla con lo que efectivamente ocurre en algunos versos del poema traducido, propongo detenernos aquí en pasajes significativos que pueden echar luz sobre las dudas planteadas.

Vamos por el inicio. Es aquí donde va planteándose la deliberada disposición espacial del poema, y donde se expresa una alternancia de aquellos versos más cortos, con otros extensos, generando no sólo modificaciones en el plano auditivo, sino también visual<sup>14</sup>:

|  |           |              |
|--|-----------|--------------|
| el.co.mien.zo                          |           | 4            |
| el.ci.mien.to                          |           | 4            |
| la.si.mien.te                          |           | 4            |
|  | la.ten.te | 3            |
| la.pa.la.braen.la.pun.ta.de.la.len.gua |           | 11           |
| i.nau.di.ta                            | 4         | i.nau.di.ble |
|  |           | 4            |
| 4+4=8                                  |           |              |
|  | im.par    | 3 =          |
| 2 + 1                                  |           |              |
| grá.vi.da                              | 2 = 3 - 1 | nu.la2       |
|  | 2+2=4     |              |
|  | sin.e.dad | 4 =          |
| 3 + 1                                  |           |              |
| la.en.te.rra.da.de.o.jos.a.bier.tos    |           | 11           |

Por su parte, la traducción al portugués<sup>15</sup> demuestra una recreación de tales alternancias, con un cambio en los endecasílabos:

<sup>14</sup> Realizaré el conteo grave, predominante en lengua española, con una sílaba más después de la última acentuada.

<sup>15</sup> En el caso de la traducción, realizaré el conteo agudo, predominante en lengua portuguesa, hasta la última sílaba acentuada.

|                                    |              |       |    |
|------------------------------------|--------------|-------|----|
| o.co.me.ço                         |              |       | 3  |
| o.ci.men.to                        |              |       | 3  |
| a.se.men.te                        |              |       | 3  |
|                                    | la.ten.te    |       | 2  |
| a.pa.la.vra.na.pon.ta.da.lín.gua   |              |       | 9  |
| i.nau.di.ta 3                      | i.nau.dí.vel |       | 3  |
| 3+3=6                              |              |       |    |
|                                    | ím.par       |       | 1  |
| grá.vi.da 1                        |              | nu.la | 1  |
|                                    | sem.i.da.de  |       | 3  |
| a.en.te.rra.da.de.o.lhos.a.ber.tos |              |       | 10 |

Nótese que en el último verso en portugués existe la posibilidad de notarlo como un eneasílabo, al igual que el quinto, lo que establecería una mayor regularidad en la estrofa (a.en.te.rra.da.deo.lhos.a.ber.tos<sup>9</sup>).

Sobre esta última posibilidad es que me interesa ahondar. En los versos traducidos es posible advertir un fenómeno curioso, pues el quinto verso, originalmente un endecasílabo, se transforma en un eneasílabo según el conteo de la lengua portuguesa (y no un decasílabo que sería el verso correspondiente en la tradición literaria, y traductiva). Ello se debe, en el primero de los endecasílabos del original, a la contracción en portugués de la preposición “em” con el artículo femenino “a”, resultado en “na”, y de la preposición “de” más el artículo femenino “a”, resultando en “da”, lo que implica una reducción de dos sílabas. Sin embargo, frente a ello el traductor deliberadamente transforma el próximo endecasílabo en un verso de igual extensión, o sea eneasílabo, y con el mismo esquema acentual, generando un cierto patrón de repetición en estos versos iniciales del poema. Sumado a lo anterior, obsérvese la diferencia de distribución acentual en el original y la traducción:

|                                     |           |             |
|-------------------------------------|-----------|-------------|
| el comienzo                         |           | UU-U        |
| el cimient                          |           | UU-U        |
| la simiente                         |           | UU-U        |
| latente                             |           | U-U         |
| la palabra en la punta de la lengua |           | UU-UU-UUU-U |
| inaudita                            | inaudible | UU-U / UU-U |
| impar                               |           | -U          |
| grávida                             | nula      | -U / -U     |
| sin edad                            |           | UU-(U)      |
| la enterrada de ojos abiertos       |           | UU-UUU-UU-U |
| inocente                            | promiscua | UU-U / U-U  |
| la palabra                          |           | UU-U        |
| sin nombre                          | sin habla | U-U / U-U   |

Por su parte, la traducción al portugués presenta el siguiente esquema:

|                              |           |           |
|------------------------------|-----------|-----------|
| o começo                     |           | UU-       |
| o cimento                    |           | UU-       |
| a semente                    |           | UU-       |
| latente                      |           | U-        |
| a palavra na ponta da língua |           | UU-UU-UU- |
| inaudita                     | inaudível | UU- / UU- |

|                              |           |           |
|------------------------------|-----------|-----------|
|                              | ímpar     | -         |
| grávida                      | nula      | - / -     |
|                              | sem idade | UU-       |
| a enterrada de olhos abertos |           | UU-UU-UU- |
| inocente                     | promíscua | UU- / U-  |
|                              | a palavra | UU-       |
| sem nome                     | sem fala  | U- /U-    |

Como se observa, aparece pues en la traducción un ritmo anapéstico predominante, y puede ser que Paz haya notado aquí una mayor concisión, más movimiento, para celebrar la mudanza como mérito del traductor.

También se advierte, por otra parte, que cuando los endecasílabos funcionan como versos modales, a la manera que indicaba Aguilar, y no acompañados por otros versos iguales lado a lado, el traductor tiene dos estrategias distintas. En ocasiones, Campos retoma la forma de los versos anteriores, como los octosílabos, heptasílabos y eneasílabos, y asimila el endecasílabo del original a esos metros más breves. Reforzando este efecto está el hecho de que el resto de los versos de menor extensión también experimentan un “recorte” en su extensión en la lengua de llegada. Ejemplo del tratamiento del endecasílabo son los versos que siguen:

|   |             |
|---|-------------|
| En.tre.las.con.fu.sio.nes.ta.ci.tur.nas | 11 (6-10)   |
| En.tre.con.fu.sões.ta.ci.tur.nas        | 8 (6-9)     |
| La.pa.sión.de.la.bra.sa.com.pa.sí.va    | 11 (3-6-10) |
| Pai.xão.de.bra.sa.com.pas.sí.va         | 8 (2-4-8)   |
| En.el.pe.cho.de.Mé.xi.co.ca.í.do        | 11 (3-6-10) |
| No.pei.to.do.Mé.xi.co.tom.ba.do         | 9 (2-5-9)   |
| Por.la.ce.ñu.da.pe.ña.de.los.si.glos    | 11 (4-6-10) |
| Pe.la.si.su.da.pe.nha.do.ssé.cu.los     | 9 (4-6-9)   |
| La.ce.rra.zón.de.re.ses.de.ce.ni.za     | 11 (4-6-10) |
| Cer.ra.ção.de.re.ses.de.cin.za          | 8 (3-5-8)   |
| Los.re.fle.jos.los.pen.sa.mien.tos.ve.o | 11 (3-8-10) |
| Re.fle.xos.pen.sa.men.tos.ve.jo         | 8 (2-6-8)   |
| Las.pre.ci.pi.ta.cio.nes.de.la.mú.si.ca | 11 (6-10)   |
| A.mú.si.ca.pre.ci.pi.ta.ções            | 9 (2-9)     |
| La.i.rre.a.li.dad.de.lo.mi.ra.do        | 11 (6-10)   |
| A.ir.re.a.li.da.de.do.vis.to            | 8 (6-8)     |

Como parece quedar claro, cuando el traductor elimina preposiciones, obtiene por lo general versos octosílabos según el conteo en portugués, mientras que en el resto de las situaciones asimila al endecasílabo al eneasílabo portugués, que fuera denominado en la fórmula acentual 3-6-9 de “verso de Gregório de Matos” (Chociay, 1974: 99).

En otro caso, cuando los endecasílabos están de veras distanciados, como en estos casos en los que están precedidos por numerosos versos breves, el traductor los vierte como decasílabos en portugués, con el mismo esquema acentual que en el original:



|  |             |
|--|-------------|
| Cá.liz.de.con.so.nan.tes.i.vo.ca.les     | 11 (1-6-10) |
| Cá.li.ce.de.con.so.an.te.se.vo.ga.is     | 10 (1-6-10) |
| Cla.ri.dad.que.sea.nu.laen.u.na.sí.la.ba | 11 (3-6-10) |
| Cla.ri.da.dea.nu.la.da.nu.ma.sí.la.ba    | 10 (3-6-10) |
| La.tie.rraes.un.len.gua.je.cal.ci.na.do  | 11 (2-6-10) |
| A.te.rra.é.lin.gua.gem.cal.ci.na.da      | 10 (2-6-10) |

### Algunos comentarios finales

Es indudable que muchos de los ejemplos anotados pueden ser relacionados con la cercanía, y la similitud, de las dos lenguas entre las que ocurre esta traducción. Sin embargo, podemos advertir cómo la estrategia en relación a la recreación de la polimetría del original, y la decisión por parte de Haroldo de Campos de intervenir sobre el rol de los endecasílabos a lo largo del poema, hablan de algo más que mero sistematismo de las lenguas con las que se está operando. Su tendencia a la eliminación de ciertas palabras para conseguir un determinado metro, así como la consciencia del papel de algunos versos en partes específicas del poema (hablando sobre todo del papel del endecasílabo, pero cabría un análisis por cada tipo de verso), responde a una estrategia general, que podemos inferir es bastante más consciente de su parte por la indudable capacidad traductiva, y teórica, que demostró a lo largo de su trayectoria.

¿Fueron los puntos analizados del poema muestra de la totalidad que implica una traducción por la vía del ritmo a la manera de Meschonnic? Ciertamente, este recorrido parcial por la escucha a la polimetría del poema de Paz por parte de Campos, fundada en la alternancia de metros, pero también en el rol estructurador del endecasílabo, parece ser reducida para dar cuenta de la historicidad en la cual el traductor emite su discurso. Pero, al mismo tiempo, se enfoca en cómo trabaja esta escucha no sólo de los efectos rítmicos tradicionalmente reconocidos como tales, sino de la indivisibilidad de los mismos en relación a los aspectos visuales del poema, o también a sus implicaciones semánticas. Estará allí también el lugar del traductor, su rol como poeta, crítico y traductor, y las condicionantes que operan sobre su tarea, teniendo en cuenta además su pertenencia a un programa estético tan programático como el de la poesía concreta.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Gonzalo, 1998, "Una genealogía de lo ínfimo", en HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Ensayos*, Madrid, París, México, Buenos Aires, ALLCA XX Universidad de Costa Rica. Pp. 691-700.
- CHOCIAY, Rogério, 1974, *Teoria do verso*, São Paulo, McGraw-Hill do Brasil.
- MATA, Rodolfo, 1996, "Octavio Paz. Nota biobibliográfica", en *Octavio Paz por él mismo*, México, UNAM
- [<http://www.horizonte.unam.mx/cuadernos/paz/biopaz.html>; 07/08/12]
- MESCHONNIC, Henri, 2010, *Poética do traduzir*. São Paulo, Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. "Transformar la teoría del ritmo. ¿Por qué y para qué?", en MARIGÓ, Gema Areta; LE CORRE, Hervé et all. (editores), 1999, *Poesía hispanoamericana. Ritmo(s)/Métrica(s)/Ruptura(s)*, Madrid, Verbum. Pp. 25-36.
- PEY, Serge, 2002, *Octavio Paz. Lettres postumes à Octavio Paz depuis quelques arcanes majeurs du tarot*, Paris, Jean-Michel Place.
- PAZ, Octavio, 1996, *El arco y la lira*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. 1981, *Poemas (1935-1975)*. 2ª Edición. Barcelona, Seix Barral.
- PAZ, Octavio, CAMPOS, Haroldo de, 1986, *Transblanco*, Rio de Janeiro, Guanabara.
- \_\_\_\_\_. 1994, *Transblanco* São Paulo, Siciliano.
- PFEIFFER, Johannes, 1966, *Introdução à Poesia*, Trad. M. Villaverde-Cabral. Lisboa, Europa América.
- PREMINGER, Alex, BROGAN, T.V. F. (Eds.), 1993, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press.
- QUILIS, Antonio, 2001, *Métrica española*, ed. actualizada y ampliada. Barcelona: Ariel.

# TRADUÇÃO E TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA EM *EL SUEÑO DEL PONGO*, DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

**Roseli Barros Cunha**

Universidade Federal do Ceará

## RESUMO

Neste artigo realizar-se-á uma breve reflexão sobre o conceito de *transculturación narrativa*, de Ángel Rama, e algumas teorias de tradução a partir de “El sueño del pongo” compilado e reelaborado por J. M. Arguedas. Serão apresentados fragmentos do referido conto em quéchua, em espanhol e de uma proposta de tradução para a língua portuguesa do Brasil.

**Palavras-Chave:** tradução; *transculturación narrativa*; cultura; José María Arguedas; Ángel Rama.

## ABSTRACT

In this article, we will conduct a brief reflection on the concept of *transculturación narrativa* by Ángel Rama, and some translation theories from “El sueño del pongo”, compiled and redesigned by J. M. Arguedas. It will present fragments of that story in Quecha and Spanish, in addition to a proposed translation to Portuguese.

**Keywords:** translation; *transculturación narrativa*, culture; José María Arguedas; Ángel Rama.

Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua. Deseaba convertir esa realidad en lenguaje artístico (...) (Arguedas, 1996: 256).

Em 1965 o antropólogo e escritor peruano José María Arguedas (1911-1969) publicou *El sueño del pongo, Pongoq Mosqoynin* em versão bilingue, quéchua-espanhol, baseado em um relato oral por ele mesmo recolhido (Arguedas, 2009: 125):

Escuché este cuento en Lima; un comunero que dijo ser de Qatqa, o Qashqa, distrito de la provincia de Quispicanchis, Cuzco, lo relató accediendo a las súplicas de un gran viejo comunero de Umutu. El indio no cumplió su promesa de volver y no pude grabar su versión, pero ella quedó casi copiada en mi memoria.

Posteriormente, o conto integrou as *Obras completas I* (1983) do autor, cuja compilação e notas são de Sybila Arredondo de Arguedas. Ele ainda figura na coletânea *Qepa Wiñaq... Siempre literatura y antropología*, de 2009. As responsáveis pela edição, Dora Sales e Sybila de Arguedas, esclarecem que: (2009: 46) “[e]n ‘Pongoq mosqoynin’, ‘El sueño del pongo’, hemos querido compartir un cuento que Arguedas elaboró a partir de una narración oral, como muestra de su aporte en cuanto a la recuperación etnográfica de la cultura popular”.

Ao recolher e reelaborar esse relato, ainda que com o desejo de produzir uma versão “copiada na memória”, o autor está, primeiramente, utilizando-se de um procedimento frequente de seu trabalho como antropólogo, quando visitava comunidades para conhecer e registrar histórias e costumes indígenas e mestiços. Também está presente uma característica muito marcante de sua produção literária: como o próprio Arguedas várias vezes declarou e parte da crítica enfatiza, suas obras literárias contêm grande parcela de relato autobiográfico, tenha se originado este da infância vivida entre os indígenas ou de seu trabalho como pesquisador da cultura desses povos.

O peruano, especificamente ao comentar na edição de 1965 de “El sueño del pongo”, evidencia a mescla da qual ele resulta. Por um lado, o registro de uma história oral criada por uma comunidade, por outro, fruto de sua inventividade como produtor cultural (Arguedas, 2009: 125): “Hemos tratado de reproducir lo más fielmente posible la versión original, pero, sin duda, hay mucho de nuestra ‘propia cosecha’ en su texto; y eso tampoco carece de importancia”.

Arguedas esclarece aos leitores que não tinha certeza de que o relato era um tema originalmente quéchua, ainda que lhe tivesse sido narrado na língua indígena. É preciso recordar a utilização desse idioma pelos espanhóis como língua geral para evangelização e alfabetização tanto nas regiões costeiras quanto nas serranas e selvática do Peru (Alcina Franc, 1989:9).

Entretanto, essa constatação não representava um problema para o compilador. Ao contrário, no artigo de cunho antropológico “El monstruoso contrasentido”, publicado em 1962, trata da continuidade que haveria desde as manifestações culturais indígenas mais remotas às da época em que estava atuando e explicita que sua intenção era a de (Arguedas, 1989: XIX):

(... ) probar como en ciertas artes, tales como la música y la danza, el poshispánico es más rico y vasto que el antiguo, porque asimiló y

transformó excelentes instrumentos de expresión, más perfecto que los antiguos.

E sobre o relato que desaguou em “El sueño del pongo”, provavelmente de origem pós-hispânica, argumenta que a motivação para publicá-lo advinha não apenas de seu valor folclórico, e sim da percepção de uma importância literária, social e linguística nele presente (Arguedas, 2009:125).

Deste modo, o antropólogo enfatiza o caráter dinâmico do relato dentro da comunidade de onde provém e mostra a possibilidade de sua revitalização, pois ao ser fixado na escrita tanto em quéchua quanto em espanhol, passa a fazer parte do repertório cultural de outra comunidade.

O revigoramento, segundo suas palavras, já se fazia notar na opção por utilizar uma língua viva na transposição do quéchua oral para o escrito. Essa preocupação pode ser percebida na tentativa de recuperação da oralidade empregada em sua tradução do quéchua para o espanhol. O mesmo processo de seleção é colocado em prática quando prefere associar o relato que ouvira a uma forma conhecida e consagrada pela cultura ocidental – o conto. Sobre as narrativas e poesias produzidas em quéchua e a atualidade da língua a ser empregada, comenta (Arguedas, 2009: 125-126):

Consideramos que, en ambos géneros, debía emplearse el rico quechua actual y no sólo el arcaico y erudito – purismo algo despectivo con respecto del quechua que realmente se habla en todas las esferas sociales – arcaico quechua que escriben con tanto dominio los poetas cuzqueños. (...) Más de cuatro siglos de contacto entre el quechua y el castellano han causado en la lengua inca efectos que no son negativos. En ello se muestra precisamente la fuerza perviviente de esta lengua, en la flexibilidad con que ha incorporado términos no exclusivamente indispensables sino también necesarios para la expresión artística.

A revitalização que Arguedas demonstra saber necessária para a sobrevivência de uma língua e de uma cultura recorda o que Ángel Rama (1982) propõe como *transculturación narrativa*. Esta foi desenvolvida a partir de estudos da obra tanto literária quanto antropológica do peruano, assim como se baseou no conceito de *transculturación* de Fernando Ortiz (1940) e em outras contribuições e intercâmbios teóricos (Cunha, 2007).

Para Rama, a transculturação narrativa seria um processo que permitiria o revigoramento de uma produção literária por meio de uma seleção e reinvenção dos elementos provenientes de outras produções culturais, fossem externas ou internas.

Assim como Arguedas, o uruguaio crê que desta maneira uma língua, uma literatura ou – pensando mais amplamente, como era peculiar a ambos os intelectuais – uma cultura teria mais possibilidade de sobrevivência, ainda que para isso sofresse alterações, processos de perdas e de ganhos de elementos de ambas as culturas envolvidas.

Se essa capacidade de adaptação em um primeiro momento poderia parecer um indício de vulnerabilidade, a longo prazo constituiria uma vantagem (Arguedas, 2009:126): “Las lenguas – como las culturas – poco evolucionadas son más rígidas, y tal rigidez constituye prueba de flaqueza y de riesgo de extinción, como bien lo sabemos.”

Segundo Rama (1982), se uma comunidade se isolasse culturalmente em uma tentativa de preservação de seus elementos culturais, essa postura poderia provocar seu desaparecimento. Outra possibilidade seria ceder aos valores da outra cultura de contato, descaracterizando-se. Um autor também poderia não ceder às influências de elementos de outro sistema literário ou produzir uma obra descaracterizada dos valores de sua origem. Entretanto, tanto a comunidade cultural quanto o produtor cultural poderiam optar por realizar uma ponte entre ambas as culturas ao aproveitar e reelaborar elementos delas provenientes.

Essa parece ser a proposta de Arguedas. Em “El sueño del pongo”, busca preservar e registrar o relato ouvido em quéchua tanto em sua língua original quanto em outra que lhe proporcionará maior visibilidade e possibilidade de resistir ao longo do tempo.

E como denominar a narração que ouvira para essa outra comunidade que a conhecerá em espanhol? Sobre o procedimento por ele adotado, Sales comenta que Arguedas (2002: 5) “tradujo géneros orales, como canciones, cuentos populares y mitos, y los intextó –transculturándolos– en la estructura de géneros de raigambre occidental como la novela, el cuento y el ensayo.” O próprio autor revelara em “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, que buscava a universalidade ao optar pelo romance (1993, 216):

¿Fue y es esta búsqueda de la universalidad a través de la lucha por la forma, sólo por la forma? Por la forma en cuanto ella significa conclusión, equilibrio, alcanzado por la necesaria mezcla de elementos que tratan de constituirse en una nueva narrativa.

Neste caso, a alternativa seria preservar sua característica mais marcante como relato – a oralidade – mas denominá-la com uma forma da literatura ocidental.

Ao realizar esse processo, chamado por Rama de transculturação narrativa, Arguedas está dando possibilidade para que uma história quéchua – tenha sido ela produzida pela comunidade na época pré-colombiana ou colonial (Alcina Franch, 1989: 7) – mas que de qualquer forma contendo muito da ideologia indígena e mestiça, fosse preservada em língua espanhola e ganhasse o mundo. Deste modo, o peruano demonstra que não se preocupava apenas em preservar o passado, e sim em projetar essa cultura para o futuro.

A reflexão que Arguedas promove ao apresentar o conto compilado e reelaborado por ele lembra o que Thaís F. N. Diniz comenta a respeito do que se entende atualmente por tradução (1999: 42):

(...) Deixa de ser apenas, como se define tradicionalmente, o transportar, seja de uma língua ou de um sistema, para outro(a). Torna-se um procedimento complexo que envolve também as culturas, os artistas, seus contextos histórico/sociais, os leitores/espectadores, as tradições, a ideologia, a experiência do passado e as expectativas quanto ao futuro. Envolve ainda o uso de convenções, de técnicas anteriores ou contemporâneas, de estilos e de gêneros. Traduzir significa ainda perpetuar ou contestar, aceitar ou desafiar. Do mesmo ponto de vista, envolve, sobretudo, uma leitura transcultural. Nas palavras de Alfredo Bosi, traduzir é também aculturar.

É preciso fazer a ressalva de que Diniz utiliza o termo “transcultural” sem o aporte teórico que Rama traz do conceito de Ortiz. Também ao tomar as palavras de Bosi e promover a associação entre “aculturar” e (por extensão) “transcultural”, a autora realiza uma equiparação que é refutada tanto pelo cubano quanto pelo uruguaio e ainda por Arguedas (1996:256). Entretanto, é importante acompanhar a reflexão de Diniz sobre o que se entende por tradução e o procedimento adotado pelo peruano ao produzir suas traduções a partir do relato que ouvira.

Se recordarmos a teoria de Roman Jakobson (1985), muito citada, mas que vale a pena ser mencionada mais uma vez, concluímos que Arguedas realiza primeiramente uma tradução intersemiótica ou transmutação, visto que passa o relato oral em quéchua para a escrita em quéchua. E ainda, com o anseio de que esse produto cultural já transculturado ganhe mais visibilidade, realiza uma tradução interlingual, do quéchua para o espanhol.

Acreditar nessa alternativa – mais do que como uma possibilidade harmônica ou positiva – como a única viável para a sobrevivência de uma cultura não livrava o compilador/autor de dúvidas com relação a como esse novo produto cultural seria entendido pelas diversas comunidades às quais se destinava.

Arguedas tem noção de que o público se amplia com sua proposta. Talvez por isso, “con temor y esperanza” apesar de exaltar as qualidades do relato, tenha revelado seu desassossego (2009: 125-126):

Que los quechuólogos, especialmente los muy regionalistas, consideren este librito con indulgencia. Para el estudio del quechua actual es un material rico, por la multiplicidad y complejidad (...).

Al lector no hablante del quechua le llevará un mensaje muy directo del estilo de nuestra lengua indígena tradicional, que se mantiene con todas las misteriosas características del ser vivo que se defiende triunfalmente.

Como pesquisador, empenha-se em informar aos seus leitores que várias pessoas conheciam essa versão do relato. Faz referência ainda a um antropólogo que afirmava conhecer outra bastante distinta. Enfim, havia por parte de Arguedas a preocupação de legitimar o texto compilado como produto de uma comunidade.

Outro indício disso é a tentativa de “copiar na memória” o relato, como se ele, compilador, tivesse a possibilidade de não interferir no resultado final de sua pesquisa. Seu papel nesse processo seria o de mediador entre uma comunidade que reproduziu a narrativa oral e os leitores, que, por meio de seu trabalho de compilação, passavam a ter acesso à história. Entretanto, o peruano sabe da impossibilidade de uma neutralidade nesse processo e assume que há muito de si mesmo no conto que resultou da narrativa ouvida.

Para Ángel Rama (1982), o peruano estaria por meio de sua produção literária transitando entre os estratos socioculturais, e essa seria sua grande realização como “narrador transculturador”.

Para o crítico, Arguedas vivenciara duas etapas importantes da sociedade peruana: seu passado rural e sua progressiva modernização. Portanto, ele seria portador de uma vasta cultura oral, obtida tanto por sua vivência pessoal como acadêmica, mas também participante do processo de modernização que ocasionava profundas mudanças nos âmbitos sociais, econômicos e culturais do Peru da época.

De acordo com a teoria de Rama (1982), o autor transculturador tem na sociedade esse papel intermediador. Deste modo também são vistos os tradutores por Diniz (1999:35):

Os tradutores se apresentam, pois, como mediadores entre as tradições literárias, entre culturas, não com o intuito de trazer o original à tona de maneira neutra e objetiva, mas para torná-lo acessível em seus próprios termos. Os termos do tradutor, por outro lado, são limitados pelo contexto em que ele vive e podem até não se constituírem em algo intrinsecamente seu. A tradução, pois, não é produzida em perfeitas condições de laboratório, esterilizado e neutro, e sim no entrelugar de várias tradições, culturas e normas. Toda tradução é, portanto, uma tradução cultural.

Para o uruguaio, Arguedas ao recolher e recriar o relato quéchua promove uma revitalização dessa cultura. Se refletirmos segundo as atuais teorias sobre tradução, como a dos polissistemas de Itamar Even-Zohar (2004), ao realizar suas traduções o peruano está transportando o relato de um sistema literário a outro, enriquecendo não só aquele que o recebe, mas toda a cultura da qual passa a fazer parte.

Essa teoria de tradução enfatiza um aspecto que está presente nos estudos do crítico uruguaio: o fortalecimento e diversificação do sistema literário peruano e, devido ao alcance do idioma espanhol, contribuições para os sistemas literários de outros países representam, finalmente, um ganho para a literatura e cultura ocidentais. Esta também é a visão de Sales (2002: 6):

Arguedas, ante una realidad de desequilibrio entre lenguas y culturas, opta por escribir en la lengua oficial, la lengua de poder, tomada como *lingua franca*, vehículo de comunicación. Con ello, se introducirá en el repertorio y el mercado transnacional y podrá dar voz al mundo andino.

Se o foco do processo descrito por Rama parece recair na sobrevivência de uma produção literária ao caminhar de um sistema de menor visibilidade a outro de maior, a tradução representaria, segundo enfatiza Virgilio Moya tomando como base as ideias do teórico israelense, um enriquecimento para o sistema literário que a recebe (Moya, 2007: 138):

(...) se deduce, por parte de Even-Zohar, una visión sistémica de la traducción (o mejor, de las traducciones literarias), parte integrante a su vez del polisistema literario meta (lo que supone una ruptura con los enfoques tradicionales y con el tratamiento individual que le daban a las traducciones), y una enfatización del dinamismo del primer sistema en relación con el segundo y, en consecuencia, con la evolución de su cultura.

O grande desafio com o qual Arguedas se deparou em sua produção literária foi o de com transpor para a língua espanhola escrita elementos da língua quéchua ou do castelhano peculiar dos mestiços. Ao comentar sua versão compilada em quéchua, ressalta que uma análise desta demonstraria (Arguedas, 2009: 126):

(...) cómo términos castellanos han sido incorporados, me permitiría afirmar que diluidos, en la poderosa corriente de la lengua quechua, con sabiduría e inspiración admirables, que acaso se muestran bien en las frases: *-ristesa sonqo*” o *-ielo hunta ñawiniwan*” que aparecen en este cuento.



Além disso, muitos outros termos procedentes do espanhol aparecem no conto em quéchua, geralmente em itálico – buscando uma diferenciação visual em relação à língua indígena. Vários deles foram transcritos de forma a ressaltar uma possível pronúncia de um falante do quéchua, como *–~~h~~acinda*, “*servicio*”, “*patronqa*”, “*angelcha*”, “*San Francisco*”, *–~~p~~apay*”. Em alguns casos, as palavras aparecem preservadas em espanhol, como na referência à oração *–Ave María*”, ou na fala imperativa do fazendeiro: *–~~a~~ ver*”. Esses são procedimentos que demonstram a tentativa por parte do compilador de dar um sabor da oralidade do relato como fora escutado para sua transposição para a língua escrita.

Entretanto, no conto em castelhano, ao usar a palavra de origem indígena *pongo*, incorpora a explicação de seu significado dentro do contexto peruano, visto que, se procurarmos em alguns dicionários de espanhol, encontraremos também outras acepções. Já *colono*, palavra do espanhol, mas usada com um sentido particular no âmbito socioeconômico e cultural do conto, recebe uma pequena nota de rodapé do compilador.

Além disso, a busca pela preservação da oralidade do relato quéchua que ouvira pode ser confirmada pela estrutura que privilegia o diálogo e ainda o destaque que ganham as vozes humildes e poéticas do *pongo* e da mestiça no conto. Dizem eles, com maior ou menor grau de interferência do narrador, “*–Tu licencia, padrecito, para hablarte*”, “*–Padre mío, señor mío, corazón mío*”, e ainda: “*–Huérfano de huérfanos; hijo del viento de la luna debe ser el frío de sus ojos, el corazón pura tristeza*”, *había dicho la mestiza cocinera, viéndolo*”.

Claramente é possível afirmar que o compilador/autor desejava deixar marcas da língua e da cultura mestiça e quéchua no relato em castelhano. Entretanto, almejava que ele fosse fluentemente lido na língua espanhola, alcançando a universalidade que a opção por esse idioma lhe proporcionava. Mais uma vez, as palavras Arguedas podem demonstrar uma síntese de sua produção intelectual (1996: 257):

Contagiado para siempre de los cantos y los mitos, llevado por la fortuna hasta la Universidad de San Marcos, hablando por vida el quechua, bien incorporado al mundo de los cercadores, visitante feliz de grandes ciudades extranjeras, intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse (...)

A seguir, serão apresentados fragmentos da tradução do quéchua oral para o escrito de José María Arguedas, intitulada *–Pongoq Mosqoynin (Qatqa Runapa Willakusqan)*”; de sua tradução para o espanhol, que ganhou o título de *–El sueño del pongo*”, e ainda a que realizei em língua portuguesa do Brasil.

Pongoq Mosqoynin  
(Qatqa Runapa Willakusqan)

Huk runas pongo *turnunman* risqa, tayta *patronninpa hacinda* wasinman. Taksalla, *pubrilla*, manchay pisi sonqollas kasqa chay runacha; pachallanpas thantay thanta.

Hatun weraqocha *patrunqa* asisqaraqsi chay runacha napaykuqtin, *hacinda curridurpi*.

– ¿Runachu kanki icha imataq? – tapusqaraq, *servicio* warmi qari qayllampi.

Umpuykuspa, runachaqa imatapas kutichisqachu. Mancharisqa, ñawillanpas chiri, upallalla suyasqa.

– ¡A ver! Mankallatapas maylliyta yachanchá, pichanallatapas chay mana imapas makinwan yachanchá hapiyta. ¡Apay kay qechata” – nispa nisqa *hacinda mandunman, patronqa*.

Qonqoriykuspa, pongollaqa, weraqocha makinta muchaykusqa; hinaspa, kumuykachasqallaña, *mandunpa* qepanta risqa, *cusinaman*.

(...)

*Piru...* huk punchao, *Ave María horapi*, lliu *hacinda* runakuna *curredurpi* kasiaqtinkuña, *patrón* llasaq ñawinwan pingochanta qawaykusiaqtinña, chay runacha rimaruruqa *laruta*; uyanqa mancharisqallaqá:

–Hatun weraqochay, *licenciayki, papay*, rimaykusqayki – ninsi.

*Patronqa* manas uyarisqantapas uyarinchu.

–¿Imá? ¿Qanchu rimarunki icha pitaq? – tapusqa.

–Rimaykunaypaq *licenciaykita, papay*. Qantan rimaykuyta munani – yapansi pongochaqa.

*Hacinda* runakunapas qawaykunku, llipin, runachata. –Imaraq, haykaraq”, nisiankus khuyayllaña, wakinku.

– Rimay, atispaqa – ninsi *patronqa*.

–Taytay, weraqochay, sonqollay: chisin qanwan mosqorqokusqani – riman, pongochaqa.

–¿Ñoqawán? ¿Imata? – tapun, *patrón*, mana imata *pinsayta* atispa.

–Taytay, weraqochay: mosqoyniypin wañuruqanchis kуска, kuskapuni – willayta kachaykun runacha.

(...)

### El sueño del pongo (Cuento quechua)

Un hombrecito se encaminó a la casa-hacienda de su patrón. Como era siervo iba a cumplir el turno de pongo, de sirviente en la gran residencia. Era pequeño, de cuerpo miserable, de ánimo débil, todo lamentable; sus ropas, viejas.

El gran señor, patrón de la hacienda, no pudo contener la risa cuando el hombrecito lo saludó en el corredor de la residencia.

– ¿Eres gente u otra cosa? – le preguntó delante de todos los hombres y mujeres que estaban de servicio.

Humillándose, el pongo no contestó. Atemorizado, con los ojos helados, se quedó de pie.

– ¡A ver! – dijo el patrón – por lo menos sabrá lavar ollas, siquiera podrá manejar la escoba, con esas manos que parece que no son nada. ¡Llévate esta inmundicia! – ordenó al mandón de la hacienda.

Arrodillándose, el pongo le besó las manos al patrón y, todo agachado, siguió al mandón hasta la cocina.

(...)

Pero... una tarde, a la hora del Ave María, cuando el corredor estaba colmado de toda la gente de la hacienda, cuando el patrón empezó a mirar al pongo con sus densos ojos, ése, ese hombrecito, habló muy claramente. Su rostro seguía como un poco espantado.

– Gran Señor, dame tu licencia; padrecito mío, quiero hablarte – dijo.

El patrón no oyó lo que oía.

– ¿Qué? ¿Tú eres quien ha hablado u otro? – preguntó.

– Tu licencia, padrecito, para hablarte. Es a ti a quien quiero hablarte – repitió el pongo.

– Habla... si puedes – contestó el hacendado.

– Padre mío, señor mío, corazón mío – empezó a hablar el hombrecito – . Soñé anoche que habíamos muerto los dos juntos; juntos habíamos muerto.

(...)

### O sonho do *pongo* (Conto quéchua)

Um homenzinho encaminhou-se à casa-grande de seu patrão. Como era um serviçal ia cumprir seu turno como *pongo*, de servente na grande residência. Era pequeno, de corpo miserável, de ânimo fraco, totalmente lamentável; suas roupas, velhas.

O grande senhor, patrão da fazenda, não pôde conter o riso quando o homenzinho o cumprimentou no corredor da residência.

– Você é gente ou o quê? – perguntou-lhe diante de todos os homens e mulheres que estavam de serviço.

Humilhando-se, o *pongo* não respondeu. Atemorizado, com os olhos gelados, ficou parado.

– Vamos lá! – disse o patrão – pelo menos você deve saber lavar panelas, já que não deve conseguir se virar com uma vassoura, com essas mãos que não valem nada. – Tire esta imundice daqui! – ordenou ao capataz da fazenda.

Ajoelhando-se, o pongo beijou as mãos do patrão e, todo encolhido, seguiu o capataz até a cozinha.

(...)

Mas... uma tarde, na hora da ave-maria, quando o corredor estava lotado com todo o pessoal da fazenda, quando o patrão começou a olhar o *pongo* com seus olhos profundos, esse, esse homenzinho, falou muito claramente. Seu rosto continuava um pouco aterrorizado.

– Grande senhor, com sua licença, *padrecito mío*, quero falar – disse.

O patrão não acreditou no que ouvia.

– O quê? É você mesmo quem está falando? – perguntou.

– Licença, *padrecito*, para falar com você. É com você que eu quero falar – repetiu o *pongo*.

– Fale... se você for capaz – respondeu o fazendeiro.

– *Padre mío*, meu senhor, meu coração – começou a falar o homenzinho –. Sonhei ontem a noite que tínhamos morrido juntos, juntos nós tínhamos morrido.

(...)

## BIBLIOGRAFIA

- ALCINA FRANCH, José, 1989, *Mitos y literatura quechua*, Madrid, Alianza Editorial.
- ARGUEDAS, José María, 2009, *Qepa Wiñaq... Siempre literatura y antropología* (prólogo Sybila de Arguedas, edição crítica Dora Sales), Madrid/ Frankfurt, Iberoamerica/ Vervuert.
- \_\_\_\_\_, 1996, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (edição crítica Eve-Marie Fell), Madrid/ Paris/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Rio de Janeiro/ Lima, ALLCA XX.
- \_\_\_\_\_, 1993, “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, em Abelardo Oquendo (seleção e introdução), *Un mundo de monstruos y de fuego*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 210-220.
- \_\_\_\_\_, 1989, em Ángel Rama (seleção e prólogo), *Formación de una cultura nacional indoamericana*, Ciudad de México, Siglo XXI editores.
- CUNHA, Roseli Barros, 2007, *Transculturação narrativa: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama*, São Paulo, Humanitas/FAPESP.
- DINIZ, Thaís F. N., 1999, “O conceito de tradução” em *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução*, Ouro Preto, Editora UFOP, pp. 25-42.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. 2004, “The position of translated literature within the literary polysystem” em Lawrence Venuti (editor), *The translation studies reader*, London/New York, Routledge, pp. 192-197.
- FRANCO, Sergio R., 2006, “Entre la abyección y el deseo: para una relectura de *El sueño del pongo*.” em Sergio Franco (editor), *José María Arguedas: hacia una poética migrantes*, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamerica, pp. 311-329.
- JAKOBSON, Roman, 1985, *Linguística e comunicação*, São Paulo, Cultrix.
- MOYA, Virgilio, 2007, *La selva de la traducción – teorías traductológicas contemporáneas*, Madrid, Cátedra.
- RAMA, Ángel, 1982, *Transculturação narrativa en América Latina*, Montevideo, Fundación Ángel Rama.
- SALES SALVADOR, Dora, 2002, “Traducción cultural en la narrativa de José María Arguedas: hervores en la encrucijada de lenguas y culturas” em *Actas del I Congreso Internacional de Traductores e Intérpretes/II Congreso Nacional de Traductores*, Universidad Femenina del Sagrado Corazón y Universidad Ricardo Palmas, pp. 1-12.
- TARICA, Estelle, 2006, “El ‘decir limpio’ de Arguedas: la voz bilingüe, 1940-1958.” em Sergio Franco (editor), *José María Arguedas: hacia una poética migrantes*, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamerica, pp. 23-38.

# LENGUAS, SOCIOLINGÜÍSTICA Y FORMACIÓN DE TRADUCTORES

**Sandra María Pérez López**  
Universidade de Brasilia

## RESUMEN

Se presentan aquí concepciones sociolingüísticas sobre las lenguas de trabajo de los traductores, en relación con tres miradas diferentes de la Competencia Traductora (CT): una más socioconstructivista, otra más cognitiva y una tercera, más holística. Se pretende con ello ofrecer contribuciones, en especial, a la formación en lengua A para traductores, sobre todo en contextos de estandarización como el brasileño.

**Palabras clave:** lenguas, formación, traductores, Sociolingüística, estandarización.

## ABSTRACT

Sociolinguistic concepts are presented here in connection with the working languages of translators, according with three different approaches of Translation Competence (CT): a more social constructivist one, a more cognitive one and another one, more holistic. The aim is to offer contributions, in particular, to language training for translators, especially in contexts of standardization like Brazilian.

**Keywords:** languages, training, translators, Sociolinguistics, standardization

Cando penso que te fuches,  
negra sombra que me asombras,  
ó pé dos meus cabezales  
tornas facéndome mofa.

Rosalía de Castro, *Follas Novas*, 1880

### **Lenguas y fantasmas en la formación de traductores**

Son muchos los fantasmas que persiguen el mundo embrujado de la traducción. Entre ellos se suelen citar conocidas dicotomías y paradojas como lengua fuente/meta, texto de partida/llegada, fidelidad/libertad, autor/traductor, forma/sentido, universalidad/diversidad, lenguaje/lenguas, lenguas como integradoras/segregadoras, lenguas en cuanto sistemas abstractos/actos de habla concretos como constituyentes del sistema general, así como tantas otras.

Sin embargo, además de estas dicotomías y paradojas, no se ha de olvidar que también muchas obviedades forman parte del abanico de los espectros de la traducción. Sobre el adjetivo OBVIO, dice el María Moliner (1999):

*1. Se aplica a lo que está delante de los ojos. 2. Claro o evidente. Se dice de lo que se percibe con solo observar o de lo que no se puede negar (...)*

Y, entre los elementos a los que, en el campo de la traducción, siempre se ha considerado evidentes, se encuentra el hecho de que los traductores saben lenguas. Por tan obvio se tiene este conocimiento que el *Libro Blanco – Título de grado en Traducción e Interpretación* (2004:32), un estudio elaborado en España por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) para la reforma de los cursos superiores del área (blanco, como cualquier fantasma que se precie), afirma que: “La adquisición de destrezas lingüísticas es pedagógicamente anterior a la formación en traducción e interpretación. Este es un principio rector fundamental para la concepción de la estructura de la titulación”.

Declaraciones como esta no se aplican a todas las lenguas de trabajo de los traductores, tan solo a las denominadas tradicionalmente A y B. Por lengua A se entiende la considerada “materna”<sup>1</sup>, oficial en el territorio en el que actúa la institución docente, o bien en la que el estudiante presenta, antes de ingresar en la institución, por lo menos el nivel C del Marco Común de Referencia Europeo<sup>2</sup> (ANECA, 2004:34). La denominación lengua B alude a aquella cuyo conocimiento, de nivel B según el Marco Europeo, atesta el aprendiz al principio del curso, y con relación a la cual desarrollará a lo largo de su formación destrezas

---

1 Actualmente abundan las críticas al término “lengua materna”, no solo por la atribución de género que implica, sino también por el reconocimiento del predominio de contextos multilingües en el mundo y por la variedad interna que caracteriza a las propias lenguas. Para críticas a este término, véanse Le Page y Tabouret-Keller, 1985:188-9, y Dolz et alii, 2009:127.

2 Como es sabido, este documento, elaborado por el Consejo de Europa en el 2001, se encuentra disponible, en inglés, en: [http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/Framework\\_EN.pdf](http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/Framework_EN.pdf). Acceso em 15/11/2011. En español, se puede consultar en la traducción del 2002, del Instituto Cervantes, en: [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/marco/cvc\\_mer.pdf](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/marco/cvc_mer.pdf).

traductoras activas y pasivas. En la lengua C, por su parte, el alumno parte de cero y se espera que desarrolle solamente destrezas pasivas.

ANECA (2004:35), sobre la formación en lenguas A ofrecida en distintas carreras de Traducción e Interpretación en Europa, indica lo siguiente:

En primer lugar, con escasas excepciones (Bath y Bradford en el Reino Unido; Maguncia, en Alemania, y algunos itinerarios de Denis Diderot, en Francia), todos los centros incluyen clases de lengua A avanzada, normalmente de redacción y expresión oral para los estudiantes, y muchos incluyen clases extra de lengua A para extranjeros. La mayoría de las universidades francesas incluye contenidos de redacción técnica y lenguas de especialidad.

Dichas clases de lengua A avanzada han de atender suficientemente a los rasgos principales de un traductor profesional ~~generalista~~<sup>3</sup> que enumera el proyecto de ANECA (2004:74):

Interés por las lenguas y culturas.  
Dominio perfecto (*sic*) de la lengua materna y sus variedades.  
Conocimiento profundo de las lenguas de partida.  
Dominio de las herramientas informáticas profesionales.

El arriba citado ~~dominio perfecto~~, todo un eco de la idealizada competencia plena que Chomsky atribuye al hablante ideal, se puede poner en paralelo con otras afirmaciones tan poco sensatas como la siguiente, extraída igualmente de otro Libro Blanco, el *Libro Blanco de la traducción e interpretación institucional* (2011:84), que se dice destinado a defender los intereses de traductores e intérpretes que trabajan para organismos de la Administración española, para los que pide:

trabajo fundamentalmente a la lengua materna, o a la lengua elegida, pero evitando en la medida de lo posible el par direccionalidad o traducción directa/inversa, cuya calidad es siempre dudosa (...)

La calidad de la traducción inversa será ~~siempre dudosa~~ sobre todo si se le exige al traductor la infalibilidad emanada del pedigrí implícito en aquel sorprendente ~~dominio perfecto de la lengua materna y sus variedades~~ antes referido (ANECA, 2004:74).

Pese a todo, parece pacífico que la competencia lingüística es parte integrante de la Competencia Traductora (CT), entendida, de forma lata, como ~~los conocimientos y habilidades necesarios para saber traducir~~ (Hurtado Albir, 1999: 8). Y en este campo de la formación en lengua A, solo para traductores escritos, es en el que pretende centrarse este artículo. En él se presentarán elementos que retratan la manera como son abordados los conocimientos de las lenguas de trabajo de los traductores por parte de tres miradas diversas de la CT, distintas pero no excluyentes entre sí: una más socioconstructivista (Hurtado Albir, 1999), otra más cognitiva (Gonçalves, 2006 apud Cintrão, 2006) y una tercera, más holística (Robinson, 2002 [1997]). Se opta aquí por identificarlas

---

3 Las comillas provienen del texto de ANECA.

como miradas ~~más~~”, utilizando dicho cuantificador para indicar el hecho de que sus puntos de vista respectivos no se excluyen mutuamente. Sin embargo, a efectos operativos, se inferirán y comentarán por separado concepciones sociolingüísticas asociadas a cada uno de los tres enfoques, tal como se indicarán otros elementos, provenientes en su mayor parte de estudios sociolingüísticos, que pueden contribuir a la formación en lenguas, especialmente en lengua(s) A, por parte de traductores.

