

caracol 1

caracol I

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA
E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO AMERICANA
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

LAS REVISTAS SUELEN SURGIR COMO un deseo primero desdibujado, casi amorfo que, con el paso del tiempo, se vuelve una suerte de imperativo. Es ese el momento en que el proyecto comienza a tomar cuerpo y el “hagamos una revista” o “sería bueno hacer una revista” o, incluso, “hay que hacer una revista”, da lugar a la búsqueda de un nombre que traduzca o que intente traducir lo que ese grupo de personas, en nuestro caso los profesores de Lengua Española, Literatura Hispanoamericana, Literatura Española y Traducción, las cuatro áreas de nuestro programa de posgrado, imaginan para una revista que las contemple y que se publique y edite en una universidad brasileña; una publicación que queremos se sitúe en el contacto suave, el roce – y ¿por qué no también en la fricción? – entre esas varias lenguas y culturas. Una publicación a través de la cual poder construir una voz en el cruce y el diálogo con otras revistas y publicaciones de dentro y fuera de Brasil, es decir, con otros docentes e investigadores de nuestras áreas, con su palabra escrita y con su voz.

Entre todos los nombres que barajamos durante varias semanas *Caracol* se impuso por la resonancia inmediata del poema de Rubén Darío, un caracol que si en los primeros versos, tocado por las manos de Europa, es de oro y “recomado de las perlas más finas”, en el paréntesis del verso final, el paréntesis del silencio que presupone la escucha, se nos dice que “(El caracol la forma tiene de un corazón)”. Es, entonces, en el espacio del eco, no en el de un supuesto lugar de origen, ni en un punto de destino, sino en ese espacio del tránsito del sonido y de las ideas que van y vuelven donde queremos situar esta revista.

Consejo Editorial

São Paulo, abril de 2010

AS REVISTAS COSTUMAM SURTIR COMO um desejo inicialmente difuso, quase amorfo, que com o tempo vai se tornando um imperativo. É esse o momento em que o projeto começa a tomar forma e o “vamos fazer uma revista” ou “seria bom fazer uma revista”, ou mesmo “temos que fazer uma revista”, dá lugar à procura de um nome que traduza ou tente traduzir o que esse grupo de pessoas – em nosso caso, os professores de Língua Espanhola, Literatura Hispano-Americana, Literatura Espanhola e Tradução, as quatro áreas de nosso Programa de Pós-Graduação –, imagina para uma revista que as contemple e que seja publicada e editada numa universidade brasileira; uma publicação que queremos situada no contato suave, no roçar – e por que não também na fricção? – entre essas várias línguas e culturas. Uma publicação através da qual se possa construir uma voz no cruzamento e no diálogo com outras revistas e publicações de dentro e fora do Brasil, ou melhor, com outros docentes e pesquisadores de nossas áreas, com sua palavra escrita e com sua voz.

Entre o leque de nomes imaginados durante várias semanas, *Caracol* se impôs pela ressonância imediata do poema de Rubén Darío, um caracol que, se nos primeiros versos, tocado pelas mãos da Europa, é de ouro e “recamado das pérolas mais finas”, no parêntese do verso final, o parêntese do silêncio que pressupõe a escuta, nos é dito que “(O caracol a forma tem de um coração)”. É, então, no espaço do eco, não no de um suposto lugar de origem, nem em um ponto de destino, mas nesse espaço de trânsito do som e das ideias que vão e voltam, onde queremos situar esta revista.

Conselho Editorial

São Paulo, abril de 2010

CONTENTS

12 PRESENTATION

DOSSIER

20 Dry edges of the city

Milton Hatoum

26 The country is everywhere

Luis Gusmán

36 Elective affinities. Haroldo de Campos translates Latin Americans

Gênese Andrade

64 Postume walks: Machado de Assis in Spanish

Carlos Espinosa Domínguez

86 Néstor's lesson

Pablo Gasparini

110 Spanish-Portuguese – in between: erring, wish, become

María Teresa Celada

ENTREVISTAS

152 Dom Quixote's translation: interview with Eugênio Amado

Maria Augusta da Costa Vieira e Silvia Cobelo

161 Marcelo Barbao

Adriana Kanzaspolksy

164 Augusto Massi

Maria Augusta da Costa Vieira

SUMÁRIO

12 APRESENTAÇÃO

DOSSIÊ

20 Margens secas da cidade

Milton Hatoum

26 El Sertón está en todas partes

Luis Gusmán

36 Afinidades eletivas. Haroldo de Campos traduz os hispano-americanos

Gênese Andrade

64 Andanzas póstumas: Machado de Assis en español

Carlos Espinosa Domínguez

86 La lección *do* Néstor

Pablo Gasparini

110 Entremeio español/português – errar, deseo, devenir

María Teresa Celada

ENTREVISTAS

152 Tradução do Dom Quixote: entrevista com Eugênio Amado

Maria Augusta da Costa Vieira e Silvia Cobelo

161 Marcelo Barbao

Adriana Kanzevolsky

164 Augusto Massi

Maria Augusta da Costa Vieira

170 Jacó Guinsburg
Gênese Andrade

175 Samuel Leon
Laura Hosiasson

180 Maria Emília Bender
Adriana Kanzevolsky

BOOK REVIEWS

188 Norah Lange, *Childhood Notebooks*
Marcia Romero Marçal

193 José Juan Tablada, *Poems*
André Fiorussi

199 Virgilio Piñera, *Complete Theatre*
Wilson Alves-Bezerra

206 Roberto González Echevarría, *Carpentier's Letters*
Elena Palmero González

211 Mercedes Alcalá Galán, *Unbowed writing*
Rosangela Schardong

218 José María Díez Borque. *Literature, Politics and
Party in Gold Centuries Madrid*
Lavinia Silveiras

- 170 Jacó Guinsburg
Gênese Andrade
- 175 Samuel Leon
Laura Hosiasson
- 180 Maria Emília Bender
Adriana Kanzevolsky

RESENHAS

- 188 Norah Lange, *Cadernos de Infância*
Marcia Romero Marçal
- 193 José Juan Tablada, *Poemas*
André Fiorussi
- 199 Virgilio Piñera, *Teatro Completo*
Wilson Alves-Bezerra
- 206 Roberto González Echevarría, *Cartas de Carpentier*
Elena Palmero González
- 211 Mercedes Alcalá Galán, *Escritura desatada*
Rosangela Schardong
- 218 José María Díez Borque. *Literatura, política y
fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*
Lavinia Silvares

APRESENTAÇÃO

O PRIMEIRO NÚMERO DA REVISTA *Caracol* focaliza a tradução literária entre o Brasil e países hispano-falantes, abrindo espaço também para as relações (inter)linguísticas entre o português brasileiro e o espanhol/castelhano, da perspectiva de sua exploração por um poeta argentino radicado no Brasil e das ressonâncias (poéticas) de uma língua na outra, no contato intercultural e no cenário de ensino/aprendizagem dos falantes de uma língua pelos falantes da outra, no Cone Sul. O volume reúne um conto em português e sua tradução para o espanhol, um ensaio, artigos, entrevistas e uma seção final de resenhas.

O escritor manauense, arquiteto e professor de literatura, Milton Hatoum nos presenteia com um conto inédito, a convite da *Caracol*. Nas “Margens secas da cidade”, o tempo silencia o diálogo mágico do fauno da floresta com a Manaus da infância, à medida em que se expande a aspereza da cidade.

A noção de terra sem fronteiras é presente para quem nasce na Amazônia, explicava Hatoum em entrevista, “porque é um horizonte vastíssimo, em que as línguas portuguesa e espanhola se interpenetram em algumas regiões, onde as nações indígenas também são bilíngues, às vezes políglotas (índios que falam tucano, espanhol, português...)”... Onde também se ouve falar um certo oriente, como o da família libanesa do escritor. E logo essa Amazônia passa a falar em castelhano, na tradução “Márgenes secas de la ciudad”, por Adriana Kanzepolsky, tradutora de outras obras do autor.

O leitor então pode seguir viagem e ver, pelas lentes do ensaio de Luis Guzmán, que “El Sertón está en todas partes”, menos por qualquer realismo mágico da imagem que pela potência do estilo. É a importância que atribui à *lengua endiablada* de Guimarães que faz o entusiasmo de Luis Guzmán pender, não para a primeira tradução ao castelhano por Ángel Crespo, mas em favor do *Gran Sertón: Veredas* de Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar, tradutores que, nas palavras de Guzmán, apostam no estilo, situando-se na “fatalidade da língua”. Ilustrado por trechos desta última tradução, o sertão mineiro de Guimarães e suas veredas são explicados

por Guzmán, em castelhano, em suas especificidades linguísticas e culturais. “Hay escritores que han fundado un territorio”, antecipava o autor do ensaio, antes de revelar a sentença do escritor paraguaio Augusto Roa Bastos, confidenciada em algum café argentino da *calle* Corrientes: “Guimarães es el más grande”. Esse Guimarães que edifica no estilo um território internacional para o *Sertón*.

As traduções de escritores hispano-americanos por Haroldo de Campos são tema do artigo “Afinidades eletivas: Haroldo de Campos traduz os hispano-americanos”, de Gênese Andrade. O texto revela um Haroldo de Campos profundamente interessado pela literatura da América Hispânica, que manteve intercâmbio com vinte escritores e ensaístas hispano-americanos seus contemporâneos, intercâmbio registrado em ensaios, cartas e traduções. Tendo sido apenas uma das línguas das quais Haroldo traduziu, o espanhol ocupa, no entanto, um lugar de destaque dentro de sua obra. Foram doze os escritores hispano-americanos traduzidos por ele, entre os quais a pesquisadora seleciona os cubanos José Lezama Lima e Severo Sarduy, o mexicano Octavio Paz e o argentino Julio Cortázar. O artigo discute como esses trabalhos de tradução se inserem na obra crítica e criativa de Haroldo de Campos. Considera também o papel de Haroldo na recepção que os quatro escritores hispano-americanos tiveram no Brasil, já que o poeta concreto não apenas traduziu, mas também impulsionou, de outras formas, a publicação de obras desses autores no país, por exemplo, organizando edições pioneiras e indicando tradutores. Esse Haroldo de Campos que deu uma importante contribuição para a divulgação de grandes escritores hispano-americanos no Brasil, dizia não se considerar um tradutor profissional, mas dedicar-se, como poeta, à tradução de poetas que lhe interessavam, guiado por afinidades de natureza crítico-estética.

“Andanzas póstumas: Machado de Assis en español” trata das traduções, na Hispano-América e na Espanha, do escritor brasileiro que talvez tenha sido também um dos maiores escritores da literatura mundial, na visão do autor do texto, Carlos Espinosa Domínguez. O artigo apresenta um rico levantamento das

traduções para o castelhano de romances e contos de Machado de Assis, indicando as editoras que os publicaram, data de publicação, tradutores. Os dados oferecidos são então analisados: foi traduzido para o espanhol o núcleo essencial da narrativa machadiana; foram editados os cinco romances que correspondem à obra de maturidade; as traduções de contos em antologias oferecem apenas uma visão limitada dos contos de Machado de Assis. Nenhum tradutor especializou-se na tradução desse escritor para o castelhano. Apenas dois de seus tradutores têm longa trajetória no campo da tradução de literatura em língua portuguesa. A divulgação é precária: lançadas por pequenas editoras, as traduções raramente estão disponíveis nas estantes das livrarias. Injusta desproporção entre a qualidade literária da ampla obra machadiana e sua escassa circulação em traduções para a língua espanhola e para outras línguas em geral. Ironicamente, aponta Carlos Espinosa, o Machado de Assis que dissera que o céu estava aberto a todos os idiomas, torna-se exemplo de que o reconhecimento internacional do gênio literário se vê afetado pelo país de origem e idioma do escritor. E cita Antonio Candido: “a imortalidade literária é diretamente proporcional à origem do narrador”.

Em “La lección *do* Néstor”, Pablo Gasparini interpreta, da perspectiva da experiência do deslocamento linguístico, a língua de *entremeio*, o “portunhol” explorado esteticamente pelo argentino Néstor Perlongher, no Brasil, em relação com as produções literárias de três outros escritores argentinos radicados no exterior – Copi, Héctor Bianciotti, Juan Rodolfo Wilcock –, que incorporaram literariamente a língua do país para onde migraram, de diferentes formas. Bianciotti e Wilcock, com suas produções literárias em francês e italiano (respectivamente), são vinculados por Gasparini a um imaginário de “língua clássica”, permeado da nostalgia mítica de um francês e um italiano puros e livres da história presente que “contamina” as línguas com estrangeirismos e marcas dialetais. Em contrapartida, Copi convoca uma “leitura fronteiriça”, desterritorializa a língua, escrevendo num francês transgressor, com supostas interferências de uruguáismos,

no jogo especular de um narrador francês que fala a partir do Uruguai. Perlongher leva a experiência da língua “pela metade” ao extremo, num portunhol situado no território escorregadio do *entre*, “mais que na limpa plenitude de uma língua determinada”. Lê-se na atitude de Copi e Perlongher uma aposta na “impureza” e na “contaminação” linguística, a sugerir um sentimento de impossibilidade de controlar os sentidos e, em última instância, a própria identidade. Os modelos tradutórios opostos das *belles infidèles* e da recriação de Haroldo de Campos são propostos por Gasparini como paradigmáticos das atitudes linguísticas desses argentinos emigrados. A *belle infidèle* quer anular a maldição babilônica, colonizando o texto de origem com a pureza da língua meta, por meio da mímese e da transparência. A recriação sugere que a restituição completa é impossível, expõe o estranhamento da tradução, chegando a desnaturalizar a língua para a qual se está traduzindo, e com isso mina a própria noção de identidade. Os textos escritos em “exemplar” francês e italiano por Bianciotti e Wilcock pareceriam ser suas próprias traduções e convocar traduções no modelo das *belles infidèles*. Em contraponto, não pareceria possível aplicar outro modelo de tradução à obra de Perlongher que não o da recriação, adotado por Josely Vianna.

Uma perspectiva (inter)linguística é a de María Teresa Celada, em “*Entremeio español/português – errar, deseo, devenir*”. O artigo propõe uma reflexão sobre as relações entre o espanhol e o português no Cone Sul, a partir da posição de um sujeito “errante”, argentino ou brasileiro, que se aproxima de uma língua estrangeira marcada pela (des)continuidade com relação à sua língua materna, e por projeções imaginárias sobre essa outra língua e sobre o “outro” que nela enuncia. A relação entre essas duas línguas é formulada como a de um “jogo (angustiante) de um espelho frente a outro”, que expõe o sujeito ao equívoco promovido pelos efeitos de homofonia, homossemia, homografia, pela memória discursiva de uma língua inscrita na outra. Investigando, por meio de questionários, as antecipações imaginárias que aprendizes argentinos verbalizam com

relação ao português do Brasil, Celada constata a recorrente referência a uma “língua alegre”. A partir daí, rastreia a natureza ambivalente dessa “antecipação do gozo”, valendo-se da análise do imaginário do Brasil paradisíaco da MPB e das praias de veraneio, tal como se enuncia na paródica *La bossa nostra*, de Les Luthiers. Examina, em seguida, as inflexões que a projeção do Brasil alegre têm no enunciado “la alegría no es sólo brasileira”, no cenário da canção *Yo no quiero volverme tan loco*, de Charly García. O poema “(grades)” de Néstor Perlongher é então lido como realização (im)possível dessa antecipação do gozo, ao materializá-la num agenciamento linguístico que explora a poesia inerente à relação de polissemia e *fading* entre o português e o espanhol. A poética e gozosa língua de *entremeio* de Perlongher subverte o controle da língua gramaticalizada e artificialmente desprovida de sua heterogeneidade, reificada para atender a ideais pragmáticos de língua adotados pelo Estado e por instituições reguladoras, como a escola. O poeta “ocupa e goza o entremeio”, reafirma a “errância” tantas vezes reduzida ao “erro”. O *entremeio* de Perlongher, aponta Celada, incita a questionar a atitude que procura cobrir a própria heterogeneidade interna do espanhol, nos materiais didáticos e nas cenas escolares; incita a refletir sobre a “necessidade de não re-forçar certas formas de violência simbólica”, permitindo que o sujeito aprendiz “trabalhe sua posição de estrangeiro dessa língua na contramão do efeito de homogeneidade”, da coisificação em que a língua está (sub)metida.