### **Lenguas y Competencia Traductora: una mirada más socioconstructivista**

Aunque relativamente recientes, puesto que datan de los años 80 del siglo XX, la inmensidad y diversidad de modelos de CT ponen de manifiesto —a complexidade de sua descrição e dos componentes que a integram” (Pagano et alii, 2005:23). Más recientes todavía, de fines de la década de 1980, son los primeros estudios empírico-experimentales que pretenden mensurarla en relación con sus componentes (Pagano et alii, 2005:24). Eso es lo que pretende desde 1998 el grupo PACTE, de la Universidad Autónoma de Barcelona, dirigido por Hurtado Albir. El modelo 2003 de la CT enunciado por PACTE, producto de una revisión de la propuesta inicial de 1998, incluye cinco subcompetencias (bilingüe, extralingüística, estratégica, instrumental y conocimientos sobre traducción), además de componentes psicofisiológicos. —A subcompetência bilíngue está integrada por conhecimentos, essencialmente operacionais, necessários para a comunicação em duas línguas: conhecimentos pragmáticos, sociolingüísticos, textuais e léxico-gramaticais” (Pagano et alii, 2005: 29).

Claro que el enfoque que se les da a los componentes de la CT y a su desarrollo está encuadrado en un contexto mayor, que remite en último caso a concepciones diferentes del traducir. Como indica Delisle (1992:41), en un estudio en el que clasifica 49 manuales de traducción inglés-francés publicados a partir de 1945, “[e]t essai de classification nous permet de constater que les auteurs des manuels répertoriés ne donnent pas tous le même sens au mot traduction”. De acuerdo con Gonçalves y Machado (2006:48), la dicotomía mayor alrededor de la que se organizan las propuestas para la formación de traductores contrapone un ~~re~~inamento práctico (automatização/desenvolvimento de conhecimentos procedimentais - *saber como*) versus reflexão teórica (conscientização/desenvolvimento de conhecimentos declarativos - *saber o quê*)”. Y esa dicotomía, otra más, también se proyecta dialógicamente sobre las diversas concepciones de la CT.

Representando al primer punto de vista antes referido, se comentará, entonces, el enfoque que se les da a las lenguas en la propuesta de Hurtado Albir (1999) para la formación de traductores, Por lo que concierne al segundo, se recurrirá, a continuación, a Gonçalves (apud Cintrão, 2006).

Hurtado Albir (1999), en una línea más socioconstructivista, como ya había hecho antes Delisle, propone delimitar objetivos de aprendizaje en la formación de traductores, entendidos como a ~~des~~crição de uma atividade pedagógica, sendo especificadas as mudanças em longo prazo que o estudante deverá promover” (Delisle, 1983, apud Pagano et alii, 2005:33). Los objetivos se formulan en diversos campos, incluidos los que denomina lengua ~~ma~~terna” y primera lengua extranjera. La primera se usaría predominantemente como lengua de llegada y la segunda, de partida. Ello explica la inversión de la secuencia de los dos primeros objetivos de aprendizaje que se aplican, respectivamente, a la primera lengua



extranjera (Hurtado Albir, 1999:64) y a la llamada lengua “materna” (Hurtado Albir, 1999:90), como se observa en la tabla siguiente:

| Primera lengua extranjera  | Lengua “materna”  |
|--|---|
| 1. Desarrollar la comprensión lectora;   | 1. Desarrollar la expresión escrita;  |
| 2. Entrenar la expresión escrita;  | 2. Desarrollar la comprensión lectora;                                      |
| 3. Entrenar el uso oral;   | 3. Desarrollar y consolidar conocimientos lingüísticos;                     |
| 4. Desarrollar los conocimientos lingüísticos incidiendo en la contrastividad; | 4. Complementar la formación de base en el uso de fuentes de documentación; |
| 5. Ampliar los conocimientos socioculturales;                                  | 5. Perfeccionar los conocimientos socioculturales.                          |
| 6. Familiarizarse con el uso de fuentes de documentación.                      |   |

Varios aspectos llaman la atención en lo tocante a los objetivos antes enumerados. En primer lugar, se dan divergencias terminológicas en los títulos correspondientes a los objetivos (como “entrenar” en vez de “desarrollar”). Aunque ello no se aclare, tal vez este hecho guarde relación con las diferentes autorías de los distintos capítulos que componen *Enseñar a traducir*, de donde se extrajo la propuesta que se comenta. Se desconoce si las connotaciones más conductistas del término “entrenar” se tomaron en cuenta a la hora de denominar los diversos objetivos. Ahora bien, el aspecto que más interesa tiene que ver con los objetivos 4 (lengua extranjera) y 3 (lengua dicha materna): “Desarrollar los conocimientos lingüísticos incidiendo en la contrastividad” y “Desarrollar y consolidar conocimientos lingüísticos”, respectivamente.

Para empezar, de nuevo resulta obvia aquí la divergencia terminológica: a pesar de que la primera lengua extranjera, la lengua B, es aquella en relación con la que los centros dedicados a la formación de traductores esperan de sus alumnos cierto nivel de competencia lingüística previo, no aparece “consolidar” en el título que se le da al objetivo correspondiente. En el mundo contemporáneo, en el que impera el multilingüismo, esa mirada de tabla rasa resalta más todavía.

Por otro lado, el enfoque contrastivo aparece mencionado únicamente por lo que atañe a la lengua extranjera. Según él, las lenguas son concebidas no solo como códigos separables, sino como códigos cuya separación ejemplar constituye una marca de la CT, para evitar el traduccionismo (Peres, 2002). Así, por un lado, cada lengua, internamente, puede llegar a concebirse como un *continuum* de variedades, distribuidas en el uso en función, por ejemplo, del género textual (Marcuschi, 2001<sup>4</sup>). Pero, por otro, aun sin reconocer fronteras claras para usar los elementos variables desde el punto de vista interno, esto es, dentro de una lengua determinada, se entiende a las lenguas como dotadas de una diferencia externa esencial, basada en rasgos gramaticales, a menudo sublimados, ya que no es raro que la dialectología muestre que no presentan un carácter sistemático dentro de lo que se considera una lengua.

4 Marcuschi (2001:41) presenta esta conocida clasificación de géneros textuales a modo de *continuum* que descarta la visión dicotómica, desde el punto de vista de la sociointeracción.

Por tanto, el carácter inestable que caracteriza internamente el objeto lengua se ve negado y el movimiento, congelado, cuando se procede a poner dos lenguas una frente a la otra en el proceso traductor. Se pretende, entonces, en una paradoja, enseñarle la “lengua” al traductor para que aprenda a trabajar con el “habla”, pues con actos de habla es con lo que él trabaja en la traducción. Se alude al enfoque contrastivo solamente en cuanto a la aproximación de las lenguas entre sí, no en su seno, síntoma de que, a pesar de que se reconoce la heterogeneidad interna de las lenguas, también se las considera pasibles de asumir un estado estático, homogéneo. Esta posibilidad guarda relación con lo que se entiende por “conocimientos lingüísticos” en lengua A en el objetivo 3 de la tabla (esto es, “Desarrollar y consolidar conocimientos lingüísticos”):

- 1 Dominar cualquier problema ortotipográfico;
- 2 Usar correctamente estructuras con problemas gramaticales;
- 3 Resolver adecuadamente problemas léxicos;
- 4 Conocer aspectos léxicos y estructurales relacionados con los campos de especialización.

Se trata de cuestiones ligadas eminentemente a la corrección (“orthos”, como en ortotipográfico), a la norma modelar, fija, además de a los géneros técnicos, que no suelen formar parte de la formación escolar previa que se presupone que tenga el alumno. Se remite igualmente al léxico de especialidad, en el que se da una univocidad mayor (aunque también exista variación, como afirma la Socioterminología<sup>5</sup>). No se ve aquí, por tanto, una preocupación que se destine a un cuestionamiento ideológico de la norma, a la que sí se refieren, indirectamente, a través del registro y de sus modalidades (campo, modo y tono), los dos primeros objetivos generales relacionados con la formación en lengua A: “Desarrollar la expresión escrita” y “Desarrollar la comprensión lectora”. De esta distribución parece llegar a inferirse que el registro no formaría parte de aquellos que se conciben como “conocimientos lingüísticos”, sino de destrezas o habilidades de uso de las lenguas. De hecho, la variación tiene que ver, es evidente, con la lengua en uso, pero no por ello la variación deja de ser de la, o la lengua. Además, el registro no plantea únicamente problemas de traducción en el caso de textos literarios, sino en cualquier acto de habla (incluso en el campo técnico-científico). Por ello, no proceden completamente objetivos de aprendizaje de la lengua A como el que sigue, en el que se le atribuyen problemas de registro tan solo a textos clasificados como literarios:

9. Producir textos marcados por el tono y el estilo. Es decir, desarrollar los recursos estilísticos y la creatividad del alumno para poder hacerles frente de forma adecuada a los textos literarios (Hurtado Albir, 1999:88).

Esta visión resulta especialmente limitadora en casos como el del portugués de Brasil (PB), en el que las cuestiones de norma y de estandarización se plantean en todos los tipos y géneros textuales por el hecho de afectar, por ejemplo, a elementos gramaticales básicos, como la colocación de los clíticos. En Hurtado

---

5 A este respecto, véase Faulstich (1998, 2006).

Albir (1999), no se hace ninguna alusión a la situación de estandarización de las lenguas y a las diferencias en este campo<sup>6</sup>.

Así, Hurtado Albir (1999) retrata una perspectiva predominantemente central, hegemónica, poco o nada periférica con relación a la formulación de un modelo de corrección de la lengua, que no corresponde a la situación que se detecta, por ejemplo, en PB. De hecho, incluso fuera del acto traductor, si bien los alumnos hispanohablantes “creen dominar” el español (Martínez Fuertes, 2005:3), tiende a resultar bastante menos frecuente oír una frase semejante de los traductores en formación brasileños.

### **Lenguas y Competencia Traductora: una mirada más cognitivista**

El modelo de CT de Gonçalves (2006:5), más cognitivista, postula la existencia de una CTg, o competencia traductora general que coincide en su esencia con la propuesta de PACTE 2003 (Pagano et alii, 2005:68), y de una CTe, o competencia traductora específica, “como ‘centro gerenciador’ dos processos tradutórios”. La CTe está compuesta por “certos conhecimentos ou habilidades que se devem ensinar ao tradutor aprendiz (ou nas quais se deve treiná-lo)”, pero “tais conhecimentos não são necessariamente lingüísticos, culturais ou específicos de determinadas áreas técnicas”, indica Gonçalves (Pagano et alii, 2005:67), sino que más bien se centran en “o conceito de semelhança interpretativa (...) que poderia representar o principal diferencial entre o tradutor competente e o bilíngüe” (Pagano et alii, 2005:85).

Cabe poner ahora en paralelo esta noción de “semelhança interpretativa” y el postulado de la Sociolingüística que defiende la manutención del significado de formas alternantes (Silva, 2008:68). “É comum que uma língua tenha diversas maneiras alternativas de dizer ‘a mesma’ coisa”, afirma Labov (1972 [2008]:221), como punto de partida para aclarar que, para que ello ocurra, hay que delimitar si las variantes pertenecen a dos sistemas diferentes (con lo que constituyen casos de alternancia de código) o a un único sistema, cosa que supone un proceso de clasificación en sí problemático.

En nota a pie de página con relación a la transcripción de un trecho de Black English Vernacular (BEV) en el que se establece una supuesta alternancia de códigos con el inglés estándar, Labov (1972 [2008]: 221) afirma que:

É costume dizer que essas expressões têm o mesmo *significado*, o que podemos definir rigorosamente como “tendo o mesmo valor de verdade”. O resultado final de nossos estudos da variação sintática será atribuir um sentido ou *significado* a uma transformação, um tipo de carga funcional que podemos querer distinguir nitidamente do significado representacional.

El procedimiento que adoptó Labov para resolver este punto débil de su modelo, que él mismo había detectado ya en 1972 y que con el tiempo “demonstrou ser o mais polêmico na abordagem da variação em fenômenos não fonológicos” (Silva, 2008:68), consistió en asumirlo, pero obviarlo. Con relación

---

6 Sobre la cuestión de la situación de estandarización y la traducción, es posible encontrar alusiones relacionadas con situaciones de conflicto de lenguas, como la de Cataluña (ALSINA, 2002).

a la alternancia entre voz activa y pasiva o en casos con distribución diversa de tema y rema, por ejemplo, Labov admite que, aun si hay diferencias de “foco o énfase”, las formas paralelas en las que ocurren esos fenómenos “acaban por se referir a un mismo estado de cosas” (Silva, 2008:68), abstrayendo el análisis de aquella “carga funcional” distinta cuya existencia él mismo reconoce<sup>7</sup>. Como ya se ha dicho, las unidades que se ven menos afectadas por esta cuestión son las fonológicas, de escaso interés para los traductores de textos escritos.

Así, obviando también la diferencia, los traductores le imprimen un tratamiento semejante a lo expresado en varias lenguas, bajo la forma de una sensación de equivalencia optimista, aunque ilusoria (Oliveira, 2007:111). Recordando el “language myth” de Harris (1981, apud LOVE, 2004:529), los traductores remiten a ilusorios códigos fijos compuestos por signos cuya forma y contenido se asocian repetidamente hasta llegar a reificarse, gracias especialmente al papel de la escritura. Repetirlos significa conjurar la abstracción, el fantasma, y traerlo a este mundo. La reificación de unidades del uso, de actos de habla, vistos como realizaciones concretas de elementos abstractos, lleva al hablante a creer en el hecho de que se habría desarrollado un código fijo que permite tener “éxito” en cualquier acto de comunicación, como en que se ve implicado en la traducción, pues “the fixed-code concept of a language explains how communication is possible, while if this is what communicating is, then languages have to be fixed codes to enable communication to take place”. Por tanto, la idea, fantasmagórica, de que las lenguas son códigos, base del “language myth”, “goes hand in hand with a breezy assumption that using the code is unproblematic, or at any rate, with a primary focus on the successful use of language” (LOVE, 2004:536), ya que habría significados fijos presentes en los actos de habla y aprehensibles por parte de los participantes en los eventos de uso lingüístico. Claro que “[t]his sounds like common sense, and is supported by a variety of taken-for-granted, everyday metalinguistic practices” (LOVE, 2004:539), más obviedades. “What is interesting is how easy it is to shake this conviction, and how unmoved we are as a result” (LOVE, 2004:539).

Según Harris, no existen ni esos códigos fijos, ni esos signos dotados de forma y contenido, sino una capacidad humana, problemática, de dotar de sentido a elementos a través de su uso. No existe un valor semiótico único para los signos, ya que este varía en función de quienes los crean (atribuyéndoles valor) y de las ocasiones en las que se los crea (LOVE, 2004:531).

En realidad, estos códigos constituyen más “a set of norms to be aimed at than an internally coherent and consistent system” (Le Page y Tabouret-Keller, 1985:180), en los que los recortes (sea entre variantes de una lengua, o entre lenguas) los efectúa el hablante en función de la identidad que desea construir para sí mismo. A este fin, puede recurrir a cualquier elemento disponible dentro de su competencia lingüística, que incluye un repertorio cuyas estrategias discursivas se escogen en función del deseo de aproximarse solidariamente, o bien de alejarse, en relación con los demás. La acomodación al (discurso del) otro implica valerse del abanico de recursos disponibles, lo que produce dinámicas

---

7 Según Silva (2008:68-9), la polémica produjo en 1984 un intercambio de artículos entre Labov y una exdiscípula suya, Beatriz Lavandera, defensora del “enfraquecimento da condição de equivalência semântica, substituindo-a pelo que chama de ‘comparabilidade funcional’”, con lo que se amplía igualmente el abanico de los elementos a los que se puede tratar como variantes de una variable.

parecidas a las de la gestión de la variación interna de las lenguas y a la de la reescritura en traducción.

La propia evolución del concepto de diglosia, de Ferguson a Fishman, ilustra el paralelo que se da entre ambas situaciones: la de gestionar el conflicto de prestigio/estigma entre variedades altas y bajas, y la de gestionar el conflicto de acomodación en situaciones de contacto de lenguas, las cuales, a fin de cuentas, suponen esencialmente la situación de vida del traductor.

Volviendo, para terminar, a Gonçalves (2006) y a su modelo de CT, organizado en capas de más conscientes (las externas) a menos, en él está incluido, como el segundo de los niveles más controlados, el de las actitudes proposicionales, en el que se encuentra *“a manifestação mais característica da subjetividade, que se constitui a partir de representações de segunda ordem relacionadas à volição, intencionalidade e juízo de valor”* (Gonçalves, 2003:73 apud Cintrão, 2006:109). Se trata de una apertura a la subjetividad del traductor, afectada por los conflictos a los que hace frente de forma cotidiana y que se encamina, como veremos más adelante, por una línea próxima a la de Robinson y a su mirada más holística de la CT (2002 [1997]).

### **Competencia Traductora en cursos de formación de traductores**

Ante las dos concepciones de la CT delineadas arriba, cabe cuestionarse cuál parece predominante en los cursos de traducción impartidos por el mundo. En esta área, Gonçalves y Machado (2006) llevan desarrollando desde el 2003 una investigación con 103 instituciones que actúan en la formación de traductores. Pretenden, entre otros objetivos, enumerar qué competencias y subcompetencias de la CT abordan explícitamente sus currículos, organizando los datos obtenidos en 17 categorías. En las relacionadas más directamente con la que llaman lengua materna, las competencias referidas son las tres siguientes:

1. *Competência lingüística na língua materna* - envolve os conhecimentos específicos do sistema lingüístico estrito da língua materna, ou seja, sua fonética/fonologia, léxico, morfossintaxe e semântica. O grupo PACTE (2003) inclui esse tipo de conhecimento na subcompetência bilíngüe. (Gonçalves e Machado, 2006:53).

Aparece mencionada en el 31% del total de los cursos investigados.

4. *Competência pragmática e sociolingüística na língua materna* - esta categoria de conhecimentos envolve o domínio de estratégias de processamento macrotextual e de contextualização de enunciados no uso da língua materna. Para Gonçalves (2003), esse tipo de conhecimento inclui-se entre as competências lingüísticas de alto nível, apresentando características principalmente de conhecimento declarativo (Gonçalves e Machado, 2006:53).

Se encontró esta competencia en el 32,7% de los cursos estudiados.

6. *Conhecimento de ambas as culturas das línguas de trabalho* - para o grupo PACTE (2003), esse tipo de conhecimento incluíse (*sic*) na subcompetência extralingüística; Gonçalves (2003), por sua vez,

define esta categoría, em parte, como conhecimentos declarativos (ou enciclopédicos, em geral) e também como conhecimentos procedimentais, que envolvem os automatismos e condicionamentos culturais (Gonçalves y Machado, 2006:53).

En este caso, dicha competencia apareció citada en el 52,5% de los cursos sobre los que se obtuvieron datos.

Si se observa tan solo la L1, constataremos que únicamente en el 32,7% en total de los cursos de cuyos datos dispusieron Gonçalves y Machado (2006) se incluye algún tipo de asignatura específica destinada a desarrollar competencias estrictamente en lengua “materna”. Ello porque el porcentaje del 52,5% relacionado con el punto 6 (*Conhecimento de ambas as culturas das línguas de trabalho*) puede tener más que ver con la cultura de la lengua(s) extranjera(s), que con la de la L1. Parece presuponerse, entonces, que la competencia lingüística del alumno, en cuanto hablante nativo, resulta suficiente para la labor traductora, olvidando la necesidad de que “o tradutor domine as diversas convenções e variações gramaticais e estilísticas para que produza um trabalho de retextualização bem sucedido” (Gonçalves y Machado, 2006:62). Pero el problema no se limita a eso. Por lo general, al tratar la relación de competencia que el traductor mantiene con las lenguas de trabajo, se las tiende a concebir como objetos terminados, con las mismas “reglas de juego” por lo que conciene, por ejemplo, a la situación de estandarización, “um processo em contínuo progresso naquelas línguas que sofrem tal processo” (Milroy, 2011: 56). Como este proceso no siempre es semejante, a veces no bastará “um conhecimento explícito/consciente e até metaconsciente de certas regras e mecanismos de L1” (Gonçalves e Machado, 2006:62) para solucionar las trabas que se planteen durante el proceso traductor.

Además de a las lenguas, el 14,6% de los cursos cuyos datos estuvieron a disposición de Gonçalves y Machado (2006) se refirieron a aspectos de la CT que tienen relación con un enfoque más holístico y subliminar. En la línea de Robinson (2002 [1997]), estas cuestiones plantean la necesidad de prestarle atención al factor humano (Kelly, 2008:99), que afecta a todos los participantes del proceso, sean alumnos o formadores.

17. *Aspectos emocionais/subjetivos* - esta categoría abre espaço para a discussão da subjetividade e da sua influência sobre o trabalho do sujeito tradutor; tais aspectos são abordados pelo grupo PACTE (2003), por Robinson (1997) e também por Gonçalves (2003), que procuram tirá-los da posição periférica em que se encontram nos estudos da tradução e da cognição, mostrando a sua relevância para a constituição da CT. Contudo, ainda será necessária uma longa jornada para que se entendam e se apliquem melhor os conhecimentos relativos a esta categoria no desenvolvimento da CT (Gonçalves y Machado, 2006:57).

Se trata de “componentes menos sistematizáveis, como a intuição, o bom senso, a sensibilidade artística” (Gonçalves e Machado, 2006:65), de los que forman parte la subcompetencia o los aspectos psicofisiológicos, según los modelos de CT de PACTE (2000, 2003). No obstante, a pesar de poco estudiada, en la manera como los traductores profesionales o en formación contienen la

inseguridad, reaccionan ante la presión y encuentran placer en la traducción (Robinson, 2002 [1997]), además de elementos estrictamente individuales, puede haber también algún elemento social, local, que guarda relación con las lenguas.

### **Lenguas y Competencia Traductora: una mirada más holística**

Conforme ya se ha mencionado, las dicotomías forman parte de los fantasmas que persiguen a la traducción. Así, el conocido gesto cartesiano que separa cuerpo y mente sigue ejerciendo una fuerte influencia sobre la teorización tradicional acerca de las lenguas y el lenguaje. Los intentos de superar la primera de estas dicotomías, cuerpo/mente, en modelos como el de la cognición distribuida, no implican necesariamente que se consiga superar la segunda, lenguas/lenguaje, porque, en realidad, esta se encuentra en la base de aquella (LOVE, 2004:529).

En el modelo de cognición distribuida,

the mental is inextricably interwoven with body, world and action. (...) Intelligence is a biological phenomenon, consisting in the ways in which an organism is coupled to the world to yield relevant responses to situations in that world. [T]he flow of thoughts and the adaptive success of reason depend on repeated and crucial interactions with external resources. The role of such interactions is computational and informational: it is to transform inputs, to simplify search, to aid recognition, to prompt associative recall, to offload memory. The mind is in this sense distributed (LOVE, 2004:527).

Sin embargo, según Love (2004:529), hay teóricos de la cognición distribuida, como Clark, que contradictoriamente entienden el uso de las lenguas como el conocimiento tácito de un inventario de unidades, un

system of invariant form–meaning correlations that sits passively in the mind, in autonomous isolation from anything going on in the outside world, unaffected by the behaviour of the body that contains it, simply waiting to be brought into use as appropriate. Using it, in the ideal case, involves performing computations across the units of the system to produce and interpret grammatically correct utterances.

Robinson (1991, apud Silva, 2009), en el campo de los Estudios de la Traducción, intenta sobrepasar el dualismo cuerpo/mente que ha llevado a entender la traducción como el producto desencarnado de una mente racional, para pasar a verla como una actividad de lenguaje de cuerpos dialógicos, y ya no de mentes incorpóreas.

Para Robinson (1991, apud Silva, 2009), la traducción tiene una somática sometida a la ideología y a la subjetividad, ya que los cuerpos, desde la infancia, absorben las normas de modo que la ley, lo correcto, se incorpora a los humanos a través del cuerpo y no de una instancia más allá de él. Se trata de la introyección de la ley en la infancia, que no genera tan solo respuestas somáticas accidentales, casuales, puramente situacionales o reactivas, sino normas colectivas, ideología. Usar la lengua implica “sentir” las palabras, los registros, provengan del uso lingüístico de uno mismo o del de los demás.

Por ello, ~~óbviamente~~ <sup>“</sup>–una obviedad más–

um dos requisitos de um bom tradutor também tem algo a ver com essa auto-projeção identificatória e imaginativa no corpo de um falante nativo. Se você não sente o corpo do texto de partida, terá pouca chance de criar um texto de chegada fisicamente tangível ou emocionalmente vivo. O texto de chegada que você redigiu vai soar como mensagem criada pelo computador: sem vida, sem sentimento (Robinson, 1991:16-17, apud Silva, 2009).

En la formación de traductores, especialmente en asignaturas de traducción inversa, resultan recurrentes comentarios en los que los aprendices declaran que sienten a sus textos de llegada como planos, opacos, al no conseguir captar las sensaciones que provocan los textos, esto es, al ser incapaces de evaluar la variación lingüística del modo como el otro, el lector, va a sentir, pero que ellos mismos, aun siendo autores, no consiguen notar. Así, la duda persigue al traductor, que no consigue dejar de preguntarse si los lectores van a sentir aquello que él espera que sientan, pero que él mismo no es capaz de sentir. Los formadores de traductores, por su parte, han de hacerles frente a otras cuestiones, como la de plantearse qué mecanismos pueden ayudar a los aprendices de traductores a sentir los textos producidos por ellos o por otros en otra lengua. Al fin y al cabo, sin sensaciones, las lenguas son humanas?

La visión de lengua que asume Robinson también dialoga con la concepción clásica que la dota de un carácter estático del que carece, pero lo hace por motivos prácticos, pues ~~é~~ <sup>“</sup>útil tratá-la como um objeto coherente”, ~~encará-la~~ <sup>“</sup>como se fosse, de direito, uma coisa‘ mais ou menos estável” (Robinson, 2002 [1997]:226). La ~~–~~ <sup>“</sup>sensibilidad” del traductor va creando modelos de transferencia entre las dos lenguas de trabajo, distintos si en el sentido A>B y B>A. Además de con cuestiones de índole lingüística, parte de esta diferencia remite al hecho que las lenguas se aprenden y se viven de formas distintas, ~~–~~ <sup>“</sup>qual lhes confere sensações diferentes” (Robinson, 2002 [1997]:237).

En *Contruindo o tradutor* (Robinson, 2002 [1997]), el autor da a entender que, en gran medida, la respuesta por lo menos a la pregunta de cómo hacer que los aprendices de traductores sientan los textos producidos en otra lengua podría provenir de la Sociolingüística. Al analizar la posibilidad de traducir ~~–em~~ <sup>“</sup>quoi consiste la logique mathématique” como ~~–in~~ <sup>“</sup>what mathematical logic consists”, Robinson (2002 [1997]:243) recuerda que, en comparación con ~~–~~ <sup>“</sup>what mathematical logic consists of”, la primer ~~–~~ <sup>“</sup>seria considerada ~~–~~ <sup>“</sup>melhor inglês” por alguns puristas da gramática que afirmam com veemência que não se deve nunca encerrar a frase com uma preposição”.

El grado de estandarización se percibe como causante de conflicto, ya que a mayor estandarización, mayor focalización (*focussing*, para Le Page et Tabouret-Keller, 1985:181), mayor restricción de la variedad y mayor impacto de esta sobre el acto de identidad que constituye cualquier acto de habla, como lo es el acto traductor. Según Robinson (2002 [1997]:45), podrá incentivarse la creación de puentes asociativos entre elementos y sensaciones, dentro de un repertorio lingüístico general, recurriendo a técnicas de visualización y dramatización que, al producir una vivencia más holística de la lengua, impriman a los actos de habla en la lengua extranjera y en la traducción marcas de sentimiento que los convierta en actos de identidad concebibles como tales.



## A modo de consideraciones finales

Los fantasmas que persiguen a la traducción representan espacios de tensión en los que a menudo se ha hecho residir la imposibilidad de la traducción. Las dicotomías y las paradojas son, en el fondo, modalidades concretas de obviedades que representan también, en gran parte, la manera un tanto anodina como se trata a las lenguas, tanto en diversas disciplinas como en la traducción y en la formación de traductores.

Aunque se reconozca su inestabilidad interna, su carácter *–imaginado*” casi equivalente al de las relaciones de parentesco o a las ideas religiosas (Schwarcz in Anderson, 2008 [1983, 1991]:12), las lenguas tienden a verse totemizadas, reificadas, especialmente cuando se las pone frente a frente en la traducción. A las lenguas se las considera, en este caso, objetos terminados, estáticos y aprehensibles en su totalidad. Se menosprecia la importancia de consideraciones relativas, por ejemplo, a su situación de estandarización, con lo que se olvida que las comunidades no se *–imaginan*” todas de la misma manera; *–* que as distingue é o *–estilo*‘ como *–são imaginadas e os recursos de que lançam mão*” en este proceso (Schwarcz in Anderson, 2008 [1983, 1991]:12). De hecho, aparentemente *–onde não há centralização nem padronização, as *–línguas*‘ são entidades muito mais fluidas e instáveis do que os linguistas parecem ter acreditado, e não são sempre reificadas por seus falantes*”, que en contextos como estos parecen carecer de sentimientos de pertenencia a una comunidad lingüística (Milroy, 2011: 65). Por tanto, en estos casos los hablantes perciben a las lenguas con más facilidad como *–imaginadas*”, como actos de identidad en los que las proyecciones identitarias se construyen mediante recursos lingüísticos extraídos de un *pool*, en el que pueden convivir sin problemas elementos originarios de aquello que una mirada condicionada por la estandarización tendería a considerar como lenguas diferentes (Milroy, 2011: 75).

La concepción mitificada de las lenguas parece haberse extendido al proceso de construcción del significado. Tal como la Sociolingüística variacionista determina qué elementos resultan pasibles de ser tratados como variantes de una variable y cuáles no, con base en el polémico supuesto de coincidencia en su *–valor de verdad*”, los traductores conciben qué textos de llegada son pasibles de ser considerados traducciones de los textos de partida a partir de una sensación de equivalencia ilusoria, denominada por Gonçalves *–semelhança interpretativa*” (Pagano et alii, 2005: 85). O sea, ambas taxonomías presentan un carácter convencional y, hasta cierto punto, arbitrario, y como tales las asumen quienes se valen de ellas.

Robinson (2002 [1997]) analiza otra taxonomía dicotómica cuando se refiere al papel del par cuerpo/mente, que, al aislar las sensaciones asociadas a los actos de habla, hace que se las conciba como un elemento de menor importancia en la formación de traductores. Los aspectos emocionales y subjetivos de la CT guardan una intensa relación con el hecho de que la formación en traducción no puede dejar de contribuir a la construcción de la sensación de equivalencia (Oliveira, 2007:111), por subjetiva e ilusoria que sea, que encuentra Gonçalves en la base de la CT de los traductores profesionales.

Para concluir, ha de recordarse que el enraizamiento local de la formación no afecta únicamente a los aprendices de traductores en cuanto individuos, ni a su CT en cuanto abstracción, sino también a la competencia de los formadores de traductores, resumida con frecuencia a algunas obviedades más que deben

repensarse. Por lo que atañe a aquello en lo que puede contribuir la Sociolingüística, no cabe duda de que los formadores de traductores estarán entre los que se verán más beneficiados, ya que un acceso más profundo y consciente a los estudios sociolingüísticos podrá suministrarles instrumentos que los capaciten a la hora de tratar la diversidad y de entender mejor el contexto en el que se da el proceso formativo (local, nacional, internacional, como recuerda Kelly, 2008:110). Así, “research into teacher training in general has suggested that the closer the training is to the trainer’s actual context, the better. (...) Specific local (perhaps departmental) programmes may be the best way to guarantee learning” (Kelly, 2008: 115), pero también para planificar los cursos de formación de formadores, puesto que, aunque eso sea tal vez otra obviedad, “one size does not fit all” (Kelly, 2008: 118).

## BIBLIOGRAFÍA

- AGENCIA NACIONAL DE EVALUACIÓN DE LA CALIDAD Y ACREDITACIÓN (ANECA), 2004, *Libro Blanco – Título de grado en Traducción e Interpretación*, disponible en [http://www.aneca.es/var/media/150288/libroblanco\\_traduc\\_def.pdf](http://www.aneca.es/var/media/150288/libroblanco_traduc_def.pdf), acceso en 15/11/2011.
- ALSINA, V., 2002, “Estandardització i traducció: la llengua coloquial” en FOUQUES, O. D.; GONZÁLEZ, M. G.; CARRERAS, J. C. (orgs.) *Traducció i dinàmica sociolingüística*, Barcelona, Llibres de l'índex, pp. 134-150.
- ANDERSON, B., 2008 [original de 1983, 1991], *Comunidades imaginadas*, traducción de D. Bottman, São Paulo, Companhia das Letras.
- BENHADDOU HANDI, E. et alii, 2011, *Libro Blanco de la traducción e interpretación institucional*, disponible en [http://ec.europa.eu/spain/pdf/libro\\_blanco\\_traduccion\\_es.pdf](http://ec.europa.eu/spain/pdf/libro_blanco_traduccion_es.pdf), acceso en 15/11/2011.
- CINTRÃO, H. P., 2006, *Colocando lupas, transcribando mapas*, Tesis Doctoral, São Paulo, USP, disponible en <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-08082007-145636/pt-br.php>, acceso en 27/10/2010.
- DELISLE, J., 1992, “Les manuels de traduction: essai de classification”, *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 5, n° 1, disponible en <http://www.erudit.org/revue/ttr/1992/v5/n1/037105ar.pdf>, acceso en 21/11/2011.
- DOLZ, J.; GAGNON, R.; MOSQUERA, S., 2009, “La didáctica de las lenguas: una disciplina en proceso de construcción”, *Didáctica. Lengua y Literatura*, vol. 21, disponible en <http://www.ucm.es/BUCEM/revistas/edu/11300531/articulos/DIDA0909110117A.PDF>, acceso en 21/11/2011.
- FAULSTICH, E., 1998, “Entre a sincronia e a diacronia: variação terminológica no código e na língua”, Conferência magistral apresentada no VI Simpósio da Rede Iberoamericana de Terminologia [RITERM], La Habana, disponible en <http://vsites.unb.br/il/liv/enilde/documentos/HAVANA98.pdf>, acceso en 21/11/2011.
- \_\_\_\_\_, 2006, “A Socioterminologia na Comunicação Científica e Técnica”, *Revista Ciência e Cultura-SBPC*, v. 58, n° 2, São Paulo, abr/jun, disponible en [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252006000200012&lng=pt&nrm=iso](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252006000200012&lng=pt&nrm=iso), acceso en 21/11/2011.
- GONÇALVES, J. L. V. R., 2006, “Estudos da Tradução: discutindo problemas didáticos”, *Anais da VIII Semana de Letras*, Universidade Federal de Ouro Preto, disponible en <http://www.ichs.ufop.br/semanadeletras/viii/arquivos/indiceanais.htm>, acceso en 21/11/2011.
- GONÇALVES, J. L. V. R.; MACHADO, I. T. N., 2006, “Um panorama do ensino de tradução e a busca da competência do tradutor”, *Cadernos de Tradução*, UFSC, vol. 1, n° 17, disponible en <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/viewFile/6856/6408>, acceso en 21/11/2011.
- HURTADO ALBIR, A. (dir.), 1999, *Enseñar a traducir, Metodología en la formación de traductores e intérpretes*, Madrid, Edelsa.

- KELLY, D., 2008, "Fraining the Trainers: Towards a Description of Translator Trainer Competence and Training Needs Analysis", *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 21, n° 1, disponible en <http://id.erudit.org/iderudit/029688ar>, acceso en 21/11/2011.
- LABOV, W., 2008 [original de 1975], *Padrões sociolingüísticos*, traducción de M. Bagno, Parábola, São Paulo.
- LE PAGE, R. B.; TABOURET-KELLER, A (ed.), 1985, *Acts of identity*, Nueva York, Cambridge.
- LOVE, N., 2004, "Cognition and the language mith", *Language Sciences*, vol. 26, disponible en [http://www.psy.herts.ac.uk/dlg/docs/love\\_cog\\_lang\\_myth\\_2004.pdf](http://www.psy.herts.ac.uk/dlg/docs/love_cog_lang_myth_2004.pdf), acceso en 21/11/2011.
- MARCUSCHI, L. A.. 2001, *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*, São Paulo, Cortez.
- MARTÍNEZ FUERTES, M., 2005, "Didáctica del español en los estudios de Traducción", Decenes Jornades de Foment de la Investigació, Castellón, Universitat Jaume I, disponible en <http://www.uji.es/bin/publ/edicions/jfi10/trad/3.pdf>, acceso en 21/11/2011.
- MILROY, J., 2011, "Ideologias linguísticas e as consequências da padronização", en LAGARES, X. C.; BAGNO, M. (org.), *Políticas da norma e conflitos lingüísticos*, traducción de M. Bagno, São Paulo, Parábola, pp. 49-87.
- OLIVEIRA, A. R., 2007, "Equivalência: sinônimo de divergência", *UFSC, Cadernos de Tradução*, vol. 1, n° 19, disponible en <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6994/6478>, acceso en 21/11/2011.
- PAGANO, A., MAGALHÃES, C., ALVES, F., 2005, *Competência em tradução, cognição e discurso*, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- ROBINSON, D., 2002 [original de 1997], *Construindo o tradutor*, traducción de J. Simões, São Paulo, EDUSC.
- RODRIGUES, J. H. P., 2002, "Traducción, societat i qualitat", en FOUCES, O. D., GONZÁLEZ, M. G., CARRERAS, J. C. (orgs.), *Traducción i dinàmica sociolingüística*, Barcelona, Llibres de l'índex, pp. 177-202.
- SILVA, D. N., 2009, "Tradução e corpo", *D.E.L.T.A.*, n° 25, vol. 2, disponible en <http://www.scielo.br/pdf/delta/v25n2/a02v25n2.pdf>, acceso en 21/11/2011.
- SILVA, V. L. P., 2003, "Relevância das variáveis linguísticas", en MOLLICA, M. C., BRAGA, M. L. (orgs.), *Introdução à Sociolingüística: o tratamento da variação*, 3ª ed., São Paulo, Contexto, pp. 27-31

# TRADUÇÃO AO PORTUGUÊS DAS AGUAFUERTEES GALLEGAS Y ASTURIANAS (1935), DE ROBERTO ARLT

Thaís Nascimento do Vale  
Universidade Estadual Paulista – Assis

## RESUMO

O presente trabalho propõe uma reflexão sobre a tradução dos textos produzidos pelo argentino Roberto Arlt (1900-1942) durante sua viagem à Espanha, em 1935-1936, denominados *aguafuertes*. O *corpus* compõe o conjunto das *Aguafuertes gallegas y asturianas* (1935), cuja tradução está embasada, sobretudo, nos pressupostos teóricos de Berman (2002, 2007) e Schleiermacher (2002).

**Palavras-Chave:** *Aguafuertes*, Roberto Arlt, tradução literária, narrativa de extração histórica, literatura hispano-americana.

## ABSTRACT

This paper proposes a reflection about the translation of texts produced by the Argentine Roberto Arlt (1900-1942) during his trip to Spain in 1935-1936 called *aguafuertes*. The *corpus* consists of the set of *Aguafuertes Gallegas y Asturianas* (1935), whose translation is based mainly on the theoretical assumptions of Berman (2002, 2007) and Schleiermacher (2002).

**Keywords:** *Aguafuertes*, Roberto Arlt, Literary translation, extracting historical narrative, Hispano-American literature.

No início do século XX, a cidade de Buenos Aires, com suas ruas retas, símbolo de modernidade, configura-se como destino de imigrantes vindos da Europa, principalmente espanhóis e italianos. Neste período, cerca de metade de sua população é estrangeira, dentre a qual figuram Carlos Arlt, de Posen, desertor do exército prussiano, e Catalina Iobstraibitzer, de Trieste, que no dia 26 de abril de 1900, deu à luz um menino, em *La Piedad*, 677, na cidade de Buenos Aires: Roberto Arlt.

Arlt cresceu no bairro burguês San José de Flores, onde, no entanto, teve uma infância pobre. Desde a implantação da Lei 1.420 de 1884, o ensino primário era laico, gratuito e obrigatório na Argentina. Desta forma o Estado não só garantia a instrução básica a todos os argentinos, mas também promovia a integração e nacionalização de filhos de estrangeiros (Romero, 2006). Embora Arlt afirmasse em suas autobiografias que tinha cursado até o terceiro ano da escola primária, o escritor chegou a concluir o quinto ano, que no sistema escolar argentino corresponde ao penúltimo ano do primário, aos catorze anos, quando dá por finalizado seus estudos.

Em muitas ocasiões, Arlt revela em sua obra a condição de leitor ávido, seja através de citações de escritores e obras, ou ainda quantificando os livros que leu: —*h empezado a leerlas a los 12 años, tengo 28. Así que hace dieciséis años que leo a un término medio de cincuenta libros al año, lo cual significa seiscientas novelas. He leído muchas más, pero esto es el mínimo.*”<sup>1</sup> (Arlt *apud* Saítta, 2000: 62). De fato, Arlt era um leitor voraz, e seu interesse incluía desde os clássicos a folhetins, manuais e cadernos esotéricos.

Mais difícil, porém, que sua infância, foi sua adolescência: o jovem não se entendia com seu pai, que o expulsa de casa aos dezesseis anos. Neste período, Arlt desempenha diversas funções, como relata em uma de suas notas jornalísticas:

*Hubo una época en que la vida fue dura para mí, e hice, sucesivamente, los trabajos de dependiente de librería, aprendiz de hojalatero, aprendiz de pintor, mecánico y vulcanizador. He dirigido una fábrica de ladrillos; después fui, cronológicamente, corredor, director de un periodicucho y trabajador en el puerto.* (Arlt *apud* Saítta, 1999: 20)<sup>2</sup>

Em 1920 Arlt se dirige a Córdoba, onde permaneceu por quatro anos. Neste período, o argentino cumpre o serviço militar, conhece e casa-se com Carmen Antinucci em 1922, e em 1923 nasce sua filha, Mirta Electra Arlt.

Arlt já vinha publicando alguns artigos em revistas e jornais como *Don Goyo* e *Crítica*, quando tem seu primeiro livro, *El juguete rabioso*, publicado em 1926. Dois anos mais tarde começa a escrever suas notas diárias para o jornal *El Mundo*, para o qual colaboraria até o momento de sua morte, em 1942.

Tais notas, denominadas *Aguafuertes*, configuram-se um gênero híbrido, criado pelo escritor, cuja matriz ele busca nas artes plásticas, e inserem-se no âmbito das narrativas de extração histórica, uma vez que misturam uma série de

---

<sup>1</sup> —Cmecei a ler (romances) aos 12 anos, tenho 28. Desta forma, faz dezesseis anos que leio uma média de cinquenta livros ao ano, o que significa seiscentos romances. Li muito mais, mas isso é o mínimo.”<sup>1</sup> (Arlt *apud* Saítta, 2000: 62, tradução nossa)

<sup>2</sup> —Houve uma época em que a vida foi dura para mim, e trabalhei, sucessivamente, como vendedor de livraria, aprendiz de joalheiro, aprendiz de pintor, mecânico e vulcanizador. Dirigi uma fábrica de tijolos, depois fui, cronologicamente, corretor, diretor de um jornaleco e trabalhador no porto.” (Arlt *apud* Saítta, 1999: 20, tradução nossa)

tipos de narrativa que mantém uma estreita relação com a intenção de reproduzir a realidade, dentre as quais estão a crônica jornalística e a literatura de viagem. Acerca desta última, no entanto, cabe ressaltar que somente a partir de 1930 começam a surgir as águas-fortes resultantes de sua condição de viajante, produzidas a partir da atitude de entretecer às linhas da literatura, o contexto histórico acerca dos locais que são mimetizados pelo escritor-viajante.

O relato de viagem, mais do que narrar um deslocamento geográfico, proporciona àquele que narra uma aproximação a novas realidades que só são passíveis de vivenciar e relatar quando se atravessa a “fronteira”. Esta, portanto, não se configura como um ponto onde algo termina, mas como os gregos reconhecem, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente.” (Heidegger *apud* Bhabha, 2007: 19)

Sua primeira viagem ocorre em fevereiro de 1930, quando o diretor do jornal *El Mundo*, Carlos Muzio Saéñz Peña lhe oferece a oportunidade de viajar e de se tornar também um cronista de viagens. O escritor realiza sua primeira viagem fora de seu país indo conhecer o Uruguay e logo depois o Brasil. Da viagem ao Uruguay, resultam as crônicas intituladas *Informaciones de viaje* e *Aguafuertes Uruguayas*. Já em terras brasileiras, Arlt produziu quarenta e duas crônicas intituladas *Notas de a bordo*, *Notas de Viaje* e *De Roberto Arlt*. De acordo com Ribeiro (2001), apenas quatro das crônicas produzidas no Brasil foram publicadas posteriormente em livros, a saber: “¿Para qué?” (3/4/1930); “Espérenme, que llegaré en aeroplano” (21/5/1930) e “Este es Soiza Reilly” (31/5/1930), publicadas em *Nuevas aguafuertes porteñas* (Buenos Aires, Hachette, 1960), e “¡Pobre brasilera!” (4/5/1930), publicada por Omar Borré, em *Roberto Arlt. Su vida y su obra* (Buenos Aires, Planeta, 2000).

Três anos depois surgem novas oportunidades de viajar. Primeiro Arlt recorre o litoral junto com a tripulação de um navio de cargas e, durante este período, são publicadas as *Aguafuertes Fluviales* (1933). No ano seguinte, o escritor realiza uma viagem a Patagonia, da qual resultam as *Aguafuertes Patagónicas* (1934).

Em 1935 Arlt recebe a notícia de que no dia 14 de fevereiro daquele ano iria viajar a Espanha, sobre a qual escreve para sua irmã: “Yo... no te vas a caer de espaldas... salgo el 14 o sea el día jueves para España. Me manda el diario por tres o cuatro meses.” (Arlt *apud* Saítta, 1999: 145).<sup>3</sup> No dia anterior à viagem escreve ainda uma nota para o jornal na qual anuncia sua partida:

*¡Y aún no puedo creerlo! Aunque a ustedes les parezca un disparate. Si, no puedo creerlo, tan largamente, con tanto ardor de años e imposibilidades he deseado este viaje. ¡Ah! Y algo que no me avergüenzo de confesar: No me atrevo a escribir una palabra que pueda, con su referencia, dar la imagen de la arquitectura de este sueño. [...] Y aunque les parezca pueril, a mí este viaje se me antoja extraordinario, tan riquísimo de posibilidades, que hora tras hora le tomo el pulso al tiempo decreciente que me separa del día jueves en que me embarcaré.* (Arlt, *apud* Saítta, 1999: 32-33)<sup>4</sup>

<sup>3</sup> —Eu... não vá cair de costas... saio dia 14, ou seja, quinta-feira para a Espanha. O jornal me envia por três ou quatro meses.” (Arlt *apud* Saítta, 1999: 145, tradução nossa).