Considerando a importância do tema da tradução literária dentro deste primeiro dossiê da *Caracol*, quisemos abrir espaço às vozes dos editores, àqueles que decidem como e o quê traduzir em determinado momento e lugar. Para saber um pouco sobre as políticas editoriais que norteiam a publicação de títulos em espanhol, no Brasil, perguntamos sobre os critérios que definem quais autores interessa traduzir, que tradutores se prefere convocar, em que medida interferem os interesses econômicos das grandes editoras internacionais, que lugar ocupa a literatura em língua espanhola dentro de seus catálogos gerais. Dentre as editoras

brasileiras que mais sistematicamente têm traduzido literatura em língua espanhola, contactamos cinco: Amauta, Companhia das Letras, Cosac & Naify, Iluminuras e Perspectiva, cujos diretores, Marcelo Barbao, Maria Emília Bender, Augusto Massi, Samuel Leon e Jacob Guinsburg, respectivamente, se dispuseram a responder com amabilidade e presteza às perguntas feitas pela *Caracol*.

A título de contraponto final, incluímos nesta seção de entrevistas o depoimento de grande interesse histórico feito pelo mineiro Eugênio Amado, tradutor do espanhol e também de outros idiomas. Conhecedor da iniciativa da editora José Olympio, que lançou, em 1942, a primeira tradução de *Dom Quixote* no Brasil, realizada por seu pai, Milton Amado, e por Almir de Andrade, Eugênio Amado realizaria ele próprio, anos mais tarde, duas traduções da obra cervantina, para a editora Itatiaia (atual Villa Rica), em 1983 e em 2005. Amado fala do importante trabalho do pai e de sua própria atividade como tradutor da obra de Cervantes. Agradecemos as colaborações de Gênese Andrade e Silvia Cobelo na seção de entrevistas.

A seção de resenhas fecha este primeiro volume da *Caracol*. Das seis resenhas que a integram, quatro são de publicações relacionadas à Literatura Hispano-Americana e duas, à Literatura Espanhola. Contribuem nesta seção Márcia Romero Marçal, André Fiorussi, Wilson Alves Bezerra, Elena Palmero González, Rosangela Schardong e Lavinia Silvaes, nesta ordem.

Com o foco temático escolhido para este primeiro número, a revista *Caracol* almeja contribuir para um panorama abrangente, que nos falta, das traduções literárias e das relações interculturais entre os países hispano-falantes e o Brasil. Entendemos que uma visão de conjunto demandará ainda um considerável esforço coletivo de pesquisa. O mapa desse vasto (inter)território permanece projetado num tempo futuro, precisará ser desenhado por muitas mãos.

Conselho Editorial

São Paulo, abril de 2010

DOSSIÊ

Margens secas da
cidade/ Márgenes
secas de la ciudad

Milton Hatoum

A VOZ DO HOMEM LEMBRAVA um canto matinal, era uma surpresa na luz do amanhecer, quando começava a infância: rio de horizonte sem fim, quintais de sobrados antigos, praças arborizadas que sombreavam a cidade, um porto imenso que mitigava o isolamento e a nossa solidão no equador.

O homem carregava um tabuleiro pesado, o rosto dele sumia no meio de galhos, de frutas arrancadas das árvores de algum quintal, ou da floresta que nos cercava. Um homem-árvore, um ser da floresta na cidade.

Como era distante e tão próxima de nós, a floresta. Na minha memória esse vendedor ambulante era um fauno de Manaus. Hoje eu o imagino como uma das figuras fantásticas de Arcimboldo: um caboclo equilibrando-se em ruas de pedras, um pomar suspenso oscilando sobre a cabeça invisível, a voz trinando sons de palavras que me encantavam, como a serpente atraída pelo som de uma flauta. Nenhum travo de raiva ou desespero, apenas a melodia de um homem humilde que deseja viver, ou depende da voz para sobreviver. Eu corria para a varanda da sala e avistava o arbusto humano carregado de frutas e ouvia as palavras taperebá, sorva, tucumã, graviola, jatobá, cupuaçu, bacaba, ingá: palavras (sons) que nunca mais deixei de ouvir por onde andei e morei.

Quando ele apareceu em Lima, pensei nas voltas que havia dado para alcançar o Pacífico, e quando estendi a mão para apanhar uma fruta ele riu, curvou o corpo e me ofereceu o pomar inteiro. Então acordei naquela manhã fria de 1990 e fiquei pensando no sonho com o homem-floresta na praia de Callao.

Na realidade – na vida que chamamos realidade –, ele sempre aparecia quando eu regressava para Manaus, não sei se o via mais velho, ou mais trôpego e corcunda, sei que a voz flauteava nomes de frutas e a mesma voz dizia E aí, mano?, me oferecendo uma graviola, sem mesmo receber dinheiro, como se eu ainda fosse aquela criança na varanda da casa da avenida Joaquim Nabuco, e ele um avô da natureza.

Não sabia nada do homem, nem o nome. A árvore móvel atravessava a

cidade e creio que atravessou minha vida, teimando em sobreviver com a cabeça vegetal e os pés de raízes aéreas: as frutas penduradas em folhas verdes, como se um punhado da Amazônia flutuasse entre carros, caminhões e ônibus até o dia em que ele, o homem-árvore, se tornasse uma espécie de natureza viva na cidade que se destruía ou se deixava destruir pelo progresso que é apenas caricatura feia do progresso.

Como é possível perder a razão de ser?

Você não ouve mais o som flautado, não vê mais a árvore da vida, não encontra os indícios da manhã da infância. Aquela árvore e seu tronco foram se atrofiando, a aspereza da cidade usurpou o fauno do nosso convívio, tudo se tornou enorme e disforme.

O tempo nos consome com lentidão. O homem-árvore foi desfolhando, perdendo galhos, esvaziado de força e seiva; as frutas, antes polidas, perderam o brilho e a beleza, alguma praga roeu o arbusto. O sol incendiou ruas e calçadas, a floresta que nos cercava tornou-se um caos de casebres e palafitas, os pequenos caminhos de água secaram.

Há dois anos vi o homem-árvore e agora o perdi de vista.

Por onde andam seus pés descalços, seu turbante de pano barato, sua voz de flauta doce? Já não sinto o cheiro perfumado do sapoti, nem o sabor do jambo arroxeadado, cuja semente algum português do Algarve trouxe da Índia e plantou no Amazonas. E, sem querer, o acaso nos conduz ao coração da realidade.

Fui me despedir do igarapé agora aterrado, as palafitas pobres substituídas por casas feias, sem varanda, paredes quase cegas, rasgadas por janelas pequenas. Andava por ruas de terra quando vi um tabuleiro no chão. Frutas miúdas, pálidas, espalhadas na madeira apodrecida. O homem estava sentado ao lado de sua árvore desfolhada. Esquálido, o olhar no chão. Escolhi uma fruta, e dessa vez paguei.

Ele ainda se lembrava do menino que o olhava como quem olha um mágico?

Esperei um aceno, um cumprimento qualquer, mas no olhar dele não havia nada. Triste e sem voz, parado no mormaço: sobrevivente que a morte espreita nas margens secas da minha cidade.

* * *

LA VOZ DEL HOMBRE RECORDABA un canto matinal, era una sorpresa en la luz del amanecer, cuando comenzaba la infancia: un río de horizonte sin fin, patios de casas antiguas, plazas arboladas que daban sombra a la ciudad, un puerto inmenso que mitigaba el aislamiento y nuestra soledad en el ecuador.

El hombre cargaba una bandeja pesada, su rostro desaparecía en medio de las ramas, de las frutas arrancadas de los árboles de algún patio, o de la selva que nos cercaba. Un hombre-árbol, un ser de la selva en la ciudad.

Cómo la selva estaba lejos y a la vez tan cerca de nosotros. En mi memoria ese vendedor ambulante era un fauno de Manaos. Ahora lo imagino como una de las figuras fantásticas de Arcimboldo: un mestizo que se equilibraba en calles de piedras, un huerto suspenso que oscilaba sobre la cabeza invisible, la voz que trinaba sonidos de palabras que me encantaban, como la serpiente atraída por el sonido de una flauta.

Ninguna marca de rabia o de desesperación, sólo la melodía de un hombre humilde que desea vivir, o que depende de la voz para sobrevivir. Yo corría hacia el balcón de la sala y divisaba el arbusto humano cargado de frutas y oía las palabras: jobos, serbas, tucumas, graviolas, yatobás, cupuazú, sejitos, guabos; palabras (sonidos) que nunca más dejé de oír ni donde viví ni por donde anduve.

Cuando apareció en Lima, pensé en las vueltas que había dado para llegar al Pacífico, y cuando extendí la mano para agarrar una fruta, se río, curvó el cuerpo y me ofreció el huerto entero. Entonces me desperté aquella mañana fría de 1990 y me quedé pensando en el sueño con el hombre-selva en la playa del Callao.

En la realidad – en la vida que llamamos realidad –, él siempre aparecía cuando yo volvía a Manaus, no sé si lo veía más viejo, o más torpe y jorobado, sé que la voz cantaba nombres de frutas y la misma voz decía ¿Cómo va, mano?, ofreciéndome una graviola, sin siquiera recibir dinero, como si yo aún fuese aquel niño en el balcón de la casa de la avenida Joaquim Nabuco, y él, un abuelo de la naturaleza.

No sabía nada ni del hombre, ni del nombre. El árbol móvil atravesaba la ciudad y creo que atravesó mi vida, empecinado en sobrevivir con la cabeza vegetal y los pies de raíces aéreas: las frutas colgadas en hojas verdes, como sin un puñado de la Amazonia flotase entre autos, camiones y ómnibus hasta el día en que él, el hombre-árbol, se volviese una especie de naturaleza viva en la ciudad que se destruía, o se dejaba destruir por el progreso que es sólo una caricatura fea del progreso.

¿Cómo es posible perder la razón de ser?

Uno no escucha más el sonido aflautado, no ve más el árbol de la vida, no encuentra los indicios de la mañana de la infancia. Aquel árbol y su tronco se fueron atrofiando, la aspereza de la ciudad usurpó al fauno de nuestra convivencia, todo se volvió gigante y deforme.

El tiempo nos consume con lentitud. El hombre-árbol fue deshojándose, perdiendo las ramas, vaciado de fuerza y savia; las frutas, antes enceradas, perdieron el brillo y la belleza, alguna plaga carcomió el arbusto. El sol incendió calles y veredas, la selva que nos cercaba se volvió un caos de ranchos y palafitos, los pequeños caminos de agua se secaron.

Hace dos años vi al hombre-árbol y ahora lo perdí de vista.

¿Por dónde andan sus pies descalzos, su turbante de tela barata, su voz de flauta dulce? Ya no siento el olor perfumado de los nísperos, ni el sabor de los yambos morados, cuyas semillas trajo de la India algún portugués del Algarve y las plantó en el Amazonas. Y, sin querer, el azar nos conduce al corazón de la realidad.

Fui a despedirme del igarapé, ahora aterrado; los palafitos pobres, reemplazados por casas feas, sin balcón, paredes casi ciegas, rasgadas por pequeñas ventanas. Andaba por calles de tierra cuando vi una bandeja en el piso. Frutas menudas, pálidas, desparramadas en la madera podrida. El hombre estaba sentado al lado de su árbol deshojado. Escualido, con la mirada en el piso. Elegí una fruta y, esa vez, la pagué.

¿Se acordaba aún del niño que lo miraba como quien mira a un mago? Esperé un gesto, algún saludo, pero en su mirada no había nada. Triste y sin voz, quieto en el bochorno: sobreviviente que la muerte acecha en las márgenes secas de mi ciudad.

Traducción: Adriana Kanzepolsky

El Sertón está en todas partes

Luis Gusmán

VOY A CONTAR UNA CONFIDENCIA QUE Roa Bastos me refirió en una conversación en alguno de los cafés que solíamos tomar por la calle Corrientes. Una confidencia que deja de ser personal porque viene de la voz de un escritor que escribió una novela de la magnitud de *Yo el supremo*. Alguien capaz de apreciar no sólo la extensión, sino la fatalidad y el exceso de la lengua hecha novela. Fue en una de esas charlas que Roa me dijo: “Guimaraes es el más grande.”

Hay escritores que han fundado un territorio. *Spoon River*, de Edgard Lee Masters, *Yoknapatawpha*, de Faulkner; entre nosotros, la Santa María de Onetti. Ese territorio puede ser mítico, ficcional o real. También nos pertenece el Sertón, de Guimaraes Rosa.

EL SERTÓN

El sertón, además de una lengua, es un territorio físico que describió de manera magistral Euclides da Cunha, en su libro *Los sertones*. Es una especie de Facundo brasileño. Para este autor el mal principal no es el demonio, sino la seca y la sed. Para da Cunha, en su sueño de geólogo, el sertón es una imagen que obsesiona. Es una geografía, una vegetación, una fauna, una forma de sociabilidad. Porque el sertanero es una identidad. Sin embargo, como resaltan los traductores, Florencia Garramuño y Gonzalo Aguilar (también autores de un prólogo a esta nueva edición), el sertón de da Cunha y el de Guimaraes son geográficamente diferentes: “ En contraste con el sertón seco e infértil de Euclides da Cunha ubicado en el norte del estado de Bahía, el Sertón de Guimaraes Rosa se extiende desde el norte de los estados de Minas Gerais al este de Goiás y el sur de Bahía y contiene en sí mismo una gran diversidad de vegetación y habitantes. A diferencia del Bahiano, el sertón minero combina la caatinga rala y la sequía agobiante de algunas zonas desérticas con los pastos abundantes y las frescuras de las veredas o esteros y riachos en los que crece una gran diversidad de flora y fauna.”

No es fácil entrar en el sertón, ni siquiera resulta tarea sencilla para Dios: “Usted sabe: sertón es donde manda quien es fuerte, con las astucias. ¡Dios mismo, cuando venga, que venga armado! Y la bala es un pedacito de metal...”

El diablo también está en todas partes, según lo que se puede leer en el epígrafe que encabeza la novela: “El diablo en la calle, en medio del remolino.” Luego se retomará numerosas veces en el interior de la misma. El sertón no es tierra de nadie: “El sertón está en todas partes.” Parfraseando el título de aquella película de Glauber Rocha que marcó una época: Dios y el diablo en la tierra del sol. El diablo “regula la negrura en los mortales, en las mujeres, en los hombres” y está en la lengua: “Hasta en las criaturas, le digo. ¿O acaso no se dice ‘ese chico es un demonio’? Y en los usos, en las plantas, en las aguas, en las tierras, el viento... Basura. El diablo en la calle, en medio del remolino.” Entonces, como se ve, el diablo habla. Pero no hay el uno sin el otro: no hay Dios sin el Diablo. Si Dios es paciencia, el diablo es lo contrario, se desgasta. El demonio es un remolino que está en la lengua: “¿Quién entiende de qué especie es el demonio?... El sertón acepta todos los nombres del demonio: a veces, pienso. Un muñeco de paja, vestido con un abrigo viejo y un sombrero roto y con los brazos de madera abiertos en cruz en el arrozal ¿no es un fantoche” Es un espantapájaros pero sus brazos en cruz lo trasforman también en un Cristo.

Las religiones se graban no sólo en el espíritu y en la carne de los sertaneros sino hasta en la lengua, como sucede con la deformación de la palabra Xu (corrupción de Exú, divinidad del sincretismo negro, representada en figura de demonio y por extensión el propio demonio). El diablo, dios, hasta aquel creyente que ve a la Virgen en el resplandor del cielo con sus hijos de Ángeles, el santo y también Kardec o el fiel metodista. En el sertón las creencias conviven en un sincretismo bárbaro. Cualquier creencia es buena para desenloquecer de la locura que produce el sertón “Yo acá, no pierdo ocasión de religión. Aprovecho todas. Tomo agua de todos los ríos. ”

EL YAGUNZO

Apelamos sin pudor al glosario que aporta la primera traducción al castellano de Gran Sertón: Veredas, hecha por Ángel Crespo. Ya que en la apuesta de esta nueva traducción los dos traductores, Garramuño y Aguilar, dialogan en su riesgo con la versión de Crespo. Apuesta decididamente situada en el terreno de la fatalidad de la lengua que hace que el lector no extrañe la versión de antiguo traductor. Y la performance lingüística de esta nueva interpretación, no se debe, como tímidamente señalan los dos traductores, al hecho de que en la actualidad se dispone de mayor bibliografía sobre Guimaraes, sino que su apuesta es el estilo.