<sup>4</sup> —Ainda não posso crer! Mesmo que pareça um disparate. Sim, não posso acreditar, tanto tempo, com tanto ardor de anos e impossibilidades, desejei essa viagem. Ah! E algo que não tenho vergonha de confessar. Não me atrevo a escrever uma palavra que possa, com sua referência, dar a imagem da arquitetura deste sonho. [...] E ainda que lhes pareça pueril, esta viagem parece-me

Arlt parte de Buenos Aires no dia 14 de fevereiro de 1935 e, no dia 23 de fevereiro, chega ao porto de La Luz, na Gran Canária. Uma vez na Espanha, o escritor recorre na região da Andaluzia as cidades de Barbate, Vejer de la Frontera, Granada, Sevilla, Algeciras, Cádiz, Málaga e Jerez. Na primeira *Aguafuerte Española*, o escritor narra suas primeiras impressões acerca de Cádiz. O escritor realiza, ainda neste período, uma viagem ao norte de Marrocos, onde visita as cidades de Tanger, Tetuán e Ceuta, que na época eram colônias espanholas. Além de resultar nas catorze *Aguafuertes Africanas*, a passagem pelo norte marroquino influenciaria sua produção literária posterior a esse período.

Em julho de 1935, após recorrer o sul espanhol e o norte da África, o escritor-viajante chega à Galiza, no noroeste da Espanha. Sobre a região galega Arlt escreve as vinte e sete *Aguafuertes Gallegas*, nas quais retrata as cidades de Vigo, Pontevedra, Santiago de Compostela, Betanzos e La Coruña, e que são publicadas no jornal *El Mundo* entre 19 de setembro e 03 de novembro de 1935. Sobre Vigo, Arlt escreve seis águas-fortes<sup>5</sup>. Logo na primeira água-forte galega, o escritor descreve o comportamento dos galegos que ali circulam:

*Creo conocer las principales ciudades de España, con excepción de Barcelona, y en ninguna me he sentido cohibido como aquí, en Vigo. Tan seria es la gente. / En Andalucía, uno puede echarle un piropo a una muchacha, o seguirla o hablar y reír a gritos en la mesa de un café sin que nadie se sienta molesto por ello, pero aquí, en Vigo, la atmósfera es tan naturalmente contenida y mesurada que nadie se atreve a desentonar. Me acuerdo de Gibraltar. Las mismas características. / Vagabundeo por todas partes. Curioso, pregunto, observo. Esta ciudad gallega es una sorpresa para nosotros los argentinos. Quizá la más violenta. (Arlt, 1999: 41)<sup>6</sup>*

Neste excerto, o que chama a atenção do escritor é a seriedade das pessoas, cujas características aproximam-se ou se distanciam em comparação às demais localidades por ele recorridas, fato que esclarece mais adiante:

*He insistido en que me llamaba la atención la seriedad del gallego, pero la seriedad a que me refiero no es la del ceño fruncido, sino a esa gravedad reflexiva, disuelta en la expresión del semblante, por el hábito de la meditación. Es decir, gente franca y con la preocupación del ser humano, y*

---

extraordinária, tão riquíssima de possibilidades, que de hora em hora conto o tempo que me separa da quinta-feira em que embarcarei.” (Arlt *apud* Saïta, 1999: 32-33, tradução nossa)

<sup>5</sup> *Vigo, ciudad – Gente cordial, seria y reflexiva – Un contraste con Andalucía* (19/09/1935); *A lo largo del Miño – Recuerdo a los gallegos de Buenos Aires – Paisajes puros, suaves y plácidos* (20/09/1935); *El gallego como trabajador del mar – Un pueblo que vive de la pesca – Hombres de mar y tierra* (23/09/1935); *El encanto del paisaje gallego – Montañas azules y bosques de terciopelo – Una escenografía mágica* (24/09/1935); *Los fantasmas en el paisaje gallego – Supersticiones, leyendas y maleficios – El ensueño es inevitable* (26/09/1935); *El trabajo de la mujer en el norte – Mínimo por ciento de analfabetos – Cintas de castaño* (28/09/1935).

<sup>6</sup> —*Criou* conhecer as principais cidades da Espanha, com exceção de Barcelona, e em nenhuma me senti reprimido como aqui, em Vigo. As pessoas são muito sérias. / Na Andaluzia, pode-se fazer um elogio a uma moça, segui-la ou falar e rir aos gritos na mesa de um café sem que ninguém se sinta ofendido por isso. Mas aqui em Vigo, a atmosfera é tão naturalmente contida e moderada que ninguém se atreve a destoar. Lembro-me de Gibraltar. As mesmas características. / Ando a esmo por todas as partes. Curioso, pergunto, observo. Esta cidade galega é uma surpresa para nós argentinos. Talvez a mais violenta.” (Arlt, 1999: 41, tradução nossa).



para el cual la naturaleza es una permanente incitación al combate. (Arlt, 1999: 44)<sup>7</sup>

A questão dos galegos que deixam seu país para viver em Buenos Aires também se torna um dos temas que o escritor irá explorar ao longo destas águas-fortes, acerca dos quais, e diante dessa cenografia mágica da paisagem galega, ele comenta: *—¿Cómo se les debe apretar el corazón cuando recuerdan a su Galicia!*<sup>8</sup> (Arlt, 1999: 45). Ainda sobre esses galegos, o escritor irá afirmar: *—¿Aunque mi cuerpo está aquí, bloqueado por el paisaje gallego, mi pensamiento se destrenza allá en Buenos Aires, junto a todos los gallegos, junto a todas las mujeres gallegas que han cruzado el gran océano.*<sup>9</sup> (Arlt, 1999: 46).

Arlt segue seu perambular pelas cidades galegas e, sobre Pontevedra, produz três águas-fortes<sup>10</sup>, nas quais narra, sobretudo, a atmosfera desta cidade, a qual ele define como triste e solitária. A descrição dessa paisagem apresenta um detalhamento das estruturas arquitetônicas do local, às quais sucedem impressões do viajante que evidenciam o cenário de antiguidade: *—tengo la sensación de encontrarme en el interior de una desmesurada casa de compra y venta de muebles usados*<sup>11</sup> (Arlt, 1999: 66). Para Arlt, *—la ciudad está muerta. Definitivamente muerta.*<sup>12</sup> (Arlt, 1999: 66).

Sobre a cidade de Santiago de Compostela são produzidas oito águas-fortes<sup>13</sup>, nas quais as descrições se tornam ainda mais detalhadas. Diante das constatações feitas pelo escritor, nota-se que esse olhar atento, através do qual se dá a descrição minuciosa da paisagem resulta de sua imponência: *—la violenta presencia de la ciudad medieval es tan intensa, que de pronto se experimenta el terror de olvidar que aún existen ciudades alegres en la tierra.*<sup>14</sup> (Arlt, 1999: 74). Também aqui a paisagem surge acompanhada de palavras que nos remetem à tristeza e à solidão, presentes nos textos sobre Pontevedra, cuja atmosfera psicológica de quem ali se encontra é descrita a partir da impossibilidade da vida: *—no se vive en Santiago, se perece*<sup>15</sup> e, mais adiante, *—no se vive en Santiago, se*

<sup>7</sup> Tenho insistido que me chamava a atenção a seriedade do galego, porém a seriedade à qual me refiro não é a da testa franzida, mas essa gravidade reflexiva, dissolvida na expressão do semblante, devido ao hábito de meditar. Isto é, gente franca e com a preocupação do ser humano, e para isso a natureza é um permanente convite ao combate. (Arlt, 1999: 44, tradução nossa)

<sup>8</sup> *—Como lhes deve apertar o coração quando recordam sua Galiza!*” (Arlt, 1999: 45, tradução nossa).

<sup>9</sup> *—Embora meu corpo esteja aqui, bloqueado pela paisagem galega, o meu pensamento se dilui lá em Buenos Aires, juntamente com todos os galegos, junto com todas as mulheres galegas que tenham atravessado o grande oceano*” (Arlt, 1999: 46, tradução nossa).

<sup>10</sup> *Pontevedra, la solitaria* (30/09/1935); *Trabajador gallego en campo americano – Mar bravo y montaña empinada – Reciedumbre gallega* (02/10/1935); *Apuntes marginales a Galicia – Finura de sensibilidad – Mujeres apasionadas y mimosas* (04/10/1935).

<sup>11</sup> *—Fenho a sensação de estar no interior de uma ultrajante casa de compra e venda de móveis usados*” (Arlt, 1999: 66, tradução nossa).

<sup>12</sup> *—A cidade está morta. Definitivamente morta.*” (Arlt, 1999: 66, tradução nossa).

<sup>13</sup> *Santiago de Compostela - Ciudad triste, sin árboles, que se alegra en invierno bajo lluvia* (06/10/1935); *El sepulcro de piedra - Hacia la sombría Edad Media - La fuerza oscura* (07/10/1935); *Reminiscencias de Compostela - Ciudad de milagro y veneración* (10/10/1935); *La campesina gallega - Rudas jornadas en el campo - La tarea bajo la lluvia* (11/10/1935); *“El Pórtico de la Gloria” - Un prodigio de arte en veinte años de trabajo* (13/10/1935); *Fortalezas de la desesperación - Una ciudad en la que impera el sentimiento de la muerte* (14/10/1935); *La vida paralizada - Carros primitivos arrastrados por bueyes - Los españoles y España* (16/10/1935); *La vida paralizada - Dos españoles distintos: el de América y el de España* (18/10/1935)

<sup>14</sup> *—Violenta presença da cidade medieval é tão intensa, que rapidamente se experimenta o terror de esquecer que ainda existem cidades alegres na terra.*” (Arlt, 1999: 74, tradução nossa).

*muere.*” (Arlt, 1999: 93)<sup>15</sup>. Num local onde *—es inútil buscar un detalle tierno, una calle, una sola, donde la alegría esté pintada en la arquitectura.*”<sup>16</sup> (Arlt, 1999: 95), a atmosfera da Idade Média está presente de tal forma, que inclusive a influência da igreja católica é quase que palpável diante das imagens que constrói: uma cidade sem árvores, onde o verde parece ser um sacrilégio, onde o sol molhado e triste, vindo talvez do purgatório o leva a imaginar que a humanidade ali vive exclusivamente destinada aos trabalhos de penitência religiosa.

Diante dessa inaptidão à vida, Arlt se propõe então a comentar os aspectos históricos e econômicos que, para ele, explicam a situação da Espanha atual. Segundo Arlt, a história da Espanha, que tem sido descrita como história da decadência, reflete, na verdade, não decadência, mas paralisia, decorrentes das duas formas patriarcais de economia da península: a do sul e a do norte. Situação econômica que, segundo o autor, involuntária no norte e voluntária no sul, é decorrente desse estancamento físico, que reflete ainda um apagamento espiritual. O escritor-viajante retoma ainda o diálogo que trava com a literatura para, novamente, discordar com a forma como alguns escritores espanhóis contemporâneos, dentre eles, Valle Inclán e Unamuno, retrataram seus personagens. Enquanto estes vinculam o temperamento e a psicologia galega à paisagem, Arlt busca explicá-lo através de sua economia regional:

*La musculosa psicología del español está prensada en agujero de piedra, con un guardiacivil de centinela. En estas circunstancias, mencionar la influencia del paisaje es pueril. [...] Y es que este vivir sin esperanza en ciudades muertas, donde no hay nada que hacer, este arañar eternamente campos tan parcelados que cubren ya superficies irrisorias, este dolor de vivir malamente, temblando por el granizo, por la tempestad, por la sequía y las inundaciones, esta angustia permanente de no verle escapatoria posible al terrible problema económico (que en Europa es un problema de siglos) ha modelado ese tipo humano sin esperanzas, en quienes la divagación de los intelectuales busca interpretaciones metafísicas.*<sup>17</sup> (Arlt, 1999: 102-103)

Observa ainda que toda a força de trabalho presente no galego se desenvolve em terras de América, o que explica sua prosperidade econômica fora de suas terras, ao passo que o espanhol na Espanha se apresenta como um tipo estático de espanhol: *—agua fuerte de cobre, roída por ácido, y más enjuta que un cuadro del Greco.*”<sup>18</sup> (Arlt, 1999: 102).

---

<sup>15</sup> “Não se vive em Santiago, se perece” e, mais adiante, “—ão se vive em Santiago, morre-se.” (Arlt, 1999: 93, tradução nossa)

<sup>16</sup> “É inútil buscar um detalhe de ternura, uma rua, uma só, onde a alegria esteja pintada na arquitetura” (Arlt, 1999: 95, tradução nossa),

<sup>17</sup> “A musculosa psicologia do espanhol está presa em um buraco de pedra, com um guarda civil de sentinela. Nestas circunstâncias, mencionar a influência da paisagem é pueril. [...] E é que este viver sem esperança em cidades mortas, onde não há nada que fazer, este arranhar eternamente campos tão divididos que cobrem já superfícies irrisórias, esta dor de viver mal, temendo pelo granizo, pela tempestade, pela seca e pelas inundações, esta angústia permanente de não ver escapatória possível para o terrível problema econômico (que na Europa é um problema secular) modelou esse tipo humano sem esperança, em quem as divagações dos intelectuais buscam interpretações metafísicas.” (Arlt, 1999: 102-103, tradução nossa)

<sup>18</sup> “Água-forte de cobre, corroída por ácidos, e mais enxuta que um quadro de El Greco”. (Arlt, 1999: 102, tradução nossa).

Nas sete águas-fortes<sup>19</sup> sobre a cidade de Betanzos o escritor recupera seu entusiasmo ao narrar uma festa popular, a Feira de São Roque, que se inicia no dia 14 de agosto e termina no dia 18 com a festa dos “Caneiros”. Durante os dias de festa, relata a venda de mercadorias e os festejos populares, aos quais acrescenta suas ácidas considerações: *“Excuso decir, que las festividades religiosas en ciertos pueblos de España, salvo el ceremonial indispensable destinado a justificarlas, carecen por completo de religiosidad.”*<sup>20</sup> (Arlt, 1999: 119).

Novamente, o escritor-viajante recorre àquilo que é familiar aos leitores para comentar alguns aspectos cuja proximidade da cidade em relação à Argentina se faz notável, acerca de tais constatações, o argentino afirma que *“ciertas regiones de Galicia están argentinizadas en exceso. O nosotros españolizados más de lo que creemos.”*<sup>21</sup> (Arlt, 1999: 119).

A última cidade visitada durante seu trajeto pela Galiza é La Coruña, sobre a qual escreve três águas-fortes<sup>22</sup>. La Coruña reflete, diferentemente do que ocorria em Santiago de Compostela e Pontevedra, uma cidade de vivacidade e alegria. Arlt descreve uma paisagem composta de edifícios modernos e compara suas ruas a outras importantes da capital argentina. Em meio às descrições, o escritor-viajante destaca ainda aspectos históricos acerca desse panorama que, segundo ele, é chamado *“el Madrid de Galicia”*, devido, sobretudo, à forma como se vive ali. Nas palavras do argentino: *“Un Madrid pequeño, vivaracho, cosmopolita, cuya jovialidad contrasta rudamente con la reposada gravedad de Vigo, y el taciturno empaque de la Compostela medieval.”*<sup>23</sup> (Arlt, 1999: 130)

O escritor-viajante relata a impossibilidade que seria, para um escritor de romances, compor personagens que pudessem revelar essa pluralidade de temperamentos e diversidade geográfica constatada na Espanha, tamanha suas diferenças, verificadas, no entanto, em distancias relativamente curtas:

*Vigo, activo y serio. Discreción y parsimonia de gente que rehúye frivolidades. Pontevedra: comercialmente, muerta. No se habla de negocios que no medran, sino de política... y nacional. Santiago de Compostela: taciturno, secular, episcopal. Huele a incienso, tiene oscuridades de refugio para oración. Se enloquece allí. Betanzos: festivo, semimarinero y campesino. Bullanguero. La Coruña: cosmopolita, jovial, con gente que*

---

<sup>19</sup> *La ciudad de Betanzos* (20/10/1935); *Los benefactores de Galicia - Filántropos desconocidos - La Biblioteca América* (21/10/1935); *El ferial de Betanzos - Hormiguea la multitud bajo el sol - Ruido y color* (22/10/1935); *Ferial de Betanzos - Bueyes inmensos y apacibles - Fiesta al concluir las ventas* (24/10/1935); *Betanzos se divierte - Baila y frasea la multitud - Merienda bajo los árboles* (26/10/1935); *La fiesta de los “Caneiros” - Bailes en el bosque y merienda en el río - Escenas de Doré* (27/10/1935); *La alegría de Betanzos - Mitad América, mitad España - Reminiscencias de la Argentina* (30/10/1935).

<sup>20</sup> *“Basta dizer que as festividades religiosas em certos povoados da Espanha, salvo o cerimonial indispensável destinado a justificá-las, carecem por completo de religiosidade.”* (Arlt, 1999: 119, tradução nossa).

<sup>21</sup> *“Certas regiões da Galiza estão argentinizadas em excesso. Ou nós espanholizados mais do que cremos.”* (Arlt, 1999: 119, tradução nossa).

<sup>22</sup> *La Coruña - Una ciudad que vive alegremente - Pasan las muchachas en dirección a la playa* (31/10/1935); *“La Torre de Hércules” - Una atalaya del mar - Por el camino de las legiones de Julio César* (01/11/1935); *Aspectos de la vida en La Coruña* (03/11/1935).

<sup>23</sup> *“Uma Madri pequena, vivaz, cosmopolita, cuja jovialidade contrasta rudemente com a reposada gravidade de Vigo, e a taciturna afetação da Compostela medieval.”* (Arlt, 1999: 130, tradução nossa)

*charla por los codos y que no se despega de las mesas de los cafés, como en Madrid.*<sup>24</sup> (Arlt, 1999: 138)

Arlt retoma neste trecho as principais características por ele apreendidas durante sua estadia nas cidades da Galiza. Cabe mencionar ainda que o conjunto de águas-fortes sobre a região da Galiza proporcionou ao escritor, após sua chegada em Buenos Aires, o reconhecimento da coletividade galega na Argentina. Este reconhecimento é mencionado numa nota do jornal *El Mundo*, publicada no dia 6 de junho de 1936:

*Una comisión de la Casa de Galicia, integrada por el presidente de esta institución, D. Casto M. Insúa y los señores Modesto Montes, Alberto Cernello y Fernando Piñeiro, visitó anoche a nuestro compañero de tareas Roberto Arlt, para felicitarlo en nombre de la colectividad gallega residente entre nosotros, por el acierto con que reflejó la vida de Galicia en sus aguafuertes.*<sup>25</sup> (*El Mundo*, 1936 apud Saïtta, 1999: 11)

Desta forma, e apesar dos comentários do escritor-viajante quanto a provável dificuldade de retratar a diversidade galega, notamos que suas descrições acerca do território galego são reconhecidas como pertinentes e, talvez, inclusive os comentários acerca dos imigrantes galegos que vivem em Buenos Aires, em relação ao sentimento dos mesmos para com sua terra natal.

Em Astúrias, Arlt recorre as cidades de Oviedo e Gijón, sobre as quais escreve oito<sup>26</sup> *Aguafuertes Asturianas*, publicadas entre 05 e 13 de novembro de 1935. À primeira delas, precede uma nota da redação do jornal situando o leitor acerca da temática que se segue no conjunto de textos sobre Astúrias, e uma nota do próprio escritor-jornalista, na qual ele afirma que *—estas aguafuertes carecen de brillantes epopéyicas; son oscuras y monótonas, como eran oscuros y tediosos los días de la población refugiada en los subsuelos. En cambio, satisface la curiosidad de las personas a quienes les interesa saber ‘cómo se vivió en aquellos momentos’.*<sup>27</sup> (Arlt, 1999: 144)

---

<sup>24</sup> —Vigo, ativa e séria. Descrição e parcimônia de gente que evita frivolidades. Pontevedra: comercialmente morta. Não se fala de negócios que não prosperam, mas de política... e nacional. Santiago de Compostela: taciturna, secular, episcopal. Cheira a incenso, possui a obscuridade dos refúgios para oração. Ali se enlouquece. Betanzos: festiva, semimarinheira e camponesa. Barulhenta. La Coruña: cosmopolita, jovial. Gente que fala pelos cotovelos e que não se despega das mesas dos cafés, como em Madrid.” (Arlt, 1999: 138, tradução nossa)

<sup>25</sup> —Uma comissão da Casa da Galiza, integrada pelo presidente desta instituição, D. Casto M. Insúa e os senhores Modesto Montes, Alberto Cernello e Fernando Piñeiro, visitou ontem à noite nosso companheiro de tarefas Roberto Arlt, para felicitá-lo em nome da coletividade galega residente entre nós, pelo acerto com que refletiu a vida da Galiza em suas águas-fortes.” (*El Mundo*, 1936 apud Saïtta, 1999: 11, tradução nossa)

<sup>26</sup> *Oviedo con reminiscencias de Buenos Aires - Soldados, guardia de asalto, cañones y fusiles - Las personas temen hablar* (05/11/1935); *Quiero visitar una mina - No hay caso sin presentación oficial - Llegada a la mina de Llascareas - Bajamos a 250 metros de profundidad* (07/11/1935); *En el interior de la mina - La posibilidad de ser enterrado vivo - Parálisis de la vida* (08/11/1935); e *El trabajo en la mina - Estrellas amarillas y sombras en la sombra - El venenoso aliento de la tierra* (09/11/1935); *Gijón, preciosidad cantábrica - El palacio de Revillagigedo - Muchachas que sonríen* (10/11/1935); *Remate y mercado de pescado - Un sistema rápido y equitativo - Greta Garbo entre cajones de peces* (11/11/1935); *La playa de Gijón - Dos kilómetros de arena flanqueados por rocas - Edificios rojos y mar azul* (12/11/1935); e *De Gijón a Santander - Alto en el pueblo de Llanes - Ríos que serpentean entre álamos* (13/11/1935).

<sup>27</sup> ”Estas águas-fortes carecem de epopéias brilhantes. São escuras e monótonas, como eram escuros e tediosos os dias da população refugiada nos subterrâneos. Porém, satisfazem a

Arlt relata que, após uma primeira impressão agradável, acerca das semelhanças entre Oviedo e Buenos Aires, segue-se outra perturbadora: *“La ciudad está transformada en un cuartel”*<sup>28</sup> (Arlt, 1999: 145). Tal constatação não se restringe aos aspectos externos da cidade, mas também ao interior de seus personagens, Arlt descreve a sensação de estar no interior de um cárcere, sobre a qual reflete: *“¿En verdad ¿qué edificio un poco holgado no ha servido durante algunos días aquí, de cárcel?”*<sup>29</sup> (Arlt, 1999: 146). Mais adiante, o argentino narra a tentativa frustrada de conversar com as pessoas sobre o período em que a cidade fora tomada pelos revolucionários, no ano anterior, o que evidencia o clima de desconfiança das mesmas:

*La gente recuerda aquellos días siniestros con los labios apretados. Se desconfía de los preguntones. En cada desconocido, se sospecha un espía policial o un agitador comunista. De más está pretender informarse minuciosamente de los episodios de la revolución. He visitado la cuenca minera, nadie ha visto ni sabe nada. Si los cuarteles de la guardiacivil, volados por los cartuchos de dinamita, no dieran fe de lo ocurrido, sería difícil establecer que por allí pasó la revolución. Pero vista cual es la actitud de los mineros, no resulta difícil sospecharla.*<sup>30</sup> (Arlt, 1999: 147).

De acordo com Arlt, a reação da população reflete o medo e a desconfiança decorrente dos últimos acontecimentos, cujos vestígios não só compõem a paisagem da capital da província, Oviedo, tomada pelos revolucionários no dia 06 de outubro de 1934, mas, sobretudo, permanecem na lembrança da população.

O conflito se inicia após a entrada de três ministros da CEDA (*Confederación Española de Derechas Autónomas*) na nova formação do governo, no dia 04 de outubro, *“considerada, quer pelos liberais da classe média, quer pelos revolucionários da esquerda, equivalente ao estabelecimento do fascismo na Espanha.”* (Jackson, 1973: 199). As manifestações proletárias são combatidas com violência, de tal forma, que o estado de guerra instalado, mesmo após a rendição do último reduto sobre poder dos mineiros, é mantido pelos meses seguintes, período no qual a repressão é brutal. Nas palavras de Tamames, tais acontecimentos foram *“um ensaio daquilo que ocorreria dois anos depois: a guerra civil.”* (Tamames, 1983: 211)

Oito meses após a rebelião armada dos mineiros asturianos Arlt chega a Oviedo e, diante da impossibilidade de travar conversação acerca do que ocorrera, detém-se a descrever os resquícios ainda visíveis dos acontecimentos decorrentes deste. Surge o interesse em conhecer os personagens que desencadearam a revolta, suportando-a quando as manifestações nas demais regiões já haviam sido abafadas, que se tornam figura central dos textos seguintes: *“tenía una curiosidad*

---

curiosidade das pessoas a quem interessa saber *“como se viveu naqueles momentos.”* (Arlt, 1999: 144, tradução nossa)

<sup>28</sup> *“A cidade está transformada em um quartel”* (Arlt, 1999: 145, tradução nossa).

<sup>29</sup> *“E, na verdade, qual edifício meio desocupado, não acabou servindo durante alguns dias de cárcere?”* (Arlt, 1999: 146, tradução nossa).

<sup>30</sup> *“População lembra aqueles dias sinistros com os lábios apertados. Desconfia-se dos perguntadores. Em cada desconhecido, suspeita-se a presença de um policial espião ou um agitador comunista. É ilusão pretender informar-se minuciosamente dos episódios da revolução. Visitei o vale mineiro: ali ninguém viu nem sabe de nada. Se os quartéis da Guarda Civil, explodidos pelas bananas de dinamite, não comprovassem o ocorrido, seria difícil supor que a revolução passou por ali. No entanto, diante da atitude dos trabalhadores das minas, não é difícil suspeitá-lo.”* (Arlt, 1999: 147, tradução nossa).

extraordinaria por visitar una mina. La magnitud de la revolución acrecentó este deseo de ver moverse en su subsuelo natural, a los protagonistas del Octubre Rojo. Era posiblemente la única forma de poder explicarse la fortaleza de sus decisiones y empuje.”<sup>31</sup> (Arlt, 1999: 147-148). Levado por essa curiosidade acerca da determinação dos mineiros, Arlt resolve conhecer uma mina de carvão, experiência que o leva refletir sobre a psicologia dos mesmos e a questionar-se: “¿Qué puede significar una ametralladora o un presidio para estos hombres que viven enterrados vivos?”<sup>32</sup> (Arlt, 1999: 159).

De acordo com Saítta, –sua estadia na Galiza e em Astúrias marca os passos prévios e ainda titubeantes de quem, uma vez em Madrid, em fevereiro de 1936, irá inteirar-se completamente da vida política espanhola, buscando dar respostas e antecipando catástrofes” (Saítta, 2000: 163, tradução nossa). Os comentários acerca da Revolução de Outubro de 1934, portanto, iniciam um trabalho descritivo do contexto espanhol cujas questões políticas passam a ser cada vez mais presentes. No caso de Oviedo, o escritor-viajante constata que, apesar dos meses transcorridos, a repressão ainda é latente: a cidade, transformada em quartel, encontra-se vigiada dia e noite, as pessoas temem falar e lhe é negado diálogo com os mineiros.

Outro aspecto que chama a atenção do escritor é a atitude das pessoas que, segundo ele, possuem uma consciência proletária ausente em sua realidade natal. Como veremos, novamente ele recorre ao familiar, seja a realidade portenha, ou ainda as representações literárias, para descrever, mesmo que por meio de oposições, essa nova realidade. Sobre essa consciência proletária, afirmada e reafirmada, Saítta comenta que:

Arlt descobre na Espanha que, diferentemente daquilo que percebia em Buenos Aires, os proletários com consciência de sê-lo são realidades ‘tangíveis’, cuja existência havia sido ignorada pelos escritores que só apresentavam mulheres com xales coloridos e pátios andaluzes, de mármore branco e azulejos azuis. (Saítta, 2000: 162-3, tradução nossa)

Nos textos escritos sobre Gijón predomina a narrativa da experiência viajeira e a descrição da paisagem. Já a bordo de um trem em direção a Santander, o escritor encerra as águas-fortes asturianas retomando a figura central das mesmas: “*Sopla y cruje y escupe hollín por tu chimenea de bronce, trencito montañero, Lo importante es llegar. El resto... el resto es la sombra de un fantasma en la pared.*”<sup>33</sup> (Arlt, 1999: 173). Retoma, portanto, a figura dos mineiros tal como presenciou em sua descida a duzentos e cinquenta metros abaixo da terra: uma sombra.

Parte considerável dos textos produzidos por Arlt em terras estrangeiras foram posteriormente reunidas em livros, dentre os quais, configura-se “*Aguafuertes gallegas y asturianas*”, compiladas por Sylvia Saítta, publicadas pela editora Losada, em 1999, e que se refere ao conjunto de textos supracitados,

---

<sup>31</sup> “Finha uma curiosidade extraordinária por visitar uma mina. A magnitude da revolta fez crescer meu desejo de ver no seu subsolo natural, os protagonistas do Outubro Vermelho. Talvez fosse a única forma de poder explicar a força de suas decisões e resoluções.” (Arlt, 1999: 147-148, tradução nossa).

<sup>32</sup> “¿Que pode significar uma metralhadora ou o presídio para esses homens que vivem enterrados vivos?” (Arlt, 1999: 159, tradução nossa).

<sup>33</sup> “Sopra e range e solta fuligem pela chaminé de bronze, trencinho montanhês. O importante é chegar. O resto... o resto é a sombra de um fantasma na parede.” (Arlt, 1999: 173, tradução nossa).

totalizando trinta e cinco águas-fortes. A tradução deste material ao português pretende ampliar a divulgação da obra de Roberto Arlt que, embora se trate de um dos mais importantes e representativos escritores argentinos do século XX, ainda é pouco difundida entre os leitores brasileiros, principalmente quando se trata de suas águas-fortes, apesar de que tenha sido a partir destas que Arlt ganhou visibilidade em sua época.

Das várias conotações que pode ter a palavra tradução – interlingual, intralingual, sociolingüística e intersemiótica (Rónai, 1976) – cabe esclarecer que o trabalho empreendido se refere à tradução interlingual. No entanto, e como veremos, o processo tradutório, ao contrário do senso comum, não se restringe à ação de verter um determinado texto escrito em um idioma, língua fonte, em outro, língua alvo.

Em seu livro *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2007), Antoine Berman retoma uma discussão recorrente no âmbito da tradução e, a partir da crítica das teorias tradicionais sobre o assunto, propõe a “tradução literal”, palavra por palavra, de um texto. Ao afirmar que o tradutor deve se preocupar com a literalidade de uma determinada obra a ser traduzida, Berman se refere à tradução da letra: não se trata do sentido tradicional de traduzir unidades lingüísticas buscando o seu correspondente na língua alvo, mas sim de traduzir as ideias e mensagens do original, sem a intenção de negar o seu estranhamento na língua alvo. Ou seja, traduzir o “Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua.” (Berman, 2007: 69)

Quando pensamos na etimologia do verbo traduzir, em latim, *traducere*, isto é, “levar alguém pela mão para o outro lado, para outro lugar”, parece claro que o sujeito do verbo em questão é o tradutor, mas resta-nos dúvida de a quem se refere o objeto direto. Esta ambigüidade pode ser melhor entendida a partir dos dois princípios que norteiam o ato tradutório, segundo Friedrich Schleiermacher (2002): o da “estrangeirização” e da “domesticação”. Neste, o tradutor leva o autor do texto original até o leitor, ao passo que naquele, é o leitor quem é levado até o autor. De acordo com Paulo Rónai (1976), a escolha por esta ou aquela maneira de traduzir corresponde às exigências diversas do ato em si, desta forma,

Conduzir uma obra estrangeira para outro ambiente lingüístico significa querer adaptá-la ao máximo aos costumes do novo meio, retirar-lhe as características exóticas, fazer esquecer que reflete uma realidade longínqua, essencialmente diversa. Conduzir o leitor para o país da obra que lê significa, ao contrário, manter cuidadosamente o que essa tem de estranho, de genuíno, e acentuar a cada instante a sua origem alienígena. (Rónai, 1976: 4)

Dentre os que defendem a “estrangeirização”, estão Schleiermacher (2002) e Berman (2002, 2007), para os quais, o texto traduzido deve proporcionar ao leitor essa condição a fim de manter os valores culturais do texto fonte. Berman (2007) foca a relevância do “outro” ao consolidar a sua ética da tradução. Assim, “o objetivo ético, poético e filosófico da tradução consiste em manifestar na *sua* língua esta pura novidade ao preservar sua carga de novidade” (Berman, 2007: 69).

Segundo o teórico francês, que também é tradutor e inclusive traduziu, junto com Isabelle Barman, duas obras do argentino Roberto Arlt para o francês, a saber, *Les sept fous* (*Los siete locos*) e *Le jouet enragé* (*El juguete rabioso*), é uma má tradução aquela que “sob pretexto de transmissibilidade, opera uma negação

sistemática da estranheza da obra estrangeira” (Berman, 2002: 18). Berman (2007) evoca ainda treze tendências deformadoras dos textos a partir de suas traduções: a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e a vulgarização, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos textuais, a destruição (ou a exotização) das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e idiotismos, o apagamento das superposições de línguas.

Considerando tais observações, seria oportuno refletir o processo tradutório das águas-fortes galegas e asturianas a partir das particularidades com as quais nos deparamos. Como mencionado anteriormente, os textos traduzidos são resultantes da condição de viajante do escritor argentino, ou seja, são relatos de viagem. No entanto, tais relatos são produzidos com um objetivo e destinados a um público bem definidos, ou seja, sua publicação no jornal *El Mundo*, pensando em leitores argentinos. Temos, portanto, textos que agregam ao teor jornalístico o interesse pelos roteiros de viagem, cuja descrição é a característica predominante.

Ao narrar sua trajetória, poderíamos dizer que Arlt “traduz” aos leitores argentinos uma nova realidade: trata-se de uma tradução intralingual, não abarcada pela teoria discutida anteriormente. Uma realidade espanhola acaba sendo traduzida, de certo modo, para o leitor argentino. Para isso, o processo narrativo empreendido pelo escritor faz do uso de comparações e analogias a fim de descrevê-lo, resgatando a experiência histórica através da memória para construir o texto, uma vez que confronta o cenário presente a suas reminiscências individuais.

Desta forma, o escritor-viajante utiliza-se de referências que podem facilmente serem assimiladas pelos leitores, ou seja, a partir de comparações entre o novo e o familiar. Vejamos um exemplo: *—Las mujeres de la pequeña burguesía visten tan elegantemente como en Buenos Aires. Son bonitas.*”<sup>34</sup> (Arlt, 1999: 41). Também podemos perceber tal uso a partir do trecho seguinte:

*Los cines son pequeños y modernos. Nada de sillas de paja de cocina. El público trabajador es muy asiduo de los espectáculos públicos. La función se desarrolla en silencio. Me acuerdo de los "gallineros" andaluces y de la algarabía que se arma allí. Aquí se observan las ordenanzas. No se fuma.* (Arlt, 1999: 43)

Arlt compara a nova paisagem àquelas já descritas em relatos anteriores, pressupondo um público leitor contínuo. Para a tradução dos comentários acerca dos cinemas da Galiza em relação aos da Andaluzia, propomos a seguinte versão:

Os cinemas são pequenos e modernos. Nada de cadeiras de palha de cozinha. O público trabalhador frequenta com assiduidade os espetáculos públicos. A sessão se desenrola em silêncio. Lembro-me dos “galinheiros” andaluzes e da baderna que se arma ali. Aqui são respeitadas as advertências. Não se fuma. (Arlt, 1999: 43, tradução nossa)

---

<sup>34</sup> —As mulheres da pequena burguesia se vestem tão elegantemente como em Buenos Aires. São bonitas.” (Arlt, 1999: 41, tradução nossa).



Nota-se, portanto, uma atitude escritural que recorre à memória daquilo que é compartilhado entre o escritor e seus leitores, seja através da realidade portenha, ou ainda através de outras realidades já descritas por ele em textos anteriores.

Também é recorrente o uso de inserções de vocabulário característico do local visitado pelo escritor, ou seja, o galego, o qual foi mantido na tradução. Como vimos, Arlt “leva” seus leitores a este novo ambiente que é a Galiza, e embora recorra aos elementos familiares e aos costumes do público alvo para transmiti-lo, mantém o foco na transmissão da cultura estrangeira, refletindo essa realidade essencialmente diversa, mas que muitas vezes surpreende por certa proximidade:

*Actualmente Betanzos está en reconstrucción. Sus calles con el pavimento levantado para la construcción de desagües, hace poco menos que imposible circular por ellas. Si se conversa con la gente os sorprende de hallaros en una de las ciudades más argentinizadas de Galicia. Se habla aquí de Buenos Aires como si fuera el pueblo de enfrente. Circulan modismos argentinos: "no sea globero", "macaneador", "che". El tango para sorpresa mía, además de bailarse, se canta con la letra. No en balde, cerca de tres mil habitantes de Betanzos trabajan en la República Argentina. (Arlt, 1999: 107)*

Neste trecho, Arlt faz uso de expressões que são comuns aos argentinos, mas que, no entanto, são desconhecidas pelos leitores brasileiros, mas traduzi-las ao português seria acomodá-las à língua alvo, empobrecendo o texto em questão. Portanto, preferiu-se mantê-las tal como estão no original, explicitando seu significado no próprio texto, ou quando necessário, a partir do uso de notas que acompanharão o texto traduzido. Assim, temos:

Atualmente Betanzos está em reconstrução. Suas ruas com o pavimento levantado para a construção de desaguiadouros torna quase impossível circular por elas. Ao conversar com as pessoas, surpreende o fato de encontrar-se em uma das cidades mais argentinizadas da Galiza. Fala-se aqui de Buenos Aires como se fosse uma cidade vizinha. Circulam modismos argentinos: ~~no~~ *sea globero*”, quer dizer ~~no~~ *sea mentiroso*”, ~~macaneador~~”, quer dizer ~~malandro~~”, e a grande quantidade de ~~che~~”, essa expressão tão tipicamente argentina, de difícil tradução, que na verdade é um mero reforço do ato comunicativo. O tango é uma surpresa para mim, além de dançá-lo, o cantam com a letra. Não é de admirar que cerca de três mil habitantes de Betanzos trabalhem na República Argentina. (Arlt, 1999: 107, tradução nossa)

Traduzir, neste caso, aqui tem como objetivo tornar acessível em português um texto originalmente escrito em espanhol da argentina, mantendo seus traços culturais, o interesse pela cultura do outro, à qual o autor se propôs a descrever. É necessária a compreensão, por parte do tradutor, de todo o contexto no qual ele o havia escrito, isto é, sua vida, sua produção literária e jornalística, e o ambiente sócio-cultural em que viveu, fazendo com que o resultado do trabalho alcançasse os objetivos propostos para o mesmo, sem descaracterizar seu original.

Assim, com relação à qual postura adotar diante de tais textos, ao vertê-los ao português, cujos leitores estão distantes física, temporal e culturalmente das duas realidades descritas pelo escritor, parece-nos claro que o princípio mais adequado às traduções em geral, e a esta em particular, é o da *“estrangeirização”*,

tratando de levar o leitor ao autor, reconhecendo e valorizando a cultura de partida. Não poderíamos, e provavelmente sequer conseguiríamos, negar essa “estrangeirização”, pois trata-se de uma obra que justamente tem no seu cerne o interesse pelo “outro, pelo diferente, pelo desconhecido. Tentar aproximá-lo da cultura alvo seria, ao mesmo tempo, negar o estranhamento do texto e o interesse do leitor por algo diferente.

## REFERÊNCIAS

- ARLT, R., 1999, *Aguafuertes gallegas y asturianas*, Buenos Aires, Losada.
- , 2000, *Aguafuertes madrileñas*. Presagios de uma guerra civil, Buenos Aires, Losada.
- , 1971, *Aguafuertes españolas*, Buenos Aires, Companhia General Fabril Editora.
- BERMAN, A., 2002, *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Bauru, EDUSC.
- , 2007, *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, Rio de Janeiro, 7 Letras.
- BHABHA, H. K., 2007, “Locais da Cultura”, em BHABHA, H. K., *O local da Cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG. pp.19-42.
- RIBEIRO, M. P. G., 2001, Tradução de águas fortes portenhas. 2001. 361f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, São Paulo.
- RÓNAI, P., 1976, *A tradução vivida*, Rio de Janeiro, Educom.
- ESTEVES, A. R.; MILTON, H. C., 2007, “Narrativas de extração histórica”, em CARLOS, A. M. (Org.); ESTEVES, A. R. (Org.). *Ficção e história. Leituras de romances contemporâneos*, Assis, FCLUNESP, pp. 9-28.
- ESTEVES, A. R.; ZANOTO, S. A., 2010, “Literaturas de viagem: viagens na literatura”, em ESTEVES, A. R. (Org.); ZANOTO, S. A. (Org.), *Literaturas de viagem: viagens na literatura*, Assis, Triunfal; FCL-Assis-UNESP-Publicações, pp. 13-28.
- JACKSON, Gabriel., 1973, *A república espanhola e a guerra civil 1931-1939*, Lisboa, Publicações Europa-América.
- ROMERO, L. A., 2006, *História contemporânea da Argentina*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.
- SAÍTTA, S., 1999, “Apuntes para una (auto) biografía de Roberto Arlt”, em ARLT, R. *Aguafuertes gallegas y asturianas*, Buenos Aires, Losada, pp. 23-35.
- , 2000, *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires, Sudamericana.
- SCHLEIERMACHER, F. E. D., 2007, “Sobre os diferentes métodos de traduzir”, *Princípios*, Natal, v. 14, n. 21, pp. 233-265.
- TAMAMES, R., 1983, “La dinámica histórica de La Segunda Republica”, em *La República. La Era de Franco*, 10. ed, Madrid, Alianza, pp.199-220.
- TROUCHE, A. L. G., 2006, *América: história e ficção*, Niterói, Ed. UFF.



## ENTREVISTA COM ANDERSON BRAGA HORTA (ABH) E JOSÉ JERONYMO RIVERA (JJR)

**Alicia Silvestre Miralles (ASM)**

Universidade de Brasília

**Anderson Braga Horta** nasceu em Carangola, Minas Gerais, no dia 17 de novembro de 1934. Em 1959 bacharelou-se pela Faculdade Nacional de Direito, da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro. Em 1960 em Brasília fez o primeiro vestibular da UnB e iniciou o Curso de Letras Brasileiras. Porém, em 1964, devido à ditadura militar, decidiu abandonar o curso.

Tanto no Rio de Janeiro quanto em Brasília exerceu o jornalismo e o magistério. Além disso, foi co-fundador da Associação Nacional de Escritores, do Clube de Poesia de Brasília e de seu sucessor, o Clube de Poesia e Crítica, do qual foi presidente; foi, também, co-fundador do Sindicato dos Escritores do Distrito Federal. É membro da Academia Brasiliense de Letras e também da Academia de Letras do Brasil. Hoje em dia é funcionário aposentado da Câmara dos Deputados.

É autor de 19 títulos, somando poesias, contos, tradução e crítica literária. Em 2005 publicou, pela Editora Thesaurus de Brasília, o livro *Traduzir Poesia*. Nessa obra, ele compila grande parte de suas traduções de poemas e reflexões sobre o ato tradutório, produzidas ao longo de cinqüenta anos. Braga Horta traduz textos do francês, espanhol, inglês, italiano, alemão e até galego, além de verter textos de poetas brasileiros para o espanhol.

Dentre seus numerosos prêmios literários no Brasil e na Itália, destacam-se o Nacional de Poesia, (1964) e o Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, São Paulo (2001).

**José Jeronymo Rivera** nasceu no Rio de Janeiro em 12 de junho de 1933 e reside em Brasília desde 1961. Faz parte do Conselho Administrativo e Fiscal da Associação Nacional de Escritores e é membro da Academia de Letras de Brasília. Engenheiro, administrador e economista, foi professor universitário e de Ensino Médio e é poeta e tradutor de poesia.

Recebeu os prêmios de tradução “Joaquim Norberto”, em 2001, da União Brasileira de Escritores - RJ, pelo livro *Poetas do Século de Ouro Espanhol*, e “Cecília Meireles”, em 2002, também da UBE/RJ, pela obra *Rimas*, de Gustavo Adolfo Bécquer.

Estão prontas para o prelo a tradução de *La voz a ti debida*, do poeta espanhol Pedro Salinas, e a versão de *Les Heures*, do belga Émila Verhaeren.

Tem participado de diversas atividades literárias em Brasília, realizando inclusive palestras na Biblioteca Nacional de Brasília e na Associação Nacional de Escritores, bem como colaborando em periódicos como *Literatura*, *Revista da Academia Brasiliense de Letras*, *Revista de Poesia e Crítica* e *Jornal da Associação Nacional de Escritores*.

## A FORMAÇÃO DO TRADUTOR

1. *ASM —O tradutor nasce ou se faz?*

ABH/JJR —O tradutor se faz. Para bem traduzir é preciso ter conhecimento e experiência em diversos departamentos. Primeiro que tudo, é indispensável uma boa familiaridade com os meandros da língua materna. Em segundo, ter da língua-fonte pelo menos uma sólida noção estrutural. Depois, o hábito da leitura, em ambos os idiomas; não apenas ler, mas saber ler. Fatores otimizantes: cultura geral, contacto com outras literaturas e uma razoável dose de paciência. Essas as bases, a partir das quais há de se construir uma experiência. Por outro lado, embora acreditemos num certo empirismo no ato de traduzir, julgamos inegável que esse empirismo só tende a se enriquecer quando canalizado (fundamentado?) pelo conhecimento das diversas correntes teóricas sobre a matéria.

2. *ASM —Existem, ao seu parecer, características, inatas ou cultiváveis, que contribuam a criar um bom tradutor?*

ABH/JJR —Somos tradutores de poesia, principalmente. Assim, para nós, o pendor para a poesia, o *sentimento do poético*, o exercício do poema são necessários para o bom desempenho tradutório. O *pendor* e o *sentimento* podem ser inatos, mas podem também —como determinar em que medida?— depender de um convívio social, do caldo de cultura ambiente, em suma. O fazer do poema é cultivável, sem dúvida. E o domínio instrumental —neste caso, não só o idiomático, mas ainda o dos movimentos poéticos, o das técnicas de versificação, etc.—, esse é, obviamente, fruto do estudo teórico e do tirocínio.

3. *ASM —O talento de poeta em que modo ajuda na arte/tarefa de traduzir?*

ABH/JJR —A técnica é fundamental, mas o talento é sublimador. Manuel Bandeira sabia tudo da arte poética, era íntimo de todas as artimanhas do poema. A partir disso, o seu imenso talento de poeta fez dele um dos maiores tradutores de poesia de nossas letras, capaz de ombrear —se não de os suplantar— com um Guilherme de Almeida, um Dante Milano, uma Henriqueta Lisboa, um Eduardo Guimaraens. Quem é capaz de fazer o poema está, em princípio, mais bem aparelhado para traduzi-lo; e quem, em acréscimo à capacidade, possui o talento está, por definição, mais apto a transpor o poema de outro idioma para o seu, com perda mínima ou nenhuma de seu valor original.

4. *ASM —Existe uma formação de base que recomendem?*

ABH/JJR —A formação de base é a aprendizagem daqueles elementos a que nos temos referido: a língua própria e a(s) alheia(s), a história e a teoria da literatura, as técnicas versíficas (no caso da tradução de poesia), mais a teoria da tradução —e neste caso é útil diversificar a leitura, a fim de não nos deixarmos limitar por esta ou aquela tendência.

5. *ASM —Poderiam indicar três leituras fundamentais para quem deseja ser tradutor?*

ABH/JJR —Leituras que foram importantes para nós, e por isso as recomendamos: *A Tradução Viva* e *Escola de Tradutores*, de Paulo Rónai, *Teoría y Práctica de la Traducción*, de Valentín García Yebra, e *O que É Tradução*, de Geir Campos; *After Babel*, de George Steiner, *Problemas Teóricos*

*da Tradução*, de Georges Mounin, e *Tradução: a Ponte Necessária*, de José Paulo Paes.

Há uma infinidade de outras leituras interessantes, mas não nos compete, aqui, arrolar bibliografia. Há que ler de tudo, de todas as tendências, mas receba-se *cum grano salis* a afirmação da impossibilidade da tradução, especialmente a de poesia. A propósito, à pergunta “É possível traduzir poesia?” responderíamos simplesmente: Alguns autores afirmam que não. Mas os tradutores, não acreditando neles, traduzem sem parar...

Se é possível fazê-lo bem é outra questão, a que já respondemos. Mas a verdade é que bem traduzir poesia é quase tão difícil e tão raro quanto fazer poesia bem.

6. ASM —*Em que maneira sua formação de base e seu trabalho (engenheiro, administrador, economista, advogado, professor...) influenciou no seu modo de traduzir?*

ABH/JJR —Tendemos a responder que de modo nenhum... Mas tudo o que nos modela influi no que fazemos, não é? Acreditamos que isso possa entrar na cultura geral, a que nos referimos na resposta a sua primeira pergunta.

7. ASM —*No traduzir, antiguidade e experiência é saber ou não?*

ABH/JJR —Sim, em todo fazer humano, antiguidade-experiência é relevante para a qualidade do produto. A experiência rotiniza (no bom sentido) os procedimentos, incorpora as técnicas à natureza do fazedor, restando, pois, mais espaço à parte mental-espiritual da criação.

## RECURSOS E METODOLOGIA

8. ASM —*Existe uma metodologia ou uma corrente teórica que defenda?*

ABH/JJR —No ato de traduzir a gente não invoca a teoria, parte logo para o trabalho. Como dissemos, trata-se de atividade eminentemente empírica. Mas a teoria subjaz. É melhor, em todo caso, não partir de nenhuma posição dogmática: deixar o passo fluir, ao sabor do “acaso” das pedras... Já uma metodologia se faz sempre presente. Sabemos que a tradução literal dificilmente se compatibiliza com a tradução literária. Desta é forçoso subir um degrau (às vezes toda uma escadaria...), para atender não apenas à objetividade do *quê*, mas também à expressividade do *como*. Não obstante, o passo inicial é o entendimento semântico do texto; e esse entendimento implica ou é mesmo uma tradução literal... A compreensão da literalidade é, em verdade, requisito *sine qua non* da tradução literária; em verdade, uma pré-tradução. Pode não ser escrita, mas essa compreensão tem de estar na mente do tradutor, e é a partir dela que vêm os demais passos: a faina de reproduzir (ou de o tentar) o halo, a aura do texto, especialmente do poema, sua sonoridade, sua força de sugestão (ou de ambigüidade), seu poder de encantamento, sua magia, sua beleza.

9. ASM —*Ao longo da sua carreira como tradutores, como têm mudado os recursos de pesquisa e o seu uso?*

ABH/JJR —No início, a pesquisa era praticamente adstrita ao texto impresso, notadamente o livro: aquele(s) em que se colhia a obra a traduzir, comentários, dicionários, enciclopédias, traduções anteriores, em outras ou em nossa própria língua (neste caso, é bom ressaltar, tendo o cuidado de deixar a

consulta para o final, a fim de que soluções encontradas ou criadas por outrem não se nos imponham, frustrando nossa própria busca). Desde o último quartel do século passado, o computador e a internet facilitaram e ampliaram enormemente as possibilidades de acesso a essas fontes. Mudança meramente instrumental – não apenas para nós: para quantos se dediquem a este trabalho –, mas de suma valia e importância. O uso dos novos braços tecnológicos que nos estende a informática deve, naturalmente, sujeitar-se a filtros que permitam fugir as informações imprecisas ou errôneas. Não percebemos outro tipo de mudança.

10. ASM — *Compartilhem, por favor, o mais relevante de sua experiência ao traduzir em equipe (ABH-JJR-FMV).*

ABH/JJR — Nossa amizade precedeu de muitos anos a parceria. Certa vez, na Associação Nacional de Escritores, à época funcionando ainda numa sobreloja na 415 Sul, Domingos Carvalho da Silva propôs a Fernando Mendes Vianna (ambos de saudosíssima memória) e a um de nós traduzir a “Fábula de Polifemo e Galatéia”, de Gôngora. Ainda não saíra a tradução (aliás muito boa) de Péricles Eugênio da Silva Ramos. A proposta foi saudada com entusiasmo, porém, como sói acontecer, foi sendo adiada e adiada. Anos e anos mais tarde, já morto Domingos, Fernando recebeu convite da Embaixada de Espanha – ele que já traduzira, para a Consejería de Educación y Ciencia, os *Sonetos de Amor e de Morte* de Quevedo – para transpor ao português poemas de quarenta e poucos poetas de expressão castelhana. Chamou-nos a partilhar a empreitada, e assim nasceu a antologia bilíngüe *Poetas do Século de Ouro Espanhol*. Nela, afinal, figurava a famosa Fábula gongorina, em tradução conjunta de FMV e ABH, infelizmente sem a participação do poeta de *Vida Prática*. Deste trio viriam a lume, depois, *Victor Hugo: Dois Séculos de Poesia*, ainda Hugo em *O Sátiro e Outros Poemas*, e a *Antologia Poética Ibero-Americana*.

A reunião dos amigos poetas para essas tarefas foi algo marcante na vida dos três. Passávamos horas tardias discutindo particularidades e problemas de cada poema (em intervalos, conversando fiado – ou vice-versa...), homenageando ritualmente Baco e Euterpe, e trabalhando. Cada um tinha o direito de fazer sugestões quanto ao contributo dos outros, e vários poemas tiveram tradução assinada por dois de nós, e até pelos três. Eram, como se vê, reuniões de trabalho e alegria. Trabalho com alegria. Nessa cooperação aprendemos muito uns dos outros, uns com os outros.

Difícil dizer o que mais valia (mais-valia à parte...), se o conviver, se o confazer, se o congregar. Em última análise, era tudo uma coisa só. Valeu!

## AVALIAÇÃO

11. ASM — *Qual seria o modo de avaliar se uma tradução é boa ou ruim?*

ABH/JJR — Cotejando-a com o original, para verificar se foram alcançados os objetivos relacionados na parte final da resposta à questão 7; se lhe foi fiel o tradutor ou se o traiu miseravelmente; se o seguiu de perto, mas com desvios mais ou menos aceitáveis; se tem ela qualidade em si mesma, ou se apenas serviria de degrau para a leitura do original por quem não domine a língua-mãe; se estão presentes as condições a que se refere a resposta à pergunta n.º 2 (domínio idiomático, técnico, etc.).



12. ASM —*Poderiam dizer quais consideram suas três melhores traduções do espanhol ao português e do português ao espanhol, e por quê?*

JJR —Escolheria as “Églogas” e “Canciones” de Garcilaso de la Vega, de *Poetas do Século de Ouro Espanhol*, as *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer, mais *La Voz a Ti Debida*, de Pedro Salinas, livro ainda inédito.

Do português para o espanhol: “Madrigal Melancólico” (Manuel Bandeira, *O Ritmo Dissoluto*), “Das Palavras Aéreas” (Cecília Meireles, *Romanceiro da Inconfidência*) e “A Lição de Poesia” (João Cabral de Melo Neto, *O Engenheiro*).

ABH —Do espanhol ao português: um soneto de Góngora (“Mientras por competir con tu cabello...”), outro de Quevedo (“Amor Constante más allá de la Muerte”), incluídos em *Poetas do Século de Ouro Espanhol*, e uma dupla de poemas de Rubén Darío, “Visión” e “Coloquio de los Centauros”, constantes de *Traduzir Poesia*. O texto quevediano e sua versão foram objeto de um ensaio, “Traduzindo um Soneto Ilustre”, também estampado em *Traduzir Poesia*. O “Coloquio” e seu traslado ao português figuram no *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, n.º VII, 1997.

Do português ao espanhol: “A Cabeça de Corvo” e “Hão de chorar por ela os cinamomos...”, de Alphonsus de Guimaraens, em *Poetas Portugueses y Brasileños de los Simbolistas a los Modernistas*, e “Uma Criatura”, de Machado de Assis, em *Poesia para Todos*.

Por quê? *Porque me gustan...* São, todos, poemas belíssimos, e acredito que minha versão tenha sido bem-sucedida —na escala de minhas limitações.

## CULTURA

13. ASM —*Inspirados naquela citação de Haroldo de Campos, “ao invés de aporuguesar o alemão, germanizo o português. Deliberadamente, para o fim de alargar-lhe as virtualidades criativas” (Campos, 2005, p. 194), vocês aporuguesam o espanhol ou espanholizam o português?*

ABH/JJR —Nem uma coisa nem outra. Pensamos que mesmo os mais típicos idiotismos lingüísticos devem ser trazidos ou aproximados ao nosso idioma sem lhe ferir a estrutura ou a índole. Entendemos que algumas dessas importações ou aproximações possam ser de molde a enriquecer a nossa língua de torneios ou aspectos novos ou inusitados; isso é aceitável e desejável, mas não ao preço de *estrangeirizá-la*. Admitimos, entretanto, que o fosso entre essas duas posturas possa ser imperceptivelmente transposto.

14. ASM —*Como valoram as relações entre crítica literária, leitura crítica e tradução? Matrimônio, affaire, inimizade...?*

ABH/JJR —São relações de interdependência. A crítica depende, naturalmente, da obra que analisa; e o autor, no caso o tradutor, precisa ver sua obra criticada para aferir a receptividade do seu trabalho, ou da escolha de seu objeto, e principalmente para meditar sobre sua qualidade, sua pertinência, seus eventuais defeitos.

15. ASM —*Quais as vantagens e desvantagens da tradução entre línguas consideradas próximas, como o espanhol e o português?*

ABH/JJR —Vantagens: é mais fácil; a proximidade entre as duas línguas propicia mais pronto cotejo.

Desvantagens: essas mesmo. A facilidade, freqüentemente, se converte no oposto. A semelhança faz esperar que a transposição fique bem menos distante do original do que no caso de outras línguas, acena com um resultado assim como a visão de irmãs gêmeas quase idênticas... Mas isso está longe do que pode ocorrer por força de certas diferenças que, embora mínimas, obrigam o tradutor a longas e problemáticas voltas, se quer preservar metro e rima. Baste chamar à colação parênteses como *la/a, las/as, los/os, unos/uns*, em que a diferença de uma letra pode aumentar ou subtrair sílabas na tradução. Sem falar nos “falsos amigos”, pedras em que às vezes é difícil não tropeçar. Quanto à maior facilidade do cotejo, se atende ao interesse do leitor, também mais facilmente leva o tradutor à berlinda, já que o deslize eventualmente cometido fica mais prontamente perceptível...

—Então, por que traduzir de uma para a outra?

—Pelo enriquecimento que, ainda neste caso, resulta de uma tradução bem feita. Pelo desafio. Pelo gosto. Traduzir é ato lúdico; como, aliás, compor poesia originalmente. Traduzir, para nós, é ato de amor. Mesmo na tradução por encomenda, pode coincidir, e o ideal é que coincida, o interesse profissional com o amoroso. Além disso, é a melhor maneira de compreender o poema.

16. ASM —*Pensam no leitor, na cultura de chegada, no receptor real ou potencial quando traduzem? Como?*

ABH/JJR —Pensamos no leitor, de certo modo: no leitor que somos... Com isso, atingimos todos os leitores. E é inevitável pensar na cultura de chegada.

17. ASM —*Usando os termos cunhados por Haroldo de Campos, o tradutor de poesia traduz, cria, recria, transcria, verte?*

ABH/JJR —O tradutor, como tal, não cria: traduz ou verte e, ao fazê-lo, recria (ou *transcria...*), na medida do necessário e do possível, para conseguir na língua-meta maior aproximação a peculiaridades do texto na língua-fonte, ou para dar à tradução expressividade semelhante à do original. Criar? Na melhor das hipóteses, cria soluções para problemas aparentemente insolúveis. Isso quando é, por exemplo, um Porto Carreiro. Lembramos um caso clássico, em citação de Ivo Barroso:

—A propósito do texto aqui publicado sobre o *Cirano de Bergerac*, na tradução genial de Carlos Porto Carreiro, recebi de meu amigo Alaor Barbosa, de Brasília, um cordial e-mail em que lembra o famoso verso (definição do beijo): *Un point rose qu'on met sur l'i du verbe aimer*, que eu não teria comentado. De fato este verso é um desafio à tradução, já que o verbo *aimer* (amar) não tem *\_\_i'* em português. Porto Carreiro saiu-se magnificamente com este: Ponto róseo no *\_\_i'* do lábio que se adora.” ([www.gavetadoivo.wordpress.com/page/20](http://www.gavetadoivo.wordpress.com/page/20))

18. ASM —*Que desafios propõe a tradução de obras escritas em outros séculos?*

ABH/JJR —Cremos que o grande desafio é de ordem lingüística: compreender a linguagem por vezes arcaica em que estão vazadas e transpô-las a um português compatível com essa ancianidade. Outra dificuldade é mergulhar na *ideologia* da época, sob pena de falsear ou modernizar indevidamente conceitos e situações.

## ÉTICA

19. *ASM —Como entendem a ética na tradução?*

ABH/JJR —Respeito à obra original, preservando-lhe as características ideológicas e, na medida do factível, formais. Respeito ao pensamento e às convicções do autor nela manifestadas. (Ressalve-se que a paródia é legítima.) Indicação inequívoca do fato, no caso de aproveitamento, ainda que parcial, de soluções tópicas propostas por outrem.

20. *ASM —Já tiveram que traduzir obra que não lhes agradasse ou que fosse contra os seus princípios? Declinaram ofertas? Quais, por quê?*

ABH/JJR —Não, nunca. Felizmente não tivemos de passar por esse desconforto.

## BIBLIOGRAFIA

- ASSIS, Machado de, 2008/2009, *Poesia para Todos*, n.º 8, Rio de Janeiro. Edições Galo Branco.
- BANDEIRA, Manuel, 1924, *O Ritmo Dissoluto*, in: 1966, *Estrela da Vida Inteira*, Rio de Janeiro. José Olympio.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, 2001, *Rimas*, Madrid, edição bilíngue da Embaixada de Espanha/Thesaurus.
- BRAGA HORTA, Anderson, 1997, *Colóquio dos Centauros* (trad. de Rubén Darío). Separata do Anuario Brasileiro de Estudios Hispánicos, n.º VIII, Brasília–Madri.
- , 2004, *Traduzir Poesia*, Brasília, Thesaurus.
- , Fernando Mendes Vianna, José Jeronymo Rivera, trad., 2000, *Poetas do Século de Ouro Espanhol*, Edição Bilíngue. Brasília: Thesaurus.
- , Fernando Mendes Vianna, José Jeronymo Rivera, trad., 2006, *Antologia Poética Ibero-Americana*, Organização de Gustavo Pavel Égüez. Cuiabá, Asociación de Agregados Culturales Iberoamericanos.
- CAMPOS, Haroldo de, 2005, *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe: marginaia fáustica*. São Paulo, Perspectiva.
- GARCÍA YEBRA, Valentín, 1982, *Teoría y Práctica de la Traducción*, Madrid, Gredos.
- GEIR Campos, 1987, *O que É Tradução*, São Paulo, Brasiliense.
- GUIMARAENS, Alphonsus de, 2002, *Poetas Portugueses y Brasileños de los Simbolistas a los Modernista*, edição bilíngue organizada por José Augusto Seabra para a Embaixada de Portugal em Buenos Aires, Thesaurus.
- HUGO, Victor, 2002, *Victor Hugo – Dois Séculos de Poesia*. Trad. Anderson Braga Horta; Fernando Mendes Vianna; José Jeronymo Rivera, Brasília, Thesaurus.
- , 2002, *O Sátiro e Outros Poemas*. Trad. Anderson Braga Horta; Fernando Mendes Vianna; José Jeronymo Rivera, Rio de Janeiro, Galo Branco.
- MEIRELES, Cecília, 2005, *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- MELO NETO, João Cabral de, 1945, *O Engenheiro*, Rio de Janeiro, Amigos da Poesia.
- MOUNIN, Georges, 1975, *Problemas Teóricos da Tradução*, São Paulo, Cultrix.
- PAES, José Paulo, 1990, *Tradução: a Ponte Necessária*, São Paulo, Ática.
- QUEVEDO y Villegas, Francisco de, 1999 *Sonetos de Amor e de Morte*, Fernando Mendes Vianna, seleção e tradução. Introdução de Manuel Morillo Caballero. Edição bilíngue com 110 sonetos, Brasília, Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España en Brasil.
- RÓNAI, Paulo, 1987, *A Tradução Vivida e Escola de Tradutores*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- STEINER, George, 1975, *After Babel*, UK, Oxford University Press.
- VV.AA. 2000, *Poetas do Século de Ouro Espanhol*, antologia bilíngue, Consejería de Educación y Ciencia, Thesaurus.



# **GÉNERO Y FRONTERA**



# LA HIBRIDEZ DEL GÉNERO. COLUMNISMO Y CONSTRUCCIÓN DE IMAGEN DE *ESCRITORA* EN ROSA MONTERO Y ROSA REGÁS

Adriana Virginia Bonatto  
Universidad Nacional de La Plata

## RESUMEN

Este trabajo describe la construcción de imagen de *escritora* que llevan a cabo Rosa Regás y Rosa Montero en las columnas de *El Correo* y *El País*, respectivamente. El análisis apunta a mostrar el cruce particular de dos realidades culturales en la escritura periodístico literaria de las autoras: el discurso *neomoderno* visible en literatura y el feminismo ilustrado, ambos con fuerte impronta en la España posterior a la transición democrática.

**Palabras clave:** columnismo – género – construcción de imagen – discurso *neomoderno* – feminismo ilustrado

## ABSTRACT

The purpose of this work is to describe Rosa Regás' and Rosa Montero's image construction as *women writers* in their opinion and literary columns published in *El Correo* and *El País*. The analysis aims to show the particular cross of two cultural realities in the journalistic and literary writing of these authors: the *neo-modern* discourse (visible in narrative) and the Illustrated Feminism, both of great impact in post-transitional Spanish.

**Keywords:** literary columnism – image construction – gender – *neo-modern* discourse – Spanish Illustrated Feminism



En el vasto universo de la letra impresa, que en España ha crecido vertiginosamente durante las últimas tres décadas, producto del desarrollo sin precedentes del mercado editorial y de la consolidación de los grandes grupos multimediáticos —realidad que trasciende, como sabemos, las fronteras de la península—, se ha convertido en materia de reflexión y de inquietud la cuestión acerca de la legitimidad y del valor intrínseco de los incontables textos que circulan bajo el rótulo de literatura. La pregunta adquiere relevancia desde el momento en que se constata que en España, de manera muy particular, el mayor mecanismo de consagración es precisamente el mercado, el cual ha absorbido a los autores que, pertenecientes a una o dos generaciones anteriores al *boom* del negocio editorial, habían comenzado su carrera literaria por fuera de este circuito. La impronta de los *mass media* se suma a esta realidad mediante la promoción de autores y de novedades a través del sistema de premios (entre los premios estatales y los promocionados por empresas privadas y grupos editores suman actualmente más de 1500)<sup>87</sup> y de la utilización de la plataforma periodística como medio tanto para la recomendación de lecturas como para la amplificación de las voces de escritores a través del género ya definitivamente consolidado del articulismo de creación, o columnismo.

La realidad descrita ha producido reacciones dispares por parte de la crítica: desde comentarios apocalípticos acerca del fin de la calidad literaria, producto de la —normalización de las relaciones entre escritor y mercado” (Bértolo, 1996: 46), hasta evaluaciones más equilibradas acerca de la adaptación de la vocación literaria al perfil comercial como proceso inherente al desarrollo de la novela contemporánea, que no desmerece en absoluto el resultado de la prosa (Gracia, 2000: 26 y Valls, 2009). Otro de los aspectos una y otra vez reseñados por la crítica atañe a las características de una sociedad contemporánea ‘posmoderna’, y desentendida de la —cultura como esencia de la identidad” (Valls, 2009: 195). Inspirado en el libro de Rob Riemen (2006), Fernando Valls califica de *kitsch* a esta sociedad: en ella todo es ligero y divertido, y el mercado se constituye como razón suprema (2009: 195). La recepción en los medios de comunicación de la cultura como —espectáculo” y el desconocimiento de algunos intermediarios, ya alejados de la figura del editor especializado (Valls, 2009: 198 y 199, De Diego, 2008: 8), producen un efecto indeseado de igualación de los productos de la actividad creativa que es indiferente a la calidad literaria (o a su ausencia) de los autores y las obras promocionados en las grandes superficies de la industria del ocio (Geli, 2009: 111). La necesidad de clarificar el brumoso panorama del estado actual de la literatura española impone al crítico la tarea de erigirse como guía del ‘lector de a pie’ (Valls, 2009: 201), cuestión que aparece planteada en la labor de éste dentro de la prensa periódica; el buen crítico es aquél que sabe analizar, valorar y jerarquizar aquello que lee y que tiene la habilidad de argumentar sus juicios de manera atractiva y convincente con el fin de llegar a la comprensión del lector (Valls, 2003: 16). Además, es aquel que permanece inalterable ante las presiones comerciales o empresariales de los grupos mediáticos para los que trabaja, situación que no siempre ha sido zanjada favorablemente, como lamenta Jordi Gracia al analizar la crítica literaria de periódicos (2000: 34-35).

---

<sup>87</sup> La cifra mencionada incluye todos los géneros de creación (novela, cuento, poesía, teatro, guión cinematográfico, cómics, etc.) más los de investigación y periodismo (Cf. Jiménez Morato, 2011).

Desde este punto de vista, la práctica del columnismo puede entenderse como un eslabón más en la cadena comunicativa que va desde el autor hasta el público constituyendo a la propia voz del escritor en intermediaria entre el público y su obra, y cuya relevancia es tan significativa como la intermediación del crítico, además de la de los otros agentes que intervienen en el proceso de consagración (editores, premios, agentes literarios, etc.). La columna de autor, independientemente de si se dedica o no a la crítica literaria (actividad a la que raramente escapan quienes realizan esta práctica periódica), contribuye poderosamente a la construcción de la imagen del escritor, y esta, a su vez, a una recepción más comprensiva de lo que bajo su firma, como *marca* (Lejeune, 1975), se publica.

Como ya se ha dicho, el subjetivismo más radical es una de las características que comparten quienes se dedican a esta actividad (Castellani, 2008: 69), que en la mayoría de los casos puede describirse (y así es considerada por parte de los propios escritores) como una prolongación de la escritura literaria: las obras de ficción resultan enriquecidas por las reflexiones diarias o semanales de un *yo* que afirma allí su punto de vista más personal y que en ellas se toma todas las libertades retóricas (persuasión, ironía, sátira, absurdo, experimentación lingüística) y actitudinales (desde el compromiso abierto con causas sociales y políticas hasta el desenfado y la irrisión desconcertantes) con el fin de conectarse con el lector —aquél que fielmente acude a la columna como primer texto a ser leído del periódico (Castellani, 2008: 68)— en un tipo de comunicación que por su poder de identificación con y de apelación al interlocutor se asemeja a la escena del *narrador* benjaminiano, razón por la cual Raquel Macchiuci describe a los articulistas como “*eronistas de lo cotidiano*” (2011: 6). Considerando un número importante de casos, podría argumentarse que una de las claves de la columna de autor radica en la persuasión como objetivo primero y último del género (Castellani, 2008: 69), situación que, por supuesto, no deja de lado la visión que muchos autores aducen de sus textos como ejercicios literarios, dando cuenta de la hibridez constitutiva de este género (Grohman, 2008: 65). Como señala Albert Chillón, el periodismo literario español, que tiene un desarrollo importante desde finales de la década del sesenta en adelante, hunde sus raíces no tanto en el *new journalism* norteamericano (cuyos ecos llegan a España con bastante atraso), sino en las fuentes autóctonas de la tradición periodístico-literario hispánica (1999: 356) cuyo maestro indiscutible fue Mariano José de Larra, quien cultivara el artículo de costumbre, modalidad híbrida que cruzaba diversos géneros periodísticos y literarios y cuya naturaleza iba ligada al soporte prensa en el que se gestara (1999: 127). La tendencia al cultivo de géneros más cercanos a “*la divagación personal y a la opinión*” antes que a la búsqueda de la información, y la preferencia entre los escritores españoles en la prensa por la “*escritura alambicada y manierista*”, (1999: 356) se explican por el arraigo de su labor en la tradición local. El trabajo artístico con el lenguaje, la marcada voluntad de estilo, conviven entonces con la tendencia mayoritaria hacia la opinión, quedando así la columna como el género más visitado por quienes se dedican al periodismo literario.

En los modos de llevar a cabo el ejercicio persuasivo, en las estrategias que se despliegan y en el tipo de diálogo que se establece con el lector, algunos creen encontrar diferencias sustantivas en las columnas de las escritoras mujeres

(Fernández Pérez, 2007, Angulo Egea y León Gross, 2011 y Angulo Egea, 2009).<sup>88</sup> Entre las características que se enumeran como propias del género femenino en el *discurso público dirigido* encontramos como predominantes la utilización del discurso cooperativo, como recurso para atraer la atención del interlocutor y comprometerlo en el tema tratado (Fernández Pérez, 2007: 61), la mitigación en las afirmaciones y los juicios de valor mediante el uso de fórmulas indirectas o de la ironía (Fernández Pérez, 2007: 66), las apreciaciones afectivas que incluyen un uso considerable del diminutivo y de la hipérbole (Fernández Pérez, 2007: 67), la preferencia por el tono testimonial y confesional, con un fuerte componente crítico, irónico y reivindicativo (Angulo Egea, 2009: 2 y Angulo Egea y León Gross, 2011: 36), la pormenorización descriptiva antes que la jerarquización (Fernández Pérez 2007: 59) y la proyección de “un *ethos* empático y situado entre los ciudadanos de a pie” (Angulo Egea y León Gross, 2011: 35) que les permite lograr una identificación exitosa con el lector. En general, entonces, suele subrayarse la *captatio benevolentiae* y la mitigación de las mujeres opuesta a un “yo dictatorial” y “agresivo” (Castellani, 2008: 69) en las columnas firmadas por voces masculinas.

Desde nuestro punto de vista, no obstante, la búsqueda de la identificación, el uso del dialogismo o de una “retórica del consenso” como soporte para la cooperación en una estructura comunicativa igualitaria no es característica sólo de la columna femenina, como así tampoco ocurre con la opción a una voz dictatorial o de autoridad como exclusiva del perfil masculino: como intentaremos demostrar, en las columnas de Rosa Montero y de Rosa Regás se combinan ambos estilos y en este sentido sus textos pueden leerse como abocados a una construcción de imagen *híbrida* que cruza la expresividad femenina, ubicada en un punto de mediación igualitaria con el *otro*, con la autoridad de la voz de *escritora*, como etiqueta que, en el vasto espacio de la palabra pública, legitima un saber y un pensamiento específicos en los que la problemática de género, además, pocas veces está ausente.

Regás y Montero comparten la posesión de una trayectoria consolidada en el plano literario (Rosa Regás obtuvo en 1994 el —hasta entonces [Valls, 2009 y Gracia, 2000] prestigioso— Premio Nadal con su novela *Azul* y Rosa Montero ha sido doblemente consagrada: por la crítica académica y por el público masivo) y una participación sostenida como articulistas en importantes periódicos españoles. Además, en ambas es explícita una actitud vindicativa de colectivos marginales (y no solamente del género femenino) que otorga características peculiares al *continuum* obra literaria-columna de opinión y que debe ser leída desde la categoría analítica del género porque también apunta a un tipo de construcción de figura de *escritora* que tiene características diferenciales.

En las columnas se observa con fuerza el trasfondo de un tipo de pensamiento que supera, como viene ocurriendo en una buena parte de la narrativa escrita a partir de la década del ochenta, las premisas de la configuración posmoderna. Nos referimos a un movimiento en el ámbito literario, especialmente fuerte en la narrativa, de regreso parcial a una episteme moderna, caracterizado por Gonzalo Navajas como estética *neomoderna* (Navajas, 1996). Desde este punto de vista, la literatura que se

---

<sup>88</sup> Las escritoras analizadas por los estudios citados son Magda Donato, Josefina Carabias, Rosa Montero, Elvira Lindo, Gabriela Wiener, Concha Espina, Carmen de Burgos, Carmen Martín Gaité, Carmen Rico Godoy, Carmen Rigalt, Clara Sánchez, Maruja Torres, entre otras.

escribe a partir de la década del ochenta pauta el inicio de una nueva modalidad epistémica que se caracteriza por la aserción cognitiva y axiológica y que se aparta progresivamente de la configuración posmoderna, caracterizada esta última, en rasgos generales, por la indeterminación epistemológica, la negatividad axiológica y la heterogeneidad formal (1996: 17-19), que han producido obras fragmentarias y no conclusivas, y sin delimitaciones valorativas específicas. En la situación posmoderna el mundo se percibe como “enfuso y declinante” (1996: 20) y la invención de una metáfora aglutinante que preserve la visión ilusoria de unidad y de desarrollo progresivo es una empresa inconcebible. Si bien hay quienes incluyen este movimiento de la literatura hacia la narratividad y hacia la recuperación de un yo coherente y unitario en las filas de un posmodernismo estético menos experimental, Jordi Gracia anota acertadamente que las variables terminológicas apuntan a un mismo fin: “identificar una defensa de valores que no han caído abatidos por la aguda conciencia relativista del desconstruccionismo ni, en general, la dispersión tentadora y cumulativa del posmodernismo” (2000c: 220). De acuerdo entonces con Gonzalo Navajas, existe en la novela contemporánea una suerte de “potenciación del yo” (1996: 183) en la que se experimenta con la posibilidad efectiva de alcanzar modos de conocimiento que rehabilitan la significación del lenguaje y la investigación ética (1996: 83), en contraposición con la fase experimental anterior. Esta vertiente es además visible especialmente en el arte, el cine, la literatura y la crítica hechos por mujeres y por artistas pertenecientes a minorías, en su tarea de exploración de la subjetividad basada en el sexo, en la clase o en la raza y en su constante despego de los procesos de canonización estandarizada (Cf. Huyssen, 2004: 244).

De manera similar a lo que ha venido ocurriendo en las filas literarias, en contra de la fragmentación, la no conclusividad y la ausencia de valoraciones específicas, las columnas de Montero y de Regás apuntan de manera programática a la preservación de una instancia narrativa o enunciativa que recupera su posición de autoridad y de saber ante el lector a partir de la transfiguración subjetiva de las experiencias o de los hechos argumentados, y guardan al mismo tiempo una indiscutible orientación axiológica. En ellas es claramente visible la construcción de un proyecto individual asertivo que continúa y completa el desplegado en las obras de creación literaria publicadas por fuera del periódico y que formaría parte de una episteme *neomoderna*, y que no abandona en esa búsqueda el trabajo con la *escritura*, a partir del cual el texto en prensa se diferencia del producido por el periodista informativo, aquel que se dedica a la mera *redacción* y que es considerado, por eso, no escritor sino “simple escribiente, escribano o escribidor” (Chillón, 1999: 360).

La participación de Rosa Montero en la sección de columnas de *El País* se remonta a los inicios de este periódico en 1976.<sup>89</sup> Abocada a una escritura que en un principio privilegiaba la perspicacia, el componente lúdico y el comentario inesperado, su estilo fue progresivamente adaptándose al ritmo de las ideas de compromiso y de conciencia social para transformarse su voz en las últimas décadas en una perfecta *mediadora* encargada de elevar a rango público las voces silenciadas

---

<sup>89</sup> La actividad periodístico literaria de Rosa Montero en este periódico no se ha limitado a la redacción de las columnas de formato breve. La autora ha cultivado, además (y con gran maestría) los géneros de la crónica y de la entrevista, gracias a los cuales se ha ganado como pocos el respeto y la admiración de la crítica (Chillón, 1999: 360-364).

de los colectivos marginados (inmigrantes pobres, pueblos africanos, mujeres golpeadas, enfermos terminales, etcétera). El lenguaje es sencillo y coloquial, directo y desencantado (Villar Hernández, 2011: 304). En él destaca el uso de la metáfora como vehículo de identificación con el otro y no como mero recurso efectista, lo que subraya la urgencia por encontrar la expresión estilísticamente adecuada en función de un objetivo que trasciende con mucho las necesidades literarias, como veremos en los ejemplos citados a continuación:

El azar ha hecho que últimamente me haya asomado a la oscura sima de las llamadas enfermedades raras, que son aquellas que afectan a muy pocos individuos. Es como echarle un vistazo al infierno. Son dolencias de origen genético y síntomas brutales. Casi todas parecen matar y hacerlo, además, de una manera particularmente cruel. Por no mencionar la tortura añadida que debe de suponer la idea misma de la rareza: por qué a mí, por qué a nosotros, cómo se puede tener tan mala suerte para que nos toque este suplicio entre millones de seres.

A todo este horror hay que sumar una angustia más, y es la poca o nula atención médica que estas enfermedades reciben. Me refiero a los estudios e investigaciones; al presupuesto que se dedica para intentar encontrarles remedio. Los grandes laboratorios, ya se sabe, se rigen por los beneficios. Según decía el informe, el 90% de la investigación sanitaria mundial se centraba en las enfermedades del Primer Mundo, que sólo afectan al 10% de la población del planeta, mientras que el 90% de los enfermos restantes sólo disponían de un 10% de los recursos.

(...) Son historias de la frontera de la vida, relatos sobrecogedores de padres conmovedores y guerreros que luchan por el futuro de sus hijos en el borde mismo de la oscuridad, en los límites de lo posible y de lo razonable. (–Guerreros en el filo de la oscuridad”, *El País* 13/11/2011).

Hoy voy a hablar de un puñado de guerreros. De héroes y heroínas tenaces y discretos con los que convivimos sin apenas darnos cuenta de que están ahí. Como nuestra sociedad convencional y cobarde nos tiene hambrientos de épica, cuando vamos al cine los ojos nos hacen chiribitas viendo *La guerra de las galaxias* y otras películas de superhéroes pueriles, pero curiosamente no advertimos que hay batallas mucho más grandiosas y difíciles que se están librando en la puerta de enfrente. De hecho, hacemos todo lo posible por no enterarnos. Estoy hablando de la diversidad funcional; es decir, de aquellas personas que, por razones distintas (discapacidad intelectual, parálisis musculares o cerebrales, etcétera), están de alguna manera limitadas en su funcionamiento. Pero lo verdaderamente trágico es que a esas condiciones físicas, la sociedad añade un encierro mucho más difícil de superar: el aislamiento total de la persona, su desaparición de nuestra vida. No queremos ni cruzarnos con ellos. Ah, cuánto nos incomoda la visión de un tetrapléjico, y aún peor la de un parálítico cerebral. Con falsa compasión, con paternalista condescendencia, si topamos con alguien así en un sitio público, solemos

mantener la línea de nuestra mirada por encima de la silla de ruedas, como si no estuvieran. Es fácil hacerlo. Quedan por debajo.

[...] pero curiosamente no advertimos que hay batallas mucho más grandiosas y difíciles que se están librando en la puerta de enfrente. De hecho, hacemos todo lo posible por no enterarnos. Estoy hablando de la diversidad funcional (...) (–Una vida que merezca ser llamada vida”, *El País* 30/10/2011).

Pues yo hoy tenía preparado un artículo muy elaborado y algo sarcástico sobre el disparate de los recortes a los profesores, pero resulta que ayer una lectora, Cristina, me contó una de esas historias modestas y urgentes que son como un chillido. Y ese chillido se abrió paso y exigió su lugar, y ha entrado en este espacio por derecho propio y sin florituras estilísticas.

Esta es, pues, la historia pura y dura: Liliana, colombiana, vive en Madrid. La hospitalizaron el miércoles por una cesárea de urgencia a causa de una complicación llamada preclampsia. Madre y niño están en cuidados intensivos, y Liliana tuvo que volver a ser operada el sábado. En la UCI, Liliana puede escuchar a través de un cristal las palabras de quienes la telefonan, pero ella no puede hablar. La madre de Liliana vive en Medellín y aún no ha podido ni siquiera escuchar la voz de su hija. La madre de Liliana viajó desde Medellín a Bogotá a pedir en la Embajada de España el visado para venir a Madrid, pero se lo han denegado porque no tiene suficiente dinero para demostrar que su estancia es "por vacaciones" (–Clamores”, *El País* 13/09/2011)

Rosa Regás, por su parte, inició tardíamente su actividad periodística primero en *El País*, en 1994, y luego con una columna dominical que aún continúa en *El Correo de Bilbao* y en los periódicos del grupo. Con una retórica que no echa mano ni de máscaras ni de ambigüedades identitarias (Benson, 2006), Regás utiliza la columna como medio para hacer denuncia política y social, con el fin de llevar a cabo una suerte de misión pedagógica que instruye acerca de los deberes cívicos y humanos, y que señala injusticias y olvidos históricos. En ella, recursos estilísticos como la repetición, la polifonía (en la introducción de voces que dialogan en interacciones de preguntas y respuestas que apuntan claramente a la persuasión de la conciencia cívica del lector) y la comparación persiguen el objetivo de interpelar la pasividad del lector y desacomodarlo de su lugar de mero espectador, para invitarlo a la participación y al compromiso con las causas humanitarias. En contraposición a una narrativa que en sus cuentos y novelas privilegia el universo de la intimidad y la exploración de las complejidades internas de los personajes (Benson, 2006), la prosa del articulismo de Regás se revela con un tipo de autoridad que no deja dudas acerca de la legitimidad del saber de quien enuncia:

¡Cuatro mujeres asesinadas en menos de 24 horas! ¿Qué habría ocurrido de haberlo sido por terrorismo? El país boca arriba, discursos encendidos de los prohombres, registros, detenciones, la ciudadanía aterrada, la sombra siniestra de la amenaza cubriendo el país, funerales multitudinarios con políticos en primera fila y quién sabe si movimientos

ocultos de los poderes fácticos para sustituir la autoridad que emana del Parlamento con el pretexto de que España se rompe. Todo es posible.  
(-Mujeres asesinadas”, *El correo de Bilbao* 02/03/2008)

A poco que pensemos en las horripilantes cifras de muertes por inanición, miseria, enfermedades evitables que ocurren cada minuto, cada segundo, en el mundo de exacerbado consumo y destrucción de los recursos del planeta en el que vivimos, nos vence el dolor por el destino cruel de una gran parte de la Humanidad. Y nos deja perplejos la falta de ideas que se nos ocurren para, a nivel particular, colaborar a que esta situación no sea ni tan cruel ni tan injusta. Porque, ¿qué podemos hacer cada uno de nosotros para evitar que mueran en este mismo instante y en el siguiente, y así hasta la eternidad, esos miles de personas que han nacido con los mismos derechos que nosotros y que sin embargo no gozan de ninguno, ni del de la alimentación o el cobijo, ni menos aún de la educación y la justicia? ¿Por qué están condenados a ver morir a sus hijos, si es que no mueren ellos antes, y nosotros, en comparación con la suya, gozamos de una vida regalada? ¿Qué hemos hecho para merecerla y cuáles son las razones por las que apenas nos acordamos de ellos el día que alguna organización o institución nos obliga a reparar en esta cruel situación que se produce a escala mundial, y mientras tanto vivimos sumidos en el bienestar y nos dedicamos a desperdiciar alimentos, energía, recursos?

Efectivamente: la pobreza del mundo es fruto de las políticas neoliberales de estos países y los ciudadanos responsables que quieren acabar con ella saben que no disponen de más arma que una protesta que ha de moverse necesariamente en la arena política (-Pobreza cero”, *El Correo de Bilbao* 28/10/2007).

Porque incluso los que vivimos en un país que ha desterrado ya la dictadura, asistimos a una constante discriminación de la mujer que es juzgada por el hombre cavernícola, y también por el tradicional, como digna de críticas soeces que ofenden su dignidad y se llevan por delante la de quien las emite (-Día de la mujer”, *El Correo de Bilbao* 06/03/2011).

Ideas sobre justicia, referida por ejemplo a los inmigrantes, teniendo en la memoria y en la experiencia las veces que lo fuimos nosotros en el siglo XX y no sólo por razones políticas, sino por miseria pura y dura y anhelo de labrarnos una vida más digna.

Ideas sobre lo que ha de ser la educación, el fomento de la dignidad y autoridad de los maestros, los medios profesionales y materiales para incrementar la eficacia de los programas y el interés de los alumnos.

Ideas sobre política exterior, sobre nuestro papel en conflictos brutales como el Sáhara o Palestina, por poner sólo dos ejemplos, o ideas que justifiquen por qué defendemos países cargados de ultrajes a los Derechos Humanos y nos alejamos de otros que intentan cambiar el curso dictatorial de su propia historia.

Ideas sobre la conservación de la Tierra que hemos recibido, de los ríos y de los mares, con proyectos de leyes que impidan descalabrar más aún el paisaje de nuestras costas.

Ideas sobre la urgente vigilancia que precisa la construcción indiscriminada que no sólo destruye playas sino montes, valles, prados y todo lo que se les pone por delante. (‘Ideas’, *El Correo de Bilbao* 17/02/2008).

Las columnas de opinión de estas autoras pueden leerse como un modo particular de mediar en el complejo mundo de la voz pública a partir de la convicción de que aquello de lo que se argumenta responde a urgencias sociales, políticas y éticas que deben ser puntualizadas por la voz autorizada de la *escritora* que se ubica en relación de igualdad con el *otro que padece* pero de autoridad con el lector que lee el periódico. La capacidad de introducir y de vindicar la voz del otro, o aquello que Montero denomina en una sugerente columna el ‘ehillido’ (‘Elamores’, *El País*, 13/09/2011) de aquel que no puede hacerse escuchar porque no parece poder acceder a marcos institucionales que hagan su voz inteligible y traducible a demandas legislativas de primer orden, supone la utilización de la cualidad tradicionalmente femenina de ‘mediadora’ pero desde un lugar —también discursivo— lo suficientemente alejado del margen como para imponer ideas y generar la toma de conciencia.

El alejamiento de la posición marginal de *lo femenino* que intentamos ejemplificar mediante fragmentos discursivos que revelan una apropiación asertiva de la capacidad argumentativa racional del *yo* —en consonancia, además, con la línea *neomoderna* de la literatura española contemporánea— comparte naturaleza epistémica con una de las vertientes del pensamiento feminista de la segunda mitad del siglo XX que en España ha tenido un desarrollo sin precedentes: el feminismo ilustrado o feminismo de la igualdad. Sin afirmar que las autoras aquí mencionadas pertenezcan explícitamente a algún movimiento o grupo teórico en particular, proponemos en cambio leer la continuidad entre la práctica del articulismo literario (como espacio de configuración y de exhibición de una imagen del *yo* que en este caso contribuye a la creación de *imágenes de escritoras*) y el trasfondo cultural e intelectual español del último entresiglos, en el que, a modo global, se observa un alejamiento pronunciado de la retórica posmoderna de la diseminación y pulverización del sujeto constituyente (Femenías, 2000: 110). En relación con el desarrollo de la línea ilustrada dentro de la teoría y la práctica feministas, conviene hacer una breve síntesis que de cuenta de las características que aquí nos interesan.

La modernización social, cultural y económica que protagonizó España desde la transición a la democracia en adelante debe una parte de su desarrollo a la participación en la teoría y en la praxis del movimiento feminista de la década del setenta, llamado por entonces ‘movimiento de la liberación de la mujer’ (León Hernández, 2006: 8), que ha sido escasamente reconocido por la historiografía acerca del periodo mencionado, visto además con ojos despectivos tanto por la derecha franquista como por la izquierda que retornaba a la escena política, y para quienes la igualdad de derechos entre el hombre y la mujer no constituía una urgencia en la agenda de cambios por lograr (Martínez Ten et al., 2009). La organización de grupos politizados de mujeres urgía en los setenta y principios de los ochenta y gracias a



ellos la situación cívica de la mujer española se modificó de manera radical, pasando de un estado de carestía absoluta de los derechos de ciudadanía a la adquisición de un cúmulo de reivindicaciones que con la Constitución de 1978 lograron sacarla de la “minoría de edad legal” (Romero Pérez, 2011:340) gracias a la adquisición de una serie de derechos impensables unos años atrás, como el derecho al divorcio en 1981, el del uso de anticonceptivos en 1983 y la legalización, con restricciones, del aborto inducido en 1985.