Riobaldo, el personaje que narra esta novela, es un yagunzo. Y el glosario define a los yagunzos como individuos fanáticos que a fines del siglo diecinueve se sublevaron en Canudos, región del interior del sertón. Tropa irregular opuesta al gobierno y que por extensión se la llamó bandas o grupos al servicio de algún político; y por lo tanto, a veces opuestos a los hacendados del interior: no habría que confundirlo con los cangaceiros que socialmente son definidos como bandidos o salteadores. La historia del yaguncismo es un hito importante en la historia de Brasil.

EL BESTIARIO: FAUNA Y FLORA

En el bestiario del sertón conviven figuras combinadas. En comparación con el bestiario de las fábulas de Horacio Quiroga, aun en su vertiente más sangui-naria, por su tono moral, aparece como un universo casi naíf. Cuando uno se encuentran con el bestiario de Guimaraes se tiene la sensación de estar ante una pintura donde es posible contemplar los animales apacibles de Rousseau (de hecho en las primeras ediciones en español, de la editorial Seix Barral, las

tapas están ilustradas con pinturas del aduanero) hasta combinarse con una pintura de Archimboldo; a lo que habría que agregar otro elemento en la fusión: lo inquietante de la zoología fantástica de Borges. En la selva exuberante y tropical, lo real se vuelve mitológico. Y esa selva es un hito más en la fusión. Los protagonistas de esa geografía van desde la Yatobá (especie de abeja) a la Izá (hormiga alada hembra), desde el Urubú (buitre negro del tamaño de un cuervo) al Marcaná (una especie de loro). Porque en el sertón, los pájaros no sólo cantan o son signo de buena ventura o de desgracia, sino que buscan su símil en la tierra: “aquellos pájaros hacían temblor de aire. Gritaban contra nosotros, cada uno asía su sombra en un palmo vivo de agua.” Como en el poema de S. Coleridge: El romance del viejo marinero, el pájaro es una sombra del hombre. Sea un marino o un sertanero.

La flora se define con su mezcla de belleza inquietante y exótica con el alimento, que incluye también el ungüento y la planta medicinal; hay que nombrar a la Simaruba (raíces y cortezas que tienen un valor medicinal), a la Embira (corteza de árbol de la que se hacen cuerdas), al Carnúba (palmera se produce cera) y al Cayú (fruto comestible, almendra).

Este bestiario y esta flora parecieran desdoblarse o duplicarse en otros seres fantásticos; así se dan a conocer el Saci (ente fantástico representado por un negrito que sólo tiene una pierna y un pie, que persigue a los viajeros tendiéndoles celadas) y Xu, corrupción de Exú, figura que representa el demonio.

LAS FIGURAS COMBINADAS

Estas figuras producidas por la maledicencia, el diablo y el incesto están presentes desde la primera página de la novela. Recorre la novela un extraño ternero blanco, nacido defectuoso con ojos de no ser y con semblante de perro que cuando se reía parecía persona: “Cara de gente, cara de perro; decidieron era el

diablo.” En este sertón estos seres conviven con los poseídos, los endemoniados, que tienen nombre propio y que son una combinación humana y animal: El relincha-Madre, El Sangre del Otro, el Mucho Hocico. Hasta aquel personaje llamado Hermógenes, mezcla de caballo y cabra, que cree que puede vender su propia alma y hacer un pacto con el demonio. Y conviven con ellos los hijos del incesto, los hijos de primos carnales criaturas que hedían. Hijos del incesto naciendo con la peor deformación; sin brazos y sin piernas, sólo con muñones.

Las figuras combinadas pueden estar en movimiento. Cuando los murciélagos mariposean sedientos hasta posarse en las carnes de los bueyes dormidos: “A la nohecita, los murciélagos van a recubrir a los bueyes con pañuelitos negros. Encajes negros de difuntos.”

EL CIELO

El cielo del sertón no es solamente el lugar de la visión profética. El cielo también es la noche y es por ello que hay otro libro de Guimaraes que lleva por título: Noches del Sertón. En la noche aparece otro cielo: “De noche, si ha de ser, el cielo bruñe un brillo. La cabeza casi se choca con las estrellas ¡bonito en mucho comparecer, como cielo de estrellas, a mediados de febrero! Pero en sinluna, hecha la oscuridad, es un oscurón que ata y te mata. Es noche de mucho volumen. Tiniebla toda del sertón, siempre me hizo mal.”

Mirar el cielo es una manera de pasar la noche. Una larga espera con los ojos abiertos. En la inmensidad del sertón, el nombre de las estrellas, nombra un deseo: “Las tres Marías, el Carretón, el Crucero, el Rabo de Tatú, el Carretero de Santiago. Aquello me creó un deseo.”

EL INFIERNO

Vivir en el sertón es peligroso porque no es sólo un peligro terrenal que viene de los otros hombres sino que el sertón encierra también al poder de las tinieblas. El infierno es una frontera que hay que atravesar en la tierra: “Sabía que estábamos torciendo hacia la Sierra de las Araras –a ganar aquellos caseríos en los pastizales de allí más allá, donde todo bandido ocioso se escondía –, allá se podía tener ocasión de combinar otros compañeros variables. Después, de arte: que el Liso del Puma no concedía pasaje a gente viva, era el peor raso existente, era un escampo de los infiernos.”

LA TIERRA

En el sertón cohabitan de manera mixturada: bestia, hombre, fauna y flora. Es una geografía sedienta. Una vida amenazada por la seca. El hambre que tiene dos caras: “Dios come escondido, y el Diablo sale por todos lados lamiendo el plato.” En esa tierra, el hombre en su travesía, puede confundirse con el reptil. Este pasaje/paisaje de la novela ilustra esta especie de camoufflage donde hombre y bestia son casi inseparables: “El yacaré grita, una, dos, las tres veces, un ronco ronquido. El yacaré impresiona –mirón, escondido en el barrial, mirando feo a la gente... En las lagunas donde ni un ala se posa, por causa del hambre del yacaré y la piraña sierra fina... El palmar viene con ellos, la palmera se sigue, sigue... Agua allí no hay ninguna – sólo la que el señor lleva. Aquellas largas llanuras, llenas de tábanos aguijonéandonos. ¡Tábanos! Da el sol, de onda fuerte, da que da, la tanta luz, machuca. Los caballos sudaban sal y espuma.” Sertón dentado, zumbido enloquecedor que envuelve la cabeza del sertanero llena de sonido y de furia: “Pesadillas de verdad, delirios. Los caballos gemían descreencia.”

LA GUERRA

En el sertón “vivir es muy peligroso” frase que se repite a lo largo de toda la novela. Vivir es peligroso porque se vive en los respiros entrecortados que da la guerra. Y en el sertón de Guimaraes desde la guerra hasta el rezo están atravesados por la lengua, por eso no hay realismo mágico, porque la potencia es de la lengua que cuenta y no de la imagen: “Cómo estaba reuniendo y preparando a aquella gente para salir por el Estado arriba, en comando de gran guerra. El fin de todo, que sería: romper en el pecho de bando en bando, acabar con ellos, liquidar a los yagunzos... –‘Solamente cuando yo la haya hecho, don Baldo, estoy completo: ¡entro directamente en la política!’ Antes me confesó ese único destino que ambicionaba con todo el corazón: y era ser diputado... A tal que, por fin, vino el día de salir guerreramente por valles y montes todos nosotros.” En el sertón hay de todo, incluso, mano de obra desocupada. La “guerra divierte, piensa el diablo.”

LA PAZ

El sertón de Guimares es un territorio que se construye en la travesía misma. Es un coto, hasta puede temblar. El sertón no tiene ventanas ni puertas. También tiene una regla inviolable: o el Señor bendito gobierna el sertón, o el sertón maldito gobierna. Como en el poema de Borges: “No hay una puerta, estás adentro.”

Esta novela en remolino, endiablada, termina como comenzó. Su primera palabra reaparece al final del remolino. Basta que dejemos hablar al viento: “Nonada” No se trata sólo del bien y del mal sino de Dios y esta lengua endiablada: “El diablo en la calle en medio de remolinos” La Guerra y Paz. Riobaldo, barranquero, profesor con el apodo de Tatarana cuenta su travesía: “¡Viva, viva!, Riobaldo, Tatarana, Profesor... – concisó – ¿Tu quisiste la paz?”

En su travesía Riobaldo va hacia la vejez “con orden y trabajo” y las palabras finales del largo monólogo del personaje dirigidas a su interlocutor, lo confirman: “El señor, amable, me escuchó: que el Diablo no existe. ¿No es así? El señor es hombre soberano y circunspecto. Amigos somos. Nonada. Diablo no hay. Es lo que digo, si hubiese... Lo que existe es el hombre humano... Travesía” Riobaldo ha contado la travesía de su vida que, como cualquier vida, es peligrosa: El sertón es grande como el universo y tan pequeño que cabe en un pañuelo, porque está en todas partes.

Afinidades eletivas. Haroldo de Campos traduz os hispano- americanos*

Gênese Andrade

Professora colaboradora do Departamento de Teoria Literária do IEL-Unicamp, pesquisadora e tradutora. Com Mestrado e Doutorado em Literatura Hispano-Americana na FFLCH-USP, atualmente realiza o Pós-Doutorado em Literatura Comparada no IEL-Unicamp. Autora de ensaios incluídos em livros e revistas especializadas, publicados no Brasil e no exterior. Organizadora de Oswald de Andrade, *Feira das Sextas* (Globo, 2004); co-organizadora de *Un diálogo americano: modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)* (Universidad de Alicante, 2006).

PALABRAS-CLAVE

tradução literária, Haroldo de Campos, Julio Cortázar, Lezama Lima, Octavio Paz, Severo Sarduy.

KEYWORDS

literary translation, Haroldo de Campos, Julio Cortázar, Lezama Lima, Octavio Paz, Severo Sarduy.

RESUMEN

Neste ensaio, apresentamos algumas traduções de autores hispano-americanos realizadas por Haroldo de Campos e mostramos como elas dialogam com sua obra crítica e criativa. Abordamos também o papel que essas traduções ocupam na recepção no Brasil da obra dos escritores focalizados: Lezama Lima, Severo Sarduy, Julio Cortázar e Octavio Paz.

ABSTRACT

This essay presents translations of Hispanic-American works by Haroldo de Campos and analyses their relations with his literary criticism and his creative works. It also discusses the role of these translations in the Brazilian reception of these writers: Lezama Lima, Severo Sarduy, Julio Cortázar and Octavio Paz.

(*) Apresento aqui resultados parciais da pesquisa de pós-doutorado desenvolvida no Departamento de Teoria Literária do IEL-Unicamp, com financiamento da Fapesp, de 2006 a 2009, tendo como tema “Haroldo de Campos e os hispano-americanos”. Agradeço a Heloisa Pezza Cintrão pela leitura e sugestões a este texto.

*Tudo isto é somente o testemunho do carinho
microológico que empenhei na transcrição
de seu grande e resplandecente poema em minha
brasileira e camoniana língua portuguesa, e da
alegria que me dá vê-lo cantar em meu idioma
com suas lúcidas e amorosas sílabas de beleza.*

Haroldo de Campos, Carta a Octavio Paz,

20 abr. 1981 (Paz e Campos, 129)

EM ENTREVISTA CONCEDIDA EM 1988, Haroldo de Campos declara: “Não sou tradutor profissional. Dedico-me, como poeta, à tradução dos poetas que me interessam” (Nóbrega e Giani, 64). Essa afirmação deixa muito claro o lugar a partir do qual atua. A tradução é para ele “uma operação de leitura” (Campos, 1991, 120), “uma forma privilegiada de leitura crítica” (Paz e Campos, 184), sempre associada a suas atividades de crítica e criação.

O foco de Haroldo ao traduzir está, por assim dizer, nessa produção, e não na recepção das obras. Não há dúvidas de que, ao estudar, traduzir e incorporar autores estrangeiros em sua produção criativa, contribui para a divulgação da obra deles no Brasil; mas não é esse seu objetivo primeiro. Considerando o tradutor um “leitor-autor” (Campos, 1989a, 89), parece concentrar-se apenas nisso, embora também leve em conta a tradição na qual a tradução se insere, bem como o diálogo com a produção contemporânea referente ao novo contexto.

Haroldo jamais se refere ao fato de que, com suas traduções, permite aos brasileiros que não dominam línguas estrangeiras lerem obras em outros idiomas. Suas publicações são quase sempre bilíngues, acompanhadas de notas, muito esclarecedoras também para quem conhece o idioma de partida. Tudo indica que para ele a tradução não substitui o texto original; ambos convivem e a tradução pode ser vista como intertexto ou paródia, “canto paralelo” (Campos,

1977a, 191), “paramorfismo” (Paz e Campos, 91), “*recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca” (Campos, 1989a, 35).

Em “*Post Scriptum*. Transluciferação mefistofáustica”, Haroldo chega a inverter a relação entre original e tradução: “[...] no limite de toda tradução que se propõe como operação radical de transcrição, faísca, deslumbra, qual instante volátil de culminação usurpadora, aquela miragem de converter, por um átimo que seja, o original na tradução de sua tradução” (Campos, 1977a, 180).

No mesmo texto, diferencia “traduções mediadoras” e “traduções medianas” – “traduções comuns, ‘naturais’, destituídas de um projeto estético radical” – da “tradução de poesia”. As *mediadoras* “outra coisa não visam senão à útil tarefa de auxiliar a leitura do original, como uma espécie de dicionário portátil ou léxico arrazoado *ad hoc*”. As *medianas* “procuram intermediar de maneira média, guardando da aspiração estética apenas as marcas externas de um dado esforço de versificação (a medida métrica) e de um deliberado empenho rítmico (a rima terminal, consoante)” (Campos, 1977a, 184). Já o *tradutor de poesia* “é um coreógrafo da dança interna das linguagens, tendo o sentido (o conteúdo, assim chamado dialeticamente) não como meta linear de uma corrida termo a termo, sineta pavloviana de retroalimentação condicionada, mas como bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel” (Campos, 1977a, 181).

Considerando o texto de partida e a recriação, dirá: “serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (Campos, 1989a, 34). Para ele, a tese da intraduzibilidade de textos criativos engendra a possibilidade da recriação, sendo esta o avesso da tradução literal (Campos, 1989a, 34-35). De tudo isso, vem o termo “transcrição”, e a tradução se converte para ele na contraparte da criação poética. Haroldo descarta a fidelidade semântica como camisa-de-força da tradução em prol da função poética jakobsoniana.

Quanto à seleção dos autores e obras traduzidos, esclarece: “a tradução poética

[...] supõe uma escolha, orientada por um projeto de leitura, a partir do presente de criação, do ‘passado de cultura’. É um dispositivo de atuação e atualização da ‘poética sincrônica’” (Paz e Campos, 184). Em várias ocasiões, informa que seu contato com escritores, que invariavelmente se converte em duradouras amizades, sempre passa por “afinidades de natureza crítico-estética” (Campos, 1997, 10).

É neste contexto que devem ser consideradas as traduções de diversos idiomas que realizou ao longo da vida: operação de leitura e crítica, em diálogo com sua obra criativa, inseridas no âmbito de uma poética sincrônica, relacionadas ao estabelecimento de um *paideuma*, potencialmente obras de invenção em que a função poética predomina sobre o aspecto semântico, e feitas por sua própria escolha, não sob encomenda nem por exigência de sua atividade docente.

Haroldo deve ser um dos poucos tradutores brasileiros que não se dedicou a essa atividade atendendo a encomendas de editores e/ou para complementar sua renda, como sempre foi o caso de vários de seus colegas escritores, alguns seus contemporâneos. Ao contrário, algumas traduções foram realizadas por sugestão sua, tendo também às vezes sugerido o tradutor, pois não lhe interessava traduzir todo tipo de texto. Haroldo sempre revelou interesse em fazer “tradução de poesia ou, por extensão, de textos literários análogos em complexidade pelo alto teor de informação estética de sua linguagem” (Paz e Campos, 181). Por isso, não traduziu ensaios, por exemplo.

No que concerne ao âmbito hispânico, embora o espanhol seja apenas uma das muitas línguas pelas quais se aventurou, o lugar que o idioma ocupa no conjunto de sua obra é de grande destaque.

Haroldo aprendeu espanhol no ensino médio, quando aluno do Colégio São Bento, nos anos 1940, onde o castelhano e suas literaturas constituíam disciplina obrigatória durante dois semestres. O primeiro contato então se deu mediante o *Manual de espanhol (Gramática, História, Antologia)*, de Idel Becker, publicado pela Editora Nacional, de São Paulo, em 1945 (Campos, 1997, 9).

Ao longo dos anos, formou uma ampla Coleção Hispano-Americana, que hoje integra sua biblioteca, depositada na Casa das Rosas, a qual contempla as seguintes áreas: história, filosofia, cultura, artes e letras. Quanto à literatura, além das obras literárias propriamente, o acervo constitui-se de textos teóricos, histórias da literatura, antologias, ensaios gerais e específicos sobre estilos de época, temas, autores e obras. Embora predomine o relativo à literatura pré-colombiana, o Barroco, as vanguardas, a literatura de invenção (ou obra aberta) – alguns dos grandes temas que Haroldo perseguiu ao longo da vida –, a literatura hispano-americana é contemplada das origens à atualidade. Quase todos os exemplares apresentam anotações, revelando a leitura atenta realizada, que se registra também nos ensaios que abrangem o tema comparativamente à literatura brasileira – “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana”, “*Sanscreeed latinized: the Wake in Brazil and Hispanic America*”, “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos* –, bem como naqueles dedicados a autores específicos, como Julio Cortázar, Octavio Paz, Severo Sarduy e outros.

Além de constituir essa coleção, Haroldo realizou intercâmbios com cerca de vinte escritores e ensaístas hispano-americanos seus contemporâneos, relações que ficaram registradas tanto em seus ensaios e traduções como naqueles realizados pelos hispano-americanos sobre sua obra, e em uma imensa epistolografia. Somam-se ainda as traduções e os ensaios de e sobre poetas com os quais não teve contato pessoal. Considerando as relações dos literatos brasileiros com os hispano-americanos, os dados aqui apresentados fazem de Haroldo de Campos uma personalidade só comparável a Mário de Andrade e Manuel Bandeira.

Mário de Andrade, no entanto, teve maior atuação como crítico, e não como tradutor, praticamente não saiu do Brasil, teve sua relação com os intelectuais vizinhos mais restrita ao âmbito epistolar, excetuando-se os escritores dos quais pôde se aproximar quando passaram pelo país, e só publicou umas

poucas críticas sobre eles em jornais, majoritariamente sobre literatura argentina (Antelo; Artundo). De qualquer forma, sua coleção hispano-americana, formada por livros, revistas, catálogos e recortes, impressiona, especialmente se considerarmos as possibilidades de acesso à literatura estrangeira à época e o contexto de produção e circulação das obras.

No caso de Manuel Bandeira, os intercâmbios realizados com os hispano-americanos foram quantitativamente pequenos e sua dedicação à cultura vizinha esteve mais ligada à atividade docente do que ao âmbito criativo ou a um projeto cultural. Em sua correspondência com Mário de Andrade, Bandeira menciona vários autores do grupo Martín Fierro da vanguarda argentina. Nos anos 1920, corresponde-se com Ildefonso Pereda Valdés, escritor uruguaio que esteve em contato com outros brasileiros também. Manuel Bandeira foi professor de Literatura Hispano-Americana na Universidade do Brasil, atual UFRJ, de 1943 a 1956. Publicou, em 1949, *Literatura hispano-americana* e, em 1951, pela editora mexicana Fondo de Cultura Económica, um *Panorama de la poesía brasileña*. É muito curioso que, em seu *Itinerário de Pasárgada*, de 1954, não mencione como se deu sua aproximação da língua espanhola nem suas relações com os vizinhos hispânicos. Refere-se, apenas de passagem, entre seus *Poemas traduzidos*, de 1945, à tradução que fez de um poema de Rubén Darío, embora tenha vertido também textos da freira mexicana Sórora Juana Inés de la Cruz (Andrade, 2006).

Haroldo, em compensação, circulou amplamente pelos países hispano-americanos, Estados Unidos e Europa, traduziu vários escritores pelos quais se interessou, sendo que alguns deles se tornaram seus amigos e mantiveram contato com ele durante longos anos, e publicou quase tudo o que produziu.

É a partir de 1968 que Haroldo traduz literatura hispano-americana. As traduções que realizou foram divulgadas, via de regra, inicialmente em publicações periódicas, para depois serem incluídas em livro. A primeira delas, de

poemas de Paz, que seria feita a pedido de Celso Lafer, como veremos mais adiante, se constituiu em exceção. Todas as demais foram feitas por sua iniciativa, e provavelmente tiveram sua publicação viabilizada graças ao contato que Haroldo teve com editores, os quais sempre confiaram em seu conhecimento permanentemente atualizado e em sua apreciação certa e antecipadora da literatura estrangeira.

De um total de doze escritores hispano-americanos que Haroldo se dedicou a traduzir, vamos focalizar neste ensaio apenas quatro: Lezama Lima, Severo Sarduy, Julio Cortázar e Octavio Paz. A escolha se deve ao importante papel desses diálogos no conjunto da obra de Haroldo, bem como à relevância que teve no cenário cultural brasileiro e latino-americano a tradução dessas obras para o português do Brasil.

Não é nosso objetivo analisar as traduções realizadas por Haroldo, mas sim abordar suas relações com esses escritores, sua contribuição para a recepção da obra deles no Brasil e apontar como as traduções que fez dialogam com sua própria produção.

PRESENÇA/AUSÊNCIA: LEZAMA LIMA

de acordo com os estudos realizados até o momento, consideramos que a primeira tradução de literatura hispano-americana publicada por Haroldo é a de “*La prueba del jade*”, em 1971. Trata-se de um poema de Lezama Lima incluído na antologia *Órbita de Lezama Lima*, organizada por Armando Álvarez Bravo e publicada em Havana em 1966. A tradução de Haroldo integra seu ensaio “Barroco em trânsito”, estampado no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, de 28 de março de 1971, depois recolhido, com o título “Uma arquitetura do Barroco”, no livro *A operação do texto*, de 1976.

Nesse texto, Haroldo traça um percurso do Barroco, ou do “barroquismo”,

ao longo da história da literatura, a partir da escolha e tradução de poemas. Em suas próprias palavras: “Este percurso do Barroco é uma pérgula debuxada ao longo da história e que a recolhe numa figura circular, espiralada, não como sucessão linear de eventos, mas como tropismo de formas que se entreespelham” (Campos, 1976, 139). Partindo de Lícofron, poeta de Alexandria do século III a.C. – segundo Haroldo, precursor de Góngora, de Mallarmé e de Joyce (Campos, 1976, 140) –, passa pelo poeta chinês Li Shang-Yin, do século IX d.C., Góngora, Mallarmé, Sousândrade, Lezama Lima e termina com Décio Pignatari.

Diz sobre o poeta cubano:

De Lezama Lima (n. em 1910), patriarca *habanero*, autor de *Paradiso* (1966), traduzi um poema que apareceu pela primeira vez na antologia *Órbita de Lezama Lima*, também de 1966. *Paradiso* é um dos momentos mais altos da prosa latino-americana atual, cuja linha de frente de invenção está ainda por ser descoberta entre nós [...]. “A prova do jade” parece extraída da matéria-prima do *Paradiso*: uma divagação lírico-metafísica de José Cemí ou uma parábola misteriosa de Oppiano Licario, fechando-se em si mesma, imprevisível, súbita, como uma estatueta chinesa num oratório crioulo (Campos, 1976, 144).

Como ocorre poucas vezes, Haroldo não se dedica a comentar a tradução realizada, as dificuldades surgidas e as escolhas feitas, tanto porque seu foco aqui é o Barroco, e não a operação tradutora, quanto porque, especialmente no caso do poema de Lezama, trata-se de um texto complexo, mas com poucas soluções possíveis na passagem de uma língua a outra. Isso fica evidente ao compararmos sua tradução com a realizada por Josely Vianna Baptista, publicada em *Caribe transplatino*, em 1991, e constatarmos poucas divergências.

A escolha desse poema antecipa alguns temas da obra de Haroldo. A leitura sincrônica do Barroco será um dos eixos de sua obra. O interesse em traduzir textos com forma complexa é tema de reflexão em “Da tradução como criação

e como crítica”, texto de 1962. À cultura chinesa, Haroldo se dedica durante anos, reunindo as transcrições em *Escrito sobre jade*, publicado pela Tipografia do Fundo de Ouro Preto em 1996, título que também remete ao poema de Lezama. O fascínio pelo elemento simbólico que participa tanto da cultura oriental como da pré-colombiana (o jade, sincretizado por Lezama) é retomado por Haroldo em sua criação poética: “A morte vestida de verde-jade”, poema publicado pela primeira vez na *Folha de S. Paulo*, de 13 de dezembro de 1999, e incluído em *Entremilênios*, de 2009, é também uma espécie de delírio, com elementos simbólicos, em estilo neobarroco, que evoca um fato autobiográfico.

Em carta a Octavio Paz, sem data, mas provavelmente do fim de outubro de 1968 ou do início de 1969, Haroldo já menciona o livro do qual extrai o poema: “Tenho também em mãos, recebida com dificuldade de Cuba, uma *Órbita* de Lezama Lima” (Paz e Campos, 111). O exemplar que integra sua biblioteca traz a data de 1968, acompanhando dedicatória do organizador, Armando Álvarez Bravo.

Tudo indica que Haroldo não esteve em contato com Lezama Lima. Não sabemos, porém, se houve alguma tentativa frustrada de diálogo epistolar. Por ocasião da tradução do poema “*La prueba del jade*”, como ele próprio menciona no trecho destacado do ensaio, Haroldo já conhecia a obra monumental *Paradiso*. Encontramos em sua biblioteca o exemplar da edição de 1969, exaustivamente anotado, com uma dedicatória datada desse mesmo ano, cujo autor não pudemos identificar. Essa obra é citada também no ensaio coetâneo “*Superación de los lenguajes exclusivos*”, escrito originalmente em 1970 para integrar o volume *América Latina em sua literatura*, cuja primeira edição, em espanhol, data de 1972, e republicado posteriormente, com alterações, com o título “*Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*”¹. Mas Haroldo não

1. É com esse título que é incluído na edição brasileira de *América Latina em sua literatura* e publicado, em formato mais amplo, em volume individual. Cf. bibliografia, no final deste ensaio.

demonstra interesse em traduzir *Paradiso*, embora ressalte também nessa obra o aspecto barroco, ou neobarroco, e a “metaforização gongorina do cotidiano” (Campos, 1977c, 295).

Em outra carta a Octavio Paz, datada de 12 de julho de 1978, Haroldo menciona um projeto de livro dedicado a Lezama Lima a ser publicado pela Editora Perspectiva, que não se concretizou²: “livro-‘órbita’ que a coleção Signos pensa dedicar ao ‘etrusco da Havana Velha’” (Paz e Campos, 118).

A obra de Lezama Lima ganhará edições brasileiras somente a partir dos anos 1980. Em 1987, a Editora Brasiliense publica *Paradiso*, em tradução de Josely Vianna Baptista. Em 1988, a mesma editora lança *A expressão americana*, ensaios em tradução de Irleamar Chiampi. Em 1996, a Editora Ática traz *A dignidade da poesia*, ensaios em tradução de Josely Vianna Baptista, responsável também por traduzir os contos de Lezama, publicados pela Editora Iluminuras em 1993, com o título *Fugados*. Este último livro conta com apresentação de Haroldo, na qual rememora seu contato com a obra do escritor cubano e augura a tradução da poesia de Lezama por Josely, o que não se realizou até o momento³.

UT PICTURA POIESIS: SEVERO SARDUY

Ao comparecer à reunião do Pen Club realizada em Nova York em 1966, Haroldo de Campos conhece Severo Sarduy, Emir Rodríguez Monegal e Nicanor

2. Em uma entrevista que nos concedeu em 10 de julho de 2009, o professor Jacó Guinsburg, editor da Perspectiva, informou-nos que o projeto desse livro foi levado à editora por Haroldo e a tradução dos textos de Lezama Lima ficaria a cargo de Irleamar Chiampi. Porém, ele não se lembra exatamente por qual razão não chegou a ser publicado.
3. Josely traduziu apenas, além de “*La prueba del jade*”, mencionado, os poemas “*Llamado del deseoso*” e “*Un puente, un gran puente*” para a coletânea *Caribe transplatino*, organizada por Néstor Perlongher e publicada pela Editora Iluminuras em 1991, obra dedicada a Haroldo de Campos.

Parra, participando, com os dois últimos, da mesa-redonda “*Papel del escritor en América Latina*”. A partir daí, manterá uma longa amizade com todos eles.

Haroldo afirma ter entrado em contato com Sarduy devido ao interesse por seu romance *De donde son los cantantes*, de 1967, o qual menciona no ensaio já citado “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana”. Desse romance, encontra-se em sua biblioteca um exemplar da edição publicada no México, pela editora Joaquín Mortiz, com dedicatória de Silviano, datada de setembro de 1969. Haroldo chegou a iniciar, com Jorge Schwartz, a tradução desse livro, a qual batizou como *Cantando seus males espantam*. Esse projeto de tradução foi continuado pelo professor e crítico argentino-brasileiro, e posteriormente passado a Josely Vianna Baptista, mas não foi concluído até o momento.

Foi de Haroldo a iniciativa de publicar, em português, os ensaios de Sarduy, reunidos sob o título *Escrito sobre um corpo* e lançados pela Editora Perspectiva em 1979. O exemplar que lhe pertenceu da edição em espanhol, publicada na Argentina em 1969 (a primeira edição é de 1968), encontra-se razoavelmente anotado. A edição brasileira, organizada por Haroldo, teve tradução de Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. Conta não só com uma versão revista pelo autor do ensaio “Por uma ética do desperdício”, mas também com dois textos novos, como Haroldo informa em nota. Em seu texto introdutório ao volume, “No limiar do *Opus Sarduy*”, destaca a filiação do escritor cubano a Lezama Lima, sua relação com o Barroco e seu interesse pela pintura, elementos que os aproximam e que esses ensaios contemplam.

Encontram-se na biblioteca de Haroldo, as edições de *Cobra* em espanhol e em francês, ambas de 1972. Esta última, traduzida por Philippe Sollers e o autor, traz uma bela dedicatória especializada de Sarduy: “*Para Haroldo, Córdoba, la boca obra, oro barroco áureamusarondinaalluvia: en tus manos lo entrego*”. A tradução brasileira, realizada por Gerardo Mello Mourão, da qual Haroldo possuiu um exemplar, é publicada em 1975. Não consta que ele tenha alguma

relação com essa publicação, nem mesmo com a tradução de *Colibrí*, realizada por Sieni de M. Campos, lançada pela Editora Rocco em 1989. Haroldo possuiu a edição em espanhol dessa obra, publicada em 1984, dedicada pelo autor: “*Para Haroldo milagroso traductor de Pound, inventor de otra noche de tinta, la admiración de Severo*”.

Em 1986, quando Sarduy vem ao Brasil, Haroldo publica traduções dos sonetos “Morandi” e “Rothko”, de sua autoria, na *Folha de S. Paulo*, ambos extraídos da coletânea *Un testigo fugaz y disfrazado*, de 1985. Na conferência “*Poesía bajo programa*”, realizada na Universidad Internacional Menéndez Pelayo, nas Ilhas Canárias, em 1991, Sarduy refere-se a sua incursão pelo soneto como uma possibilidade de renovação e invenção a partir de formas fixas, citando experiência semelhante realizada pelos poetas concretos paulistas.

Já Haroldo diz especificamente sobre os poemas escolhidos para traduzir: “se distinguem pela apropriação de uma temática pictórica marcadamente construtivista (do figurativismo elementarizado e geométrico de Morandi ao estruturalismo monocromático de Rothko) através de lances estudadamente interrompidos de sintaxe e de uma fulgurante metáfora de enlaces semânticos” (Campos, 1999, 17-18). Considera, borgeamente, que suas transcrições desses poemas são traduções de traduções: “travestimento (em português brasileiro) de um outro travestimento (o da cena muda pictural de objetos e de vazios em isomorfo cenário verbal hispano-cubano)” (Campos, 1999, 18). Exceto esses versos e outros três poemas, a poesia de Sarduy não foi traduzida no Brasil até hoje⁴.

As relações do escritor cubano com as artes plásticas são conhecidas. Além de ter dedicado ensaios ao tema, dialogado com pintores e publicado textos em catálogos, estudou artes plásticas na Escola do Louvre e realizou pinturas, que foram expostas no Museo Reina Sofía, na Espanha, em 1998. Haroldo também

4 Josely Vianna Baptista traduziu três sonetos de Sarduy para *Caribe transplatino*, obra citada.

teve intensa relação com as artes plásticas: dedicou ensaios à arte barroca, a artistas seus contemporâneos e ainda escreveu poemas inspirados em obras de arte e artistas como Aguilar, Maria Bonomi, Fiaminghi, Tomie Ohtake e outros. Vários desses poemas estão reunidos em *A educação dos cinco sentidos*, de 1985, em *Crisantempo*, editado em 1998, e em *Entremilênios*, publicado em 2009.