En el ámbito del feminismo teórico, cuyo protagonismo en la escena académica española ha ido ganando un importante terreno desde mediados de la década del ochenta en adelante, se distinguen dos tendencias bien delimitadas, que reiteran la gran división del feminismo posterior a Simone de Beauvoir en Francia y en Estados Unidos: el feminismo de la diferencia y el feminismo de la igualdad. El primero de ellos, con una presencia menos contundente en la península, privilegió el trabajo de los “grupos de autoconsciencia”, donde se abordaron temáticas como la sexualidad, la autoestima y la solidaridad entre mujeres (Romero Pérez, 2011: 341), abriendo un espacio inédito de reflexión y de acción, aunque limitado a grupos restringidos de mujeres cultas y lectoras de las nuevas tendencias provenientes del posestructuralismo francés y del psicoanálisis lacaniano (Sendón de León, 2011: 2). Además, desde una perspectiva basada en la reivindicación de lo específicamente femenino y en la revalorización de las relaciones matrilineales, las representantes de esta corriente han interpelado el espacio político mediante propuestas concretas y guiadas de cambio, y candidaturas a cargos políticos que modificaron el escenario de posibilidades durante la democracia, como fue el caso de la candidatura de Lidia Falcón al Parlamento europeo en 1999, y de los planteamientos en torno a la creación de un espacio simbólico alternativo al patriarcado por medio del arte y de los medios de comunicación, por parte de Victoria Sendón de León (Cf. Romero Pérez, 2011: 341 y Sendón de León, 2011: 18). La corriente de la diferencia, en sus planteos generales, se presenta como la expresión feminista del posestructuralismo teórico y del posmodernismo artístico: lectoras atentas y críticas del psicoanálisis lacaniano y seguidoras del pensamiento estetizante de Luce Irigaray, se contraponen al programa emancipatorio desarrollado por la otra gran corriente, el feminismo de la igualdad, que en España ha venido impulsando los cambios más contundentes en relación con las políticas de igualdad e inclusión durante las últimas décadas.

Desde un punto de partida teórico que considera que el único modo de superar la desigualdad dentro del patriarcado es buscando estrategias de homologación de las mujeres con el sexo-género que detenta el poder, el feminismo de la igualdad cuenta en España con una trayectoria académica definitivamente asentada y reconocida, y sus principales impulsoras son Amelia Valcárcel, creadora del *Feminismo de Estado* (impulsora, además, de la Democracia Paritaria, que asegura cupos para mujeres en los cargos políticos) y Celia Amorós, quien creó en la década del ochenta el Seminario Permanente “Feminismo e Ilustración” en la Universidad Complutense de Madrid, con una proyección teórico política destacada en todo el ámbito español (Romero Pérez, 2011: 344). Las feministas de la igualdad hunden sus raíces en el pensamiento ilustrado, al cual consideran un proyecto inacabado, por no haber permitido la emancipación de las mujeres. Herederas del pensamiento filosófico de Simone de Beauvoir, retoman sus disquisiciones en torno a la vindicación, es decir, a la necesidad de las mujeres de participar en lo definido como “genéricamente

humano” (Amorós, 2006: 43) y proponen que la única forma de lograr la emancipación es mediante una verdadera y transformadora crítica al androcentrismo, en la que se revela la impostura masculina de apropiarse, en palabras de Amorós, *fraudulentamente* de lo universal, de autoinstituirse en representante de lo irreductiblemente humano (2006: 45). Las ramificaciones de este pensamiento se extienden al *ecofeminismo* de Alicia Puleo, al *multiculturalismo* de Amorós y al *islamismo* de Rosa Rodríguez Magda, movimientos con fuerte sustento filosófico que apuntan a la integración cultural y a la igualdad de los grupos étnicos oprimidos, dentro y fuera de España, así como a la interpelación social y política en torno al cuidado del medioambiente y al uso racional de la tecnología, aspectos en los que encuentran efectos perjudiciales para los grupos femeninos menos favorecidos (Romero Pérez, 2011: 346-347).

Como queda reflejado en los ejemplos de las columnas de Rosa Montero y de Rosa Regás citados más arriba (así como en otras tantas de las mismas autoras) las distintas líneas de acción y de reflexión feminista desarrolladas por el núcleo del feminismo de la igualdad forman parte, coincidentemente, de la agenda de preocupaciones o de urgencias de las dos escritoras. Nuestra propuesta es que el articulismo de creación de Montero y Regás pivotea alrededor de este referente teórico en el que se retoman los ideales emancipatorios de la Ilustración (Femenías, 2000: 111) y que entiende que sólo mediante el reconocimiento de una razón crítica la lucha por la igualdad de las mujeres, la reivindicación de las minorías, la defensa de los derechos del animal y el cuidado del ecosistema pueden cumplir con el proyecto ilustrado de emancipación humana. Mediante estas instancias la columna forma un *continuum* con la obra literaria y contribuye al ordenamiento del proceso de recepción, ya que en buena medida puede llegar a ser tanto laboratorio de ideas (Benson, 2006) como una prolongación de las significaciones que en el campo de la prosa narrativa se ponen en juego.

El cruce que proponemos entre pensamiento feminista ilustrado y literatura *neomoderna* nos sirve porque da cuenta del trasfondo cultural y epistémico que echa luz sobre los procesos de construcción de un yo de enunciación femenino con características diferenciales, devenidas de la hibridez que resulta de este cruce, en Rosa Regás y Rosa Montero. Sin haber estado inscriptas oficialmente en ningún movimiento feminista, ambas escritoras han reflejado en sus relatos y novelas aspectos relacionados con la realidad desigual de la mujer y con la problemática de los juegos de poder que subyacen a las relaciones entre los sexos, y ambas también se han mostrado comprometidas desde la narración literaria con las realidades de las identidades social y culturalmente marginadas, como los vencidos de la Guerra Civil, los inmigrantes pobres y los niños. Nos interesa demostrar cómo en un mundo en que los valores dominantes son los impuestos por el mercado y la competencia, y en que la saturación de la información, por sobreabundancia y por yuxtaposición acelerada de la oferta cultural y mediática, dan lugar a lo que Huysen describe como los fenómenos posmodernos de obsolescencia planificada (2007: 151), la escritura periodístico-literaria de estas autoras configura una voz femenina y un yo de enunciación que se reviste de dos tipos de autoridad (que en este contexto no es equiparable a poder): la de escritora y la de mujer; y que se constituye en una suerte de *guía de multitudes* con resonancias morales fuertes, de manera mucho más marcada que en la literatura de invención. Estas características obligan a leer a estas

autoras de modo diferencial dentro del vasto universo del articulismo o columnismo literario, práctica definitivamente consolidada en España.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS, Celia, 2006, *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- ANGULO EGEA, María, 2009, "Las mujeres en el periodismo literario: tres casos paradigmáticos". *Actas del I Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*, Universidad de la Laguna / SLCS.
- ANGULO EGEA, María y Teodoro LEÓN GROSS, 2011, "En cuanto el ambiente se haya despejado... La mujer en la serie histórica del artículo literario en prensa", en María Angulo Egea y Teodoro León Gross (dirs.), *Artículo femenino singular. Diez mujeres esenciales en la historia del articulismo español*, Cádiz, Ediciones APM, pp. 13-41.
- BENSON, Ken, 2006, "Fronteras entre ficción y dicción: Rosa Regás, Enrique Vila-Matas, Justo Navarro y Javier Cercas", en Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (eds.), *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*, Madrid, Verbum, pp. 97-122.
- BÉRTOLO, Constantino, 1996, "Novela y público", en George Tyras (ed.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Grenoble, CERHIUS, pp. 33-48.
- CASTELLANI, Jean-Pierre, 2008, "Perspectivas del columnismo en la prensa española", *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, 9, pp. 67-75.
- DE DIEGO, José Luis, 2008, "Algunas hipótesis sobre la edición de la literatura en la España democrática", en Raquel Macciuci (ed.), *Siglos XX y XXI. Memorias del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, La Plata, UNLP.
- FEMENÍAS, María Luisa, 2000, *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*, Buenos Aires, Catálogos.
- FERNÁNDEZ PÉREZ, Milagros, 2007, "Discurso y sexo. Comunicación, seducción y persuasión en el discurso de las mujeres", *Revista de investigación Lingüística*, 10, pp. 55-81.
- GELI, Carles, 2009, "Lectura en el hipermercado", en Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya (eds.), *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*, Madrid, Iberoamericana, pp. 111-120.
- HUYSSSEN, Andreas, 2007 [2001], *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, FCE. Traducción de Silvia Fehrmann.
- GRACIA, Jordi, 2000, "La vida cultural" en Jordi Gracia (coord.), *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*, Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 11-50.
- GROHMAN, Alexis, 2008, "Literatura periódica", *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, 9, pp. 59-66.
- JIMÉNEZ MORATO, Dolores (comp.), 2011, *Guía de premios y concursos literarios en España 2011-2012*, Madrid, Ediciones Talleres Escritura C.
- LEJEUNE, Philippe, 1975, *Le pacte autobiographique*, Paris, du Seuil.
- LEÓN HERNÁNDEZ, Luz, 2006, "La teoría crítica feminista en España hoy: entrevista a Celia Amorós y Amelia Valcárcel". *Labrys, études féministes* junio-diciembre.

- MACCIUCI, Raquel, 2011, "Prosa informativa de creación, articulismo literario, columnismo... Una perspectiva a partir de Benjamin", ponencia leída en VII Congreso Internacional CELEHIS de Literatura (Literatura española, latinoamericana y argentina), Mar del Plata, 7, 8 y 9 de noviembre.
- MARTÍNEZ TEN, Carmen; Gutiérrez, Purificación y González Ruiz, Pilar (eds.), 2009, *El movimiento feminista en España en los años 70*, Madrid, Cátedra.
- NAVAJAS, Gonzalo, 1996, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB.
- RIEMEN, Rob, 2006, *Nobleza de espíritu. Tres ensayos sobre una idea olvidada*, Barcelona, Arcadia.
- ROMERO PÉREZ, Rosalía, 2011, "Filosofía, feminismo y democracia en España", *Investigaciones feministas*, 2, pp. 339-353.
- SENDÓN DE LEÓN, Victoria, 2011, *Marcar las diferencias: discursos feministas ante un nuevo siglo*, Barcelona, La Central.
- VALLS, Fernando, 2009, "Entre sólida y líquida: la prosa narrativa española en la época de las culturas (1986-2008)", en Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya (eds), *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*, Madrid, Iberoamericana, pp. 195-211.
- VILLAR HERNÁNDEZ, Paz, 2011, "El articulismo de Rosa Montero. Agudeza, ironía y compromiso social", en María Angulo Egea y Teodoro León Gross (dirs.), *Artículo femenino singular. Diez mujeres esenciales en la historia del articulismo español*, Cádiz, Ediciones APM, pp. 299-327.

# IDENTIDAD FEMENINA CHICANA: LITERATURA Y MÚSICA DE FRONTERA

**Begoña Colmenero**

Instituto Cervantes de Brasilia

**Marta Giralt**

Instituto Cervantes de Leeds

## RESUMEN

A lo largo de la historia se han producido numerosos movimientos artísticos fruto de la fusión y convivencia de dos o más culturas. El caso del arte chicano -en sus manifestaciones literarias y musicales de finales del siglo XX e inicios del XXI- es un claro ejemplo de ello. Este artículo explora la temática de género y frontera en la creación chicana a partir del análisis de la poesía de algunas escritoras del movimiento chicano de las *new mestizas* y de la música de Lila Downs.

**Palabras clave:** movimiento chicano; literatura chicana; música chicana; *new mestizas*; mujeres chicanas

## ABSTRACT

Through out history many artistic movements have come into existence as a result of the fusion of cultures that live together. Chicano's art –in its literary and music manifestations from the end of the XX century and beginning of the XXI- is a clear example of it. This article explores the topics of gender and border in Chicano artistic production through the analysis of the poetry by some women writers belonging to the *new mestizas* Chicano literary movement and also through Lila Down's music.

**Key words:** Chicano movement; Chicana literature; Chicana music; *new mestizas*; chicana women.

## **Introducción**

A lo largo de la historia se han producido numerosos movimientos artísticos fruto de la fusión y convivencia de dos o más culturas. El caso de la literatura chicana es uno de ellos, en concreto el movimiento de las *new mestizas*, que se originó a finales del siglo XX en Estados Unidos. Este movimiento dio como resultado el surgimiento de una literatura creada por escritoras bilingües que ocupaban un espacio cultural fronterizo a caballo entre dos lenguas, dos identidades, dos mundos. De igual forma, podemos hablar también de la música chicana de inicios del siglo XXI, como uno de los exponentes culturales y artísticos que también dejan testimonio de esa identidad en la frontera que denuncia y muestra las injusticias sociales que viven los chicanos.

En este artículo vamos a explorar cómo se desarrolla la creación de una identidad que habita en la voz femenina de la frontera chicana. Para ello, revisaremos de forma breve el origen de la literatura chicana, centrándonos especialmente en el movimiento de las *New mestizas* de finales del siglo XX. Analizaremos también de qué forma la poesía chicana de algunas autoras de finales de siglo plasma esa preocupación por la creación de una identidad como mujeres chicanas. Llegados al siglo XXI, encontramos la música como otro exponente y manifestación artística que continúa expresando esas mismas inquietudes identitarias, tanto en la línea de la frontera como en el ámbito socio-político de la realidad chicana. En este artículo, junto al análisis poético de diversas autoras chicanas, incluiremos también la figura de una de las grandes representantes de la música chicana contemporánea: Lila Downs.

Cerraremos el artículo con unas conclusiones generales sobre todas las cuestiones desarrolladas a lo largo de los apartados que lo componen, pudiendo comparar de qué forma poesía y música nos permiten transitar por el espacio femenino de la frontera –identitaria, social, geográfica y lingüística- chicana.

## **La literatura chicana: cómo surge y por qué**

El 2 de febrero de 1848 se firmaba el tratado de Guadalupe-Hidalgo, por el que Estados Unidos se anexionaba determinados territorios, que hoy conforman el sudeste de este país y que hasta ese momento habían pertenecido a México. A pesar de que Estados Unidos se comprometió a garantizar la protección de los derechos civiles de los mexicanos que permanecieron en el nuevo territorio estadounidense (los llamados

mexico-americanos, *pochos*, *pachucos* o *chicanos*<sup>90</sup>), estos nunca dejaron de ser considerados emigrantes y pasaron a formar parte de una población marginada dividida entre dos naciones, dos lenguas y dos culturas muy diferentes.

Pero no es hasta los años sesenta cuando el término *chicano* (procedente de *mexicano*) se convierte en un estandarte identificativo con el llamado *Renacimiento Literario Chicano*, que surgió en la misma época que otros movimientos de liberación, de reclamación de los derechos humanos, feministas, etc. Este movimiento surge tras una larga época de silenciamiento y opresión cuando los *chicanos*, cansados de tener que negar su herencia cultural y ética para intentar integrarse en el mundo anglosajón y alcanzar ellos también el sueño americano, deciden reivindicar su identidad colectiva, su orgullo por pertenecer a una etnia.

La literatura chicana aparece en este contexto como un arma de oposición y lucha contra la discriminación y la falta de visibilidad de la clase trabajadora mexicana. Refleja el orgullo de un grupo de escritores con una conciencia política, defensores de sus raíces indígenas y orgullosos de vivir en la frontera, por mantener una identidad múltiple con la que aprenden a vivir, que a veces se convierte en su razón de ser y que les diferencia de aquellos que tienen una única identidad. Los escritores *chicanos* se instalan en la sinergia de la duplicidad/multiplicidad de identidades, de lenguas y culturas, aprenden a reinventarse y redefinirse continuamente en la búsqueda de sí mismos, en su identidad híbrida.

Es en este periodo de desasosiego y transformación social de los años 60/70 cuando surge, en 1965, el *Teatro campesino*, que muestra esa postura de resistencia y de búsqueda de legitimación de la cultura chicana marginada. También nace la editorial *El Quinto sol* (1967) dedicada exclusivamente a editar literatura chicana y a autores *chicanos* que habían sido rechazados por editoriales estadounidenses.

Con el paso del tiempo y en la medida en que el movimiento se va consolidando, los temas tratados van ampliándose y se comienza a expresar hasta qué punto los *chicanos* asimilan o rechazan su nueva identidad. Se habla de las nuevas relaciones familiares causadas por esa doble identidad, la discriminación, de la vida del trabajador emigrante y su precariedad laboral, la americanización forzada, del surgimiento una nueva subcultura, una nueva *tribu urbana* que explora una nueva sexualidad, reacciona ante la violencia en las grandes ciudades, reinterpreta la religión, el folklore y los mitos más tradicionales... de forma que la literatura deja de ser sólo un arma de lucha contra la imposición de la identidad estadounidense, sino también un reflejo de las principales preocupaciones de la comunidad mexicana en su día a día y de cómo aceptan formar parte del sueño americano o cómo éste evoluciona en la imaginación colectiva chicana.

## **El movimiento de las New mestizas**

---

<sup>90</sup> Según Tino Villanueva, el *pochos* es el mexicano nacido en Estados Unidos que se encontraba más establecido en el país y más apegado a la lengua inglesa y a las costumbres estadounidenses, mientras que el vocablo *chicano* pasó a ser aplicado a los obreros recién llegados a los Estados Unidos, a los que se les consideraba de una categoría social incluso por debajo de los *pochos*. Hacia los años 60 el término *chicano* se hará extensivo para ambos grupos.



En la década de los 80 se produce un nuevo resurgir de la literatura chicana gracias, en buena parte, a las mujeres, que hasta el momento habían permanecido calladas y prácticamente ignoradas.

Hasta los años 60 y 70 sólo unas cuantas escritoras como Carmen Tafolla, Berenice Zamora, Estrela Portillo Trambley o Alma Villanueva habían conseguido publicar y divulgar sus obras. Anteriormente la literatura femenina chicana se reducía a algunos cuentos e historias populares, a veces con una profunda raíz en la tradición oral mexicana y casi siempre escritos exclusivamente en español.

Sin embargo, en los años 80 los chicanos comienzan a tener el mismo acceso a la educación y al conocimiento que los blancos y la mujer reclama su derecho a tener las mismas oportunidades educativas que los hombres. Cuando éstas por fin alcanzan la educación superior y empiezan a participar en la vida intelectual y cultural norteamericana, crean un nuevo movimiento femenino y feminista de contestación al Movimiento Chicano de los años 70, dirigido casi exclusivamente por los hombres.

Las mujeres chicanas tienen un doble frente contra el que luchar, uno que les une a las reivindicaciones que los hombres habían estado haciendo hasta el momento, luchando por los derechos de su raza y la afirmación de su identidad mexicana y mestiza; otro que les enfrenta a ellos, porque éstos simplemente las habían olvidado o, en caso de que se las hubiese tenido en cuenta, habían sido siempre encajadas en los roles más tradicionales de la mujer (las curanderas, la llorona, la chingada, la comadre, la prostituta...). Nunca se las había tenido como un igual ni se les había dado la misma importancia ni consideración que a los hombres.

Ellas, cansadas de este papel secundario alzan la voz y cuestionan la identidad sexual, étnica y monolítica del movimiento hasta ese momento.

El movimiento feminista chicano, inaugurado con la publicación de la obra *“Bad boys”* de Sandra Cisneros, está formado por escritoras fuertes y luchadoras con una postura militante que, sin olvidarse de sus raíces ni de su tradición oral, crea una nueva identidad colectiva femenina donde el grupo está por encima de la individualidad. Sus reivindicaciones se unen a las de otros tantos colectivos de mujeres, muchas veces también de color, que reclaman igualdad y el respeto a sus derechos. Las chicanas se ven como aliadas y se ayudan mutuamente de forma que la creación de un grupo o una comunidad a la que pertenecer les da una fuerza e importancia que hasta entonces habían desconocido.

Esa tendencia de reinención continua produce una innovación formal y teórica de los textos construidos alrededor de múltiples voces; se incluyen géneros nuevos en el movimiento chicano que hasta ahora no se habían usado, como el artículo, la noticia, el ensayo...; crean personajes, casi siempre femeninos, elocuentes y con una fuerte personalidad, que muchas veces son la revisión de los personajes históricos y las mujeres comunes que habían estado relegadas por los hombres a un segundo plano. Sor Juana Inés de la Cruz, La Virgen de Guadalupe o la Llorona se convierten en algunos símbolos de la fortaleza femenina que este movimiento defiende. Dan un nuevo giro a la religión, revalorizando e innovando las tradiciones religiosas,

buscando una nueva espiritualidad que refleje su carácter híbrido y mestizo, y se abordan desde un nuevo punto de vista temas como la sexualidad (muchas de estas escritoras eran lesbianas y usaron su literatura como medio de defensa de su identidad sexual), espiritualidad, género y política para afianzar su postura de renovación, resistencia y cambio.

### **Una identidad en la frontera**

Llegados a este apartado y tras haber esbozado una panorámica general del surgimiento y evolución del movimiento literario chicano, nos gustaría detenernos ahora para profundizar en el tema que da título a este artículo: género y frontera. Como se ha venido mencionando ya a lo largo de los apartados anteriores, la literatura chicana de finales de siglo está tildada por esa infinita búsqueda identitaria que va a caracterizar la creación textual de las chicanas. Las denominadas *new mestizas* no acaban de encontrar su lugar en un espacio gobernado por una cultura blanca dominante de carácter sexista y heterosexual, al mismo tiempo que se ven representadas inadecuadamente. De esta forma, va a ser la literatura la que les va a permitir ir definiéndose y redefiniéndose constantemente, reivindicando su identidad como mestizas. Este mestizaje es visto como dinamismo, como movilidad dentro de la cual cada uno de nosotros podemos ser, ocupar varios yos. Precisamente, esta fisura, ese no estar ni dentro ni fuera y ese estar en constante movimiento es lo que ellas conciben como frontera.

Al hablar de la metáfora de la frontera es necesario acotar de forma somera qué entienden exactamente por ésta y de qué forma la construyen en el espacio de su literatura. A continuación presentamos un fragmento, de uno de los poemas más emblemáticos de Gloria Anzaldúa, publicado en 1987 en su obra *Borderlands/La Frontera*:

#### **Vivir en la frontera**

Vivir en la frontera significa que tú  
no eres ni hispana India negra española  
ni gabacha eres mestiza, mulata, half-breed  
vivir en la frontera significa saber  
(...)  
la gente pasa a través de ti, el viento te roba la voz,  
eres una burra, un buey, un chivo expiatorio  
precursor de una nueva raza,  
mitad y mitad –mujer y hombre a la vez, y ninguno-  
un nuevo género;

El poema muestra esa esquizofrenia cultural e identitaria con la que se enfrenta la chicana. A su vez, deja patente que la chicana se encuentra en un lugar intangible que la hace ser invisible a los ojos de los que la rodean. Las chicanas no encajan con

el concepto de “pureza”<sup>91</sup> de una cultura única y uniforme, concepto que es el que opera en el paradigma de la cultura dominante. Así, las chicanas solamente van a poder ubicarse, reconciliarse y manifestarse en la frontera .

Es importante detenerse en este punto, puesto que a lo largo de la historia, e incluso en el momento actual en el que vivimos, muchas veces la frontera se ha entendido y percibido como un lugar de lucha, de violencia; un lugar inhabitado, peligroso, árido. Contrariamente a esta percepción, la frontera puede ser un espacio abierto, cambiante, generoso, múltiple. La frontera permite que se celebren la multiplicidad de identidades, la ruptura de dicotomías (blanca/negra; hombre/mujer; homosexual/heterosexual) y la pluralidad. De esta forma, va a ser solamente en la frontera donde las chicanas van a conseguir explorar y explorarse a sí mismas, ofreciendo cierta resistencia a la perpetuación de las prácticas de poder hegemónico que han desarrollado las expresiones culturales dominantes a lo largo de la historia (Godayol, 1999: 30).

Una vez que nos hemos acercado al concepto de frontera y hemos visto de qué manera opera en la construcción de la identidad chicana, podemos pasar ahora a analizar distintas muestras poéticas pertenecientes a diferentes autoras. Sus poemas dibujan esa búsqueda identitaria de la que estamos hablando, la cual refleja el hibridismo cultural<sup>92</sup> de la chicana y la esquizofrenia que este le puede causar. No debemos olvidar que las vidas de las chicanas transcurren en esa frontera cultural que las hace enfrentarse a una serie de contradicciones y conflictos que deben intentar resolver. La solución va a ser tratar de conjugar y armonizar ese hibridismo cultural que las caracteriza a través de la voz literaria (De la Torre, 2005).

Cada uno los poemas que aparecen a continuación dan fe de esa introspección femenina. Cota-Cardenas con “Crisis de identidad”, Miriam Bornstein con “Toma de nombre”, Camarillo con “Mi reflejo” y Calvillo-Craig con “Soy hija de mis padres” se cuestionan, se buscan, se acercan al pasado y al presente, así como a los mitos y creencias mexicanas a los que han estado expuestas y que configuran las creencias de los mexicanos y mexicanas. Se preguntan y se responden sobre quién son realmente tanto en su faceta de chicanas como de mujeres. Esas respuestas solo cobran sentido en un espacio múltiple, cambiante. Un espacio que les va a permitir ser camaleónicas y poder percibirse a sí mismas como mestizas (Godayol, 2005).

### **Crisis de identidad/ Crisis of Identity or, “Ya no chingues...”**

Soy chicana macana  
o gringa marrana,  
la tinta pinta  
o la pintura tinta,  
el puro retrato

---

<sup>91</sup> Para una reflexión más profunda y teórica sobre el concepto de pureza frente al de impureza, y conceptos como los de multiplicidad y fragmentación véase Lugones, 1994: 458-479.

<sup>92</sup> Entendemos el hibridismo cultural como uno de los conceptos clave, especialmente si nos acercamos a la literatura chicana desde la perspectiva de la teoría poscolonial. Según el teórico Bhabha, el hibridismo cultural es una especie de espacio fronterizo caracterizado por su fluidez, su movilidad, el cruce de límites y la superación de la dualidad.

o me huele el olfato,  
una mera gabacha,  
o cuata sin tacha  
una pocha biscocha,  
o una india mocha,  
(me pongo lentes rosas o negros  
para tomar perspectiva,  
todo depende, la verdad es relativa).  
(Cota-Cárdenas en Rebollado, Diana & Eliana S.Rivero (eds.), 1993,  
*Infinite divisions: An anthology of Chicana Literature*: 88-90).

### **Toma de nombre / Taking of Name**

presiento  
que el nombre que llevo auestas  
peca por no definirme  
no por falta de nombre  
puesto que me sobra  
sino  
porque en una formula adquirida por costumbre  
va una larga leyenda de virginidad y mitos  
una preposición entregada en el cofrecito de las arras  
y atada a mí  
con el lazo de buena mujercita mexicana  
cargo con el nombre de mujer casada  
soy  
fulana de tal  
esposa de fulano  
madre de zutano  
y algunas veces presiento que solamente soy  
mujer de sola  
(Miriam Bornstein en Rebollado, Diana & Eliana S.Rivero (eds.), 1993,  
*Infinite divisions: An anthology of Chicana Literature*: 79-80)

### **Mi reflejo**

Si somos espejos de cada una,  
Soy Malinche,  
Soy La Virgen de Guadalupe,  
Soy Sor Juana Inés de la Cruz,  
Soy Frida Kahlo,  
Soy Mujer.  
(Camarilloen Rebollado, Diana & Eliana S.Rivero (eds.), 1993, *Infinite  
divisions: An anthology of Chicana Literature*: 268-271)

### **Soy hija de mis padres/ I am a daughter of my parents**

Soy hija de mis padres  
Nieta de mis abuelos  
Hermana de mis hermanos  
Prima de mis primos  
Amiga de mis amigos

Soy *Lorenza*  
*Lencha*  
*Lorraine*  
*Wa*  
*Panzas y*  
*mija*

Yo Soy  
soy  
yo.

(Calvillo-Craig en Rebollado, Diana & Eliana S.Rivero (eds.), 1993,  
*Infinite divisions: An anthology of Chicana Literature*: 83)

Acercarse a la creación poética de las chicanas va a requerir que el lector adopte una posición multicultural y babélica. Esto es, si nos acercamos a la creación chicana desde nuestra óptica monocultural, ya sea como americanos ya sea como mexicanos, no vamos a conseguir penetrar en la sintonía textual chicana. Así mismo, va a ocurrir algo similar en relación a la cuestión de la lengua. Las escritoras chicanas escriben en una lengua que al igual que su identidad es una lengua híbrida, mestiza. Es una lengua cargada de heterogeneidad que se mueve en un espacio de frontera entre el inglés y el español. Las chicanas buscan la forma de poder expresarse, el ritmo y el tono que les permita abrir la puerta a su interior. Este lenguaje va a ser una lengua bilingüe, una lengua que alterne entre el inglés y el español. Las chicanas no se identifican ni con el español ni con el inglés. Por tanto, no les queda más remedio que hacer uso de una lengua transgresora, una lengua que les permita conectar con su identidad, una lengua que sea capaz de expresar sus valores, su manera de percibir el mundo y de percibirse a sí mismas. De hecho, la lengua que las chicanas crean se ha desarrollado de forma natural, es una transposición lingüística y discursiva de la realidad multicultural en la que viven y que les permite ir y venir por la frontera lingüística de su identidad cambiante.

Es importante establecer que la lengua es un instrumento crucial para dar sentido a la existencia de uno mismo, puesto que ayuda a la creación de una identidad (Spivak, 1993), motivo por el cual, en la poesía chicana y en su literatura en general, tiene un papel muy relevante.

De esta forma, las chicanas apuestan por un discurso híbrido y multilingüe, acorde con su identidad. Gloria Andalzúa aboga por el bilingüismo como instrumento de liberación para las chicanas: “Yo soy mi idioma. Si no puedo sentirme orgullosa de mi idioma, no puedo sentirme orgullosa de mí” (*Borderlands/La Frontera*, 1987).

A continuación mostramos un extracto del poema de Pat Mora en el que se reflexiona sobre quien es la chicana, la “Extranjera legal”, la mujer que habla español

y habla inglés pero que no es ni lo uno ni lo otro. Las chicanas optan por una lengua híbrida y múltiple que va a casar con su identidad polimórfica.

### **Extranjera legal**

Bi-lingüe, bi-cultural,  
capaz de deslizarse de *“How’s life?”*  
a *“Me‘stan volviendo loca”*,  
capaz de ocupar un despacho bien apuntado,

redactando memorandums en inglés liso,  
capaz de ordenar la cena en español fluido  
en restaurante mexicano,  
americana pero con guión,

vista por los anglos como exótica,  
quizás inferior, obviamente distinta,  
vista por mexicanos como extranjera

Pat Mora, 1986, *Borders*.

Las chicanas, mestizas, desnudan y presentan la mujer que hay dentro de ellas, la identidad femenina que discurre entre los arquetipos femeninos de la tradición mexicana y la mujer reivindicativa que deconstruye el concepto tradicional de mujer. De nuevo vemos como la múltiple perspectiva que otorgan a la cuestión del género y a su identidad como mujeres les permite caracterizar sus diferentes facetas como mujeres.

### **La Loca de la Raza Cósmica**

Soy la Mujer Chicana, una maravilla  
Soy tan simple como la capirozada  
And at the same time I am as complicated to understand as  
the Aztec Pyramids.  
Soy la Reina de la Raza Cósmica (al estilo Califas)...  
Soy señorita  
Soy ruca loca  
Soy mujerona  
Soy Santa  
Soy madre  
Soy Ms.  
Soy la India Maria  
Soy la Adelita  
Soy Radical  
Soy la Revolucionaria

La Chrisx en Rebollado, Diana & Eliana S.Rivero (eds.), 1993,  
*Infinite divisions: An anthology of Chicana Literature*: 84-87

Después de haber desglosado las dos cuestiones centrales de la primera parte de este artículo sobre género y frontera en la poesía de las chicanas *new mestizas*, pasaremos ahora al género de la música. Para ello, presentaremos primeramente una breve introducción sobre la situación actual en la que se encuentra la producción chicana contemporánea, puesto que, la producción musical que vamos a analizar se inscribe en este momento.

### **La producción artística chicana en la actualidad**

Tal y como se ha comentado en la introducción, el movimiento cultural chicano tuvo que luchar para reivindicar unas señas de identidad propias que se fueron definiendo desde comienzos del siglo XX y consolidando especialmente a partir de los años 60 y 70. Ese movimiento era despreciado por estar considerado de segunda categoría, por ser panfletario, popular en exceso, folklórico, de mal gusto o de baja calidad. Se acusaba a los chicanos de retar al lenguaje puro y bien utilizado y usar el bilingüismo por el desconocimiento o bajo dominio del inglés.

La cultura chicana no era comprendida ni aceptada y estaba muy lejos de pertenecer a una cultura de élite. Todavía hoy no lo está pero la realidad ya es otra. El status social de los chicanos ha venido cambiando a lo largo de las últimas décadas, ha mejorado considerablemente puesto que han tenido mayor acceso a la educación y a la cultura y están mucho más integrados social y culturalmente. La

propia lengua española ocupa un lugar cada vez más importante a nivel mundial y en Estados Unidos ya es la segunda lengua más hablada del país, por lo que ya no se considera sólo la lengua de los emigrantes o de las clases sociales más bajas.

La fuerza de la presencia pan-hispana es cada vez mayor, como su influencia en la realidad angloamericana. Lo chicano empieza a valorarse positivamente, como un movimiento original que forma parte de la realidad cultural estadounidense, –se convierte en un ingrediente dinámico y vital dentro de lo norteamericano” (Lomelí: 1995:10).

Además, cada vez son más abundantes los ejemplos de artistas chicanos que actualmente son reconocidos dentro y fuera de Estados Unidos.

La multiculturalidad se ha adueñado del arte, como una tendencia de la que ya nadie se avergüenza, más bien al contrario, se valora como un elemento positivo, reflejo de la globalización que domina todo el mundo. En la literatura, la música, el arte, el cine... se producen nuevas mezclas con nuevos sabores dando lugar a lo que Carlos Fuentes llamó como Mexamérica.

Hoy en día todo vale. Ya no es tan necesario tener que definir lo que es ser chicano, sino simplemente serlo. Muchos chicanos se sienten orgullosos de serlo y lo expresan libremente y de múltiples formas.

Ya pasó la época combativa, ahora vale la expresión artística por sí misma. Hay mayor diversidad de estilos, voces, tonalidades y la calidad artística es cada vez más valorada. No es suficiente con ser escritor, músico, actor... chicano, hay que ser bueno y demostrarlo.

En el arte actual chicano las experiencias personales son cada vez más importantes, aunque sigue existiendo un fuerte sentimiento colectivo. Éste continúa siendo un arte de pasión, visceral en sus sentimientos, comprometido con su entorno social, impredecible en su imaginaria y revolucionario en su composición técnica. Pero actualmente se experimenta un renacimiento y se alcanza a un público nuevo hasta el que ahora no se había llegado.

El biculturalismo sigue siendo el motor central pero se le da a lo tradicional nuevos giros. Se producen combinaciones únicas hipnotizantes por sus innovaciones, por su habilidad para contar algo de contenido. Los chicanos retan los sentidos y las facultades del espectador.

Aunque el uso del español sigue muy presente a través de frases, conceptos, de palabras exclusivas de la lengua, hay un mejor uso del inglés, lo que sirve para que los norteamericanos vayan descubriendo una realidad social a la que durante mucho tiempo le habían dado la espalda. Los marginales, que habían estado ignorados y en silencio, tienen un reconocimiento y una voz más fuerte que desvela experiencias que habían estado soterradas.

En literatura el papel de la mujer continúa siendo básico. Ellas todavía cuestionan los valores convencionales y mantienen una diversidad de puntos de vista y voces que siguen indagando en el alma femenina, sus dilemas y condicionamientos. Están descubriendo otra sensibilidad y óptica social nuevas, donde la mujer se proyecta desde múltiples direcciones y tiene, si cabe, una imagen más activa y luchadora, más conflictiva, aspectos algunos de ellos que ya hemos comentado al hablar de las *new mestizas*.

En el ámbito de la literatura, cabría señalar también que con este renacimiento de lo chicano se ha renovado el interés por obras escritas y publicadas con poco éxito y hay un mayor interés comercial hacia esta literatura por parte de las grandes editoriales.



En lo que respecta a la música, igual que en otras manifestaciones artísticas, ésta ha canalizado la construcción de un nacionalismo que sirve para crear un sentimiento de unidad, de grupo. Todavía se conservan ciertos ritmos propios, como el mariachi y el corrido, que siguen siendo los más populares y sirven aún para transmitir experiencias que creen y mantengan la conciencia popular, pero sin embargo, están cada vez más sometidos a nuevas influencias instrumentales. Han surgido nuevos conceptos musicales en los que se mezclan géneros como la salsa y el jazz, las rancheras, el country, el rap negro con el rap hispano, baladas, boleros, corridos, flamenco, canciones comerciales. Ha surgido la bimusicalidad, es decir, la unión de lo latino y lo anglo a través de la música en la que el español está presente sin que llame la atención ni cause reacciones negativas, más bien al contrario, el bilingüismo es algo a lo que todos aspiran y se considera un símbolo de una mejor educación y de la capacidad de adaptación a la globalización.

La experimentación y la mezcla que ya practicaban los chicanos como arma de reivindicación de su doble identidad, hoy está de moda. Por eso podemos decir que de la combinación de elementos de esas dos culturas ha surgido con fuerza una nueva identidad propia. Los chicanos, con su reinvención y redefinición que tanto les caracteriza, han creado un estilo propio e inesperado, consiguiendo un lugar propio en la historia literaria y musical estadounidense. Como veremos a continuación un buen ejemplo de ello es la cantante Lila Downs, quien ha creado un estilo musical propio y ha llevado su mestizaje y originalidad a todo el mundo.

### **Lila Downs: canciones para cambiar el mundo**

Lila Downs es un claro exponente de ese renacer chicano en el género del arte musical. Su origen americano-mexicano (padre escocés y madre indígena mixteca) es una muestra del mestizaje de cultura anglo e hispana que caracteriza a los chicanos. Creció entre Tlaxiaco (Oaxaca) y Minneapolis (Minnesota) y ha pasado toda su vida dividida entre esos dos países.

A pesar de que hoy en día es uno de los ejemplos del reconocimiento de la expresión cultural chicana a nivel internacional y de que Downs se muestra orgullosa de su origen indígena, durante su adolescencia tuvo los problemas de identidad propios de las chicanas.

Como cantante, consiguió hacerse un hueco en un mundo musical que, al igual que en la literatura, estaba básicamente dominado por los hombres. Tal y como afirma Dorsey (2005: 1) en las canciones chicanas habitualmente la voz del hombre tiene la autoridad, la cuestión del género está tratada desde su punto de vista y este reproduce un estereotipo de la mujer que responde a su papel más tradicional, como representante de los valores del grupo y de la identidad nacional.

Lila Downs es un claro ejemplo de una corriente de política e identidad feminista transnacional que rompe con todas esas tendencias de la música chicana más conservadora escrita por hombres.

Su repertorio musical recoge una gran variedad de estilos musicales que van desde las canciones tradicionales mexicanas, basándose especialmente en los sonidos de Oaxaca, el jazz, la poesía indígena y la canción de protesta. Es un claro ejemplo de una manifestación cultural que traspasa fronteras, generaciones y culturas: *Transfrontera Music* (Ramírez, 2002).

En sus canciones reivindica sus raíces mexicanas y las de los pueblos indígenas de México, interpretando melodías en diversas lenguas entre las que

destacan sobre todo el mixteco, zapoteco, maya, purépecha y náhuatl, con la que consigue llegar a un público mucho más amplio. Muchos chicanos se identifican con sus canciones, no sólo porque habla de ellos y de su realidad, sino también porque usa su propia lengua.

Lila Downs es una chicana contemporánea politizada que utiliza su imagen y su voz para representar y expresar el sentir de los inmigrantes e indígenas.

Trata temas como la lucha contra la discriminación, el racismo, la inmigración y la forma de vida de los emigrantes, el abuso de la mujer y las injusticias a las que se ve sometida. Otros temas recurrentes son el transnacionalismo, la relación de poder y la búsqueda de identidad, de los que habla basándose en su propia experiencia, puesto que ella misma creció con una doble identidad, llena de influencias culturales de uno y otro lado de la frontera.

Sus canciones se pueden considerar como poemas políticos y didácticos, con una gran conciencia de género y conciencia etnográfica. Están cargadas de denuncias por el trato que reciben los más débiles, tanto en EE.UU. como en México. Sus letras son desafiantes, contestatarias, en ellas se divulgan las injusticias que acontecen diariamente y que de otra forma pasarían desapercibidas. Downs expresa su descontento por la situación actual y pide un cambio que lleve a la igualdad de derechos para los marginales. De entre todo este repertorio temático que aparece en su producción musical, vamos a centrarnos en los temas de género y frontera, dos temas que Downs explora en algunas de sus canciones. Concretamente hemos elegido el álbum *La línea / The Border*, producido en el año 2001, puesto que como su propio nombre indica, aborda la cuestión de la frontera desde las múltiples perspectivas temáticas y conceptuales que ésta puede ofrecer. Para el análisis, trataremos algunas de las canciones que creemos que pueden ser suficientemente significativas para investigar de qué forma afloran las cuestiones de género y frontera en la música de Lila Downs.

Al hablar sobre el tema de la frontera y la forma en cómo lo abordan las poetas de finales de siglo, hemos visto como éstas hablan de la frontera como el lugar en el que consiguen crear su identidad como mestizas. Según Sadowski-Smith (2006: 719) existen dos maneras en las que las chicanas escriben sobre la frontera. Una manera metafórica para referirse a la identidad híbrida de la chicana -como es el caso de las *new mestizas*-, y una manera más concreta y geográfica -como es el caso de Lila Downs.

Así, al escuchar las canciones de Downs podemos percibir cómo nos transmite una idea de la frontera que no es nada conciliadora. Es un lugar de sufrimiento por la realidad de la misma. Es una "frontera imaginaria" que no sólo divide a los mexicanos de los americanos sino que divide a los pobres de los ricos (Morales, 2011: 13).

En *Sale sobrando*, se muestra ese lugar de separación entre dos mundos completamente diferentes, el lado de los débiles, los mexicanos, los mestizos, que siempre han sido reprimidos y oprimidos, y el lado de los fuertes, los dominantes, los blancos.

Esa división comenzó en el momento en que se produjo el "descubrimiento" de América, con la llegada de los españoles a México y se mantiene ahora cuando los estadounidenses continúan teniendo una relación de poder respecto a los mexicanos que emigran a aquel país. México ha sido una tierra de continuas invasiones y por eso la música, como esta canción, muestra la hostilidad hacia el otro que les ha hecho sentirse inferiores. Los mexicanos siempre han estado del

lado de la frontera que tiene las condiciones sociales más problemáticas y difíciles.

Downs refleja las contradicciones de la vida del mestizo -materializado en la canción con la variedad de cambios tonales y las alteraciones de su voz-, que se ve forzado a aceptar las condiciones que otros le imponen para aspirar a una *vida mejor*, siendo la frontera el catalizador de todo ello:

Si el dolar nos llama la raza se lanza  
Si el gringo lo pide al paisa le cuadra  
Los narcos, la migra y el border control,  
Te agarran y luego te dan su bendición

Downs, 2001, "Sale Sobrando", *Border/La Línea*.

La frontera es una realidad social que forma parte de la vida de los mexicanos hasta tal punto que Downs se permite cantar una canción de estilo folk, música mariachi, en la que se narra la dura y penosa trayectoria del emigrante que intenta traspasar la línea de la unión americana. La canción originariamente de Ernesto Pesquera, es readaptada por Downs. A pesar de que la temática sobre la situación precaria del emigrante no es un tema nuevo en la tradición de música mexicana, sí lo es la readaptación que hace la cantante mezclando ritmos de mariachi con jazz, creando un estilo mestizo de fusión entre las dos culturas: mexicano-americana.

De nuevo podemos ver como Downs presenta una frontera geográfica, árida, dura. Una frontera llena de avatares.

Yo quería cruzar la línea  
De la unión americana,  
(...)  
Como no traía papeles  
Mucho menos pasaporte  
Me aventé cruzando cerros  
Yo solito y sin coyote.

Llegué a Santa Anna con las patas bien peladas,  
Los huaraches que llevaba se acabaron de volada,  
El sombrero y la camisa los perdí en la correteada  
Que me dieron unos güeros que ya mero me alcanzaban.

Downs, 2001, "El bracero fracasado", *Border/La*

*Línea*.

Otra de las temáticas relacionadas con la frontera que Downs explora en sus canciones es el de las desventajas que se viven en el lado mexicano, delatando la explotación de la mano de obra femenina provocado por las fábricas de las maquiladoras. A partir de ejemplos como el de *La línea* y *La niña*, encontramos como el tema fronterizo va desplazándose hacia el tema de la injusticia social provocado por la explotación de mano de obra de mujeres menores, el abuso físico y sociológico hacia éstas y las injusticias que todo ello origina.

Ahí en esa orilla del mundo  
No duerme la maquiladora  
Downs, 2001, "La línea", *Border/La Línea*.

Desde temprano, la niña reza, pa' que su día no sea  
tan largo

(...)

uñas y carne, sudor y fuerzas,  
todo su empeño, todos sus sueños  
se van quedando en sus recuerdos

(...)

Ay! melena negra carita triste, Rosa María  
buscando vives tus días y noches una salida  
que un domingo libra este infierno tuyo por tu alegría.  
que redimidos sean tus patrones, será algún día  
y que la humildad se vuelva orgullo, será algún día  
y que seas igual a los demás, será algún día  
Maquiladora solo un recuerdo  
será algún día.

Downs, 2001, "La niña", *Border/La Línea*.

Así, la mujer es otro de los focos de denuncia y protesta en la música del álbum *Border/La Línea* de Lila Downs. En él se habla de la explotación infantil, de la dureza de la vida de las niñas que sin posibilidad de elección, desde jóvenes dedican su vida al trabajo, con un esfuerzo y una entrega que las aleja de sus sueños de adolescentes. La llegada del TLC (Tratado de Libre Comercio) y con él de las maquiladoras, cambió totalmente la vida en la frontera. Las mujeres comenzaron a ser mano de obra barata y competitiva y, a su vez, objeto del abuso físico y psicológico que ya hemos mencionado. La mujer chicana continúa luchando contra esa doble opresión de la que tanto hablan las *new mestizas*, el hombre y el patrón, que normalmente es blanco. Con los hombres mexicanos se produce un conflicto porque ellas son las que encuentran trabajo y ellos no, viéndose forzados a emigrar a EE. UU. en busca de una vida mejor, abandonándolas en las maquiladoras. En el trabajo se enfrentan a sus patrones, generalmente blancos, extranjeros, poderosos que las explotan sin miramientos. Generalmente las mujeres mexicanas trabajan para ganar aproximadamente una sexta parte de lo que se paga en Estados Unidos y se ven sometidas a condiciones de escasa seguridad laboral, lo que les genera estrés y pobreza.

Otra de las consecuencias negativas de la instalación de las maquiladoras en la frontera es la contaminación que producen. Las trabajadoras se ven expuestas a sustancias tóxicas que han provocado en ellas diversas enfermedades, algunas de ellas transmitidas a sus hijos que nacen con malformaciones, tal y como se canta en *La línea*:

De un desperdicio en la tierra

El hijo del sol nació

(...)

La piel de ese niño mulato

Que pluma su piel brotó

¡O que maravilla es esta!

Lo que el TLC provocó

De una raya imaginaria

De un chivi chivi colo

Downs, 2001, "La línea", *Border/La Línea*.