O diálogo entre Haroldo e Sarduy ficou documentado em uma numerosa correspondência, ainda inédita, mantida até a morte do escritor cubano, em 1993.

VERSÕES DO JOGO: JULIO CORTÁZAR

Em 1967, Haroldo publica no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, no dia 30 de julho, “O jogo da amarelinha”, estudo pioneiro no Brasil sobre *Rayuela* de Julio Cortázar, o qual envia ao autor, juntamente com alguns números da revista *Invenção*. Assim, começam a se corresponder e se inicia uma grande amizade entre eles, que dura até a morte do escritor argentino. Encontram-se pela primeira vez em Paris, em 1969. Em 1973 e em 1975, Cortázar vem ao Brasil.

Quando lê e escreve sobre *Rayuela*, livro publicado em 1963, Haroldo já conhecia *Los premios*, de 1960. Os exemplares dessas obras encontrados em sua biblioteca estão datados por ele: *Los premios*, de julho de 1966, *Rayuela*, de março de 1967, registros da data de aquisição dos mesmos. Ambas estruturadas em torno do jogo – uma do jogo de azar, outra da amarelinha, brincadeira infantil – e norteadas pelo acaso, essas obras de Cortázar merecem a atenção de Haroldo, especialmente *Rayuela*, já então interessado na revolução da linguagem, na obra aberta e na reflexão metalinguística que a constitui. Embora não se proponha a traduzir *Rayuela*, não deixa de mencionar essa obra nos ensaios já citados dos anos 1970 e 1980, destacando seu caráter revolucionário, aproximando-a de *Tres Tristes tigres*, de *Guillermo Cabrera Infante*, e de *Paradiso*, de Lezama Lima, publicados pouco depois da obra de Cortázar.

A tradução de *Rayuela* em português aparece apenas nos anos 1980. Realizada por Fernando de Castro Ferro, é publicada em 1983 pelo Círculo do Livro, em 1985 pela Abril Cultural e em 1987 pela Civilização Brasileira, estando hoje em torno da décima edição por esta última editora.

Em 1972, Haroldo de Campos traduz dois poemas de Cortázar: “*Tombeau de Mallarmé*” e “*Éventail pour Stéphane*”, que serão incluídos, sob o título geral “Quase-colofón. Uma invenção de Morelli: Mallarmé selon Cortázar”, em *Valise de cronópio*, de 1974, reunião de ensaios de Cortázar publicada pela Editora Perspectiva, por indicação de Haroldo, organizada por este e Davi Arrigucci Jr., com tradução dos ensaios a cargo de João Alexandre Barbosa e Davi Arrigucci Jr.

Os poemas de Cortázar que Haroldo seleciona para tradução evidenciam mais uma vez a afinidade central entre ele e o autor de *Rayuela*: ambos são herdeiros de Mallarmé. Tais poemas dialogam com outros do próprio poeta francês: o primeiro, com “*Tombeau*”; o segundo, com “*Éventail de Mme Mallarmé*”. Cortázar refere-se a “*Tombeau de Mallarmé*” como uma paráfrase-homenagem, em seu livro *La vuelta al día en ochenta mundos*, de 1967. O exemplar desse livro que pertenceu a Haroldo se encontra exaustivamente anotado. Aí Cortázar afirma sobre a tradução: “*Terreno equívoco y apasionado donde se pasa de la versión a la invención, de la paráfrasis a la palingenesia*” (Cortázar, 1967, 171), definição que se aproxima do conceito de “transcrição”, e que Haroldo destaca em seu exemplar. Depois de rememorar sua experiência de tradutor, o autor de *Rayuela* afirma sobre o poema “*Tombeau de Mallarmé*”:

Creí entender que sólo la forma más extrema de la paráfrasis podía rescatar en español el misterio de una poesía impenetrable a toda versión (verifiquenlo los escépticos); vencí el temor al pastiche y una noche en un café de la calle San Martín, alto de caña seca y cigarrillos, vi hacerse la primera versión de este poema sin aceptarlo demasiado como mío (Cortázar, 1967, 171).

Haroldo mimetiza Cortázar ao classificar sua transcrição, em um datiloscrito, como “paráfrase perífrase”, ou “periparáfrases” referindo-se às versões dos dois poemas tanto em outro datiloscrito como na publicação. Mais uma vez aqui, como no caso dos poemas de Lezama Lima e Sarduy, Haroldo não faz comentários sobre o processo de tradução.

Também por indicação de Haroldo, a Editora Perspectiva publica – na Coleção Signos, dirigida por ele –, *Prosa do observatório*, de Julio Cortázar, com fotos tiradas pelo autor e tradução de Davi Arrigucci Jr., nome também sugerido por Haroldo. Dentro do exemplar que integra sua biblioteca, encontra-se uma carta de Ugné Karvelis – então companheira de Cortázar – dirigida à Editora Perspectiva, datada de Paris, 24 de maio de 1974, na qual agradece o envio do contrato e informa seu encantamento e o de Cortázar com a edição.

Em 1978, a revista *Através*, n. 2, publica “Álibi para uma contraversão”, de Haroldo, comentário sobre a tradução de “*Zip sonnet*” de Julio Cortázar, acompanhado pelo poema em formato bilíngue. Aí apresenta esclarecimentos sobre algumas opções feitas na transcrição, especialmente a alteração de rimas consoantes para toantes, pois não lhe foi possível manter a forma original, e o deslocamento de um adjetivo de um verso para outro, em benefício da medida, da sonoridade e da reversibilidade do texto, que pode ser lido de cima para baixo ou de baixo para cima, mimetizando o movimento do zíper. Na última estrofe, ao traduzir “*obstinado hacedor de la poesía*” por “refator contumaz desta poesia”, transfere a metalinguagem para o âmbito da tradução. Consideradas ainda outras liberdades tradutórias, a transcrição se evidencia, mais do que em qualquer outro trabalho, como canto paralelo: o soneto apresentado em formato bilíngue, com versos do original e da tradução alternados, cria a impressão de um diálogo ou canto para duas vozes, sendo praticamente impossível optar pela leitura em uma das línguas de cada vez.

Tendo recebido a tradução e seus comentários, Cortázar transforma Haroldo

em personagem de *Un tal Lucas* – publicado em Madri, pela Editora Alfaguara, em 1979 – no episódio “*Lucas, sus sonetos*”. Aí conta a história de um sonetista que escreve um soneto reversível, o qual é traduzido por seu amigo Haroldo de Campos, “*a quien toda combinatoria semántica exalta a niveles tumultuosos, razón por la cual pocos días después Lucas vio con maravillada estupefacción su soneto vertido al portugués y considerablemente mejorado*” (Cortázar, 1979, 190). Além de reproduzir o poema e sua tradução, traz ainda os comentários de Haroldo sobre a operação tradutora vertidos ao espanhol, por Lucas/ Cortázar, considerando que “*parafraseaban sus propias dificultades a la hora de escribirlo*” (Cortázar, 1979, 192). Assim, a reversibilidade se estende também para as posições de autor/ tradutor, e a apropriação do soneto por Haroldo tem como contrapartida a apropriação dos comentários sobre o processo de transcrição por Cortázar.

Curiosamente, Haroldo não recebeu o primeiro exemplar desse livro enviado por Cortázar, que registra o fato na dedicatória, datada de fevereiro de 1982, inscrita em outro exemplar, que finalmente chega a seu destino: “*Para Haroldo, que nunca recibió mi primer envío, estas páginas donde está presente para mi alegría*”. A edição brasileira de *Um tal Lucas* é publicada em 1982, pela Nova Fronteira, em tradução de Remy Gorga, filho.

O interesse pelo lúdico, pela forma complexa, pela obra aberta que desde o início aproximou Haroldo e Cortázar reaparece nesse episódio. Cortázar apresenta o jogo e Haroldo se sente instigado a participar dele. O soneto reversível, cuja tradução magistralmente espelha, multiplica-se ainda em uma ficção em prosa. Autor e tradutor se convertem em personagens de uma breve história metalinguística e autobiográfica.

CONSTELAÇÕES: OCTAVIO PAZ

Para ilustrar um artigo seu, Celso Lafer solicita a Haroldo de Campos que

traduza poemas de Octavio Paz. Assim, em 1968, Haroldo entra em contato com a obra do poeta mexicano e lhe envia uma carta, datada de 24 de fevereiro, dando início ao diálogo entre ambos. Nessa carta, além de pedir esclarecimentos sobre o significado de alguns vocábulos nos poemas “*Las palabras*” e “*Animación*” (este pertencente ao conjunto intitulado “*Lección de cosas*”), Haroldo faz uma breve apreciação da obra de Paz a partir da leitura, que havia acabado de realizar, dos poemas de *Libertad bajo palabra* e da edição francesa de *El arco y la lira*, especialmente de seu epílogo: “Os signos em rotação”.

Os poemas mencionados e outros do mesmo livro traduzidos por Haroldo foram publicados em 1972, em *Constelação. Pequena antologia*, edição artesanal com introdução e tradução de Haroldo de Campos, e xilogravuras de João Pinheiro, apresentados em formato bilíngue: “*Arcos*”, “*Destino del poeta*”, “*Duermevela*”, “*Alba de la victoria*”, “*Frente al mar*”, “*Retórica*”, “*Misterio*”, “*Espiral*”, “*Escrito con tinta verde*”, “*El día abre la mano*”, “*Piedra nativa*” (fragmento), “*Lección de cosas*”, “*En Uxmal*”, “*Piedras sueltas*”, “*Las palabras*”, “*Escritura*”, “*Trabajos del poeta*” (fragmento), “*Hacia el poema (Puntos de partida)*” e “*El río*”. Esses versos contemplam as duas vertentes que, na carta mencionada, Haroldo aponta na poesia de Paz: “poemas breves, despojados, que têm a ver com o haicai e a sintaxe de montagem” e “poemas metalinguísticos” (Paz e Campos, 96).

Embora, em sua resposta à primeira carta de Haroldo, Paz lhe sugira traduzir algo mais recente, já que quer se dedicar a seus escritos, *Libertad bajo palabra* não se constitui em uma obra menor ou que deva ser desconsiderada. Ao contrário, o autor revisitou-a durante toda a sua trajetória. No mesmo ano de 1968 em que se inicia a correspondência, esse livro ganha sua terceira edição, e é bastante reescrito, como ocorrerá ainda nas quatro reedições que a sucederão (Andrade, 2000).

Em carta a Paz, sem data, mas provavelmente do fim de 1968 ou início de 1969, Haroldo informa-lhe do interesse de Jacó Guinsburg em publicar, na coleção Debates, uma coletânea de ensaios do escritor mexicano (Paz e Campos,

110). *Os signos em rotação*, livro de ensaios de Octavio Paz, organizado por Celso Lafer e Haroldo de Campos, com tradução de Sebastião Uchoa Leite, é publicado em 1972 pela Editora Perspectiva. Inclui o texto “Constelação para Octavio Paz”, de Haroldo, e traduções de poemas de Paz por Haroldo – material publicado em *Constelação* –, e também ensaios de Celso Lafer e Sebastião Uchoa Leite.

É apenas em 1978 que Haroldo comunica a Paz seu projeto de traduzir *Blanco*, obra de 1966. Embora a carta em que apresenta a ideia não tenha sido publicada, a resposta do poeta mexicano, sim, é conhecida, datada de 17 de junho: “Comove-me sua ideia de traduzir *Blanco* e de publicá-lo acompanhado de nossa correspondência de 1968 e de alguns textos mais” (Paz e Campos, 115). Haroldo responde, em 12 de julho: “Recebi com muita alegria sua carta e sua anuência a meu projeto de livro-antologia, centrado em *Blanco*, e acrescido de nossa correspondência de 1968” (Paz e Campos, 117).

Essa tradução será concluída somente em 1981, quando Haroldo, então no Texas, conta o fato a Paz, em carta datada de 9 de fevereiro: “Finalmente o tenho, no meu português brasileiro – transcripturado/transcapturado (quase... quiçá? minha *hybris*, minha pena...) o seu mexicastelhanochamejante *Blanco*. Três anos, quase, depois do meu primeiro projeto [...]” (Paz e Campos, 119). Haroldo celebra o fim da empreitada com o poema “*Translatio*”, dedicado a Paz na mesma carta, que depois será rebatizado como “*Transblanco*”, em cuja última estrofe lemos: “tomei a mescalina de mim mesmo/ e passei esta noite em claro/ traduzindo *Blanco* de Octavio Paz” (Paz e Campos, 120).

Paz envia uma entusiasmada resposta a Haroldo, datada de 26 de março, depois de ter lido a tradução:

Li e reli sua admirável tradução. Estou de fato comovido. Não só é muito fiel mas, ainda, por vezes, o texto português é melhor e mais conciso do que o espanhol. Você conseguiu recriar não só o sentido do poema, mas também o movimento. 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 (Paz e Campos, 121).

Porém, levanta algumas questões, o que permite a Haroldo justificar longamente suas opções, em carta datada de 20 de abril, da qual extraímos o trecho que constitui a epígrafe deste ensaio.

Em 1986, a Editora Guanabara publica *Transblanco*, que inclui a tradução do poema *Blanco* de Octavio Paz, por Haroldo de Campos, a correspondência dos poetas sobre essa tradução, prefácio de Emir Rodríguez Monegal, ensaio de Julio Ortega, outros poemas de Paz traduzidos por Haroldo: os publicados em *Constelação*, em 1972, e ainda “Petrificada petrificante”, que integra o livro *Vuelta*, de 1976. Todos os poemas são publicados em formato bilíngue. Pouco antes, em maio de 1985, em um evento realizado no Anfiteatro de Convenções da USP, Paz – em visita a São Paulo – e Haroldo fazem uma leitura pública do poema e sua tradução, precedida de comentários do poeta mexicano sobre a concepção e a estrutura de *Blanco*, oportunidade ímpar de evidenciar a preocupação de Haroldo em manter as correspondências em todos os sentidos⁵.

Sobre a escolha de *Blanco*, Haroldo afirma:

Nesse poema longo, de 1966, vi a culminação de sua poesia (sem prejuízo da importância que tem o percurso poético de Paz antes e depois desse texto-limite). *Blanco*, por um lado, representava a retomada da tradição mallarmaica na poesia hispano-ameri-

5. O evento foi transmitido pela Rádio USP no programa *Vamos Ler*, produzido por Marcello Bittencourt, cuja edição se encontra disponível no endereço eletrônico: <http://www.radio.usp.br/programa.php?id=2&edicao=051107>.

cana (do Vallejo de *Trilce*, do Huidobro de *Altazor*, do Girondo de *En la masmédula*); por outro, a superação do dispositivo retórico tardo-nerudiano, da poesia enquanto espontaneísmo inspirado, em prol de uma poesia crítica, que resgata a metáfora de sua fácil carnadura discursiva e a repensa em termos de combinatória lúdica e dinamismo estrutural (Paz e Campos, 185).

Cabe ressaltar que Haroldo traduziu também *Un coup de dés* de Mallarmé e versos das obras mencionadas de Vallejo e Girondo, constituindo-se a tradução de *Blanco* no ápice dessa trajetória.

Nos anos 1990, Haroldo se dedica a “*La guerra de la dríada o vuelve a ser eucalipto*”, poema de Paz publicado em *Árbol adentro*, de 1987, cuja análise apresenta na conferência “Eucalipse: o belo ocultamento”, no dia 3 de julho de 1990, no Curso de Verão promovido pela Universidad Complutense de Madrid. O texto da conferência, acompanhado pela tradução do poema, é incluído na segunda edição aumentada de *Transblanco*, de 1994.

A partir dos anos 1980, outros poemas de Paz de *Libertad bajo palabra* foram traduzidos por Horácio Costa e seus livros de ensaios tiveram várias edições em português, mas já não intermediadas por Haroldo. Essas traduções saíram pelas seguintes editoras: Guanabara, Nova Fronteira, Paz & Terra, Perspectiva e Siciliano.

Sem dúvida, *Blanco* não só é um dos mais significativos poemas de Paz, como a obra mais emblemática do diálogo que estabeleceu com Haroldo. Além dos aspectos já mencionados que a caracterizam, queremos destacar ainda sua relação com *Rayuela*. Ambas as obras têm em comum os seguintes pontos: permitem vários percursos de leitura; trazem instruções prévias de leitura dadas por seus autores; exigem do leitor um manuseio especial do objeto-livro; são obras metalinguísticas ao mesmo tempo que tematizam a relação amorosa; incorporam elementos específicos da cultura dos países dos quais seus autores

são originários; têm estrutura aberta e ao mesmo tempo são circulares, com o fim remetendo ao começo.

Provavelmente foram esses elementos em separado, ou a combinação de todos eles, que exerceram tanto fascínio sobre Haroldo e de alguma maneira determinaram não só que ele estivesse permanentemente interessado na obra de seus autores, como também que estabelecesse com eles um frutífero diálogo intelectual e uma duradoura amizade. *Blanco* e *Rayuela* são obras refletidas em *Galáxias*. Embora também reúna os elementos acima destacados, a obra-prima de Haroldo não foi influenciada por elas, pois já havia sido iniciada quando ele se deparou com aqueles livros. *Galáxias* foi escrita entre 1963 e 1976, embora tenha sido publicada em livro apenas em 1984. Trata-se de obras contemporâneas, escritas sob a influência comum de Mallarmé, cujos autores se cruzaram, se aproximaram e se converteram em leitores uns dos outros não por mero acaso, mas por afinidades e convergências.

CONFLUÊNCIAS

Os diálogos aqui apresentados contemplam duas linhas de força da obra de Haroldo de Campos: o Barroco/ Neobarroco e a linhagem mallarmeana. É o Barroco/ Neobarroco que norteia sua relação com Lezama Lima e Severo Sarduy, enquanto a linhagem mallarmeana o aproxima de Julio Cortázar e Octavio Paz. Mas não se trata de vertentes isoladas, pois na própria obra de Haroldo elas estão entrelaçadas.

As relações de Haroldo com esses escritores hispano-americanos se estruturaram em torno de quatro elementos: correspondência, tradução de poemas, ensaio sobre o autor, sugestão de coletânea de textos do autor a ser publicada no Brasil – não necessariamente nessa ordem. Apenas no caso de Lezama Lima não houve correspondência e o projeto de edição de textos não se concretizou,

embora tenha existido. A tradução de Haroldo dos poemas de Lezama Lima e Paz, e as traduções de ensaios de Paz e Cortázar intermediadas por ele foram as primeiras publicações da obra desses autores no Brasil. A tradução de ensaios de Sarduy intermediada por Haroldo, embora não seja a primeira da obra do escritor cubano entre nós, é a única de seus ensaios até hoje⁶.

Os autores aqui destacados também se dedicaram, como Haroldo, à tradução⁷. Cortázar traduziu do inglês e do francês, entre outros, Jean Cocteau, Benjamin Péret, Jules Supervielle, Edgar Allan Poe. Além da passagem de *La vuelta al día en ochenta mundos*, citada, Cortázar se refere ao ofício do tradutor em sua correspondência com Lezama Lima. Tendo intermediado a tradução de *Paradiso* para o inglês, diz ao escritor cubano, em carta datada de 16 de agosto de 1970, na tentativa de tranquilizá-lo sobre a demora e as dúvidas do tradutor Gregory Rabassa: “*ten paciencia porque también yo soy traductor, como sabes, y te aseguro que es un oficio infernal apenas se pone un pedacito del corazón en lo que se hace*” (Cortázar, 2000, vol. III, 1411). Em outra carta, datada de 16 de outubro de 1969, alude à angústia de se ver traduzido, que só o desconhecimento da língua de chegada alivia:

Acabo de darle un largo informe sobre ti a un gran editor sueco, [...]. No le arriendo la ganancia, dicho sea de paso, al desventurado sueco que tenga que traducir Paradiso; pero en esos países la ventaja es que no conociendo esa lengua, como me imagino, te quedarás tan tranquilo; en todo caso es lo que me ha ocurrido a mí al recibir Rayuela en polaco. Uno mira

6. O professor Jacó Guinsburg informou-nos, na entrevista citada, que havia planos de publicar, pela Editora Perspectiva, e também por intermédio de Haroldo, o livro *Barroco*, de Sarduy; porém, como o escritor cubano adoeceu e veio a falecer, a publicação acabou não se concretizando.
7. Encontramos, na biblioteca de Haroldo, a seguinte tradução, realizada por Lezama Lima: Saint-John Perse. *Lluvias*. Trad. José Lezama Lima. Córdoba: Las Edicios de Dianus, 1985. Ed. bilingue; quanto a Sarduy: Marina Tsvietáieva, *Tres poemas mayores. Poema de la montaña. Poema del fin. Carta de año nuevo*. Ed. e apres. Elizabeth Burgos. Trad. Elizabeth Burgos, Lula Díaz e Severo Sarduy. Versão Severo Sarduy. Madri: Hiperión, 1991. Ed. bilingue.

el volumen como si fuera un ladrillo, y lo pone en la biblioteca; no deja de ser un alivio, al fin y al cabo (Idem, 1362-3).

Já Octavio Paz, como Haroldo, traduziu Mallarmé, Ezra Pound, e.e. cummings, William Carlos Williams, Matsuo Basho, Li Po, Tu Fu e Wang Wei, entre outros. Reuniu vários poemas traduzidos em *Versiones y diversiones*, de 1974, livro do qual enviou um exemplar ao amigo brasileiro com a seguinte dedicatória: “A Haroldo de Campos, *Espejo de Traductores, con el afecto de su amigo que lo admira*”. Dedicou-se a refletir sobre o tema em *Traducción: literatura y literalidad*, de 1971. Aí se refere a duas modalidades de tradução: a “literal” ou “servil” e a “literária”, compreendendo a primeira duas formas “não-rigorosas” – a “tradução explicativa” e a “paráfrase” – e a segunda, duas “formas rigorosas” – a “tradução metafórica” e a “tradução metonímica”, diferenciação que se aproxima da apresentada por Haroldo entre “traduções mediadoras”, “traduções medianas” e “tradução de poesia”, que citamos na parte inicial deste ensaio. Igualmente, a formulação de Paz “*El texto original jamás reaparece (sería imposible) en la otra lengua; no obstante, está presente siempre porque la traducción, sin decirlo, lo menciona constantemente o lo convierte en un objeto verbal que, aunque distinto, lo reproduce*” (Paz, 1971, 14) ecoa a ideia do “canto paralelo” de Haroldo. Finalmente, Paz, ao defender a tradução de poesia feita por poetas – “*la traducción poética [...] es una operación análoga a la creación poética, sólo que se despliega en sentido inverso*” (Paz, 1971, 20) – apresenta concepção semelhante à da transcrição haroldiana.

Feitas essas aproximações, saltam aos olhos não só a solidez da reflexão de Haroldo sobre o processo de tradução, apresentada inicialmente em “Da tradução como criação e como crítica”, em 1962, portanto antes dos demais, mas também o imenso prazer, e não angústia, que essa atividade lhe proporciona, como está explícito no trecho que escolhemos como epígrafe deste ensaio: “da

alegria que me dá vê-lo cantar em meu idioma com suas lúcidas e amorosas sílabas de beleza” (Paz e Campos, 129).

Também não por acaso, e sim por afinidades, esses escritores hispano-americanos já se conheciam nos anos 1960 e Haroldo acaba por perpassar essas relações. Sarduy foi um dos principais leitores e críticos da obra de Lezama Lima. Como apontamos, Haroldo, ao entrar em contato com Paz, já possuía o livro de Lezama e já conhecia a obra de Cortázar, citados na mesma carta mencionada (Paz e Campos, 111). Em correspondência a Lezama datada de julho de 1968, por sua vez, Cortázar conta-lhe sobre o entusiasmo de Paz com os concretistas brasileiros, entre eles Haroldo, e lhe recomenda a leitura de *Blanco* (Cortázar, 2000, vol. 11, 1250). Caberá a Cortázar, juntamente com Lezama, a responsabilidade pela edição de *Paradiso* livre de erros, publicada no México em 1968, da qual Haroldo possuiu um exemplar (reedição de 1969) que leu entusiasticamente, como mencionamos.

Esses dados confirmam as afinidades às quais Haroldo se refere como norteadoras de suas relações e que terminam por constituir sólidas amizades. Sem dúvida, personalidades com vidas atribuladas e vivendo tão distantes não poderiam ter sustentado correspondência e amizade tão duradouras nem teriam demonstrado tanto afeto recíproco se não houvesse uma convergência significativa de pensamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, Gênese, “*Libertad bajo palabra, un libro-palimpsesto*”. *Fundación. Anuario de la Fundación Octavio Paz*. 2 (2000): 59-87.
- _____, “Epílogo. Encuentros e desencuentros de letras”. *Un diálogo americano: modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)*. Org. Pablo Rocca e Gênese Andrade, Alicante: Universidad de Alicante, 2006. 283-312.

- Antelo, Raúl, *Na ilha de Marapatá. Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- Artundo, Patricia, *Mário de Andrade e a Argentina: Um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. Trad. Gênese Andrade. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2004.
- Bandeira, Manuel, *Itinerário de Pasárgada. Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990. 33-102.
- Campos, Haroldo de, “Da tradução como criação e como crítica” (1962). *Meta-linguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004. 31-48.
- _____, “O jogo da amarelinha”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 jul. 1967.
- _____, “Barroco em trânsito”. *Suplemento Literário, O Estado de S. Paulo*, 28 mar. 1971. Republicado com o título “Uma arquitetura do Barroco”. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976. 139-150.
- _____, “Preliminares a uma tradução do *Coup de Dés* de Stéphane Mallarmé”. Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. *Mallarmé*. 1972. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____, “Quase-colofón”. Julio Cortázar, *Valise de cronópio*. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974. 253-254.
- _____, “*Post Scriptum*. Transluciferação mefistofáustica”. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1977a. 179-209.
- _____, *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977b.
- _____, “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana”. *América Latina em sua literatura*. Org. César Fernández Moreno, São Paulo: Perspectiva, 1977c. 281-305.
- _____, “*Sanscreed latinized: the Wake in Brazil and Hispanic America*”, *Tri Quarterly*. 38 (1977d): 54-62.

- _____, “Álibi para uma contraversão”. *Através*. 2 (1978): 104-105.
- _____, “No limiar do *Opus Sarduy*”. Severo Sarduy, *Escrito sobre um corpo*. Org. Haroldo de Campos. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979. 7-9.
- _____, “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” (1980). *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004. 231-255.
- _____, *Galáxias*. São Paulo: Ex Libris, 1984.
- _____, *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____, “Da tradução à transfuncionalidade”. *34 Letras*. 3 (1989a): 82-101.
- _____, *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989b.
- _____, “Apresentação”. José Lezama Lima, *Fugados*. Trad. e posf. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1993. 9-13.
- _____, *Três (re)inscrições para Severo Sarduy*. 1995. 2a ed. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1999.
- _____, “Portugués y español: dialogismo necesario”. Trad. Juan Malpartida. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 570 (1997): 7-14.
- _____, *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____, *Entremilênios*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- Caribe transplatino. Poesia neobarroca cubana e rioplatense*. Org. Néstor Perlongher. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1991. Ed. bilíngue. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Org. Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: IEB; Edusp, 2000.
- Cortázar, Julio, *Los premios*. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.
- _____, *Rayuela*. 4a ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.
- _____, *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1967.
- _____, *Prosa do observatório*. Fotos. Julio Cortázar. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 1972.

- _____, *Valise de cronópio*. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____, *Un tal Lucas*. Madri: Alfaguara, 1979.
- _____, *Cartas 1964-1968*. 3 volumes. Ed. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.
- Lezama Lima, José. *Órbita de Lezama Lima*. Intr., sel. e notas. Armando Álvarez Bravo. La Habana: Col. Órbita, 1966.
- _____, *Paradiso*. México: Era, 1968.
- _____, *Fugados*. Apres. Haroldo de Campos. Trad. e posf. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- Nóbrega, Thelma Médici e Giani, Giana M.G., “Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo Vizioli falam sobre tradução”. *Trabalhos em Linguística Aplicada*. 11 (1988): 53-65.
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- _____, *Constelação. Pequena antologia*. Intr. e trad. Haroldo de Campos. Xilogravuras João Pinheiro. Rio de Janeiro: s.e., 1972a. Ed. bilíngue.
- _____, *Os signos em rotação*. Org. e rev. Celso Lafer e Haroldo de Campos. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972b.
- _____, Org. e Trad. *Versiones y diversiones*. México: Joaquín Mortiz, 1974.
- Paz, Octavio e Campos, Haroldo de, *Transblanco*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. 2a ed. São Paulo: Siciliano, 1994.
- Sarduy, Severo, *De donde son los cantantes*. México: Joaquín Mortiz, 1967.
- _____, *Escrito sobre um corpo*. Org. Haroldo de Campos. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____, *Un testigo fugaz y disfrazado. Sonetos/ Décimas*. Barcelona: Edicions del Mall, 1985.
- _____, *Poesía bajo programa*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1991.

Andanzas póstumas: Machado de Assis en español

Carlos Espinosa Domínguez

(Cuba, 1950). Doctor en Español por la Florida International University. Es autor, entre otros, de *Cercanía de Lezama Lima*, *Lo que opina el otro*, *El Peregrino en Comarca Ajena*, *Virgilio Piñera en persona*, *Bibliografía de Lino Novás Calvo*, y *Del buen uso de las enfermedades*. En la actualidad trabaja como profesor en Mississippi State University. Pertenece al consejo de redacción de la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*.

PALABRAS-CLAVE

Machado de Assis, traducción,
ediciones, español.

KEYWORDS

Machado de Assis, traducción,
ediciones, español.

RESUMEN

A pesar de que unánimemente se le considera uno de los grandes escritores del siglo xix, fuera del Brasil la obra de Machado de Assis no tiene la difusión y el reconocimiento que merece. En este trabajo se hace un recuento histórico de las traducciones al español de sus novelas y cuentos, se analiza la calidad de algunas de esas versiones y se reflexiona sobre las causas de la escasa presencia que su obra literaria tiene en los países de Hispanoamérica.

ABSTRACT

Abstract: In spite of the fact that Machado de Assis is considered one of the great writers of the nineteenth century, outside Brasil his work does not have the diffusion or the recognition it deserves. This essay enumerates the history of the available translations of his novels and short stories in Spanish, analyzes the quality of some of those translations, and reflects on the causes of the limited reception his literary works have in Latin America.

EN *GENIUS*, UNO DE SUS ÚLTIMOS LIBROS, el prestigioso crítico literario norteamericano Harold Bloom seleccionó lo que él llama su “mosaico de cien mentes creativas ejemplares, de cien auténticos genios”. Entre ellos aparece Joaquim Maria Machado de Assis, quien figura al lado de León Tolstoi, Herman Melville, Jane Austen, Antón Chejov, Víctor Hugo, Stendhal, Henry James, Fiodor Dostoievski, Jane Austen, Gustave Flaubert, José Maria Eça de Queiroz (menciona sólo a narradores que, como el autor de *Dom Casmurro*, escribieron la mayor parte de su obra en el siglo XIX). Estoy seguro de que muy pocos impugnarían la inclusión del escritor brasileño en esa selecta nómina. Por el contrario, estarán de acuerdo en la calidad y la originalidad de su obra lo sitúa al mismo nivel de esos autores.

Sin embargo, hay que convenir con Susan Sontag en que causa asombro que un escritor de tal magnitud siga sin ocupar el lugar que merece (73). En su caso no cabe hablar de olvido, pues ello significaría que antes disfrutó de una etapa de reconocimiento y difusión. Más bien se trata de un escaso conocimiento de su obra fuera de su país, por más que las razones sean difícilmente explicables. La propia Sontag, no obstante, da una: “Seguramente Machado hubiera sido mejor conocido si no hubiese sido brasileño y pasado toda su vida en Río de Janeiro; si se hubiese tratado, digamos, de un italiano o un ruso. O incluso de un portugués”. (73) Y considera aún más notable el que sea poco reconocido y leído en el resto de América Latina, “como si fuera todavía duro de digerir el hecho de que el mayor autor surgido en ella escribiera en portugués, en lugar de hacerlo en lengua española” (73).