Ante ese mundo hostil están completamente solas, nadie las ayuda, nadie las protege, por eso se refugian en la espiritualidad y la religión, dos temas muy recurrentes en las poetas chicanas que también están presentes en estas dos canciones. Frente a tanta dureza y tanta injusticia terrenal, las mujeres se refugian en los espíritus y en los santos, aunque estos a veces –están en descanso”, pero ellas confían en que después de la muerte les espere un mundo espiritual, el cielo, donde por fin encuentren la paz y una recompensa a tanto esfuerzo.

Palabra de flor cantó:  
–este mundo material  
solamente es pasajero”

(...)  
Flor de maíz  
El cielo te esta cuidando  
(...)  
Espíritu de la tierra  
Espíritu del mal  
Espíritu de la suerte  
Que tiene que caminar

Downs, 2001, "La línea", *Border/La Línea*.

A pesar de presentarnos un panorama tan desolador, Downs no pierde la esperanza de que algún día las circunstancias sociales cambien y los derechos de las maquiladoras sean los mismos que los de las personas que trabajan al otro lado de la frontera, con un salario y condiciones laborales dignos.

Lila Downs con su mensaje de denuncia y combativo, utilizando su fama internacional para poner en conocimiento de todo el mundo las injusticias de la vida en la frontera, espera que en el futuro se deje de hablar de las maquiladoras, porque quizá todo ello “*sólo un recuerdo será algún día*”, el día en el que se haga justicia con las mujeres que han desaparecido en la frontera, víctimas del maltrato y el abuso de poder.

## Conclusiones

Para cerrar este artículo vamos a presentar unas conclusiones generales que engloban las ideas más representativas y relevantes de nuestra reflexión sobre la literatura y música chicana. Creemos que es un hecho de primer orden reivindicar que las escritoras chicanas son habitantes fronterizos que abrazan múltiples identidades, reflejándolo en la lengua, religión, preferencias sexuales, culturas, razas y niveles de habilidades sociales y físicas. Precisamente esa multiplicidad en su identidad ha sido el motor que las ha ido llevando por su viaje literario, espacio textual en el que se buscan, se exploran, se definen y redefinen su identidad como mujeres. La realidad como mujeres que las rodea es la que las ha forzado a emprender su viaje literario y a buscar el tono, ritmo y lengua en los que poder expresarse. Esa misma realidad es la que aparece en la música de Lila Downs, una realidad de injusticia social y de abuso a las mujeres. En su música y sus canciones, la frontera deja de ser un lugar simbólico y metafórico -como lo era para las *new mestizas*- para pasar a ser una frontera terrenal, geográfica y material.

Las canciones de Downs expresan el sufrimiento y la penuria que se vive en la frontera, especialmente en el lado mexicano.

A pesar de las diferencias en cómo las poetas chicanas y Lila Downs tratan los temas de la mujer y de la frontera, creemos que ambos géneros de creación -la poesía y la música- denuncian y dejan testimonio del lugar fronterizo en el que habita la mujer chicana/mexicana, tanto en la multiplicidad identitaria y lingüística de las *new mestizas* como en la precariedad social, laboral y de abuso de las mujeres chicanas/mexicanas de las canciones de Lila Downs.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANZALDÚA, Gloria, 1987, *Borderlands/La frontera: the New Mestiza*. San Francisco, California: Aunt Lute.
- BHABHA, Homi K, 2004, *The Location of Culture*, London, Routledge.
- DELGADILLO, Theresa, 2004, "La aparición de la literatura chicana femenina", *Revista de la Universidad de México*, 3: 65-71.
- DORSEY, Margaret E., 2005, "Borderland music as a symbol of forms of nationalism: the best of the texas tornados, partners and ¡Viva Luckendach!", *Latin American Music Review*, 26: 23-57
- DOWNS, Lila, (2001), *Border/La Línea*. Narada World. CD.
- DURÁN GIMÉNEZ-RICO, Isabel, 2007, "Literatura chicana: el triunfo del mestizaje", *Cuadernos hispanoamericanos*, 680, 2007, p. 115-128.
- FERNANDES RODRÍGUEZ, Carolina, 2008, "Between Guerras and Carnales: chicana feminist writers and their search for a room in their own", *Babel-Afial*, 17: 23-46.
- GODAYOL, Pilar i Nogué, 1999, "Escriure (a) la frontera: autores bilingües, traductores culturales", *Quaderns revista de traducció*, 3: 29-37.
- GODAYOL, Pilar, 2005, "Locas de la razón cósmica: literatura, género, chicanismo", *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, Vol. III, Núm. 1, pp. 100-107. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México.
- GUTIÉRREZ MARTÍNEZ-CONDE, Juan, 1992, *Literatura y sociedad en el mundo chicano*, Ediciones de la Torre.
- LOMELÍ, Francisco A., 1995, "Artes y letras chicanas en la actualidad: más allá del barrio y las fronteras". *Revista Española de Estudios Norteamericanos*, Año 12, nº 9, pp. 9-15
- LUGONES, María, 1994, "Purity, Impurity, and Separation", *Signs*, 19: 458-479.
- MORA, Pat, 1986, *Borders*. Houston, TX: Arte Público Press.
- MORALES, Orquidea, 2011, "Chicanas, poesía como acto de rebelión", *Label Me Latina/o*, vol. I.
- RAMÍREZ, Sarah, 2002, "Aquí la justicia sale sobrando": Lila Downs and transfrontera music", *Bad Subjects: Political Education for Everyday Life*, 61. Disponible en línea: <http://bad.eserver.org/issues/2002/61/ramirez.html/view?searchterm=sale> (acceso agosto 2012).
- REBOLLADO, Diana & Eliana S.Rivero (eds.), 1993, *Infinite divisions: An anthology of Chicana Literature*, Tucson 1, Ludon, The University of Arizona Press.
- SADOWSKI-SMITH, Claudia, 2006, "Twenty-First-Century Chicana/o Border Writing", *South Atlantic Quarterly* 105.4.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, 1993, "The Politics of Translation", *Outside in the Teaching Machine*, Gayatri Chakravorty Spivak (ed.), New York and London, Routledge,
- TORRE, Hermes de la, 2005, "La voz literaria en la frontera chicana", DEA inédito por la Universidad de Granada.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Isabel, 2000, *Hacia una exégesis integradora de la literatura chicana contemporánea. La escritura marginal femenina norteamericana (1960-2000)*, Universidad de Alicante.
- VILLANUEVA, Tino, 1980, *Chicanos: Antología Histórica y Literaria*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

# **EL AGUDÍSIMO FILO: LA MUJER AFROCUBANA COMO MATERIA POÉTICA**

**Bibiana Collado Cabrera**  
Universidade de Valencia

## **RESUMEN**

La poesía cubana escrita por mujeres durante la Revolución constituye un conjunto de prácticas escriturales como ejercicios de resistencia. En este ensayo prestamos atención a la configuración de la mujer negra afroamericana como objeto/sujeto poético. Nos detendremos en la producción de Georgina Herrera, cuya conciencia fronteriza se constituye en defensa del mestizaje desde el propio texto.

**Palabras clave:** Cuba, poesía, mujer afrocubana, revolución, mestizaje.

## **ABSTRACT**

The Cuban poetry written by women during the Revolution is a collection of writing practices as resistance exercises. In this essay we look at the configuration of the Afro-American –black woman– as object / subject of poetry. We pay attention to Georgina Herrera’s production, whose conscience about race frontiers constitutes a defense of crossbreeding from the text itself.

**Keywords:** Cuba, poetry, Afro-Cuban woman, revolution, crossbreeding.



## 1. El agudísimo filo: sujetos, grupos, textos cortados.

*Pues poco a poco el mundo se vuelve impenetrable,  
los ojos no comprenden, la mano ya no toca  
el alimento innombrable, lo real.*

Fina García Marruz

El anudamiento entre el sujeto (poético) y lo real, que caracteriza a una gran parte de la producción poética de la Revolución, descansa sobre la “ilusión referencial”. La verdad de la cual, tal y como señala Roland Barthes, es la siguiente: “suprimido de la enunciación realista a título de significado de denotación, lo «real» reaparece a título de significado de connotación; pues en el momento mismo en que se considera que estos detalles denotan directamente lo real, no hacen otra cosa, sin decirlo, que significarlo” (Barthes, 1972: 100). Así, la “ergástula” del poema “El otro” de Fernández Retamar o la “Sierra” de innumerables poemas cumplen una función semejante al barómetro de Flaubert o la puerta de Michelet, de los que Barthes se sirve como ejemplos; unos y otros procuran producir un “efecto de realidad” fundamento de ese verosímil inconfesado que constituye la estética de todas las obras corrientes de la modernidad” (Barthes, 1972: 100). En ese resquebrajamiento y transformación del sistema poético que se explicita a partir de la década de los ochenta en Cuba, en torno al cual gira nuestro trabajo, los referentes “reales” permanecen pero cesan de *simular* un modo neutro de simple constatación del referente. Lo “real” deja de estar del lado de esa antigua concepción de la Historia como relato objetivo. El referente abandona paulatinamente su voluntad de denotación directa de la realidad y toma conciencia de su condición de representación transida por el deseo o, incluso, pone de manifiesto su rechazo a la representación. La producción de un grupo de autoras cubanas que atraviesan la segunda mitad del siglo XX Albis Torres, Georgina Herrera, Reina María Rodríguez, Damaris Calderón, entre otras lleva a cabo una paulatina desintegración de la ilusión referencial, acercándose al vaciamiento del signo, pretendiendo “hacer retroceder infinitamente su objeto hasta cuestionar, de un modo radical, la estética secular de la «representación»” (Barthes, 1972: 100).

En las primeras décadas de la Revolución, la producción cultural del país es concebida como un macro-proyecto de escrituración del Régimen. Ese gran proyecto viene marcado por una voluntad de verdad que determina y condiciona el modo de apropiación de la realidad que se lleva a cabo en la escritura. Esta pretensión de verdad, como apunta Foucault, acaba constituyendo una trampa:

Creo que esta voluntad de verdad apoyada en una base y una distribución institucional, tiende a ejercer sobre los otros discursos hablo siempre de nuestra sociedad una especie de presión y de poder de coacción. Pienso en cómo la literatura occidental ha debido buscar apoyo desde hace siglos sobre lo natural, lo verosímil, sobre la sinceridad, y también sobre la ciencia en resumen, sobre el discurso verdadero. [...] De los tres grandes sistemas de exclusión que afectan al discurso, la palabra prohibida, la separación de la locura y la voluntad de verdad, es del tercero del que he hablado más extensamente. Y el motivo es que, desde hace siglos, los primeros no han cesado de derivar hacia él. Y porque cada vez más él intenta

tomarlos a su cargo, para modificarlos y a la vez fundamentarlos (Foucault, 2008: 22-23).

Los discursos del Régimen incipiente llevan a cabo su empeño de verdad sobre una supuesta realidad social que pretenden mostrar y mejorar a través de una exposición ordenada, lógica, en la que se naturaliza la nueva estructura de poder. La férrea intención de mostrar en los textos revolucionarios la verdad que ocultaban los escritos precedentes ¿qué podía haber de verdad en el *Paradiso* de Lezama Lima? se convierte en una potente generadora de exclusión:

La voluntad de verdad que se nos ha impuesto desde hace mucho tiempo es tal que no puede dejar de enmascarar la verdad que quiere. Así no aparece ante nuestros ojos más que una verdad que sería riqueza, fecundidad, fuerza suave e insidiosamente universal. E ignoramos por el contrario la voluntad de verdad, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir (Foucault, 2008: 24).

Esta voluntad no sólo resulta excluyente sino deformadora. Excluyente en cuanto a su vocación seleccionadora y opositiva: la *verdad* a la que aspira la escritura revolucionaria parece tener más que ver con el campesino que trabaja en la zafra que con la mujer negra que lleva a cabo rituales orishas. Deformadora en cuanto a su concepción absolutista: por una parte, su creencia en la capacidad de representar la verdad; por otra, su concepción de esta como un ente completo y perfectamente delimitable, en esencia, puro. Entre las verdades revolucionarias se halla la realidad negra, ejemplificada y casi petrificada en la escritura de Nicolás Guillén. El entramado construido en torno a la negritud enmascara la conversión del sujeto negro en un sujeto puro, sin matices, atravesado por esa castrante voluntad de verdad. Paradójicamente, sin mezcla. La pretensión de verdad obliga a la definición restrictiva, asimila dificultosamente u omite aquello que no es taxonómicamente claro. La *verdad* se irrita ante lo no delimitable: “La (in)definición ontológica irrita, es cierto, en su prolongado roce entre el inalcanzable deseo por la independencia y el miedo insoslayable de perder hasta la autonomía cultural. A la irritación se suma la tristeza que da cuenta que toda solución final sacrificaría las ventajas de las opciones reprimidas” (Sommer, 2005: 38).

El deseo del régimen revolucionario de arrojar luz sobre realidades sociales veladas históricamente se contrapone a su intención de construir el relato unificado de un nuevo Estado: “La alternancia estructural entre la pertenencia a una cultura particular y a la de la mayoría descose la sutura entre nación y Estado, e impone conciencias dobles entre una identidad cultural y otra pertenencia política” (Sommer, 2005: 39). De este modo, atender a la emergencia de lo negro se presenta como una necesidad revolucionaria para la construcción del hombre nuevo, pero ahondar en el cariz prismático del mestizaje afrocubano se revela como una traba para la constitución del nuevo modelo estatal. Llevar a cabo aperturas en el sistema de representación y ampliar el campo de lo representado, aún más, cuestionarse la propia representación se convierte en un proceso debilitador, excava una profunda zanja, tal y como apunta Sommer, entre nación y Estado.

La búsqueda de una identidad fija nacional, lingüística, literaria, sexual, etc. que sostenga al nuevo Régimen fomenta la inclusión de “lo negro” pero, a la vez,

lo fosiliza como un modo de decir, modo de ser, monolítico de nuevo una admisión con condiciones. Lo étnico se filtra en la cultura oficial a través de un conjunto de rasgos temáticos, idiomáticos y rítmicos definidos. Esta aparente estrategia de visibilización oculta, con aún más fuerza, aquello que escapa a su categorización. Lo no contenido por este mecanismo de inclusión-exclusión se transforma en doblemente *indecible*.

Las agradables escenas de mujeres bailando guaguancó que pueblan los versos de Ramón Guirao o Emilio Ballagas velan otras muchas prácticas como los abusos sexuales ejercidos sobre niñas por parte de miembros de su propia familia *Mi nombre*, Excilia Saldaña o, en un nivel más amplio, la complejidad de unas relaciones poscoloniales mal resueltas –Amo a mi amo”, Nancy Morejón. Del mismo modo, la amplia muestra de léxico de origen africano que relumbra en la obra de Nicolás Guillén desplaza y estigmatiza la considerable producción bilingüe que conjuga inglés y castellano, haciéndose eco de una realidad lingüística creciente en Cuba fenómeno conocido como *alternancia* o *code-switching*, como podemos observar, por ejemplo, en la producción de Achy Obejas: “I saw it / saw black africa / down in the city / walking in Chicago y / la cuba cuba / gritando en el solar”.

La materialización literaria de este “habla queer” (Sommer, 2005: 40) pone de manifiesto la resistencia a aferrarse a una definición exclusiva, a una normalidad de identidad fija. Apunta la impertinencia de la pureza. El texto “Pureza, impureza, separación”, de María Lugones, ilustra esta posibilidad de no poder o no querer “haber del todo”, señala esa no pertinencia de la diferenciación de la *verdad*, podríamos añadir:

Para entender el carácter ficticio de la posición privilegiada es importante que reconozcamos que su concepción misma deriva de la concepción de la realidad como algo unificado. Si asumimos que el mundo de las personas y de las cosas está unificado, entonces podemos concebir una posición privilegiada desde la cual se puede entender la unidad. La concepción de la posición privilegiada sigue a la necesidad de control; no le precede dado que la unidad está asumida. La posición privilegiada se halla pues más allá de la descripción, excepto como ausencia: «fuera de» es su característica principal. La posición privilegiada no es de este mundo, es otromundista, tan ideal como su habitante, el observador ideal. Existe sólo como esto desde donde la unidad se puede percibir (Lugones, 1999: 243).

¿El poema de Achy Obejas creación es puro o impuro? ¿El texto de María Lugones crítica es puro o impuro<sup>93</sup>? Vayamos un poco más adentro ¿Se presenta como necesario, para el abordaje de estos textos, el interrogante sobre su pureza? es decir ¿resulta obligatorio ubicarlos dentro de un género literario o de una lengua? ¿Qué sucede si no pertenecen a una categoría apriorística, definida *limpiamente* y cerrada? ¿Qué reacción provoca en el lector esta hibridez lingüística y discursiva?

---

<sup>93</sup> En este texto se aprecia la antes nombrada alternancia idiomática, pero también una alternancia que podríamos llamar genérica en la que conviven diferentes lenguas, formatos, intertextualidades, etc. Atendiendo a las palabras de la autora, podemos afirmar que se trata de un texto mestizo.

—E lenguaje, la conducta, las personas son mestizas”, afirma Lugones (1999: 240). Los textos también. La autora realiza una defensa del mestizaje desde la propia textualidad/textura. La carencia de homogeneidad origina tensión. María Lugones lleva a cabo un ejercicio escritural de puesta-en-obra de dicha *falta*, a través de ello consigue generar tensión en el lector, puesto que éste no ve cumplidas sus expectativas ~~h~~“homogéneas” de lectura. Este texto, guiado por la lógica del corte (multiplicidad) y no por la lógica de la pureza (fragmentación), produce inquietud en el receptor, obligándole a tomar conciencia y a tomar partido.

La fragmentación sólo es pensable a partir de la idea de unidad, sólida e indivisible, pura, atómica. La correlación de diversas unidades a través de diferentes mecanismos ficcionales origina lo ~~m~~“múltiple”, una falsa captura de totalidades unificadas, fácilmente separables. Por el contrario, la multiplicidad no conlleva una cópula más o menos trabada de diversas unidades sino una hibridación, una con-fusión, esto es, el mestizaje.

Detrás de estos esquemas se halla la creencia en la unidad y la concepción de la realidad como algo unificado. Este ítem previo condiciona nuestro modo de pensar, reconduciendo nuestro punto de vista. Si existe una unidad, debe existir un lugar privilegiado desde el cual poder contemplar la unidad en su totalidad: esta presunción se impone como un mecanismo de control.

Lugones plantea abiertamente la naturaleza de la trampa: ~~h~~“la necesidad del sujeto moderno por controlar a través de la unidad, la producción y el mantenimiento de sí mismo como unificado” (1999: 247). No obstante, esta necesidad constituye en sí misma una paradoja, una contradicción. Puesto que lo puro, lo unificado, se construye a partir de lo impuro, lo incompleto, lo impropio, marcándolo. Para mantener el control de la auto-contemplación como unidad pura, se borra, se ignora esa marca.

María Lugones apuesta por la ambigüedad frente a la dicotomía, la multiplicidad frente a la fragmentación. La afirmación de la alteridad de nosotros mismos, frente a una heterogeneidad pública que continúa concibiendo el sujeto como unificado y borra nuestra complejidad.

En definitiva, propone el cultivo del arte del corte como práctica de resistencia en la transformación de las opresiones como engranajes. ¿Y no es, este texto, así como el de Achy Obejas así como el de otras autoras citadas en este capítulo o el de Georgina Herrera, a la que nos referiremos más adelante, un ejemplo de ese lenguaje del corte? ¿No son en sí mismos, como prácticas escriturales, ejercicios de resistencia?

En este texto se hace referencia a la ~~p~~“personalidad dual” a través del caso chicano mexicano/americano, la cual es definida como ~~h~~“un intento mortífero y a la vez amoroso por convertir la raza en un conjunto de hermosos zombis: un intento por erradicar la posibilidad de una conciencia mestizo/a” (Lugones, 1999: 253). Otro caso de ~~p~~“personalidad dual” sería el de los/las afrocaribeños/as en EE.UU, tal y como muestra el poema de Achy Obejas, pero también el de las propias afrodescendientes que permanecen en Cuba y protagonizan una inserción / no inserción en el entramado cultural-institucional revolucionario. La mujer afrocaribeña, encerrada en un conjunto de estereotipos, vinculados en su mayoría con el exotismo y el erotismo, tiende a percibirse como un sujeto unificado en su diferencia. Todo intento de constituirse en mestiza, en sujeto cortado, la convierte en inclasificable, en inmanejable, se convierte en un desborde irreductible. De ahí

que se perciba como amenaza, como un elemento desordenador, que escapa al mecanismo de control.

## 2. La emergencia de nuevas especificidades.

*Era una mulata de ojos claros que tenía el pelo lacio; sandunguera más retrechera que Oyá, sonsacadora de maridos y siempre soltera. Enamoraba a los hombres, y los hombres por ella abandonaban a sus mujeres.*

Lydia Cabrera

La configuración de estos sujetos y textos cortados producidos por autoras negras se inicia con los primeros años de la Revolución y se manifiesta con fuerza en la década de los ochenta y noventa. Este proceso se constituye como causa y efecto, a la vez, de diversos fenómenos, entre ellos, la modificación y ampliación de las reivindicaciones feministas. Esta evolución favorece la emergencia de un amplio grupo de autoras y amplifica la repercusión de sus textos. Consideramos pertinente contextualizar este ambiente de cambios para acercarnos al panorama al que nacen los textos de poetisas como Georgina Herrera.

Coincidiendo con la lucha de los derechos civiles, los procesos de descolonización y la defensa de derechos de los homosexuales, desde finales de los sesenta se articula lo que se conoce como feminismo de la Segunda Ola. Frente a las reivindicaciones políticas concretas que habían caracterizado las manifestaciones feministas precedentes derecho al sufragio, a la educación, etc., el feminismo de la Segunda Ola llama a desenmascarar la ideología de género que constituye la base de la opresión femenina. La masificación y popularización del fenómeno así como la diversificación de tendencias y perfeccionamiento de las aproximaciones teóricas y las metodologías críticas propician este segundo momento.

Otros feminismos emergen y se consolidan y presentan discrepancias con respecto a las líneas generales de lo que constituyó la Primera Ola. Así, hacen irrupción las primeras críticas del feminismo afroamericano y del feminismo latinoamericano fundamentadas en que “La crítica feminista ha declarado generalmente universal lo que es particular (por ejemplo, al usar «mujeres del siglo diecinueve» para describir a mujeres blancas educadas de Inglaterra o Estados Unidos)” (Sniader, 1998: 195).

El feminismo negro pone sobre la mesa “las contradicciones del feminismo blanco que se plantea como universal pero que excluye en la práctica a las mujeres que son diferentes” (Jabardo, 2008: 47). “El problema de las feministas blancas se plantea desde el feminismo negro es que son incapaces de percibir hasta qué punto el racismo estructura todas las relaciones. Tal vez porque tendrían que replantearse en el seno de esas relaciones” (Jabardo, 2008: 49). Este diálogo y reescritura del feminismo blanco se origina a partir de la teoría poscolonial y del replanteo que esta provoca tanto en los estudios feministas como en la literatura comparada. Ambas resultan insuficientemente comparatistas, ambas se sirven de un paradigma que hacen pasar por universal. Ambas resultan, por tanto, menos amplias y globalizadoras en el mejor de sus sentidos de lo que postulaban en un comienzo. La dificultad de visibilizar determinadas culturas o determinados grupos de mujeres y la pretensión de legitimarse mediante la selección de aquello que resulta supuestamente *representativo* ahí aparece una pregunta clave: ¿representativo de qué? ¿A qué mayoría está representando? restringen a ambos movimientos y los convierten en perpetuadores del canon eurocéntrico. El bienintencionado punto de partida basado en la búsqueda de semejanzas es pervertido y deriva en una herramienta excluyente. La contemplación y

revalorización de la diferencia y la aparición del concepto de “fronterizo” nos llevan a repensar los modos de relación y a afrontarlos desde una perspectiva mucho más compleja. Oponer hombre a mujer supone una presunción: que todas las mujeres son iguales. Efectivamente, no lo son. Urge invertir las oposiciones del pensamiento binario occidental, deshacerlas o, quizá, resignificarlas para desactivarlas como estrategias de dominio. Urge volver a formular las preguntas fundamentales: si la mujer es el otro, ahora se hace necesario cuestionarse ¿quién es la otra mujer? Y plantearse nuevamente la interrelación yo/otro para evitar actitudes colonialistas y truncar el canon opresor.

En el texto “*Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista*”, Bell Hooks pone el énfasis en el carácter erróneamente homogéneo y universal que ha abanderado el feminismo durante sus primeras décadas como movimiento organizado y sistematizado:

Un principio central del pensamiento feminista moderno es el de que «todas las mujeres están oprimidas». Esta afirmación implica que las mujeres comparten una suerte común, que factores como los de clase, raza, religión, preferencia sexual, etc., no crean una diversidad de experiencias que determina el alcance en el que el sexismo será una fuerza opresiva en la vida de las mujeres individuales (Bell Hooks, 2004: 37).

Además del peligro de universalizar un modo de ser mujer blanco, occidental, de clase media..., las *otras* mujeres acusan al resto de feminismos de poseer, en el mejor de los casos, una actitud paternalista al considerar que la lucha, como tal, no existía hasta que ellos le dieron voz, hasta que ellos proporcionaron el análisis y el programa de liberación. Es decir, que sin su teorización y acción inicial, no existiría una resistencia. De esta manera anulan la existencia de otras estrategias de resistencia llevadas a cabo a partir de la vivencia real del patriarcado que es experimentada por mujeres negras o hispanoamericanas, aunque esta no tenga lugar de un modo mantenido u organizado. Por otra parte, los mitos operativos en torno a la mujer negra han contribuido negativamente a su incorporación al movimiento feminista —ya que las mujeres blancas estaban convencidas de que la «verdadera» negritud consistía en hablar la jerga de los negros pobres, ser poco cultivadas, tener la sabiduría de la calle y toda una serie de estereotipos” (Bell Hooks, 2004: 45). De acuerdo con esto, las mujeres blancas, sobre las que se ejercía un dominio por parte de los hombres, ejercían, a su vez, un dominio sobre esas *otras* mujeres. La mujer universalizada que presentan los primeros feminismos es víctima y opresora al mismo tiempo; participa, en cierto aspecto, de los mecanismos de control que denuncia; iguala, en su planteamiento primigenio, la opresión de unas y otra mujeres, sin tener presente que mujeres negras e hispanoamericanas son el resultado de un doble proceso de opresión.

No obstante, la réplica de los feminismos afroamericanos ha caído, en algunos casos, en los mismos peligros que los otros feminismos. Así lo pone de relieve la autora:

Las mujeres no blancas que se sienten parte de la estructura actual del movimiento feminista incluso aunque formen parte de grupos autónomos parecen sentir que su definición de la agenda de partido, en

el tema del feminismo negro o en cualquier otro, es el único discurso legítimo. Más que alentar la diversidad de voces, el diálogo crítico y la controversia, tratan, al igual que otras mujeres blancas, de silenciar el disenso (Bell Hooks, 2004: 42).

Estas circunstancias nos obligan a entender que no resulta viable la existencia de un único discurso del feminismo, sino que este debe diversificarse y contemplar las diferentes relaciones que se establecen entre las mujeres y entre estas y la sociedad en la que se integran. Frente a este panorama, Susan Sniader nos advierte de la necesidad de una deconstrucción de la teoría del género que conduzca a la adopción de una perspectiva que contemple la “especificidad comparativa” (Sniader, 1998: 204). Por su parte, Mercedes Jabardo, desde una óptica vinculada a la antropología, propone “pensar el género desde la interculturalidad” para “incorporar a las otras en un discurso en el que se reconozcan. Entenderlas desde sus propios códigos. Sumar incluso esos códigos al discurso “occidental” que ya desde esa incorporación tiene que ser necesariamente distinto. Para eso, claro, hay que reconocerle a la otra la capacidad de pensar-se” (Jabardo, 2008: 51).

Con respecto a los feminismos latinoamericanos, que se incorporan con fuerza a la segunda oleada del feminismo, ocurre algo semejante. Tampoco las mujeres latinoamericanas encajan en las circunstancias descritas por el feminismo inicial. Las mujeres del Caribe y de América del Sur se enfrentan, en muchos casos, a fuertes luchas contra las dictaduras; en otras ocasiones, su condición indígena determina su experiencia como mujeres; la lucha por sus derechos reproductivos y sexuales así como los problemas de violencia contra las mujeres se hallan en un nivel muy diferente al de la mujer blanca de clase media; etc. Es decir, su condición de oprimidas también consta de una doble vertiente. Virginia Vargas, en su artículo “Los feminismos latinoamericanos en su tránsito al nuevo milenio (una lectura política personal)”, hace referencia a nuevas tendencias que han intentado incorporar esas *otras* diferencias: “1) el reconocimiento de la diversidad no solo en la vida de las mujeres sino en su estrecha relación con las características multiculturales y pluriétnicas de nuestras sociedades” y “2) una incursión en nuevos temas y dimensiones, buscando ampliarse a una perspectiva macro” (Vargas, 2002: 9). Este texto reclama la necesidad de “una perspectiva de transversalidad e intersección del género con las otras múltiples luchas democráticas, políticas y culturales que levantan no solo las mujeres sino también otros múltiples movimientos sociales” (Vargas, 2002: 10).

Especificidad comparativa, interculturalidad o transversalidad e intersección son aspectos desde los que se ha acechado a la teoría feminista para replantearla y llevar a cabo un proceso de apertura y reorganización. Estas críticas constituyen un transcurso del feminismo hacia un modelo más amplio y certero. El feminismo continúa siendo un proceso que se replantea constantemente y que incorpora a sujetos que habían sido invisibilizados en sus comienzos, repensando sus lugares y su forma de relacionarse.

A pesar de este conjunto de transformaciones, hallamos una intersección que no ha sido, todavía, contemplada en su plena especificidad: se trata de la mujer negra y latinoamericana. En cuyo caso, los mecanismos de control a los que es sometida se multiplican.

Isabel Carrera, en su texto “Feminismo y postcolonialismo: estrategias de subversión”, apunta “en ambas teorías la resistencia a la autoridad y el poder



(imperial, patriarcal) se traduce artísticamente en la resistencia al canon estético establecido, manifestado en formas como las re/escrituras, ironía, parodia, subversión, hibridez o nuevas estéticas, todas ellas instrumentos de un arte con proyecto de futuro” (Carrera, 2005). La re-escritura de Georgina Herrera nos narra una historia conocida la del orden doméstico, la especificidad étnica “desde perspectivas diferentes, con criterios estéticos diferentes” (Carrera, 2005), haciéndonos leer con ojos nuevos al revés o a contrapelo una relación de poder, una aparente conformidad, que ya creíamos conocer en todo su significado. Su trabajo desde “dentro”, su torsión del discurso canónico, a través de lo que podemos denominar “las tretas del débil” (Ludmer) o las estrategias feministas/postcoloniales (Carrera) supone una auténtica subversión de la trabada red de control ejercida sobre el sujeto mujer.

Adrienne Rich, en una conferencia impartida en Amherst, en la Universidad de Massachussets, en abril de 1997, planteaba:

El estudio del silencio me ha mantenido absorta durante mucho tiempo. La matriz del trabajo de quien es poeta consiste no sólo en lo que existe para absorberlo y trabajarlo, sino también en lo que ha desaparecido, se ha vuelto innombrable y por tanto, impensable. Es a través de esos agujeros invisibles en la realidad por los que la poesía se abre camino desde luego eso es así para las mujeres y otros sujetos marginales y desposeídos de poder y generalmente para los pueblos colonizados, pero últimamente para todos los que practican cualquier arte en sus niveles más profundos. El impulso de crear empieza con frecuencia de manera terrible y pavorosa en un túnel de silencio. Cada poema real es la ruptura de un silencio que existe, y la primera pregunta que le podríamos hacer a un poema es ¿Qué tipo de voz está rompiendo el silencio, y qué tipo de silencio se está rompiendo? (Rich, 2005: 116).

Para descubrir qué tipo de silencio se está rompiendo y acabar planteándonos qué tipo de voz la está rompiendo y cómo, volvemos la mirada hacia la primera mitad del siglo XX, recalando en la creación-irrupción de la poesía de tema negro ¿de la mano de qué/quién tiene lugar el conocido *negrismo*? ¿Cómo se ha estructurado? ¿Cómo ha evolucionado?

### 3. El *negrismo* y sus derivaciones. Una configuración problemática.

#### CANCIÓN DYULA

*Un amante es bueno durante la noche,  
es bueno durante la noche...*

*Pero resulta que el día ya brilla.*

Poesía anónima africana

Las antologías y estudios que han abordado el tema de la poesía afroamericana han sido múltiples a lo largo del siglo XX. Algunas recopilaciones se han constituido en hitos historiográficos, como *Órbita de la poesía afrocaribañola*, *Mapa de la poesía negra americana* o *Antología de poesía negra hispanoamericana*. Ramón Guirao, en un intento reivindicador, afirma con respecto al proceso poético afrocriollo que: “Debemos hacer constar que a través

de nuestra literatura y de todas las experiencias a fin de lograr de una vez y para siempre nuestro acento poético propio, la que acusa rasgos más propiamente insulares, la que contiene una esencia más auténticamente nacional, es esta modalidad poética” (Guirao, 1938: 23).

Este afán esencializador se ha ido diluyendo con el paso de las décadas o, al menos, se ha transformado a la que vez que ha evolucionado el debate en torno a la poesía negra o negrista. Los parámetros que guían el estudio de lo afrocubano han derivado hacia la significación de la diversidad étnica o la intervención del concepto raza en la construcción de las historias nacionales, pero desde una perspectiva cada vez más alejada de los presupuestos que alentaron algunos de los primeros estudios, basados en un ansia legitimadora y compensatoria fundamentada en el momento postcolonial.

Emilio Ballagas, ya apuntaba que “lo negro ha adquirido últimamente inusitada boga” (Ballagas, 1946: 15). La existencia de una cierta *moda de lo negro* o, al menos, la popularización de una determinada retórica negrista ha afectado la recepción de gran parte de la producción relacionada con dicho tema y ha modificado sus lecturas. Los reduccionismos derivados de este modo de inserción de lo negro en el sistema socioliterario han provocado, en múltiples ocasiones, asociaciones erróneas o no realizables en todos los casos. Una evidente muestra de este tipo de asimilaciones que han acabado constituyéndose en paradigmas prototípicos es la identificación entre negro o negrista y folclórico. Ballagas diferenciaba tres tendencias líricas: la poesía pura, la poesía folklórica y la poesía social; al nombrar la poesía folklórica, añade de manera inmediata “la negra principalmente” (Ballagas, 1946: 13) y apunta que muchos ejemplos de este tipo de poesía “están a la vista en la presente recopilación”, tratándose de una antología de poesía negra, precisamente. La asociación que subyace de este planteamiento ha sido ratificada, con mayor o menor grado de conciencia, por numerosos estudiosos en las décadas posteriores. La existencia de autores de gran relevancia que han optado por la temática folk en su escritura ha reforzado dicha tendencia, un claro ejemplo de ello, en el caso cubano, es Nicolás Guillén. No obstante, resulta evidente que esta identificación es insuficiente e inexacta: lo folclórico aparece como un matiz, que puede derivar en constituyente fundamental o no.

La mayor parte de los tópicos que han impregnado la recepción de esta poesía están vinculados al plano temático. De acuerdo con esta visión tropológica de lo negro, hallamos textos como el siguiente:

La poesía afrocubana, como la de Puerto Rico, hallará su paisaje, sin excluir la nota triste, en el colorido de ballet de las iniciaciones ñáñigas, en el bullicio de las comparsas, en la magia fundida a elementos religiosos tomados del catolicismo, más como inocente irreverencia que como intencionada profanación (...) Hay dentro de toda la poesía mulata motivos de estética universal; alusiones al drama de la esclavitud; al conflicto de sangres en el mulato; a la plasticidad formal de la mujer negra o a la sensual y sorprendente belleza de la mulata (Ballagas, 1944: 11).

Este tipo de apreciaciones han sido perpetuadas durante décadas por diferentes estudiosos, obviando especificidades formales, diferencias en la concepción de lo escritural o sensibilidades temáticas divergentes. El triunfo de la

Revolución en Cuba modifica el lugar ocupado socialmente por la población negra, también modifica las políticas culturales y los paradigmas literarios, así como sus redes organizativas ¿cómo afecta este proceso a la escritura? ¿Y a su recepción y organización?

Roberto Fernández Retamar, en su obra *La poesía contemporánea en Cuba*, caracterizada por una evidente voluntad sistematizadora, traza un eje cronológico y evolutivo en el que se apuntan los siguientes estadios: poesía pura, poesía negra y poesía social. Estableciendo una comparación con el esquema propuesto por Ballagas, la etiqueta de “poesía negra” ya ha sustituido a “poesía folklórica”, la asimilación aparece consumada. Sin embargo, en esta supuesta progresión, la denominada poesía negra toma carácter de preludio hacia esa futura poesía social que se convertirá en bandera revolucionaria. En contraposición a los primeros textos centrados en la reflexión en torno a la producción de tema negro algunos de los cuales acabamos de señalar, Fernández Retamar hace hincapié en la aparición del negrismo como consecuencia de una carencia: “En las Antillas todas, en que hubo una pobrísima población india, incapaz de dejar huella apreciable en nuestra cultura, se produjo, como resultado de esta persecución de lo puro y espontáneo de los pueblos, el movimiento negrista” (Fernández Retamar, 2009: 63). Ante la mirada sesgada hacia lo prehispánico que propugnó la eclosión del movimiento artístico primitivista en la primera mitad del siglo XX y que tantos frutos ofreció en otros países latinoamericanos México o Perú son claros ejemplo de ello, Cuba y otros países caribeños acusaron la carencia de lo indígena y suplieron esta falta desviando su atención hacia lo africano. Esta ausencia, esta perversión a la hora de producir la mitología nativa, salta como un resorte con el triunfo de la Revolución, haciendo mella en su plan de construcción nacional. Se hace necesario diluir el sesgo “folklórico” del tema negro en favor del carácter “social”, la literatura negrista abandona paulatinamente su vinculación a la etnografía o antropología al estilo de los *Cuentos negros de Cuba* de Lydia Cabrera para acercarse a la reivindicación casi política, para convertirse en un punto del programa revolucionario al modo de una gran parte de la poesía de Nicolás Guillén.

Fernández Retamar, en su esfuerzo taxonómico, defiende la coexistencia de estas dos “direcciones esenciales” que transcurren, según su discurso, de modo paralelo: “una sensual, de profundo disfrute formal, que ve lo negro en su exterior grato a los sentidos” folklórica y otra que “prefiere encarar el aspecto más interior, misterioso o dramático de la situación del negro” social (Fernández Retamar, 2009: 67). Sin embargo, en el momento de desentrañar ambas tendencias, la primera aparece como meramente “descriptiva”, generadora de “los más exteriores acercamientos a lo negro”, “la más distante de su centro” (2009: 68). En claro contraste, la segunda variante, encaminada hacia lo político-social, es caracterizada por lo dramático, por su profundidad, por su trascendencia.

¿Cuál constituye el centro de la visión desde lo negro? El retrato que lleva a cabo Retamar de ambos estilos desmiente su propia clasificación. Uno de ellos, el social, parece imponerse sobre el otro, más bien, parece legitimarse frente al otro. Esta priorización oculta refuerza la idea de la existencia de un interés en establecer una evolución no una coexistencia de la poesía de tema negro hacia lo social político.

En esa reubicación de la poesía de tema negro contribuye en gran parte la labor crítica desarrollada en torno a ella, no sólo la que emerge del circuito cultural cubano sino también la red de recepciones fuera de él que se extiende

hasta la actualidad. Por aludir a un solo ejemplo, podemos referirnos al capítulo “Por las rutas del Caribe: Nicolás Guillén, Nancy Morejón y otras voces”, incluido en la obra *Voces y perspectivas en la poesía latinoamericana del siglo XX* de Consuelo Hernández, donde la escritura de Guillén queda encerrada en su productividad política:

Los hitos de su obra poética están marcados por un genuino compromiso social con la volátil realidad histórico-política de la Cuba del siglo XX en la que había, sin embargo, algo constante: los conflictos étnicos, un pueblo oprimido, la realidad de la injusticia social, y una isla todavía viviendo la experiencia colonial que estaba por definir su identidad nacional (Hernández, 2009: 119).

La evolución interna de la propia obra de Nicolás Guillén de lo folklórico a lo social se convierte en paradigma de toda la literatura de tema negro. La problemática carencia de la que partía la introducción del primitivismo en Cuba es hábilmente transformada en punta de lanza por la Revolución.

En esta progresiva readaptación podríamos incluso hablar de reconstrucción tiene un peso importante la incorporación de nuevos sujetos autorales al circuito cultural. Alberto Julián Pérez, en su obra *Revolución poética y modernidad periférica*, establece una serie de tendencias de la poesía postvanguardista en Hispanoamérica, la primera de las cuales es nominada del siguiente modo: “Los poetas cultos conscientes de las innovaciones poéticas más recientes, que mantienen una relación simbiótica con la poesía popular y el mundo cultural al que esta poesía representa y da voz, y tratan de crear una “imagen” de la poesía popular en la poesía culta” (Pérez, 2009: 268), en este grupo incluye a Federico García Lorca o a Nicolás Guillén, entre otros. Es en este proceso de apropiación de la “palabra del otro” como consecuencia de un conjunto de aspectos culturales no resueltos aún satisfactoriamente, donde el autor sitúa el origen de la literatura negrista así como de la gauchesca o la indígena. Este punto de partida será modificado. La poesía de tema negro, con el transcurrir de las décadas y la llegada del Régimen revolucionario, será cada vez menos un juego de reconocimiento con el otro para constituirse en intento de auto-representación del otro. Los resabios de la fascinación romántica hacia las literaturas populares y folklóricas se diluyen paulatinamente ante la propia voz de los sujetos-otros.

Si nos interesa señalar los vínculos entre los cambios en la concepción de la literatura de tema negro y la emergencia de autores provenientes de otros sectores sociales es debido a la importancia determinante que este hecho presenta en la construcción y recepción pública de la poeta Georgina Herrera, sobre la cual trataremos a continuación. No resulta casual que el Proyecto Memorias e Historias Orales de la Revolución Cubana dirigido por Rolando Segura y Elizabeth Dore, entre otros decidiera incluir, entre sus publicaciones, una biografía de esta escritora: *Golpeando la memoria. Testimonio de una poeta cubana afrodescendiente*. En este relato de vida, desarrollado por Daisy Rubiera, se presenta a Georgina como “una mujer negra y feminista; de procedencia rural, humilde, devenida escritora de programas de radio y televisión” (Rubiera, 2005: 7). En la misma línea, Nancy Morejón dirá de ella, en uno de los anexos de la biografía, que era “una mujer negra, joven (...) que sólo había leído al argentino Leopoldo Lugones y había emigrado a La Habana para huir de la miseria rural de su pequeño pueblo natal” (Rubiera, 2005: 181). El acento sobre su procedencia y

su labor en los mass media tan alejado ya del modelo de poeta que podía constituir, por ejemplo, la reconocida Dulce María Loynaz muestran las profundas transformaciones experimentadas por la literatura cubana. Se constituyen en síntoma de un conjunto de cambios ideológicos y estéticos que no dejaron de estar marcados por la trampa de la fascinación exótica haciendo alusión a los años sesenta, Gerardo Fullea León dirá de Georgina: *—al incorporarse y echar a andar, más cordial ya toda ella, me recordó a las estatuillas y máscaras de Benin e Ifé, las que con su majestad y nobleza nos descubrían por aquel entonces un nuevo y alto canon de la belleza*” (Rubiera, 2005: 164) pero que, a su vez, no quedaron fijados sino que han continuado su progresión con el transcurrir de la Revolución, dejando atrás la pétrea clasificación de Fernández Retamar en la que ninguna mujer poeta era, ni siquiera, nombrada. Y es que, tal y como afirma Morejón en el anexo ya aludido:

Hoy en día estamos acostumbrados a encontrar, en las publicaciones periódicas más rigurosas, un significativo número de poetisas que contribuyen con sus obras a enriquecer el oficio literario nacional y en lengua española. Esa realidad insoslayable, no era así en los tiempos en que nació a nuestra literatura Georgina Herrera. A pesar de aquella entrada por la puerta grande, cuyos antecedentes habían estado en la página cultural del periódico Prensa Libre, estaba claro que Georgina daba clara fe de vida pero se contaba entre una exigua minoría de escritoras. Nadie se atrevía a negar a aquel talento; casi todos convenían en que había aparecido una personalidad pero aquella recepción de sus primeros poemas estaba lejos de comprender la importancia que los conceptos de género y raza iban a tener en esta obra para perfilarla y darle su razón más legítima (Morejón cit. por Rubiera, 2005: 182).

En este ensayo pretendemos recalcar en la importancia de la presencia de lo afrocubano en la poesía escrita durante el periodo revolucionario en Cuba y plantear cuál ha sido el devenir de ese tema negro. Concretamente, nos interesa destacar el cruce de género y etnicidad y su diferenciación con respecto, por un lado, a aquello que había sido considerado hasta el momento como poesía negra; y, por el otro, a la poesía institucional, aquella coincidente con el paradigma estético establecido por el régimen. ¿Escriben Georgina Herrera, Caridad Atencio o Soleida Ríos por nombrar sólo algunas poetisas negras actuales sobre la esclavitud o la sensualidad de la mujer caribeña? ¿escriben una poesía social, asimilada a la poética conversacional, del gusto de la institución revolucionaria? Entonces ¿sobre qué escriben? Aunque quizá resulta más necesario plantear ¿desde dónde escriben? y ¿cómo escriben?

El estudio en torno a cómo es ubicado el sujeto mujer-negra en el campo cultural cubano es demasiado amplio para ser afrontado en este trabajo. No obstante, pretendemos detenernos en el caso de Georgina Herrera para mostrar algunas de las estrategias textuales que emplea para insertarse en una tradición y en un circuito socioliterario como el cubano.

#### **4. De objeto a sujeto poético: re-escribiendo a la mujer negra.**

*Ensordecedores toques de tambor ya no me dejan*

*Oír ni sus quebrantos, ni sus quejas.  
Las campanas me llaman...*  
Nancy Morejón

Georgina Herrera irrumpió en el campo literario de la mano del grupo *El puente*, el cual publica su primer poemario, titulado *GH* (1962) las iniciales de la autora, un primer gesto encaminado a inscribirse, a romper un silencio. Esta entrada es en sí misma un signo de oblicuidad, puesto que dicho grupo emerge en el panorama cubano con una voluntad de diferenciarse de las políticas estatales. *El puente*, tras arduas polémicas, será disuelto y sus principales miembros recibirán una penalización simbólica institucional: ellos no son representativos de la literatura nacional, no son artistas revolucionarios<sup>94</sup>. Georgina permanece en el país algunos de los máximos representantes del grupo marcharán al exilio tras su disolución y prosigue su carrera literaria desde una cierta marginalidad que siempre la ha acompañado. Ella nunca fue una poeta del régimen, su causa estaba en otra parte.

Eliseo Diego, en la revista *Cuba Internacional* de diciembre de 1974, entronca ya este primer poemario con el linaje literario femenino cubano y sus principales mecanismos de apropiación/deformación: la asociación de la producción femenina con la escritura de las pasiones –la escritura del dolor, del desgarramiento” o la imagen angelical y misteriosa de la mujer –demasiada ternura”, –enigma hermosos”:

Georgina Herrera continúa entre nosotros una de las más hondas raíces de la creación poética femenina en Cuba: La poesía del dolor, del desgarramiento, su origen y sus consuelos es en *GH* como lo que fue en la Avellaneda y Luisa Pérez de Zambrana en el siglo pasado, el centro de este cuadernos que surge, tal vez con demasiada ternura, en el panorama literario como un enigma hermoso (Diego cit. Por Rubiera, 2005: 185).

Mirta Yáñez incluye a Georgina Herrera en su significativo *Álbum de poetisas cubanas*, una de las escasas recopilaciones de la voz femenina que se han llevado a cabo en Cuba y que, además de recoger textos, reflexiona sobre sus diferentes lugares históricos. No obstante, las trampas en su descripción son semejantes a las empleadas por Eliseo Diego. De ella afirma:

El primer poemario de Georgina Herrera, llamado con sus propias iniciales, *GH* (1962), sorprendió por sus intuiciones y su desprejuiciada forma de abordar su universo interior. Su poesía revela aspectos hermosos o terribles de la cotidianidad, con una audacia que roza una inocencia esencial, sin abandonar la lucidez de una sensibilidad que la poetisa parece entresacar de rincones turbios y que ella aclara con la sencillez y la ternura (Yáñez, 2002: 41).

---

<sup>94</sup> Un proceso semejante, aunque por diversas causas, sufrirá el grupo *Diáspora(s)*. Este grupo, junto a *El puente*, constituyeron dos intentos de reorganizar las redes culturales de la Cuba revolucionaria. No obstante, jamás pudieron emerger del lugar periférico al que las instituciones les relegaron y, finalmente, fueron disueltos.

Esta primera obra supone una declaración de intenciones, una evidente voluntad de desmarcarse de la poética “institucional” y focalizar el sujeto lírico en un yo íntimo ansioso de reivindicar otras subjetividades y sensibilidades no correspondientes con el imaginario revolucionario. En este aspecto, esta obra supone una avanzada con respecto al cambio de paradigma que tendrá lugar en el “espacio poético de los ochenta” (Zurbano Torres, 1996: 20), en el cual “comienzan a tomar cuerpo las subjetividades que parecían ocultas o dormidas en el espacio estético-ideológico del país”: “espacios y sujetos sociales marginales” tales como “el mundo del solar y las religiones negras” o el “discurso gay o de signo homosexual” (Zurbano Torres, 1996: 10).

En sus siguientes poemarios, el ansia legitimadora de la subjetividad mujer y negra crecerá y se explicitará, sentando las bases de una poesía *otra* que crece dentro de la Revolución pero supone una fractura dentro de su sistemático control cultural.

Georgina Herrera fue también incluida en otra de las antologías que han constituido un hito en el reconocimiento de la voz femenina, se trata de *Breaking the silences*, en la que su autora hace hincapié en la labor de las mujeres escritoras en la conformación de la nueva poética emergente:

Women writing poetry in Cuba today are most often direct in their statement, courageous in their exploration of a new world in the making (with all the questioning the bread with old thought patterns implies), passionate but acutely intelligent, innovative in form while attaining a high level of interrelationship between form and content (Randall, 1982: 21).

A la autora de esta recopilación no le pasa por alto la presencia de lo afroamericano y el posicionamiento de la escritora negra con respecto al legado cultural del esclavismo. Los estudios sobre la obra de Herrera se han detenido en los poemas en los que se hace una clara referencia a la etnicidad en relación a la herencia esclavista, así podemos encontrar varias interpretaciones de poemas como “África”, “Fermina Lucumí”, “Retrato oral de la Victoria” pertenecientes al poemario *Grande es el tiempo* o “Canto de amor y respeto para doña Ana de Souza”, “Conclusiones sobre la reina Subad”, “Preguntas que sólo ella puede responder” y “Respetos, presidente Agostinho” incluidos en *Granos de sol y luna*<sup>95</sup>. Randall alude directamente a esta realidad:

The reasons for this will be familiar to women who have tried to understand their “absence” in history: Cuban women inherit the

---

<sup>95</sup> En este trabajo no nos interesa tanto la representación del legado del esclavismo como la inserción de la mujer negra contemporánea en el circuito cultural revolucionario, en el proyecto nacional cubano, aunque uno y otro supongan un continuum. La gran parte de los estudios en torno a la producción de mujeres negras aparecen fuertemente anclados en la revisión de los procesos de interiorización de complejos y subyugaciones emergentes del periodo esclavista. Textos fundamentales como *Piel negra, máscaras blancas* (1952) o *Los condenados de la tierra* (1961) de Frantz Fanon, con su planteamiento de la “desviación existencial”, han resultado esenciales en gran cantidad de los ensayos acometidos sobre este tema y continúan siendo pertinentes a la hora de comprender la no inclusión del sujeto mujer negra en la idea de proletariado sino su constitución como sujeto subalterno. No obstante, insistimos, nuestro interés se centra en cómo es gestionada la producción de esos nuevos sujetos y cuáles son las aportaciones de estos al cambio de paradigma poético.

oppressive Christian (Catholic) Spanish bonds altered by, and finally blending with, the strength of the African slave woman whose struggle was one of constant cultural maintenance and familial resistance (Randall, 1982: 3).

Esa ausencia en la historia se perpetúa con la etapa revolucionaria, puesto que no hay lugar en el proyecto revolucionario para la voz de la mujer negra, tal y como se apunta en *A place in the sun?: –Where is woman’s voice in this collective Project, this master narrative of national identity?”* (Davies, 1997: 167). Lo femenino se introduce en la literatura negra a través del imaginario, en forma del tópico de la mulata lúbrica, cuerpo sexuado que es deseado pero no desea. No hay lugar para la intervención de la voz-mujer, lo femenino se constituye como objeto y no como sujeto lírico: –Yet African Cuban poetry written by women was unheard of before the 1959 Revolution. As elsewhere in the Americas, the inner conflict voiced was the prerogative of the male mulatto; the black female (especially the dancer) incarnated unbridled sexuality, emotional release and aesthetic form” (Davies, 1997: 170).

La sexualidad exótica de la mujer afrocubana constituye uno de los puntos clave en el espeso entramado de estereotipos y distorsiones que condiciona nuestro consumo cultural del Caribe<sup>96</sup>. La poesía de Georgina Herrera se aleja de estos tópicos sobre la mulatez y la negritud. Emprende en sus versos una reivindicación del sujeto lírico mujer que activa otros campos semánticos, tradicionalmente no utilizados por la retórica de la llamada poesía negra.

La escritura de Herrera se sirve de grandes motivos que son reelaborados desde la creación de una ficticia intimidad prototípica, acercándolos aparentemente a la individualidad, no con la intención de trocar Historia por intrahistoria, sino para llevar a cabo una lectura/escritura a contrapelo de la historiografía, una mirada desde el punto de vista del/lo subalterno, que permita hacer visibles los mecanismos mediante los cuales los grupos dominantes construyen las expectativas que tienen de los subalternos. Por eso, en el poema –África” se permite versos como: –Amo esos dioses / con historias así, como las mías: / yendo y viniendo / de la guerra al amor o lo contrario” (Herrera 1989: 14); y apostrofa al continente personificándolo: –Puedes / cerrar tranquila en el descanso / los ojos, tenderte / un rato en paz. / Te cuido” (Herrera, 1989: 15), adoptando una actitud casi maternal –the daughter is represented through Africa, and Africa through the daughter, in terms of filial love (Davies, 1997: 182). Del mismo modo sucede en –Preguntas que sólo ella puede responder”, donde el sujeto lírico adquiere esa misma actitud: –Ojos de etíope, dime, / resuelve tú que puedes / este amasijo de ternura / en el que me debato” (Herrera, 1978: 37). El mecanismo a través del cual se ejerce la violencia epistémica es transgredido: el

---

<sup>96</sup> Un modelo de estudio ya clásico sobre el consumo cultural del –exotismo” viene constituido por *Orientalismo* (1978) de Edward Said, donde el –orientalismo” se revela como una –institución corporativa” que acepta a Oriente y lo administra y ordena desde aquellas visiones que considera –adecuadas” para sí, en este proceso intervienen no sólo los intereses del mercado y el capital, sino los diversos mecanismos de la fantasía, del deseo, de la erótica. Said señala cómo, en el tejido que forman todas las experiencias orientales, se puede apreciar una asociación casi uniforme entre Oriente y el sexo. De un modo semejante, en la amplia tradición de construcciones que tienen como referente a la mujer mulata/negra caribeña es posible detectar un vasto manantial de estereotipos e imagotipos, los cuales nutren no sólo a la literatura sino también a historiografías y otros tipos de materiales –científicos”, que producen una asociación directa entre mujer negra y sexo.



objeto femenino sexualidad exótica, fetiche que atrae y atemoriza convertido en tópico literario de esa tradición de escritura en torno a la mujer mulata o negra queda revertido. El cuerpo deseado se desvanece, se mantiene el rostro: “Este rostro, hecho / de tus raíces, vuélvese / espejo para que en él te veas” (Herrera, 1989: 14), como símbolo del intento de auto-representación.

En otras composiciones, en lugar de utilizar imágenes emblemáticas como lo son la personificación de “África” o esos “ojos de etíope”, emplea referentes históricos concretos que son subvertidos a través del texto. Así, poemas como “Fermina Lucumi” aluden al alzamiento de esclavos en el ingenio Triunvirato, de Matanzas, en 1843; o “Respetos, Presidente Agostinho” a las luchas revolucionarias angolanas protagonizadas por Agostinho Neto, primer presidente de Angola y secretario general del Movimiento Popular de Liberación de Angola. Estos pasajes actúan como revulsivos, como enclaves desmitificadores de los diferentes procesos antiesclavistas y de las diversas figuraciones construidas en torno a África, al Caribe afroamericano y a los personajes-tipo que han poblado la llamada literatura de tema negro. Por eso, el poema “Respetos, Presidente Agostinho” que comienza con un pasaje de descripción idílica:

Según abuelo, África  
era un país bonito y grande como el cielo, desde  
el que a diario, hacia  
el infierno occidental, venían  
reyes encadenados, santos  
oscuros, dioses tristes  
(Herrera, 1978: 48).

Finaliza trastocando esta imagen edénica de la África de los orígenes y no cumpliendo la expectativa creada en el lector con los primeros versos, sacando a la luz esos mecanismos de violencia epistémica:

El que toca a la tumba de mi abuelo,  
quien lo despierta, le habla  
así, con su manera suave, irrevocable,  
le explica de igual modo  
en qué puntos estuvo equivocado  
(Herrera, 1978: 48).

Este uso subversivo de la Historia en su poética pretende “crear una historia alternativa de resistencia” (Hedeem, 2004:43), hacer patentes los dispositivos que operan sobre la propia construcción, enmarañar la trama de la versión dominante, crear un hueco en la linealidad historiográfica a través de la ruptura del orden porque “es este orden el que dicta lo que debe incluirse en la historia y lo que hay que dejar fuera de ella, de qué forma el argumento debe desarrollarse coherentemente con su eventual desenlace, y cómo la diversidad de caracteres y acontecimientos deben controlarse de acuerdo a la lógica de la acción principal” (Guha, 2002: 31).

La ordenación a la que se resiste la autora es doble, su escritura se erige frente a una linealidad externa poscolonial y otra interna revolucionaria. El centro hegemónico se desplaza pero continúa desarrollando estrategias de silenciamiento, procesos de homogeneización enmascarados tras nuevas retóricas del poder.

En definitiva y haciéndonos eco de la metáfora de Ranajit Guha, la escritura de Georgina Herrera reclama de nosotros un “saber escuchar” a “las voces de la historia”.

## BIBLIOGRAFÍA

- BALLAGAS, Emilio, 1944, *Antología de poesía negra hispanoamericana*, Madrid, M. Aguilar Editor.
- , 1946, *Mapa de la poesía negra americana*, Buenos Aires, Editorial Pleamar.
- CARRERA, Isabel, 2005, “Feminismo y poscolonialismo, estrategias de subversión”, UVIC. Disponible en:  
[http://www.bivipas.info/jspui/bitstream/10720/466/1/D-352-Carrera\\_Isabel-276.pdf](http://www.bivipas.info/jspui/bitstream/10720/466/1/D-352-Carrera_Isabel-276.pdf)
- DAVIES, Catherine, 1997, *A place in the sun? Women writers in twentieth-century Cuba*, Londres, Zed Books.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, 2009, *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- FOUCAULT, Michel, 2008, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.
- GUHA, Ranajit, 2002, *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*, Barcelona, Crítica.
- GUIRAO, Ramón, 1938, *Órbita de la poesía afrocubana 1928 – 37 (Antología)*, La Habana, Ucar, García y Cia.
- HEDEEN, K. M., 2004, “Georgina Herrera, género y etnicidad”, *La Gaceta de Cuba*, ener-feb, pp. 42-46.
- HERNÁNDEZ, Consuelo, 2009, *Voces y perspectivas en la poesía latinoamericana del siglo XX*, Madrid, Visor Libros.
- HERRERA, Georgina, 1962, *GH*, La Habana, Ediciones El Puente.
- , 1978, *Granos de sol y luna*, La Habana, Ediciones Unión.
- , 1989, *Grande es el tiempo*, La Habana, Ediciones Unión.
- , 2009, *Gatos y liebres o Libro de las conciliaciones*, La Habana, Ediciones Unión.
- HOOKS, Bell, 2004, “Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista”, en *Otras inapropiables, feminismos desde las fronteras*, Madrid, Traficante de sueños, pp. 33-50.
- JABARDO, Mercedes, 2008, “Desde el feminismo negro, una mirada al género y la inmigración”, en Liliana Suárez, Emma Martín y Rosalba Hernández (coord.), *Feminismos en la antropología. Nuevas propuestas críticas*, Ankulegi Antropologia Elkarte.
- LUGONES, María, 1999, “Pureza, impureza, separación” en Neus Carbonell y Meri Torras (comp.), *Feminismos literarios*, Madrid, Arcos Libros, pp. 235-264.
- PÉREZ, Alberto Julián, 2009, *Revolución poética y modernidad periférica*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- RANDALL, Margaret, 1982, *Breaking the silences. An anthology of 20<sup>th</sup>-century poetry by Cuban women*, Vancouver, Pulp Press Book Publishers.
- RICH, Adrienne, 2005, *Artes de lo posible: ensayos y conversaciones*, Madrid, Horas y horas.
- SAID, Eduard, 1978, “Introducción” en *Orientalismo*, Perú, Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales. Disponible en:  
<http://www.cholonautas.edu.pe/modulos/biblioteca2.php?IdDocumento=0061>
- SNIADER, Susan, 1998, “¿Comparada con qué? Feminismo global, comparatismo y las herramientas del amor” en Neus Carbonell y María José Vega, *La literatura comparada*, Madrid, Gredos.

SOMMER, Doris, 2005, "Lenguas del amor AC-DC", en Mabel Moraña y María Rosa Olivera-Williams (comp.), *El salto de Minerva. Intelectuales, género y Estado en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, pp. 37-45.

VARGAS, Virginia, 2002, "Los feminismos latinoamericanos en su tránsito al nuevo milenio (una lectura política personal)", en Daniel Mato (comp.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Caracas, CLACSO.

YÁÑEZ, Mirta, 2002, *Álbum de poetisas cubanas*, La Habana, Letras Cubanas.

ZURBANO TORRES, Roberto, 1996, *Poética de los noventa ¿Ganancias de la expresión?*, La Habana, Ediciones Abril.

# PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS: HISPANISMO EM DEBATE EM MEADOS DO SÉCULO XX

Isabel Jasinski

Universidade Federal do Paraná

## RESUMEN

Nos anos 40, ao ultrapassar as fronteiras peninsulares, um grande número de intelectuais espanhóis redescobria seu ser no contexto hispano-americano, caracterizado pelo mosaico cultural do continente. Para esses exilados, o idioma era um elemento unificador e o conceito de "hispanismo" sustentou a defesa que realizaram de uma comunidade cultural. Entre eles se destaca Francisco Ayala, escritor preocupado com o problema humano num mundo que desmoronava.

**Parabras-clave:** Hispanismo; Humanismo español; Exílio; Francisco Ayala; identidade e alteridade.

## ABSTRACT

In the 40s, crossing the European peninsular borders, a large number of Spanish intellectuals rediscovered his being in Hispanic American context, characterized by the cultural mosaic of the continent. For these exiles, the language was a unifying element and the concept of "Hispanism" helped to defend a cultural community. Francisco Ayala is one of these exiles, a writer concerned with the human problem in a world that collapsed.

**Keywords:** Hispanism; Spanish Humanism; Exile; Francisco Ayala, identity and otherness.

## Introdução

Na primeira metade do século XX, o caráter hispânico garantia uma identidade cultural relativa para os povos da América, em contraposição à postura pragmática dominadora do elemento ânglico do norte, como acreditavam vários pensadores de um hispanismo que buscava se fortalecer naquele momento. Caracterizava-se pela herança humanista, socrática e cristã que determinou o teor do pensamento e da ação institucional dos primeiros anos de colonização espanhola na América, ainda que as atitudes individuais dos conquistadores fossem incongruentes com os pressupostos ideológicos e impusessem o perfil dominador ao descobrimento. A referência humanista do Estado se materializou na fundação de universidades que difundiram valores fundamentados no aspecto humano de uma cultura universal, uma preparação para o desenvolvimento do ímpeto independentista, segundo Salvador de Madariaga, cujos atos de rebeldia formaram parte do hispanismo como um processo de conscientização de sua própria personalidade (MADARIAGA, 1959). Esse debate voltou à tona em função do que se pode considerar como a segunda maior onda migratória da Espanha em direção à América Hispânica, com a vitória franquista na península.

Dessa maneira, nos anos 40 reconhecia-se uma unidade espiritual baseada num fundamento comum. De modo que os espanhóis que vieram exilados para a América Hispânica “se arraigaram nela”, como observou Eduardo Nicol:

para vivir allí no tienen que trasplantarse o trasterrarse, porque esa tierra es suya y no pierden en ella sus raíces. Esto lo comprenden bien todos los hispanoamericanos que han estado en España, porque la situación es recíproca: no se produciría en un lado si no se produjera también en el otro. (1961: 86).

Esse intercâmbio foi constante ao longo da história, e particularmente intenso no final dos anos 30, lembremos de Rubén Darío, de Vicente Huidobro, ou de Pablo Neruda, e também de vários espanhóis, como José Ortega y Gasset, quem influenciou o pensamento existencialista na filosofia hispano-americana.

Este trabalho pretende se debruçar sobre a discussão em torno ao “hispanismo” entre alguns intelectuais espanhóis, principalmente exilados, que refletiram sobre as relações históricas, sociais e culturais no âmbito dos países hispano-americanos, principalmente nos anos posteriores à Guerra Civil Espanhola e à Segunda Grande Guerra. Tal reflexão pretende principalmente situar aspectos relevantes que fundamentaram a argumentação de intelectuais como Francisco Ayala, que defendia uma integração entre os países hispânicos como forma de fortalecimento diante da configuração política do mundo pós-guerra, falando sobre a “comunidade hispânica” e “globalização” muito antes do surgimento das relações cooperativas contemporâneas.

## Humanismo e liberalismo, fundamentos ideológicos

Comunidade, convivência, liberdade são alguns dos princípios que se desprendem dos tópicos humanismo, liberalismo e hispanismo. São conceitos dos quais derivam valores permeados na atividade crítica e ficcional de Francisco Ayala. Podemos considerar que os preceitos do humanismo espanhol caracterizam a fundamentação a partir de onde se desdobram todos os outros valores, imbricados como ingredientes necessários de uma receita culinária.

No campo da sociologia, da política e da pedagogia, os humanistas espanhóis, como Luis Vives, contribuíram para o fortalecimento de princípios semeados pela filosofia cristã, entre eles a idéia de justiça como matriz das sociedades humanas e fundamento da sua organização, seja monarquia seja república. A partir deles, Francisco de Vitoria elaborou uma doutrina do direito dos povos baseada no princípio de liberdade, estabelecendo desta maneira, diz Joaquín Xirau, as premissas do direito internacional, segundo a qual nenhum povo poderia ficar excluído dos direitos inerentes à sociedade humana, porque eles se originaram na identidade de natureza dos elementos que a integravam, pressupondo a cooperação mútua:

por primera vez, aparece la idea de una sociedad internacional concebida como un organismo de pueblos libres e iguales. (XIRAU, 1999: 546)

Essa idéia determinou, por conseqüência, uma lei universal que deveria gerir as atitudes de todos os membros da comunidade humana, garantindo a integridade da sua independência, da sua liberdade e da sua dignidade. Aqui se encontra a raiz da condenação de toda guerra, como um atentado contra a natureza humana. São os eixos básicos do espírito liberal: justiça, liberdade, igualdade,

el único valor permanente y todavía transmisible hoy del cristianismo, el único provisto de capacidad para difundir un sentido espiritual a la existencia humana en una época en que los problemas de orden material se revelan ya como problemas puramente instrumentales. (AYALA, 1963: 284)

Para os intelectuais dessa geração, enquanto a técnica ofereceu um caminho para a solução dos problemas objetivos, o pensamento e a criação deveriam responder às necessidades espirituais, proporcionando um parâmetro crítico para a conduta humana.

A iniciativa de ação na sociedade estaria no sujeito, guiado pelos princípios universais, contribuindo para o seu esclarecimento e sua aplicação na realidade imediata e histórica. Para Ayala, a representação ficcional moderna, inaugurada por Miguel de Cervantes, baseou-se neste pressuposto, constituindo sua dinâmica a partir da observação do comportamento complexo do outro, seus impulsos, motivações e as conseqüências dos seus atos

(AYALA, 1947). Por isso, o *Quijote* exprimiu a deformação das certezas do mundo clerical da Idade Média, a ambigüidade, o desengano, o jogo entre realidade e aparência, o ímpeto frustrado da vontade individual, alcançando configurar o drama humano a partir de fontes históricas muito específicas. A preocupação pelo aspecto humano foi uma das influências de Cervantes reconhecidamente atuante da obra ficcional de Francisco Ayala. O uso da imagem do ser humano como motivo e símbolo em sua obra, segundo uma função emblemática e concreta na representação, não apriorística ou abstrata, para Thomas Mermall, caracteriza o humanismo ayaliano (MERMALL, 1983: 23). Uma qualidade ou uma ação permitiria assim relacionar em profundidade personagens antagonicos justamente pela sua constituição humana.

O crítico norte-americano também reconheceu o seu humanismo nos pressupostos teóricos da ecumene espanhola, fundamentada na convivência global e contrária aos nacionalismos, que disponibilizaria uma nova organização política da comunidade hispânica, segundo os preceitos da tradição humanista integradora. O humanismo espanhol representou para Ayala um sustentáculo moral diante do fechamento do horizonte de ação do indivíduo. No entanto, esse humanismo foi um antecedente do liberalismo ilustrado do século XIX que, como organização social, base das nações modernas, viu-se ultrapassado e inaplicável diante da nova configuração histórica da sociedade do século XX. Porém, os princípios que o inspiraram continuavam vigentes como valores universais da convivência humana, o reconhecimento disso fez com que a ação do indivíduo fosse consciente do seu alcance e do seu limite, segundo preceitos espirituais, conforme disposições históricas. Nesse sentido compreende-se a reivindicação que realiza, em *Tecnología y libertad*, entre outros ensaios, dos princípios de harmonia que inspiraram a sociedade do século XIX, adaptando-os à nova situação e restringindo o poder de interferência do Estado em setores da atividade humana (AYALA, 1959: 99). Humanista e liberal, ainda que construísse sua obra sobre os escombros da tradição decimonônica, conforme entendeu Mermall, seus valores morais se chocaram com o contexto histórico que definiu sua vida – a sociedade de massas, o pragmatismo, a guerra – levando seu antagonismo inclusive à dimensão metafísica do –ser e o nada”. Esse dissentimento se erigiu sobre o fundamento ético, a crença de que a crítica e a análise racional das ideias e instituições, que orientavam a vida do ser humano, deveriam determinar a postura moral do intelectual num mundo em que fronteira significava exclusão, mas também atravessamento.

### **O hispanismo e o sentimento de comunidade**

Foram muitos os espanhóis que radicaram na América depois da Guerra Civil, Francisco Ayala, Eduardo Nicol, José Gaos, Rosa Chacel, Rafael Alberti, María Zambrano, Max Aub, entre outros, e continuaram seu trabalho a partir dessa nova realidade. Quando perguntaram se sua obra era radicalmente espanhola, Ayala indicou que:



En un sentido es cierto, sin duda, puesto que nació y me formé en España e inclusive había publicado obras aquí antes de la guerra civil, por virtud de las cuales mi nombre contaba en la literatura viva de la España de entonces. Por otra parte, aunque mis temas han sido algunas veces temas españoles, como ocurre en *Los usurpadores* y en *La cabeza del cordero*, no he dejado de trabajar con ambientes extrapeninsulares, bien sea hispanoamericanos, como ocurre en *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*, bien sea con ambientes de localización indeterminada e incluso con ambientes norteamericanos. (AMORÓS, 1977: 230)

As Américas participaram de sua obra não apenas como tema literário, mas também como objeto de reflexão, a partir do momento em que os universos social, cultural e imaginário, americanos se tornaram integrados ao seu pensamento. Contudo, não se limitou ao mundo hispânico, contrapôs a ele a cultura norte-americana. Com o conhecimento da realidade plural do continente, a partir da sua formação sociológica, Ayala considerou a evolução das designações a respeito do “americano”, chamando a atenção para os equívocos e para os fundamentos ideológicos que as sustentaram.<sup>97</sup> A partir disso, o crítico questionou se realmente os países reunidos sob essas nomenclaturas formavam uma unidade, pois, apesar do elemento hispânico presente através da língua e da tradição determinar um vínculo entre países, o movimento político posterior às independências foi dispersivo. Porém, a ponte lingüística entre os países que formaram o mundo hispânico continuou sendo o laço mais forte dentro da sua diversidade, testemunho da sua referência cultural comum, o que permitia uma compreensão recíproca.

Os intelectuais da primeira metade do século XX consideravam que a particularidade cultural da América Hispânica, em comparação com o elemento anglo-saxão, estava na composição entre indígenas, europeus e africanos que contribuíram para formar uma realidade cultural complexa. Por isso os países latino-americanos não eram absolutamente europeus, observou Waldo Frank ao defender o ponto de vista panamericanista que influenciou em parte o ideário da revista *Sur*. A partir do seu referente cultural norte-americano, orgânico, pragmático e racionalista, Frank analisou o caráter europeu da América Hispânica, descendente do humanismo espanhol e da Contra-Reforma, associado às culturas indígenas remotas e profundas, de onde emergiria o elemento religioso e estético de uma civilização agrária, cujos valores se apoiariam na *persona* (FRANK, 1942: 34). A partir das diferenças entre anglo e hispano, o crítico norte-americano considerou que se tratavam de duas partes que se complementaríamos para formar um bloco político-econômico forte.

De uma perspectiva menos integradora, Carmona Nenclares entendeu que a colonização estabeleceu uma divergência entre a realidade social americana e as leis ditadas pela metrópole, e um predomínio do indivíduo sobre o Estado. Erigidas a conquista e a colonização segundo um espírito que

---

<sup>97</sup> Por exemplo, o conceito das “Américas” está subordinado à política da “boa vizinhança” promovida pelos Estados Unidos no pós-guerra, relacionada ao movimento panamericanista, e obedece ao interesse de acentuar sua hegemonia dentro da comunidade continental e mundial; por outro lado, a difusão da idéia de “América Latina”, que incluía os grupos falantes de espanhol, português e francês, é consequência do crescente prestígio cultural da França naquele momento, em detrimento do conceito reducionista de “hispano-americano” (AYALA, 1980: 132).

respondia a uma vontade de saber, seu impulso se viu freado pelos acontecimentos históricos e recolheu-se na consciência do ser americano, fundando um ideal de liberdade. Estabeleceu-se uma vinculação profunda entre a América e a Europa resultante desse ímpeto, no entendimento de Salvador de Madariaga, para quem Portugal, Espanha, França e Inglaterra constituiriam o referente mais imediato para a cultura americana, fazendo que o americano sentisse a cultura europeia ocidental como própria, apesar da sua “mania imitativa” dos Estados Unidos. A mestiçagem resultante da relação do europeu com o índio e o africano produziu a diversidade fundamental, excedendo as diferenças entre países para chegar ao extremo da pluralidade individual. O processo de hispanização, segundo os preceitos do liberalismo, para Madariaga (1959: 74), foi o que provocou a necessidade de independência pessoal de toda autoridade, porque o espírito humanista valorizava o elemento humano e livre do ser.

Esses antecedentes culturais configuraram uma situação vital para a América Latina, segundo esses intelectuais, produzindo uma vocação especial para a especulação filosófica em busca do próprio *ser*, expresso pela contribuição americana para a filosofia no século XIX (GAOS, 1957: 258), o que originou uma forte consciência de si desenvolvida segundo a chave existencialista. O procedimento reflexivo revelou uma tendência para o escrutínio em busca de traços persistentes que caracterizassem uma personalidade argentina, ou mexicana, ou chilena, procedendo a uma revisão integradora das comunidades políticas. A esse bloco se somaram, no século XX, os pensadores espanhóis que vieram para a América, incorporando-se à segunda geração de filósofos hispano-americanos como mediadores entre um setor e outro do mundo hispânico.

(...) estos pensadores han tenido oportunidad de prestar a España un servicio muy señalado, aparte de otros. Desde luego, han prestado a España el servicio que consiste en servir a Hispanoamérica como a su tierra de origen (...). Y esta forma dual de servicio es efectiva e irreprochable, y ha de constar en el haber de un lado y del otro, si de una vez nos decidimos a reconocer que la cuenta es común. (NICOL, 1961: 112)

Como se vê, é senso comum o reconhecimento da identidade cultural compartilhada, entre os intelectuais hispânicos de meados do século XX, como Nicol, Gaos, Ayala ou Henríquez Ureña, para citar apenas alguns. Em função disso, os espanhóis exilados nos países americanos tiveram muita facilidade para se integrar, receberam uma atenção especial, dado que explicitou um mesmo centro de gravidade, diz Gaos. Tendo a garganta apertada, comenta Murena, a Europa se americanizou, engajando-se no movimento de diálogo promovido no âmbito ultramarino (MURENA, 1950: 103). Esse esforço, gasto pelos intelectuais no sentido de pensar e reconstruir as bases de valor para o mundo desarticulado do pós-guerra, foi consciente do princípio de respeito mútuo em relação às diferenças orgânicas dos conjuntos sociais. Enfatizou-se o elemento mestiço do complexo cultural latino-americano como uma característica vital, assim como a raiz diversificada da cultura espanhola fundada sobre os povos do Mediterrâneo, de modo a compreender a assimilação e a integração como um processo de enriquecimento do corpo

hispânico. O eixo de articulação da identidade hispânica definiu uma natureza histórica para o seu ser a favor da federação dos países latinos, defendido por Madariaga, Xirau e Ayala, contra a absorção política predicada pelas ideias panamericanistas, baseadas em um intercâmbio econômico-militar superficial e falso, reconheceu Waldo Frank, inexistente quando se tratava de relações vitais entre as Américas.

### **Um mundo sem fronteiras: integração contra exclusão**

A consciência global só passou a existir com a expansão marítima promovida pelo Império espanhol. Essa evolução, apoiada na filosofia cristã, representou a descoberta da comunidade humana e promoveu a sua unificação ao propor a superação do isolamento do indivíduo que arriscou aventurar-se pelo desconhecido, como disse Octavio Paz. Porém, o racionalismo individualista impôs-se à perspectiva humanista, radicalizando a iniciativa da vontade de ação do sujeito, acentuada pela idéia de livre-arbítrio. A partir de 1898, na Espanha, os fatos históricos desacreditaram o sentido de comunidade para fortalecer a noção de uma relação difícil entre indivíduos. Como efeito dessa ressaca, avançando para além do limite nacional, em *La rebelión de las masas*, de 1925, Ortega buscou inserir a comunidade espanhola na corrente espiritual europeia formada pela integração do pensamento.

Sólo aciertan [los filósofos autóctonos] a ver *una* sociedad, un Estado donde la unidad tenga el carácter de contigüidad visual; por ejemplo, una ciudad. La vocación mental europea es opuesta. Toda cosa visible le parece, en cuanto tal, simple máscara aparente de una fuerza latente que la está constantemente produciendo y que es su verdadera realidad. Allí donde la fuerza, la *dynamis*, actúa unitariamente, *hay* real unidad, aunque a la vista nos aparezcan como manifestación de ella sólo cosas diversas.

(...) La unidad de Europa no es una fantasía, sino que es la realidad misma, y la fantasía es precisamente lo otro: la creencia de que Francia, Alemania, Italia o España son realidades sustantivas e independientes. (ORTEGA Y GASSET, 1983: 120)

Essa perspectiva só passou a ser revista no momento da diáspora pós-guerra civil espanhola pelos intelectuais que se exilaram, ao se perguntar pela identidade originária e ao redescobrir seu ser no mundo hispano-americano. No entanto, um ser disperso, disseminado e dinamizado pelo mosaico cultural disso que se chama América Hispânica, Ibérica, Latina. Com a corrente da vida moderna descontínua, interrompida, fragmentada, reforçou-se o conceito de que a identidade é uma construção subjetiva, desvirtuando definitivamente o preceito hegeliano de espírito objetivo.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Para Hegel, o sentido humano da vida estava na conexão do indivíduo, agente da atividade histórica, com a substância da sua comunidade, na qual estava integrado. Nesse processo sua individualidade ficava determinada pelo sistema de vinculações do *dasein*, procedentes da mentada atividade. Com a crise das nacionalidades no século XX, dita vinculação se fragilizou

No âmbito da comunidade hispânica ampliada, o idioma passou a ser o elemento unificador, como parte do processo de superação do nacionalismo:

la lengua, que no nos sirve para decir suficientemente lo que cada uno quisiéramos decir, revela en cambio y grita, sin que lo queramos, la condición más arcana de la sociedad que la habla (ORTEGA Y GASSET, 1983: 129).

O sentimento de comunidade hispânica podia ser mais ou menos intenso, mas o vínculo concreto se estabeleceu pelas afinidades culturais de sua origem e pelo idioma comum, observou Ayala. Contrariamente ao que se esperava, tendo em vista a dispersão política na América Hispânica, e a ênfase nacionalista do século XIX, não houve uma diversificação lingüística, mas um desenvolvimento mediante o contato recíproco e intenso com o mundo através das minorias intelectuais, e mediante o suporte dos meios de comunicação de massa, permitindo a mútua compreensão apesar das diferenças regionais. Essa universalidade parecia ser a concretização mais eficiente do espírito ecumênico preconizado pelos pensadores dos séculos XV e XVI, baseada no reconhecimento da diversidade entre os grupos culturais, não somente na América Hispânica, mas dentro do próprio território espanhol, segundo suas diferenças lingüísticas. A perspectiva universalista da humanidade, de origem cristã, quis ser retomada, nos anos de pós-guerra, pela idéia de uma comunidade internacional, uma “versão da cristandade medieval”, diz Ayala, que poderia proporcionar uma base para formar uma futura comunidade mundial. A iniciativa desta versão estava na vitória das Nações Unidas e na constituição da UNESCO, como associação de povos a favor da paz e do bem comum, representando uma esperança que se desvaneceu com o decorrer dos acontecimentos.

A proposta federativa para os países hispano-americanos, defendida por intelectuais como Francisco Ayala, se fundamentou na idéia de revificação dos postulados humanistas como uma saída para fortalecer-se frente à nova configuração política, mundial e de pós-guerra, dos blocos econômicos. Para Xirau, a comunidade hispânica constituía um corpo cultural e possuía uma fisionomia histórica compartilhada, mais que hispânica, ibérica, prova disso era a facilidade de assimilação que tinham as pessoas que, por muitas razões, passaram a viver em diferentes países dessa comunidade (XIRAU, 1999). A unidade ibero-americana era um fato de natureza histórica, entendeu Salvador de Madariaga, sustentada por uma tradição secular e mantida pelo caráter ibérico. Para Carmona Nenclares, Ibero-América até reproduziria a história da Espanha, principalmente nos movimentos de rebeldia (CARMONA NENCLARES, 1942: 44). Dentro do âmbito hispano-americano, por sua vez, essa unidade se deveu ao elemento espanhol, como defendeu Madariaga, indispensável antecedente histórico do americano, segundo José Gaos (GAOS, 1957: 260). Se, por um lado, os emigrados tiveram facilidade para se sentir

---

para acentuar o sentido de indeterminação do ser e aumentar o peso do seu compromisso histórico, da sua responsabilidade, já que o que ele era se devia a si mesmo, não a um formato predeterminado.

integrados no contexto americano, por outro, a sua presença no continente representou um impulso econômico e social, o que significou uma troca e um serviço prestado dentro da sua própria comunidade. Esse sentimento respalda o uso que faz Ayala da primeira pessoa plural, quando se refere aos povos de raiz hispânica, para definir uma personalidade histórica comum e a sua existência como corpo de cultura.

Pero los pueblos de raíz hispánica – como, en general, las naciones latinas del Occidente europeo – son portadores de un sentido de la vida, de unos valores culturales, que constituyen sin duda alguna el más fino patrimonio de la humanidad. La misión histórica que se plantea a ese conjunto de pueblos – unidos por las mismas tradiciones y por una semejante sensibilidad – es la de afirmar y hacer que prevalezcan en el mundo ese sentido de la vida y esos valores culturales. (AYALA, 1945: 54, 55)

No momento em que escreveu esse ensaio, em 1945, ainda vigorava o sentido de responsabilidade sobre os acontecimentos históricos e a capacidade de interceder na nova ordenação jurídica do mundo, sustentáculo da idéia de entendimento permanente entre os diversos grupos políticos da latinidade, de modo a conscientizar sobre sua situação histórica comum e evitar a dispersão regional. A compreensão ayaliana de universalidade partiu sempre de uma situação político-social singular dada no tempo e no espaço, não de uma idéia generalizada e vaga de humanidade. Esse foi o parâmetro de análise de “*La invención del Quijote*”, segundo o qual o destino individual estava associado ao destino da comunidade onde se estruturava. Também em *Razón del mundo* o autor se ocupou da reflexão sobre o ser hispânico, matizando seu sentido, desta vez, segundo o conflito entre espírito e poder, conforme o viu Luis Emilio Soto (SOTO, 1944: 76).

O conceito de “*hispanismo*”, não de “*hispanidade*”, sustenta a defesa que realizam todos esses pensadores da comunidade histórica, política, social e cultural do mundo hispânico.

(...) los hispanos son todos unos: hagan lo que hagan, contribuyen siempre al hacer común, aunque no lo crean. // Pero es mejor que lo crean. Será más fecunda la labor si es consciente de sus motivaciones radicales y de sus fines; concretamente: si cada español de España es capaz de exhibir como propias las obras de un hispanoamericano, como si se hubieran producido en España misma, y si cada hispanoamericano es capaz, de verdad, de apropiarse igualmente y de exhibir ante los extraños, como parte de la riqueza común, las obras de un español, aunque éste viva del otro lado del mar. En un lado y en otro esta conciencia seguirá enturbiada, y los planes de trabajo común serán precarios, mientras no se difunda la convicción de que la Hispanidad no es otra cosa que el carácter común y distintivo de los hispanoamericanos y los españoles, aquello que constituye la unidad solidaria de unos y otros. (NICOL, 1961: 102)

Hispanidade, contudo, é vista como uma idéia aristocrática de direita, considerou Madariaga, sustentada por uma ideologia católica de sentido

colonialista, contra o qual lutou Simón Bolívar ao defender uma comunidade livre e digna. Hispanidade tem uma origem germânica, foi criada pelo Instituto Ibero-americano de Berlim, segundo Carmona Nenclares, por isso correspondeu, naquele contexto, a uma visão nazista do mundo relacionada à mentalidade que triunfou na Guerra Civil, em 1939, expressando uma reivindicação fascista do ex-Império espanhol (CARMONA NENCLARES, 1942: 44), por isso apresentava também uma vinculação falangista. O Hispanismo apareceu como antídoto a esse conceito, partindo da perspectiva estabelecida pelas Cortes de Cádiz, antecedente da Primeira e Segunda Repúblicas espanholas, segundo a qual “a nação espanhola é a reunião de todos os espanhóis de ambos os hemisférios”. O hispanismo, comparável à idéia de romanismo, era compreendido como o conjunto de fenômenos político-sociais derivados da presença da Espanha na América, representando uma contribuição para que os países hispano-americanos alcançassem, material e eticamente, segundo esse ponto de vista, um desenvolvimento histórico próprio. Foi conceituado através da publicação da *Revista de las Españas*, no ano de 29 em Madrid, quando ainda não se havia concretizado a cisão na Espanha, e defendido posteriormente, entre 1936 e 1941, por inúmeros intelectuais espanhóis, como Salvador de Madariaga, Luis Araquistáin, Fernando de los Ríos, Joaquín Xirau, Enrique Díez-Canedo, e também Carmona Nenclares, entre outros. Para eles, nesses anos conturbados de crise dos valores burgueses, o hispanismo tinha como atributo um universalismo pautado pela diversidade, que abriu o espaço da fronteira para a passagem, segundo o qual o sentido de nacionalismo se enfraquecia.

### **Considerações finais**

A sociedade moderna pode ser caracterizada pelo potencial de mobilidade dos seus componentes. Trata-se, portanto, de uma sociedade dinâmica tanto em suas realizações concretas como nas elaborações do pensamento que a fundamentam. Nos anos 40, um grande número de intelectuais espanhóis se perguntava pela identidade e redescobria seu ser no mundo hispano-americano, disperso, disseminado e dinamizado pelo mosaico cultural da América Hispânica. Nesse âmbito, o idioma passou a ser o elemento unificador e o conceito de “hispanismo” sustentou a defesa que realizaram todos esses pensadores da comunidade hispânica. O acolhimento recebido pelos imigrantes despertou a consciência do que chamaram “corpo de cultura”, que ultrapassava as fronteiras peninsulares, ali eles encontraram sua identidade no espírito liberal arraigado na cultura hispano-americana desde os primeiros tempos da colonização. A sua presença no continente americano representou uma reflexão sobre a ação do intelectual enquanto mediador cultural num processo histórico de massificação. Nessa dinâmica, o sujeito do pensamento trata dos problemas oferecidos pela relação com o outro segundo a demanda histórica dos seus preceitos intelectuais. Contra a destruição da utopia, os exilados espanhóis se projetam além das suas fronteiras para pensar a partir da relação, do diferente e do comum, sem padronização.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS, Andrés, nov./dez. 1977, "Pequeña antología de Francisco Ayala", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 329, 330.
- AYALA, Francisco, nov. 1944, "Frazer y la antropología sociológica", *Sur*, Buenos Aires, nº 121.
- \_\_\_\_\_, 1945, "Nosotros en la posguerra", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 1.
- \_\_\_\_\_, sept./oct. 1947, "La invención del Quijote", *Realidad/Revista de ideas*, Buenos Aires, nº 5.
- \_\_\_\_\_, 1959, *Tecnología y libertad*, Madrid, Taurus.
- \_\_\_\_\_, 1963, "La filosofía política y la situación cultural presente", en Francisco AYALA, *El problema del liberalismo*, Río Piedras, La Torre/Editorial Universitaria de Puerto Rico.
- \_\_\_\_\_, jul./ago. 1980, "Extensión del idioma", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, nº 361, 362.
- CARMONA NENCLARES, F., mayo./jun. 1942, "Hispanismo e hispanidad", *Cuadernos Americanos*, México, nº 3.
- FRANK, Waldo, mayo./jun. 1942, "Los dos medios mundos americanos", *Cuadernos Americanos*, México, nº 3.
- GAOS, José, 1957, *Sobre Ortega y Gasset y otros trabajos de historia de las ideas en España y la América Española*, México, Imprenta Universitaria.
- MADARIAGA, Salvador de, 1959, *Presente y porvenir de Hispanoamérica y otros ensayos*, Buenos Aires, Sudamericana.
- MERMALL, Thomas, 1983, *Las alegorías del poder en Francisco Ayala*, Madrid, Fundamentos.
- MURENA, H. A., abr./1950, "Los penúltimos días", *Sur*, Buenos Aires, nº 186.
- NICOL, Eduardo, 1961, *El problema de la filosofía hispánica*, Madrid, Tecnos.
- ORTEGA Y GASSET, José, 1983, "La rebelión de las masas", *Obras completas*, IV, Madrid, Alianza/Revista de Occidente.
- SOTO, Luis Emilio, out./1944, "Francisco Ayala: Razón del mundo (Losada, Buenos Aires, 1944)", *Sur*, Buenos Aires, nº 120.
- XIRAU, Joaquín, 1999, "Humanismo español (ensaio de interpretación histórica)"; "Integración política de Iberoamérica", en Joaquín XIRAU, *Escritos sobre educación y sobre el humanismo hispánico/Obras completas*, II, Barcelona, Anthropos/Fundación Caja Madrid.

# BLANCO NOCTURNO: EL GÉNERO POLICIAL BAJO SOSPECHA

Wellington Ricardo Fioruci  
UTFRP – Pato Branco

## RESUMEN

El presente trabajo se detiene sobre la más reciente novela del escritor argentino Ricardo Piglia, *Blanco Nocturno*, publicada en 2010. En esta obra se puede percibir desde el título el intento del escritor en recuperar las raíces de un tema clave en su poética, es decir, el crimen como *topos* literario. Cabe investigar cómo se da el diálogo entre la novela de Piglia y la propia tradición sobre la cual ella se inscribe.

**Palabras clave:** Género policial, Literatura argentina, Ricardo Piglia, *Blanco Nocturno*, Lector detective.

## ABSTRACT

The present work aims at the study of the latest novel by Argentine writer Ricardo Piglia, *Blanco Nocturno*, published in 2010. In this work, it's possible to notice the title whereof the writer attempts to recover the roots of a key theme in his poetry, that is, the crime as a literary *topos*. It should be investigated as there is dialogue between the novel and the tradition itself Piglia on which it falls.