En una de las crónicas que publicó en la revista *A Semana*, Machado de Assis apunta que el cielo está abierto a todos los idiomas. Otra bien distinta es la situación en el reino de este mundo, donde existen categorías que los diferencian, algo que además se hace extensivo a las literaturas que los emplean. Se da así la irónica paradoja de que el italiano, que sólo es hablado por 58 millones

de personas, es considerado un idioma mayor, mientras que se cataloga como menor el portugués, cuyos hablantes superan los 200 millones. A ese criterio tan absurdo, entre otras causas, se debe que Machado de Assis sea tan poco difundido y valorado fuera de su país. A ello se ha referido Ilán Stavans, en su prólogo a una selección de cuentos del escritor brasileño. Allí cita las palabras de Antonio Cándido acerca de que el período que se inicia con el agotamiento del indianismo romántico y el lirismo sentimental de la novela pintoresca podría muy bien ser denominado época de Machado de Assis, y se pregunta:

“Pero esa «época de Machado de Assis», ¿dónde está? Y ¿quién la tiene presente? Muy pocos y es por eso que el eclipse internacional que sigue ocultándolo es terrorífico y me hace pensar en un implacable dictamen del crítico Earl E. Fitz: la inmortalidad literaria es directamente proporcional al origen del narrador. Alguna vez escribí un ensayo sobre la asombrosa ausencia de otro iberoamericano, Felisberto Hernández, que puede felizmente ser comparado con Kafka y que, sin embargo, es conocido por sólo un círculo muy reducido de aficionados. Henry James es lo que es por haber nacido en Estados Unidos y lo mismo Hemingway y un largo etcétera. Se deduce, pues, que la vida después de la muerte del creador de Blas Cubas habría sido harto más distinta si su nacimiento hubiera ocurrido en Nueva York o París o Londres”. (xix-xx)

Por supuesto que en la fama de un escritor intervienen además otros factores mucho más complejos, pero referirme a ese tema me apartaría del objetivo de estas páginas¹. En todo caso y cualesquiera que sean las razones, lo cierto es que la obra de Machado de Assis ha tenido y tiene una escasa presencia en los

1. Brasileño es también Paulo Coelho, cuyos libros, sin embargo, se publican en numerosos países y alcanzan ventas millonarias. Y para citar otro ejemplo bien distinto, los lectores hispanohablantes disponen de muy buenas traducciones de prácticamente toda la obra de Clarice Lispector, gracias al empeño de la editorial española Siruela.

países de habla hispana (algo similar ocurre en otros ámbitos lingüísticos). No puede decirse que entre nosotros sea un gran desconocido. Pero sí que entre autores y lectores su obra dista mucho de ser tan familiar y apreciada como las de los autores antes citados. Los libros de cualquiera de éstos han sido amplia y debidamente editados en castellano, y muchos de ellos se pueden encontrar en las librerías, debido a que se mantienen en el catálogo de las principales editoriales. No así los de Machado de Assis, quien sigue siendo un famoso escritor que sólo unos cuantos conocen². Sontag llama la atención sobre un detalle muy significativo: Jorge Luis Borges, para ella el segundo escritor en importancia salido de este continente, parece no haber leído nunca a Machado de Assis (73)³.

UN BUEN INICIO QUE NO CONTINUÓ

En principio, todo llevaba a suponer que Machado de Assis iba a correr buena suerte en Hispanoamérica. Aún estaba vivo cuando una obra suya se publicó

2. En un excelente artículo, Daphne Patai cuenta un caso que, aunque se refiere a Estados Unidos, se repite exactamente en el mundo hispanoamericano. En una librería de Amherst, la pequeña ciudad universitaria donde ella reside, encontró una copia de la versión al inglés de *Don Casmurro*, único título de Machado de Assis en existencia. En contraste, la librería contaba con trece títulos de Dostoiévski, en diecisiete ediciones diferentes, y de cada uno poseía de una a cuatro copias (89). "Machado in English". *Machado de Assis. Reflections on a Brazilian Master Writer*. Ed. Richard Graham, Austin: University of Texas Press, 1999. 85-116.
3. Curiosamente, algunos críticos han señalado afinidades entre Machado de Assis y Borges. Entre otros, se pueden consultar el libro de Emir Rodríguez Monegal *El boom de la novela latinoamericana* (Caracas: Tiempo Nuevo, 1972) y los artículos de "Machado, Borges e Clarice: A evolução da nova narrativa latino-americana", de Earl E. Fitz (*Revista Iberoamericana* Enero-Junio 1998) y "Machado de Assis y Borges: nacionalismo y color local", de Leyla Perrone-Moisés (*Cuadernos Hispanoamericanos* n. 618 Diciembre 2001).

por primera vez en otro idioma⁴. Fue *Memórias póstumas de Blas Cubas*, editada en Montevideo en 1902. Su traducción al castellano, calificada por Machado de Assis de “tan fiel como elegante”, estaba firmada por Julio Piquet, escritor y periodista uruguayo integrante del cenáculo de José Enrique Rodó, quien luego fue secretario de Bartolomé Mitre e introductor en Argentina de Rubén Darío. Varios años después, exactamente en 1919, empezó a circular el volumen *Sus mejores cuentos* (Editorial América, Madrid), que reúne once narraciones. Fue el primer libro de Machado de Assis que se publicó en España y su versión a este idioma la hizo Rafael Cansinos-Assens, reconocido traductor de diversas lenguas y además maestro de Borges, quien no dudó en declarar su “intransferible convicción de que era un maestro”.

Pero tras ese promisorio inicio, no hay más traducciones hasta la década de los cuarenta. A partir de esos años, Buenos Aires pasa a capitalizar la mayor parte de las ediciones de la obra machadiana, un mérito que mantiene hasta hoy. Allí se han publicado *Memorias póstumas de Blas Cubas* (Club del Libro, 1940), *Don Casmurro* (Editorial Nova, Colección Nuestra América, 1943), *Don Casmurro* (W.W. Jackson, 1945⁵), *Quincas Borba* (Emecé, 1947), *Don Casmurro*

4 Hubo un intento anterior de traducción a otro idioma que no llegó a materializarse. El 10 de junio de 1899, Machado de Assis le dirigió una carta a F.H. Garnier, editor de casi todas sus obras, para pedirle autorización para que la señora Alexandrina Highland tradujera al alemán sus obras, argumentando que el contrato con Garnier no reservaba el derecho de traducción. Asimismo declara no exigir conservación pecuniaria, pues piensa que es ya una ventaja poder ser conocido en una lengua extranjera que tiene un mercado tan diferente y distante del brasileño. Garnier le contestó desde París varios días después, y le expresa: “*Vous n’ignorez pas, monsieur, qu’un auteur quelque bien traduit qu’il soit, perd toujours de son originalité dans une langue autre que la sienne; les admirateurs d’un écrivain aiment mieux le lire dans sa langue mère. Vous n’avez rien a gagner á être traduit en allemand.// Aussi ai-je le regret de ne pas pouvoir accorder gratuitement bien si faire payer de leur coté; Mme. Highland devra donc me verser cent francs par chaque volume de vous qu’elle proposait de traduire*”. *Exposição Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saude, 1939. 199.

5. Además de la novela, esta edición incluye los cuentos “Un apólogo”, “Unos brazos” y “Misa de gallo”.

(Acme, 1953), *Don Casmurro* (Espasa Calpe, 1953), *Memorias póstumas de Blas Cubas* (Centro Editor de América Latina, 1978), *La causa secreta y otros cuentos* (Centro Editor de América Latina, 1979), *El delirio* (Centro de Estudios Brasileños, 1981), *Ideas del canario y otros cuentos* (Losada, 1993), *El alienista* (Magoria, 2000), *La cartomántica. El espejo. La iglesia del diablo* (Magoria, 2000), *Memorial de Aires* (Ediciones Corregidor, Colección Vereda Brasil, 2001), *Memorias póstumas de Blas Cubas* (Ediciones de la Flor, 2003). Ese interés por Machado de Assis llevó además a que se publicaran también dos trabajos sobre él, *La tragedia ocular de Machado de Assis*, de Herminio Conde (El Ateneo, 1947), y la versión castellana de *Machado de Assis: novelista del Segundo Imperio*, de Astrogildo Pereira (sin editorial, 1942).

Los otros dos países donde Machado de Assis ha sido más editado son España y México. En el primero, tras el volumen preparado por Cansino-Assens, hubo que esperar más de medio siglo para que otro libro suyo apareciera en las librerías. Fue en 1974, cuando Tusquets Editores publicó *El alienista*, uno de sus mejores relatos. De manera intermitente e irregular, en los años siguientes se fueron sumando otros títulos: *Memorias póstumas de Blas Cubas* (cvs, 1975)⁶, *Memorias póstumas de Blas Cubas* (Editorial Montesinos, 1985), *Memorias póstumas de Blas Cubas* (Alianza Editorial, 2003), *Quincas Borba* (Icaria, 1990), *Don Casmurro* (Ediciones Cátedra, 1991; reeditada por Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg, 2000), *Helena* (Sirmio, 1992), *La causa secreta y otros cuentos de almas enfermas* (Letra Celeste, 2000), *El alienista* (Ediciones Obelisco, 2000),

6. Esta traducción, realizada por Rosa Aguilar, fue incluida después en el volumen xxi de *Las mejores novelas de la literatura universal*, preparado por Mario Merlino y dedicado íntegramente a Brasil (Cupsa Editorial, 1984). Además de incluir obras de José de Alencar (*Iracema* y *El guaraní*), Manuel Antonio de Almeida (*Memorias de un sargento de milicias*) y Aluisio de Azevedo (*El conventillo*), figura también otra novela de Machado de Assis, *Don Casmurro*, en la traducción de Luis Baudizzone y Newton Freitas publicada en Argentina por Nova, en 1943.

Memorial de Aires (cuatro ediciones, 2001), *El alienista* (Menoscuarto Ediciones, 2008), *El alienista* (Editorial Eneida, 2009). De pequeño acontecimiento se puede calificar la reciente salida de *Crónicas escogidas* (Editorial Sexto Piso, 2008), por ser la primera muestra de esa faceta del escritor brasileño que se traduce al español. En el apartado de las curiosidades, hay que incluir *Los papeles de Casa Velha* (Editorial Funambulista, Madrid, 2005), una noveleta que apareció por entregas en 1885, y que Machado de Assis no recogió en ninguno de sus libros. Aunque no se halla entre sus mejores textos, merece destacarse que es la primera vez que se traduce a otro idioma.

En México, Machado de Assis demoró mucho en publicarse, pero su primera comparecencia ante los lectores no pudo ser mejor. En 1951 el Fondo de Cultura Económica, la editorial más importante y de más prestigio internacional de ese país, lanzó la traducción de Antonio Alatorre de *Memorias póstumas de Blas Cubas*, acompañada por un texto introductorio de Lucia Miguel Pereira, una de las más respetadas estudiosas de la obra machadiana⁷. Esa misma traducción fue editada en 1982, bajo el sello de la Secretaría de Educación Pública y la Universidad Nacional Autónoma de México, esta vez con un prólogo de Juan Rulfo. La lista de las ediciones mexicanas de Machado de Assis la completan *Las academias de Siam y otros cuentos* (Fondo de Cultura Económica, 1986), *Quincas Borba* (Eosa, 1987), *El alienista y otros cuentos* (Editorial Porrúa, 1993), *Un hombre célebre y otros cuentos* (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996; reeditado por Siglo XXI Editores, 2000) y *Memorial de Aires* (Difusión Cultural UNAM, 2001).

A esa relación hay que añadir, finalmente, las ediciones hechas en Colombia:

7. El Fondo de Cultura Económica no sólo ha mantenido en su catálogo la novela de Machado de Assis, sino que además la incluyó en la Colección Conmemorativa por los setenta años de trayectoria de la editorial. En la misma, como se especifica en la solapa de esos libros, se publicaron “setenta títulos escogidos entre los muchos miles que conforman nuestro catálogo, en una edición especial única”.

Memorias póstumas de Blas Cubas (Oveja Negra, 1985), *Misa de gallo y otros cuentos* (Editorial Norma, 1990) y *Cuento de escuela (y 17 cuentos más)* (Editorial Pontificia Universidad Bolivariana, 2000); Cuba: *Memorias póstumas de Blas Cuba* (Casa de las Américas, 1963; reeditado por Editorial Arte y Literatura, 1987), *Varias historias* (Casa de las Américas, 1972; Editorial Arte y Literatura, Colección Huracán 1972) y *Quincas Borba* (Editorial Arte y Literatura, 1980); Chile: *Don Casmurro* (Editorial Andrés Bello, 1980), *Quincas Borba* (Editorial Sudamericana, 2002) y *Esau y Jacob* (Fondo de Cultura Económica, 2008); Venezuela: *Quincas Borba* (Biblioteca Ayacucho, 1979) y *Cuentos* (Biblioteca Ayacucho, 1990); Ecuador: *La iglesia del diablo y otros cuentos* (Editorial Libresa, Colección Antares, 2005); y Nicaragua: *Memorias póstumas de Blas Cubas* (Editorial Nueva Nicaragua, 1987).

Un esfuerzo digno de elogiar es el realizado por la embajada de Brasil en Perú, que durante algunos años sacó la Colección Tierra Brasileña. Uno de sus títulos fue el libro de cuentos de Machado de Assis *Historias sin fecha*, con un extenso prólogo de Pericles E. da Silva Ramos y una buena traducción de Leonidas Cevallos Mesones y Carmen Sologuren. Esa misma sede diplomática coeditó con el Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae *Papeles sueltos. Antología de cuentos de J.M. Machado de Assis* (2002), preparada por Juracy Assmann Saraiva y Biagio D'Angelo. Las traducciones, lamentablemente, fueron encomendadas a profesores brasileños que realizaron unas versiones demasiado literales. Y aunque no aparecieron en un país de habla hispana, es de rigor consignar un dato escasamente conocido: tras la muerte de Machado de Assis, Garnier Hermanos, la editorial donde vieron la luz casi todas sus obras, publicó en París versiones al español de *Memorias póstumas de Blas Cubas* (1910), *Don Casmurro* (1910), *Varias historias* (1911) y *Quincas Borba* (1913), las tres primeras traducidas por Rafael Mesa López y la última por J. de Amber.

SE HA PUBLICADO SU OBRA NARRATIVA DE MADUREZ

Una vez trazado ese mapa de los libros de Machado de Assis publicados en español, se impone comentar los hechos y datos que del mismo se pueden deducir. Lo primero a señalar es que, a diferencia del francés, el italiano o el alemán, a nuestro idioma se han traducido lo que pudiéramos llamar el núcleo esencial de sus obras narrativas. En lo que se refiere a la producción novelística, se han hecho ediciones de los cinco títulos correspondientes a su etapa de madurez: *Memorias póstumas de Blas Cubas*, *Quincas Borba*, *Don Casmurro*, *Esau y Jacob* y *Memorial de Aires*. No ocurre lo mismo con sus títulos anteriores a 1880, de los cuales sólo uno, *Helena*, ha sido vertido al castellano. En inglés, en cambio, a excepción de la primera, *Resurreição*, todas esas novelas se han publicado, la mayor parte en Estados Unidos. A eso se suma la ventaja de que varias de las ediciones han aparecido a partir de la década de los noventa del siglo pasado, lo cual hace posible que actualmente se consigan con facilidad y puedan adquirirse a precios muy módicos⁸.

Respecto a la narrativa breve de Machado de Assis, en la lista anterior figura con cerca de veinte títulos. La cifra es más bien exigua y además no da una idea de en qué medida se representa en ellos la obra cuentística machadiana. En realidad, sólo once de esas ediciones (*Sus mejores cuentos*, *La causa secreta y otros cuentos*, *Ideas del canario y otros cuentos*, *El alienista y otros cuentos*, *Un hombre célebre y otros cuentos*, *Misa de gallo y otros cuentos*, *Cuento de escuela (y 17 cuentos más)*, *La iglesia del diablo y otros cuentos*, *Papeles sueltos. Antología de cuentos de J.M. Machado de Assis*, *Varias historias y sobre todo Cuentos*) recogen

8. Entre otros títulos, al redactar este trabajo en el mercado norteamericano se pueden encontrar *Philosopher or Dog?* (1992), *Epitaph of a Small Winner* (1997), *Don Casmurro* (1998), *Quincas Borba* (1998), *The Posthumous Memoirs of Bras Cubas* (1998), *Esau and Jacob* (2000), *The Wager: Aire's Journal* (2005).

una selección más o menos amplia de textos. Las otras son volúmenes que no exceden las cincuenta o sesenta páginas y, en algunos casos, se reducen a un solo cuento. Asimismo y atendiendo a la selección, en muchos de esos libros se repiten las mismas narraciones, lo cual en principio no es un problema, pues se trata de aquéllas sobre cuya calidad estética hay un consenso más o menos unánime. Pero al constituir un número reducido, hace que un hipotético lector que pudiese acceder a todas tendría una visión muy parcial y limitada del corpus cuentístico de Machado de Assis, compuesto por unos doscientos textos y fruto de su actividad entre 1853 y 1907. Esto es realmente lamentable, pues en ese género literario logró un nivel de perfección y una variedad temática y formal muy notables. Una persona tan autorizada como Lúcia Miguel Pereira incluso afirma que en el cuento fue donde dio Machado de Assis su medida como escritor (99). Algo de lo cual, insisto, difícilmente se puede tener una imagen cabal a través de las ediciones existentes en español.