**Keywords:** Detective genre, Argentine literature, Ricardo Piglia, *Blanco Nocturno*, Detective reader.



*En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial. [...] Yo diría, para defender la novela policial, que no necesita defensa; leída con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden. Esto es una prueba que debemos agradecerle y es meritorio.*

Jorge Luis Borges

El presente estudio se vuelca sobre la más reciente novela del escritor argentino Ricardo Piglia, *Blanco Nocturno*, publicada en 2010. En esta obra, se puede percibir desde el título el intento del escritor en recuperar las raíces de un tema clave en su poética, es decir, el crimen como *topos* literario. Según su famoso axioma poético: “[...] no hay más que libros de viajes o historias policiales. Se narra un viaje o se narra un crimen, ¿qué otra cosa se puede narrar?” (2000: 16). La poética de Piglia apunta hacia lo que el crítico Daniel Mesa Gancedo caracterizó como —un proceso de revisión narrativa de la modernidad que podríamos calificar de arte nuevo de la sospecha—” (2006: 09).

Piglia se declaró desde siempre un aficionado a los relatos policiales, como los de Raymond Chandler, Ross MacDonald e Dashiell Hammet, autores clásicos que él mismo trató de llevar al público argentino en la década de los sesenta, momento en que dirigía la colección de “Serie Negra” de la editorial Tiempo Contemporáneo (Berg, 2008). En su exitosa novela “*La ciudad ausente*” (1992), el personaje máquina de Elena llega a declarar que: “[...] Todo relato es policial [...] Sólo los asesinos tienen algo que contar [...]” (Piglia, 1997: 159).

Para Piglia, la relación entre el relato policial y la propia literatura vista como lenguaje creador y evocador es más estrecha de lo que se imagina: “[...] En estos relatos el detective (cuando existe) no descifra solamente los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. El crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen” (1979: 09).

Además, es ya archiconocida la influencia de Borges en su producción ficcional, escritor cuyos fundamentos literarios apuntan hacia lo policiaco: “[...] en la historia de la literatura la misión de la novela policial puede ser recordar estas virtudes clásicas de la organización y premeditación de todas las obras literarias” (Borges, 2003).

Según algunos críticos, después de Poe la novela policial moderna tiene sus raíces en Borges, reinventor del género dentro del espacio latinoamericano y a la vez mundial:

[...] en el marco de la literatura argentina, las acotaciones y reflexiones que en su momento hace Jorge Luis Borges acerca de los rasgos y condiciones que caracterizan al cuento policial superan los límites genéricos y pueden ser leídas como una poética de la literatura. Ello justifica ciertos quiebres o rupturas que él mismo lleva a cabo en la construcción de sus propios cuentos policiales. El juego, la mezcla, el desvío, son siempre practicados sobre los elementos consagrados por el canon. De este modo, Borges se instala en el género policial para producir una poética que se enfrenta a las dominantes literarias de su época. Puede decirse que ~~usa~~ el policial para construir un

espacio en el que el género funcione como tal y como un lugar desde donde leer sus propios textos y la literatura argentina (Barboza, 2008).

Borges creía que el género policial podría generar lectores atentos, cautos. Para él, los textos creaban su propia clase de lectores (Borges, 1996: p.189). En el caso del género policial, se estaba engendrando un nuevo tipo de lector: una especie de lector detectivesco:

Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente; de ambas cosas desde luego, pero sobre todo de la inteligencia. (Borges, 1996: 193).

Como se sabe, en su cuento “La muerte y la brújula” Borges traza, por medio de la ficción del personaje Erik Lönnrot, algunos de los tópicos centrales de reflexión sobre el género policial. En este cuento el autor nos lleva a enfrentar los límites del género policial, como lo hace Piglia en *Blanco Nocturno*. Se cuestiona las fronteras del género, se las pone bajo una tensión que acaba por fragilizarlas, subvirtiéndolas.

Borges, por su parte, no sólo altera y subvierte las normas tradicionales del género revistiendo de oscuridad y extrañeza sus relatos de índole policíaca sino que, al mismo tiempo, extiende el trabajo de inversión y de descarte a gran parte de su obra dándole a sus textos la forma de una investigación. (Paz, 2008: 202)

Como dice Jitrik: “[...] en su obra [...] es frecuente la relación entre un esclarecimiento bibliográfico y la investigación (inquisición) que de ahí se desprende, de eso a lo policial no hay más que un paso, todo crítico es un inquisidor, un torturador de los textos” (1976: 87). Como es característico del lenguaje borgeano, hay una ruptura del género clásico, ya que el personaje detective muere al final y no se descifra el crimen.

Quebrando as regras do clássico de enigma, que buscava garantir ao investigador a imunidade, o detetive morre, tornando-se a quarta vítima da história. Esse desfecho também coloca em questão a concepção borgeana de que a narrativa policial estaria salvando a ordem em uma época de desordem [...] (Freitas, 2006: 109).

No es en vano que Piglia considera este cuento borgeano el “Ulises” del cuento policíaco. En la novela de Piglia tampoco se resuelve el enigma del asesinato. El mensaje en las poéticas de Borges y Piglia resulta ser el mismo, de tono autorreflexivo en lo tocante al género: no importa el crimen, sino la investigación. Con ese gesto, se está poniendo de relieve no el papel que juega en la trama el criminal, sino el detective, pues lo que está en juego es la lectura investigativa que genera nuevos sentidos, nuevas hipótesis.

Umberto Eco, otro lector deudor de Borges, cuya novela *El nombre de la rosa* (1980) rinde homenaje al genial porteño, considera el género policial “el más metafísico y filosófico de los modelos de intriga” (2004: 762), afirmación que nos lleva a reflexionar con acuidad sobre la estructura novelesca a partir de su calidad

de género filosófico por antonomasia. No es en vano que Eco haya nombrado al género como “perpetua tentación”.

Fernando Savater, a manera de Eco, aproxima ambos lenguajes, el filosófico y el policíaco, por ver en ellos plasmada una supercategoría narrativa que trae el lector a la escena de lo relatado, invitándolo a participar del raciocinio, es decir, de la lógica narratológica:

En ambos casos, se trata de sacar a la luz la lógica interna de unos hechos aparentemente inconexos; en ambos casos, se trata de una búsqueda que va encadenando deducciones hasta llegar a la Verdad decisiva, a cuya luz todo el relato cobra su sentido definitivo (2008: 184).

La poética de Piglia desarrolla los elementos de este diálogo fortuito, trayendo el lector al centro de la narración, a manera del detective que desvenda un crimen. En *Blanco nocturno* su poética parece acentuar esta relación, ya que claramente la trama se abre con la perspectiva del crimen: un extranjero, Tony Durán, fue asesinado en un pueblo y, a partir de este hecho, se busca al asesino y la razón del crimen. Una vez que la narración nos presenta al personaje del muerto, pasamos al personaje del detective: el comisario Croce. Este complejo personaje reconstituye a lo largo de la narración la vida de Durán y, por consiguiente, del pueblo, para conducir al periodista Renzi hacia el centro del enigma.

En este proceso de escritura nada ingenuo, en que el relato trasciende los límites del género policial, se esconden varios temas interesantes por debajo del primer nivel de lectura: la presencia del extranjero o el tema de lo extranjero (más allá de Tony Durán hay varios elementos que apuntan hacia ello: el origen de los Belladona, Yoshio, el Chino, etcétera); los cortes temporales en la narrativa, con intenso vaivén estructurado bajo recursos de analepsis y prolepsis; la función de las notas de pie de página y el epígrafe, así como la del Epílogo. Todos estos elementos se coadunan a la poética de Piglia y merecerían un estudio profundizado. Sin embargo, dada la limitación de este artículo, suena más productivo y coherente el atenerse a un aspecto que sea ejemplar para comprender la complejidad de la novela. Parece acertado, en este sentido, el estudio de los personajes Croce y Renzi.

El detective Croce y el periodista Renzi representan al fin y al cabo instancias poéticas del lector insertado dentro de la máquina textual narrativa, es decir, “una máquina de producir alternativas” (Piglia, 2007). En este sentido, Piglia busca en el género policial, a ejemplo de sus otras novelas, *Respiración Artificial* (1980), *La ciudad ausente* (1992) y *Plata quemada* (1997), las estrategias textuales que construyen el propio lector durante el proceso de decodificación:

El género policial (tanto el clásico como el negro) se configura, entonces, a partir de una cooperación textual que presenta su discurso como un artificio sintáctico-semántico-pragmático, cuya interpretación, de algún modo, está prevista en su propia gestación” (Barboza, 2008).

Una de las llaves por detrás del lector detective pigliano es comprenderlo como metáfora para el proceso de reconstrucción de la escritura. El lector ideal, según Piglia, debe ponerse al mismo nivel de la escritura, acercándose al escritor (Piglia, 2005). Apoyándose en la poética de Joyce, él afirma que: “La noción

joyceana de *work in progress*, de obra en marcha, de dispositivo que nunca está fijo, es básica aquí. Se trata de un uso práctico de la literatura, una lectura técnica que tiende a desarmar los libros, a ver los detalles, los rastros de su hechura” (2005: 167).

Así, acompañamos la búsqueda emprendida por el detective y el periodista para reconstituir los hechos que culminaron en la muerte del personaje Tony Durán. Sin embargo, en este proceso, el lector va reconstituyendo más que simplemente el crimen: él reconstituye la propia historia de este pueblo y sus personajes a la vez que se constituye como lector idealizado por la obra.

Según Piglia (2000: 68), el relato policial compensa las deficiencias del género narrativo no-ficcional y trata, en cierta medida, de desvendarnos la realidad por medio de la simple narración de los hechos, por medio de la pura experiencia de los personajes, sobre todo del detective. Piglia busca en Edgar Allan Poe un modelo para el género policial, pues para él el escritor norteamericano estrechó el puente entre la realidad y la ficción analítica:

Porque en un sentido Poe está en los dos lados: se separa de los hechos reales con el álgebra pura de la forma analítica y abre paso a la narración como reconstrucción y deducción, que construye la trama sobre las huellas vacías de lo real. La pura ficción, digamos, que trabaja la realidad como huella, la sinécdoque criminal. (2000a: 68-69)

Piglia plasma en el lector la simbología del coautor de la investigación. El doble juego del relato policial clásico, es decir, la historia del crimen (y la perspectiva del asesino) y la de la investigación (con la perspectiva del detective) en la poética de Piglia se convierte en un doble juego metanarrativo más explícito: se inserta el lector en la máquina textual por medio de recursos al gusto posmoderno metafictional: intertextos, falsas pistas, proliferación de discursos.

¿Y dónde se encaja Renzi en este laberinto metafictional? Su participación es clave ya que, además de Renzi ser un alterego de Piglia, concepto que se puede averiguar a lo largo de su producción novelesca, él representa una instancia narrativa y, por lo tanto, discursiva: la del oyente y testigo privilegiado.

La historia de la investigación tradicionalmente es narrada por un amigo o ayudante que relata desde una posición “inocente”, de espectador sorprendido ante la inteligencia y la capacidad deductiva del detective [...], el papel del amigo narrador, justifica su presencia como testigo y, por ello, escribe un relato; la novela de enigma, usualmente, no se cuenta desde la omnisciencia, sino desde el lugar del narrador testigo. Para muchos teóricos del policial éste es el epítome de todo relato moderno. (Matallía, 2008: 27-28)

La reiteración de este personaje en la poética de Piglia, doble del autor por excelencia, es siempre índice de la presencia del nivel metafictional en las obras, como se puede percibir en su producción novelesca. Renzi garantiza a la narrativa no sólo el puente con las demás obras del autor, pero, sobre todo, es protagonista sintomático de la puesta en práctica de la *mise en abyme*, técnica sobremanejada y desarrollada por Piglia.

Muchas veces Sofia había comprobado que la historia de su familia era un patrimonio de todos en la zona –un cuento de misterio que el pueblo entero conocía y volvía a contar pero nunca lograba descifrar completamente– y no

se preocupaba por las versiones y las alteraciones porque esas versiones formaban parte del mito que ella y su hermana, las Antígonas —¿o las Ifigenias?— de esa leyenda, no necesitaban aclarar —~~abajarse~~ a aclarar”, como decía— pero ahora en medio de la confusión, luego del crimen, era preciso tal vez, intentar reconstruir —~~entender~~— lo que había sucedido. Las historias familiares son parecidas —había dicho ella— los personajes se reproducen y se superponen [...]. (Piglia, 2010: 54-55)

Ésta es la primera vez que Renzi aparece en la novela, en el capítulo 3. En el fragmento se notan los distintos matices del relato: la variación de las voces en diferentes niveles, la inestabilidad de la narración, las acotaciones del interlocutor.

La inserción de Renzi en la construcción de la trama narrativa está dividida en dos núcleos discursivos, o sea, dos momentos diferentes en la estructura espacio-temporal del relato. En uno de ellos, seguimos al personaje y sus investigaciones periodísticas tras el asesinato de Durán. Se trata de una línea temporal del presente de la investigación, en la cual su interlocutor es el detective Croce. Ya los relatos intermitentes al final de algunos capítulos, escritos en cursiva (¿un paratexto atemporal?), se pasan en otro tiempo, posterior al presente de la investigación, y tienen como interlocutor Sofía Belladonna.

Renzi es la incorporación de la figura del lector, o al menos asume la función de ser los ojos y los oídos del lector dentro de la máquina textual. En un diálogo con Sofía Belladonna, se revela la función de lectores que ellos representan:

— *A mí me gusta Moby Dick.*

— *Sí, me imagino... A vos te sacan los libros y quedás en bolas. Mi madre es igual, sólo está tranquila si está leyendo... Cuando deja de leer, se pone neurasténica.*

— *Loca cuando no lee y no loca cuando lee...*

— *¿La ves ahí...?, ¿ves la luz prendida...?* (2010: 186, grifos del autor).

La novela va construyéndose por medio de la intersección de los varios núcleos de relatos emanados de los personajes involucrados en el gran relato del pueblo y del crimen, los dos cuentos que se superponen sobre la novela. Entre lo mítico y lo policial, lo histórico y lo personal, se sitúa la red discursiva de la novela. Es ejemplar de la construcción narrativa el fragmento: —Ahí empezaron a cambiar las versiones sobre los motivos de su llegada al pueblo, dijeron que había visto o lo habían visto, que él había dicho o que alguien había dicho y bajaban la voz” (2010: 52)

El lector sigue las huellas del texto, que resuenan por diversos canales a lo largo de su espiral controvertida y, así, se ve inmerso en una panoplia de voces y tiempos. Por unos momentos, los discursos insertados en la novela por las manos de la *intentio auctoris*, parecen más bien desorientar al lector que todo lo contrario.

Ricardo Piglia, el crítico, alumbró la obra del Piglia ficcionista. Se sabe que Piglia es un lector aficionado a Arlt, a su poética paranoica. La ficción de Piglia es heredera del fértil lenguaje del Dostoievski argentino en la medida en que: —Sus relatos captan el núcleo paranoico del mundo moderno: el impacto de las ficciones públicas, la manipulación de la creencia, la invención de los hechos, la fragmentación del sentido, la lógica del complot” (2000b: 38). Arlt es el más contemporáneo de los escritores, según el propio Piglia, gracias a su visión —ex-

céntrica”, al margen de la literatura, que supo buscar en la cultura popular los mecanismos de reinención de la narrativa.

*Blanco Nocturno*, en ese sentido, es una falsa novela policial o una novela atípica, híbrida en lo que respecta a la teoría de los géneros, aunque parezca desde luego una típica novela policial. Están ahí presentes todos los ingredientes de una trama del género: el crimen, la víctima, los sospechosos, el detective, además de la atmósfera *noir* y su embrujo. Sin embargo, el lector experto se dará cuenta de que la trama va más allá de la superficie de la fábula detectivesca.

Croce, personaje clave (¿alusión a Benedetto Croce?) junto a Renzi, en una charla con éste, a la mitad de la novela, discurre largamente sobre la apariencia falsa de las cosas, tras ser presentado a nosotros, lectores, como un espejo de los grandes detectives de las novelas: —En la mesa haciendo dibujitos el comisario reconstruyó los hechos para sí mismo, pero también para Renzi. [...] se parecía a todos los que son demasiado inteligentes —Auguste Dupin, Sherlock Holmes— y necesitan un ayudante para pensar con él y no caer en el delirio”. (2010: 141).

El comisario está en un manicomio, donde se internó él mismo para poder pensar libremente. El manicomio es un indicativo del espacio donde los discursos se pueden manifestar fuera de cualquier control y, en este sentido, Croce es un libre pensador: loco para unos, y por eso peligroso. Su disputa con Cueto, el fiscal, es también simbólica de la lucha contra el poder, contra el discurso oficial. Croce, habla sobre el fiscal con Renzi a la secuencia:

— Me parece que Cueto siempre está diciendo que las cosas que parecen diferentes en realidad son lo mismo, en tanto que a mí me interesa mostrar que las cosas que parecen lo mismo son en realidad diferentes. [...] Todo es según lo que sabemos *antes* de ver. —Renzi no entendía hacia dónde apuntaba el comisario—. Vemos las cosas *según* como las interpretamos. Lo llamamos previsión: saber de antemano, estar prevenidos. (2010: 142).

Este diálogo es quizá el más simbólico del juego metaficcional de la novela. Está lleno de marcadores que no aparecen en la cita: una alusión a Shakespeare, al Rey Lear, en nota de pie de página, en que se discute el tema de las diferencias entre verdad y apariencia y la otra nota en que una voz (¿Renzi?) nos explica el método de Croce de “*ver-como*” o ver “*por medio de*”. Además, en esta misma página él le dibuja a Renzi un objeto que puede ser interpretado como un pato o un conejo, dependiendo del punto de vista.

Lo que Piglia sugiere “*por medio de*” su relato es la corporización del lector en la novela de forma oblicua, es decir, la metaforización de la lectura en la propia estructura novelesca de *Blanco Nocturno*. Este diálogo entre Croce y Renzi, así como otros, nos apunta hacia una caracterización del lector, el lector modelo, lector detective, que debe saber descifrar los códigos para no perderse en los discursos, que debe: “*adoptar el punto de vista adecuado para percibir la realidad*” (Piglia, 2010: 143). Estos diálogos nos enseñan que el interpretante se construye en la interpretación al mismo paso que la construye.

En otro momento de la novela acompañamos el pensamiento de Renzi dando vueltas, reflexionando sobre la relación entre Cueto, sospechoso, y Croce, la clásica encarnación del detective, al mejor estilo del padre Brown:

La historia sigue, puede seguir, hay varias conjeturas posibles, queda abierta, sólo se interrumpe. La investigación no tiene fin, no puede terminar. Habría

que inventar un nuevo género policial, la ficción paranoica. Todos son sospechosos, todos son perseguidos. (2010: 284).

La reflexión es bastante sintomática de la función metanarrativa típicamente posmoderna. Renzi, como ya se ha comentado, encarna la figura del escritor por antonomasia, es decir, en este caso, el alterego del escritor en la trama. Su argumento de que la “historia sigue abierta” nos permite pensar que la interpretación del texto literario sigue abierto, en suspenso.

En cierta medida, Renzi y Croce pueden ser vistos incluso como la representación de dos tipos de lectores o detectives. Croce se presenta desde el inicio como el lector cerebral, el investigador clásico, al paso que Renzi se vuelve un lector más apasionado, que se hunde en la materia que toca.

En la propia novela hay un diálogo entre Renzi y Croce –una dinámica constante en la trama, sea dicho de paso, cuyos momentos señalan la interacción de los dos puntos de vista– en que se mencionan dos grandes detectives de la literatura mundial.

Necesitaba siempre alguien con quien hablar para borrar su discursito privado, las palabras que le daban vueltas siempre en la cabeza como una música y entonces al hablar seleccionaba los pensamientos y no decía todo, tratando de que su interlocutor reflexionara con él y llegara, antes, a sus mismas conclusiones, porque entonces podía confiar en su razonamiento ya que otro también lo había pensado con él. En eso se parecía a todos los que son demasiado inteligentes –Auguste Dupin, Sherlock Holmes– y necesitan un ayudante para pensar con él y no caer en el delirio. (Piglia, 2010: 141)

Ese fragmento, además de introducir un intertexto, como si fuera un guiño del propio autor hacia el lector, ya que nos presenta dos maestros de la literatura policíaca, Poe y Conan Doyle, aún nos pone delante del diálogo interpretativo que se construye entre los dos “lectores privilegiados” introducidos en la diégesis, Croce y Renzi, un gesto típicamente metaliterario. Un dialogismo detectivesco, se podría decir sobre ello.

Croce [...] se halla más cercano a Auguste Dupin y al padre Brown en el intento de una investigación basada en la experiencia y el cálculo, un rastreador a su modo, como Hilario Huergo; Renzi, por su parte, embebido de literatura y problemas personales, se involucra con las peligrosas hermanas Belladonna, pierde la dimensión de lo que investiga y se torna vulnerable. Croce prefiere ser un observador independiente. Renzi, inconsciente de su papel, se implica en la trama y pierde distancia. (Arteaga, 2011: 66)

Hay un interesante pasaje en la novela, de tono poético, hondo y simbólico, en que encontramos una reflexión sobre Croce:

Fumaba a oscuras en el auto detenido, miraba la claridad que iluminaba a ratos el agua. La luz del faro parecía titilar, pero en realidad se movía en círculos; Croce vio de pronto una lechuza salir de su letargo y volar con un aleteo suave siguiendo esa blancura como si fuera el anuncio de la aurora. *El búho de Minerva también se confunde y se pierde*. No es que oyera voces, esas frases le llegaban como recuerdos. *El ojo blanco de la noche*. (Piglia, 2010: 96-7, grifos del autor)

Es frecuente en la novela la presencia de las imágenes de oscuridad y luz, incluso en contraste, como en ese fragmento. Esa sensación de claroscuro, de matiz neobarroco, ya está presente desde el título de la novela en la dicotomía que parece cargar una dimensión ineludiblemente simbólica.

La primera oración es una construcción plástica de esta simbología, recurso estilístico a que denominamos hipotiposis, cuyo sentido en el fragmento es aludir a la imagen del detective clásico, efecto concretizado de tal manera que nos remite a las imágenes de los grandes detectives en el cine. Poéticamente, Piglia nos presenta este personaje asociándolo a la figura de Minerva, de la inteligencia, por lo tanto, y la lechuza, por consiguiente.

Croce es así la representación de este haz de luz que busca iluminar la noche, los misterios, por medio de la deducción, la razón pura. Se cierra este momento con un comentario aún más significativo del narrador: “Estaba cansado, pero su cansancio se le había convertido en una especie de lucidez insomne.” (Piglia, 2010: 97). Esta “lucidez insomne” nos lleva a la imagen tan cara a la poética de Piglia del lector ideal de Joyce que es aquejado por un insomnio ideal.

Renzi, en contrapartida, es otro tipo de lector. Encontramos por primera vez en *Blanco Nocturno* al recurrente personaje pigliano en uno de los muchos capítulos, marcados en cursiva, en que él oye o entrevista a Sofía Belladonna. Ya en el primero de estos encuentros, metidos en medio de la narración de Croce, leemos lo siguiente:

- [...] a veces pienso [...] que si mi abuelo se hubiera quedado en Turín, Tony no habría muerto. Incluso si nosotros no lo hubiéramos cruzado en Atlantic City o si él hubiera seguido viviendo con sus abuelos en Río Piedras, no lo habrían matado. ¿Cómo se llama eso?

- Se llama la vida –dijo Renzi. (Piglia, 2010: 55, cursivas en el original)

De forma parecida al comisario Croce, el periodista Renzi ve las cosas de forma pragmática, pues en su respuesta a Sofía él indica que las cosas son como son, que no hay vuelta de hoja. Pero, diferentemente de Croce, Renzi no se aísla del mundo, sino que se mezcla a la realidad a su alrededor. No busca quizás la verdad porque cree que ella es intangible. Por eso en los diálogos en que está presente Renzi, este poco habla, es mucho más oyente, un coleccionador de relatos. De hecho, la definición más contundente sobre Renzi emana de un pensamiento suyo ya al final de la investigación/novela: “La literatura no cambia, siempre se puede encontrar lo que se espera, en cambio la vida...” (Piglia, 2010: 268).

Por otra parte, Luca Belladonna, personaje misterioso y núcleo narrativo alrededor del cual circula la segunda trama –o subtrama– de la novela, ya que la primera está centrada en el asesinato de Tony Durán, también es un lector, o mejor aún, un descifrador de sentidos. Lector de Carl Jung, llega a revelar a Renzi, su interlocutor más directo en la intriga: “El conocimiento no es el develamiento de una esencia oculta sino un enlace, una relación, un parecido entre objetos visibles. Por eso –y usó nuevamente la primera persona del singular– sólo puedo expresarme con metáforas.” (Piglia, 2010: 243)

Al final de una novela de Piglia, la sorpresa no está en desvendar el crimen, sino encontrarse a sí mismo involucrado en él, como si afirmase que la solución del misterio es siempre inferior al propio misterio. El enigma consiste en desvendar la trama propuesta por el narrador más que por el criminal.



Su producción literaria (y esperamos que también este estudio) contribuye, de esa manera, para la trayectoria contemporánea de la “Estética de la Recepción” en tiempos de posmodernidad y, a la vez, para el papel que juega el ciudadano, lector por antonomasia de los índices de la realidad, en la actual dinámica social. “La realidad está tejida de ficciones” (Piglia, 2000a: 10), ya ha dicho nuestro escritor, por lo tanto, cabría al lector descifrarla. Al hablar sobre *Nombre Falso*, en una entrevista, dice Piglia: “[...] no meu texto há um enigma para o leitor, que explica toda a história e todos os dados estão ali, à espera do leitor-detetive” (Piglia, 1989: 133). De manera correlata, en las palabras de Barthes:

Um texto é feito de escritas múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor. (Barthes, 1988: 70)

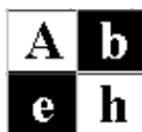
Creemos, de esa manera, así como Piglia, que toda lectura que se hace de una obra y, por consiguiente, de su autor, es por sí misma una toma de posición ideológica y crítica. La literatura está siempre buscando una nueva forma de leer el mundo y desentrañarlo. Mirar el mundo desde la literatura: he ahí una propuesta intrigante, pues, al fin y al cabo “la ficción suplanta al milagro como forma de transformación súbita” (Piglia, 2000a: 26).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALÍ, M. A, 2000, *–Entrevista con Ricardo Piglia*, [sin título], (inédita), In: La pasión escrituraria de Ricardo Piglia – *La ciudad ausente*: de la novela a la ópera. *Revue Recto/Verso*, N°2, Octubre 2007, acceso en 20 de octubre de 2011, disponible en: [http://www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/ALI\\_PIGLIA.pdf](http://www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/ALI_PIGLIA.pdf)
- ARTEAGA, Alejandro, 2011, *“Una ficción paranoica. Notas sobre Blanco Nocturno, de Ricardo Piglia”*, In: *Revista Casa del Tiempo*, N°44. UAM, Junio de 2011, p.63-66.
- BARBOZA, Martha, 2008, *“Novelas negras argentinas: entre lo propio y lo ajeno”*. En: *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, N° 38, acceso en 15 de octubre de 2011, disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/negarge.html>.
- BARTHES, Roland, 1988, *O rumor da língua*, São Paulo, Brasiliense.
- BORGES, Jorge Luis, 2003, *“Entrevista a Jorge Luis Borges: la novela policial”*. En: *Revista Contratiempo 6* (Buenos Aires), Año III, n° 6 / Otoño – Invierno.
- , 1996, *Obras completas*, Barcelona, Emecé, Vol. IV.
- BERG, Edgardo H., 2008, *“La escuela del crimen: apuntes sobre el género policial en la Argentina”*, In: *Espéculo: Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2008, acceso el 12 de octubre de 2011, disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/eskrimen.html>
- ECO, Umberto, 2004, *“Apostillas a El nombre de la rosa”*. In: *El nombre de la rosa*, Barcelona, De bolsillo.
- FREITAS, Adriana M. A, *“Borges e o gênero policial”*, In: *Actas del IV Congreso de Hispanistas*. Literatura Hispano-americana, Vol.III, Rio de Janeiro, UERJ, p.106-110.
- GANCEDO, Daniel Mesa (coord.), 2006, *La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla.
- JITRIK, Noé, 1976, *“En las manos de Borges, el corazón de Arlt. A propósito de Nombre falso, de Ricardo Piglia”*, In: *Cambio*, p.84-88.
- MATTALÍA, Sonia, 2008, *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- PAZ, Diego Trellez, 2008, *La novela policial alternativa en Hispanoamérica: detectives perdidos, asesinos ausentes y enigmas sin respuesta*, Tesis de doctorado, Austin, Faculty of the Graduate School of The University of Texas, 372 p.
- PIGLIA, Ricardo, 1989, *“Sobre falsificações e outras histórias. Entrevista a Héctor Alimonda”*, *Novos Estudos*, n. 23, São Paulo, CEBRAP, março de 1989.
- , 2010, *Blanco nocturno*, Barcelona, Anagrama.
- , 2000a, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Seix Barral.
- , 1979, *Cuentos de la serie negra*, Buenos Aires, CEAL.
- , 2000b, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama.
- , 2005, *El último lector*, Barcelona, Anagrama.
- , 1997, *La ciudad ausente*, 3ª edición, Buenos Aires, Seix Barral.
- SAVATER, Fernando, 2008, *Misterio, emoción y riesgo. Sobre libros y películas de aventura*, Barcelona, Ariel.



# RESEÑAS



2 0 1 2



**MAGNÓLIA BRASIL BARBOSA DO NASCIMENTO, SILVIA  
CÁRCAMO, ANTONIO R. ESTEVES (ORGANIZADORES),  
NARRATIVA ESPANHOLA CONTEMPORÂNEA. LEITURAS  
(DO LADO DE CÁ...)**

**Niterói, Editora da UFF, 2012, pp. 259**

**Begoña Sáez Martínez**  
Consejería de Educación  
Embajada de España en Brasil

*Narrativa Espanhola Contemporânea. Leituras (Do lado de cá...)* nos ofrece un conjunto de trece ensayos sobre la literatura española de los últimos sesenta años realizados por profesores e investigadores de distintas universidades brasileñas. El libro constituye una ineludible aportación a los estudios literarios por varias razones. Permite acercar al lector brasileño autores y tendencias poco conocidos en Brasil y nos ofrece una radiografía del estado de la investigación sobre narrativa española en el gigante americano. Pero sobre todo, y esta es su cualidad más destacable, nos brinda una visión crítica de una serie de obras situándose desde esta orilla. Es pues desde esta ladera brasileña como se analiza la producción de escritores canónicos como Miguel Delibes, Torrente Ballester, Arturo Pérez-Reverte o Enrique Vila-Matas, por ejemplo, u olvidados y marginales como Agustín Gómez Arcos, al tiempo que se entrecruzan distintos puntos de vista y enfoques.

Abre el volumen *–L’ agneau Carnivore*, de Agustín Gómez Arcos: literatura exilada e *Bildungsroman*” (pp. 9-27), donde María Dolores Aybar Ramírez realiza un clarificador análisis de esta novela de 1975 escrita en francés y que actúa como un auténtico discurso de frontera. Asistimos a una propuesta de literatura exiliada que condensa la autobiografía ficcional y la novela de formación. De ahí la relación que, para Aybar, *L’ agneau Carnivore* establece con el relato picaresco y *El tambor de hojalata*, de Günter Grass. Por su parte, Edna Parra Candido en *–Sarajevo recordada em Território comanche: a crônica do lúgubre visitada pelo riso*” (29-52), aplica los postulados sobre la revisión posmoderna de la historia donde humor e ironía permiten relativizar el discurso y, apoyándose en las teorías de Bakhtin sobre lo grotesco, desentraña este elemento a lo largo de la novela.

Silvia Cárcamo en su sugestivo trabajo *–Rafael Sánchez Ferlosio: narração e modernidade*” (pp. 53-73), muestra a partir del análisis de la obra ensayística del autor de *El Jarama*, el diálogo y la coincidencia con el cuestionamiento que sobre la narrativa ha ocupado parte de las reflexiones de escritores y críticos de la modernidad. De este modo, junto al parentesco del novelista con autores de la llamada generación del 98 o con el propio Ortega en su cuestionamiento del realismo del siglo XIX y de la reivindicación del fragmentarismo y del silencio en el relato, sobresale su relación teórica y referencial con Hegel, Nietzsche, Benjamin o Adorno, entre otros.

Con razón Valeria de Marco en *–O conceito de exílio nos ensaios dos refugiados da Guerra da Espanha*” (pp. 75-100) recuerda la notable asimetría entre los estudios sobre la guerra civil y el éxodo republicano. A pesar de los grupos de trabajo existentes y de los estudios realizados en este último campo, se echa en

falta una mayor producción crítica sobre el tema. Si desde los años 80 Steiner o Said son autores de referencia para los estudios sobre el exilio, ya con anterioridad, como demuestra la autora, los desterrados españoles escribieron sobre ello y lo hicieron ~~do~~ lugar do sobrevivente não só da guerra, mas também da violência imposta aos expatriados; suas vozes vêm do espaço reservado aos excluídos; falam como portadores da *vida nua*” (79). Apoyándose en las reflexiones de Agamben, De Marco pasa revista a varios testimonios, diarios como el *Sinaia*, la revista *España peregrina*, cartas, poemas, documentos anónimos u obras como *Tránsito* de Max Aub, por ejemplo, para poner sobre el tapete ideas como la tensión entre individuo y comunidad, el espejismo, lo fronterizo, la relación con la lengua, el no lugar y otras tantas conceptualizaciones del exilio.

En ~~Imagens~~ da Guerra Civil em romances históricos espanhóis contemporâneos: quatro leituras” (101-120), Antonio R. Esteves nos brinda un análisis de cuatro novelas, dos de la década de los años 80 y dos de comienzos de siglo que funcionan, siguiendo a Roudinesco, contra el ~~apagamento~~ do arquivo” (118). Esteves con su admirable fe en el papel de la literatura, ~~essa~~ luz que sempre brilhará na noite escura da desesperança” (118), y en el poder de la ficción que permite ~~preservar~~ e construir um espaço próprio de liberdade” (119), parte de *El ingenioso Hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos* (1980), de Carlos Rojas donde examina el papel de la metaficción, la técnica del collage y cómo se trata de reconstruir una historia posible, formada por diferentes versiones que no coinciden ni con lo oficial ni con lo idealizado configurándose en ejemplo de metaficción historiográfica. Esta forma de releer la historia y de cuestionar qué es el texto literario y su relación con la historia está presente también en *La guerra del general Escobar* (1983), de José Luis Olaizola, donde los juegos narrativos que establecen un ~~significativo~~ entre-lugar” (109) entre historia y ficción permiten superar la visión dicotómica entre vencedores y vencidos y desmitificar heroísmos. Por su parte, en *Los cuadernos perdidos de Antonio Catena* (2001), de Juan Vergillos, asistimos a un discurso polifónico en el que se trae el pasado al presente y se trata de recuperar la memoria colectiva. Por último, *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas pone punto final a esta relación entre ficción e historia, la discusión entre memoria y olvido en la historia reciente de España, así como el papel de los vencidos y los vencedores tratando de evitar el maniqueísmo y apuntando hacia una tercera vía.

Las tendencias desmitificadoras del pasado por parte de la metaficción historiográfica también son objeto de estudio en ~~Colombo: releituras~~ pela ficção espanhola contemporânea” (121-138), de Gilmei Francisco Fleck. En este caso se trata de la reescritura de otro discurso histórico hegemónico, el descubrimiento de América, a partir de una serie de novelas como *Cartas del fin del mundo* (1998), de José Manuel Fajardo, *Isabel, Reina de América* (1999), de Sorkunde Frances Vidal, la trilogía *La pérdida del paraíso* (2002), de José Luis Muñoz, *Colón a los ojos de Beatriz* (2000), de Pedro Piqueras o *Colón, el impostor* (2006), de José Melero. De este modo, el ensayo demuestra cómo desde la última década del siglo XX hasta hoy se ha producido un cambio en el tratamiento discursivo del descubrimiento, ya que ~~deixa~~ de ser esencialmente exaltador dos hérois nacionais para dar, también nesse espaço literário, margens à busca da alteridade” (124).

Mario M. González en ~~Os~~ enigmas de Pascual Duarte” (139-147) nos ofrece una lectura combativa de la novela de Cela al situar el análisis en su

contexto histórico y social. Recuperando la línea abierta por críticos como Gonzalo Sobejano, José Luis L. Aranguren, Rafael Osuna o Ernesto Escapa y que Julio Rodríguez Puértolas recogió en su imprescindible *Literatura fascista española*, González trae a primer plano la importante politización de la novela. Si en 1942, momento de fuerte represión por parte del franquismo, la obra pudo circular con normalidad es sin duda por su gesto ideológico que supera la truculencia del relato: —a possibilidade da analogia entre o romance e a leitura franquista da realidade poderia ter se sobreposto à repugnância dos leitores mais ingênuos perante a crueza narrativa de Pascual, crueza que, no entender dos censores, não fazia senão reforçar a necessidade de se eliminar, não o romance, porém o narrador, junto com aqueles que, como ele, para os franquistas, não passavam de criminosos irracionais a serviço da por eles chamada de —anti-Espanha”” (146-147), se afirma.

Otra novela famosa, pero que marcará un hito decisivo en la evolución de la narrativa española de los años 70, *La saga/fuga de J. B.*, ocupa la atención del ensayo de Regina Kohlrausch. De este modo en —Θ jogo da ficção em *La saga/fuga de J. B.*, de Gonzalo Torrente Ballester” (149-163) tras un repaso a la crítica sobre la novela, se analizan aspectos como la intertextualidad, lo lúdico, el humor o la idea del relato como metáfora de lo real.

El éxito de *Las aventuras del capitán Alatriste* no pasa desapercibido en el volumen. Maria de Fatima Alves de Oliveira Marcarí en —A série *Alatriste* de Arturo Pérez-Reverte: entretenimento e pedagogismo histórico” (165-182), ofrece una sugestiva lectura de las seis novelas de la serie. Para la autora, la reescritura de la historia y la figuración de la identidad nacional se proyecta principalmente en la recreación de la identidad colectiva de los soldados luchadores por el imperio español. De este modo, asistimos a una narrativa híbrida, mezcla de folletín, relato histórico y memorias con un sentido unívoco de la historia que lejos de problematizar el conocimiento histórico supone —um retrocesso, pelo menos em nível ideológico, na trajetória do romance histórico espanhol” (181).

Frente a esta literatura canónica, es loable que se dedique un espacio a una literatura marginal y fuera del canon como es la literatura anarquista. Con acierto Ivan Rodrigues Martin en —Narrativa anarquista e Guerra Civil Espanhola” (183-202), afirma que el olvido de esta producción en las historias de la literatura no se debe tanto a cuestiones estéticas como a políticas. Mientras que sí encontramos referencias a novelas de evidentes limitaciones formales que componen la serie conservadora la *Novela rosa*, el silencio sobre las obras publicadas en la serie ácrata la *Novela ideal* es elocuente. Hace tiempo que los estudios culturales, a pesar de sus detractores, han enriquecido el horizonte de la crítica literaria. En este sentido Rodrigues apoyándose en Gramsci, analiza su objeto de estudio como un elemento cultural y recupera el valor que estos relatos tienen no solo para la historiografía sobre la Guerra Civil sino para los estudios literarios.

Otros silencios afectan a escritores que no encuentran espacio en el mercado editorial brasileño. En —Un hombre, un paisaje y una pasión engranados en el tiempo: Miguel Delibes e sua obra literária” (203-221), Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento hace importantes consideraciones sobre lo poco conocido que en Brasil es este Premio Cervantes. A pesar de que en los años 80 la narrativa española empezó a ganar terreno en las universidades brasileñas y hoy ha alcanzado una importante visibilidad académica, Nascimento afirma que más allá de la traducción de *Señora de rojo sobre fondo gris*, las obras de Delibes no ocupan apenas espacio. Es más: se trata de una traducción que en absoluto



mantiene la expresividad lingüística que caracteriza a su literatura. Haciéndose eco en el título de las palabras que el propio Delibes utilizaba para definir los ingredientes fundamentales de toda novela: “un hombre, un paisaje y una pasión”, este artículo es imprescindible para el lector que quiera iniciarse en la andadura narrativa de uno de los escritores españoles contemporáneos más apreciados tanto por el valor de su obra como por su postura ética.

Distinta es la propuesta literaria de otro famoso novelista, Enrique Vila-Matas, como demuestra Víctor Manuel Ramos Lemus en “Uma voz incomensurável. Romance, narração e ficção em *Bartleby e companhia*, de Enrique Vila-Matas” (223-242). Ramos examina la idea de la crisis de la narración como resultado del problema de la ficción y para ello recurre a las observaciones teóricas de Benjamin, Adorno, Blanchot, Juan José Saer o el propio Vila-Matas, entre otros, que le sirven para su análisis de la novela. El resultado es un texto que esclarece aspectos clave como el estatuto del narrador, la ficción o la idea de verdad y realidad en la novela contemporánea.

Por último, Margareth Santos en “*Tempo de silêncio ou a escritura como câncer*” (243-259), analiza con detalle la deuda de técnicas y temas que esta novela clave de la narrativa española mantiene con el universo de Goya: “a intensa recorrência à visualidade, o uso do extracampo, o privilégio do enquadramento em close em detrimento do panorâmico, temas como a animalização do humano, a quebra de hierarquia social e a inversão da ordem natural” (244). De este modo, la aportación de Santos ilustra sobre la escritura de Martín-Santos, una escritura que como el cáncer se basa en la contradicción y en la proliferación de palabras e imágenes.

En toda obra miscelánea siempre se puede echar en falta determinados aspectos o silencios. Por ejemplo, en este caso no hay ningún estudio que aborde alguna obra de escritoras españolas. Pero esto no priva de valor a un volumen que dialoga con aspectos claves de la actualidad española, como por ejemplo el debate sobre la Ley de la Memoria Histórica, o que se sirve de variadas perspectivas críticas de análisis de los textos. A fin de cuentas, *Narrativa Espanhola Contemporânea* nos ofrece una forma de leer *do lado de cá* y un acicate para el debate. Pero sobre todo, como sus propios organizadores comentan, el libro intenta “preencher um espaço nos estudos de literatura espanhola no Brasil que, salvo raras exceções, ficou esvaziado pelo silêncio que se instalou durante o período de Franco, como se os tiros que abateram o poeta Federico García Lorca, em 1936, ou a dramática norte de Antonio Machado, (...) tivessem logrado aniquilar, de certo modo, o projeto criador espanhol” (7). Sin duda, estos trece artículos ilustran cómo desde las últimas décadas del siglo XX fluye la comunicación literaria entre Brasil y España.

**HÉLDER JÚLIO FERREIRA MONTERO,**  
***DICCIONARIO DE FALSOS AMIGOS: PORTUGUÊS-***  
***ESPANHOL, ESPAÑOL-PORTUGUÊS***  
**Salamanca, Luso-Española de Ediciones,**  
**2011, 704 páginas.**

**Juan Manuel García Calviño**  
Consejería de Educación en Brasil

El creciente interés por aprender portugués y español en las dos últimas décadas ha puesto de manifiesto la insuficiencia de materiales destinados a la enseñanza y/o aprendizaje, así como de apoyo a estudios contrastivos.

El diccionario que a ahora ve la luz es una obra de referencia imprescindible no sólo para traductores y profesores de PLE (Portugués Lengua Extranjera) y ELE (Español Lengua Extranjera), sino también para todos aquellos estudiosos de las lenguas portuguesa y española que quieran extremar su uso, sin sucumbir a los numerosos equívocos que pueblan ambos idiomas, causantes, como mal menor, de embarazosas y/o divertidas situaciones comunicativas, pero también origen de numerosos errores de bulto que, por desconocimiento o descuido, figuran impresos en todo tipo de documentos.

El minucioso cotejo llevado a cabo por el profesor Ferreira, partiendo de su dilatada experiencia como profesor de portugués y apoyada en publicaciones de referencia, toma el portugués (en sus variantes europea y brasileña) como punto de partida, para, en espejo, presentar, los términos *heterosemánticos* (Formas semejantes con significados total o parcialmente distintos), además de los *heterotónicos* y *heterogénicos* del español, teniendo en cuenta también el español de Hispanoamérica.

El usuario de este diccionario encontrará en la columna de la izquierda, (portugués), los términos con sus acepciones traducidas al castellano y, en la columna de la derecha (español), los términos con sus acepciones traducidas al portugués, siguiendo el nuevo acuerdo ortográfico. El orden alfabético seguido es el del portugués (columna izquierda), pero señalándose los vocablos que se hallan fuera de dicho orden, posibilitando una consulta reversible.

En aquellos casos en los que los *heterosemánticos* divergen en la totalidad de sus acepciones, no ofreciendo ningún significado común en las dos lenguas confrontadas, la entrada de ambas columnas aparece en gris, mientras que cuando la divergencia se halla restringida a alguna de las acepciones (formas semejantes con uno o más de un significado semejante y otro o varios distintos), la entrada se halla en negrita, apareciendo en gris las acepciones diferentes, lo que permite, a primera vista, localizar aquellos términos y acepciones susceptibles de producir algún equívoco, pudiendo, en una consulta rápida y apresurada, obviar lo idéntico en ambos idiomas.

No obstante, para facilitar un análisis de la frecuencia de uso de los términos, se señalan entre paréntesis la coincidencia de las acepciones en lengua portuguesa con el *Diccionario de la Real Academia Española* y la de las acepciones en lengua castellana con el *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Cuando dichas acepciones no están recogidas en estos dos, el profesor Ferreira ha

ido más allá en su minucioso cotejo de ambas lenguas, teniendo en cuenta otros diccionarios de referencia.

Este diccionario viene a completar una labor volcada y vocacionada por y para la enseñanza del portugués a hispanohablantes ( pudiendo también ser utilizado para la finalidad contraria, la del aprendizaje del español por parte de los lusohablantes), ya puesta de manifiesto en otras publicaciones del autor, completando un panorama que, a pesar de no ser un erial, sí estaba necesitado de una obra rigurosa, que tuviera en cuenta las diferentes variantes, registros de lengua y frecuencia de uso, dirigida a un amplio público.

Echamos en falta, no obstante, la transcripción fonética en ambas lenguas para que acabe de ser un diccionario definitivo y referencia obligatoria para un usuario más especializado, que facilite en muchos casos un análisis del tipo de error que comete el hablante a la hora de utilizar unos términos en apariencia inocentes.

Se trata, en definitiva, de un aporte fundamental para la divulgación de ambas lenguas, de un diccionario de obligada consulta que no debe ser ignorado por todos aquellos que en un futuro pretendan llevar a cabo algún estudio comparativo entre portugués/español, español/portugués.