Esta pobre incidencia que la obra de Machado de Assis ha tenido en español, también se pone de manifiesto (o acaso es consecuencia de ello) en el escaso material crítico que sobre él existe en nuestro idioma. Ensayos y monografías publicados como libros, sencillamente no existe ninguno. Los pocos textos que el lector tiene a su alcance son los prólogos que acompañan algunas de las ediciones antes mencionadas, pertenecientes a Valquiria Wey, Santiago Kovadloff, Antonio Benítez Rojo, Elkin Obregón, Pablo del Barco, Biagio D'Angelo, M. Moisés y el antes citado Ilán Stavans⁹. Es pertinente aclarar además que los restantes autores de esos textos introductorios son brasileños: Lúcia Miguel Pereira, Roberto Schwarz, Juracy Assman Saraiva, Alfredo Bosi, Antonio

9. Dispersos en revistas de Hispanoamérica y España hay, no obstante, una considerable cantidad de ensayos y artículos, algunos realmente muy buenos. Entre esos materiales, vale destacar el dossier que la revista española *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicó a Machado de Assis en el número 598, Abril 2000.

Candido y Pericles E. da Silva Ramos. A estos nombres hay que agregar el del inglés John Gledson, de quien se reproduce un excelente ensayo en la edición argentina de *Memorial de Aires*. A propósito, junto con el francés Jean-Michel Massa, el portugués Abel Barros Baptista y los norteamericanos Helene Caldwell y Paul Dixon, Gledson es uno de los especialistas extranjeros que han realizados significativas aportaciones interpretativa a la bibliografía existente sobre el escritor brasileño.

A diferencia de lo que ocurre con otros grandes autores, Machado de Assis no cuenta hasta ahora con un traductor que se haya especializado en su obra¹⁰. Asimismo sólo dos de todos los que firman las versiones al español de sus textos tienen una larga trayectoria y una reputación en el campo específico de la literatura en lengua portuguesa. Uno es el argentino Santiago Kovadloff, a quien se deben las versiones en español de las treinta narraciones incluidas en el volumen de la Biblioteca Ayacucho, parte de las cuales se reproducen en las antologías del Centro Editor de América Latina, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Siglo XXI Editores. Suyas son también las traducciones al castellano de Haroldo de Campos, Oswald de Andrade, Fernando Pessoa, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Cecilia Meireles, Ferreira Gullar, Manuel Bandeira.

El otro es el gallego Basilio Losada, a quien pertenece la versión castellana de *Helena*. Premio Nacional de Traducción en 1991, Losada también posee una nutrida nómina de autores traducidos por él, entre los cuales figuran José Saramago, Rubem Fonseca, Marcio Souza, Celso Emilio Ferreira, Clarice Lispector, José Cardoso Pires, Jorge Amado, Patricia Melo, Jorge de Sena, Lygia Fagundes

10. Estoy pensando, para citar ejemplos concretos, en trabajos como los realizados en nuestro idioma por Miguel Sáenz con Thomas Bernhard, Consuelo Berges con Marcel Proust, Esther Benítez con Cesare Pavese, Ramón Sánchez Lizarralde con Ismael Kadaré y Mario Merlino con António Lobo Antunes.

Telles y Antonio Callado. Mas como antes señalé, la aportación de ambos a la bibliografía machadiana en español se reduce a un solo libro.

Lo anterior debe leerse, sin embargo, como la simple constatación de un hecho. No debe interpretarse como una desvalorización del trabajo de quienes firman las otras versiones, simplemente por no poseer en la traducción de literatura brasileña y portuguesa una trayectoria tan extensa como Kovadloff y Losada. De muy buena calidad es, por ejemplo, la versión al castellano de *Memorias póstumas de Blas Cubas* hecha por Antonio Alatorre. Igualmente lo son las firmadas por Pablo del Barco, Juan Sebastián Cárdenas, Antelma Cisneros, Alfredo Coello, Elkis Obregón, José Dias-Sousa y María José Pozo Sanjuán, para citar sólo aquellas que considero más logradas. Asimismo pienso que es de rigor destacar el aporte hecho por el argentino Danilo Alberio, a quien se deben las traducciones de la edición de Corregidor de *Memorial de Aires* y de la antología *Ideas del canario y otros cuentos*, esta última junto con Beatriz Colombi.

NO SIEMPRE BIEN TRADUCIDO

Quiero ahora detenerme a revisar algunas de esas traducciones, para que se tenga una idea de cómo leemos a Machado de Assis en español. Antes de hacerlo, señalo el hecho de que en nuestro idioma los títulos originales de esas obras han sido escrupulosamente respetados. Las dos únicas excepciones que he encontrado son “A desejada das gentes” y “Viver!”, cuentos pertenecientes al libro *Varias historias*. En la antología preparada por Cansinos-Assens, aparecen como “La deseada” y “Ahasvero” (nombre de uno de los dos personajes). Destaco este detalle de la fidelidad a los títulos originales, porque en inglés algunas novelas de Machado de Assis han aparecido con otros. Son, concretamente, *Epitaph of a Small Winner* (*Memorias póstumas de Blas Cubas*), *The Heritage of Quincas Borba* (*Quincas Borba*), *Philosopher or Dog?* (*Don Casmurro*) y

The Wager: Aires' Journal (Memorial de Aires). También en francés se ha aplicado similar criterio, y las dos últimas se publicaron como *Don Casmurro et les yeux de Ressac* y *Ce que les hommes appellent amour*.

Copio a continuación el texto original en portugués del inicio de “Un hombre célebre”, uno de los cuentos más famosos de Machado de Assis, perteneciente a *Varias historias*:

“— Ah! O senhor é que é o Pestana? perguntou Sinhazinha Mota, fazendo um largo gesto admirativo. E logo depois, corrigindo a familiaridade: — Desculpe meu modo, mas... é mesmo o senhor?

“Vexado, aborrecido, Pestana respondeu que sim, que era ele. Vinha do piano, enxugando a testa com o lenço, e ia chegar à janela, quando a moça o fez parar. Não era baile; apenas un sarau íntimo, pouca gente, vinte pessoas ao todo, que tinham ido jantar com a viúva Camargo, rua do Areal, naquele dia dos anos dela, cinco de novembro de 1875... Boa e patusca viúva! Amava o riso e a folga, apesar dos sessenta anos em que entrava, e foi a última vez que folgou e riu, pois faleceu nos primeiros dias de 1876. Boa e patusca viúva! Com que alma e diligência arranjou ali umas danças, logo depois de jantar, pedindo ao Pestana que tocasse uma quadrilha! Nem foi preciso acabar o pedido; Pestana curvou-se gentilmente, e correu ao piano. Finda a quadrilha, mal teriam descansado uns dez minutos, a viúva correu novamente ao Pestana para um obséquio mui particular”. (Seus Trinta, 309)

He aquí la traducción que aparece en el volumen de cuentos publicado por la Biblioteca Ayacucho:

“—¿Así que usted es el señor Pestana? —preguntó la señorita Mota, haciendo un amplio ademán de admiración. Y luego, rectificando la espontaneidad del gesto: —Perdóneme la confianza que me tomo, pero... ¿realmente es usted?

“Humillado, disgustado, Pestana respondió que sí, que era él. Venía del piano, en-

jugándose la frente con el pañuelo, y estaba por asomarse a la ventana, cuando la muchacha lo detuvo. No era un baile; se trataba, apenas, de un sarao íntimo, pocos concurrentes, veinte personas a lo sumo, que habían ido a cenar con la viuda de Camargo, en la *Rua do Areal*, en aquel día de su cumpleaños, cinco de noviembre de 1875. ¡Buena y alegre viuda! Amante de la risa y la diversión, a pesar de los sesenta años a los que ingresaba, y aquella fue la última vez que rió, pues falleció en los primeros días de 1876. ¡Buena y alegre viuda! ¡Con qué entusiasmo y diligencia incitó a que se bailase, después de cenar, pidiéndole a Pestana que ejecutase una cuadrilla! Ni siquiera fue necesario que insistiese; Pestana se inclinó gentilmente, y se dirigió al piano. Terminada la cuadrilla, apenas habría descansado diez minutos, cuando la viuda corrió nuevamente hasta Pestana para solicitarle un obsequio muy especial". (*Cuentos*, 186)

Ahora, la traducción de ese mismo cuento que aparece en las dos ediciones cubanas de *Varias historias*:

—¡Ah! ¿Es usted Pestana? —preguntó la señorita Mota con amplio gesto admirativo. Y luego añadió, corrigiendo su familiaridad: —Perdone mi manera de decirlo; pero ¿es usted ese señor?

“Vejado respondió Pestana que sí, que lo era.

“Venía del piano, enjugando su cabeza con un pañuelo, y se acercaba a la ventana cuando aquella señorita lo detuvo. No se trataba de un baile, sino de una reunión íntima, en total unas veinte personas, que la viuda de Camargo había reunido en torno a su mesa aquel día aquel día de su cumpleaños, el 5 de noviembre de 1875... ¡Buena era la viuda! Amaba el reír y la fiesta a pesar de los sesenta años en que entraba, y fue aquella la última vez que festejó y rió, pues falleció en los primeros días del siguiente año. ¡Buena era la viuda! ¡Con qué facilidad preparó el baile después de comer, pidiendo a Pestana que tocara unos lanceros! Ni siquiera hubo necesidad de terminar la petición, pues apenas iniciada se inclinó respetuosamente y preludió la tocata. Apenas

pasaron diez minutos después de terminarla, cuando la misma viuda corrió a Pestana”.
(*Cuentos*, 36)

En la primera traducción, es evidente la mano de una persona que conoce muy bien su trabajo y sabe hacerlo profesionalmente. No es casual que sea Santiago Kovadloff quien la firma. Hay fidelidad al texto original, pero no esa servidumbre que, por lo general, es el camino que conduce a las malas traducciones literales. En algunos casos, Kovadloff tomó decisiones necesarias e incorporó cambios, para que la prosa machadiana “suene” adecuadamente en el nuevo idioma. Pueden discutirse algunas soluciones, como sustituir familiaridad por espontaneidad (no significan lo mismo). Asimismo traduce “estaba por asomarse a la ventana”, lo cual no tiene por qué estar implícito en el hecho de que *ia a chegar à janela*. Y cuando Machado de Assis escribe *nem foi preciso acabar o pedido*, en su versión convierte la frase inacabada en frase repetida. Pero en conjunto son detalles que no traicionan el original, ni lo desvirtúan. Tampoco afectan la esencia del estilo machadiano, que queda muy bien recreado.

No puede decirse lo mismo de la segunda versión, cuyo traductor prefirió mantenerse en el anonimato, pues su nombre no figura. Desde las primeras líneas se advierte que quien la hizo no es muy respetuoso(a) con los textos ajenos y, lo peor, que no tiene reparos en eliminar o reemplazar arbitrariamente palabras y frases. De entrada, lo que eran dos párrafos han pasado a ser tres. De la frase *vexado, aborrecido*, queda sólo el primer vocablo. *Sarau*, que existe en ambos idiomas y posee idéntico significado, es traducido como “una reunión íntima”¹¹. De la frase *boa e patusca viúva*, se ha eliminado el segundo adjetivo.

11. En la versión digital del Diccionario de la Real Academia, *sarau* es definido como “reunión nocturna de personas de distinción para divertirse con baile o música”. <http://rae.es/real.html>. En cuanto a *sarau*, quiere decir “*feita noturna ou concertó musical noturno*”. Maria Tereza Camargo Bederman, *Diccionario Didático de Português*. São Paulo: Editora Atica, 1998. 387.

Innecesariamente se emplea como sustantivo el verbo reír, cuando lo elemental y más lógico hubiese sido traducir *o riso* como la risa. La viuda de Camargo invitó a los asistentes a que bailasen, no con facilidad, como ahí figura, sino con entusiasmo y diligencia, como traduce Kovadloff. Hay, en fin, otros aspectos que están a la vista. Quiero sólo llamar la atención sobre un error, a mi juicio, imperdonable: traducir *cuadrilha* como ¡lanceros! Se trata de una pieza musical y una danza antigua, que estuvo muy de moda en el siglo XIX, y que era bailada por cuatro parejas. Es un término bastante común, e incluso tiene una grafía similar en varios idiomas (en francés, por ejemplo, es *quadrille*)¹².

Copio ahora el inicio de otra de las narraciones de Machado de Assis, “Entre santos”, que también figura en *Varias historias*:

“Quando eu era capelão de S. Francisco de Paula (contava um padre velho) aconteceu-me uma aventura extraordinária.

Morava ao pé da igreja, e recolhi-me tarde, uma noite. Nunca me recolhi tarde que não fosse ver primeiro se as portas do templo estavam bem fechadas. Achei-as bem fechadas, mas lobriguei luz por baixo delas. Corri assustado à procura da ronda; não a achei, tornei atrás e fiquei no adro, sem saber que fizesse. A luz, sem ser muito intensa, era-o demais para ladrões; além disso notei que era fixa e igual, não andava de um lado para outro, como seria a das velas ou lanternas de pessoas que estivessem roubando. O mistério arrastou-me; fui a casa buscar as chaves da sacristia (o sacristão tinha ido passar a noite em Niterói), benzi-me primeiro, abri a porta e entrei”. (Seus Trinta, 273)

He aquí ahora cómo tradujo ese fragmento Cansinos-Assens:

12. A algunas traducciones cabe aplicarles lo que Edmund Wilson anotó en la cubierta de un libro, tras haberlo leído: “Aterradora edición, el traductor es voluptuosamente ignorante”.

“— En la época en que yo era canónigo de San Francisco de Paula — decía un cura ya viejo —, ocurrióme una aventura extraordinaria.

“Vivía yo al lado de la iglesia, y una noche hube de volver tarde a casa. Jamás iba a acostarme ninguna noche sin antes cerciorarme de que las puertas del templo estaban bien cerradas. Aquella noche lo estaban; pero a ras del suelo hube de distinguir una raya de luz. Asustado, corrí a llamar a los guardias, pero no encontrando ninguno, volví a grupas y me quedé parado en el porche sin saber lo que hacer. La luz, con no ser muy intensa, éralo lo bastante para que pudiera uno recelar la presencia de ladrones en el interior de la iglesia. Fijéme, además, en que aquella luz no oscilaba, como lo hubiera hecho la llama de una bujía o un farolillo en manos de individuos atentos al robo, sino que brillaba muy serena y por igual. Sentí la atracción del misterio y entré en casa y cogí las llaves de la sacristía – el sacristán había ido a pasar la noche en Nytherohy –; santi-güéme después, abrí las puertas del templo y penetré en su recinto”. (*Sus mejores*, 121)

Ante todo, conviene tomar en cuenta que esta traducción data de hace noventa años, y por eso está hecha en el castellano que entonces se usaba. Hay que pasar por alto, pues, el empleo del pronombre de objeto directo unido al verbo, así como el modo como aparece escrito Niterói, que hace literalmente irreconocible el nombre de esa ciudad. Decisiones atinadas o, cuando menos, no cuestionables, constituyen las de traducir *quando* por “en la época”, *padre* por cura. Menos aceptables, en cambio, por carecer de justificación, son las de *capelão* por canónigo (capellán y canónigo significan más o menos lo mismo, pero dado que ambas existen en español, ¿por qué no usar la empleada por Machado de Assis?), *ronda* por guardias (no quieren decir lo mismo, y en una nota al pie de página hubiera podido aclarar que se trataba de soldados que recorrían las calles de Río de Janeiro haciendo su ronda nocturna), *peessoas que estivessem roubando* por “individuos atentos al robo”, o *mistério arrastrou-me* por “la seducción del misterio”. Tampoco hay razón para agregar frases que no

figuran en el original. Así, la última línea, que debió haber sido traducida como “abrí la puerta y entré”, pasa a ser “abrí las puertas del templo y penetré en su recinto”. Cansino-Assens utiliza además términos un tanto modernos para un cuento publicado en 1886, como cerciorarme, bujía (Machado de Assis emplea velas) y porche.

ESCALA DIFUSIÓN DE LAS EDICIONES

Pienso que esos ejemplos son suficientes, además de que tampoco quiero que se tenga una impresión totalmente negativa de la calidad de las versiones españolas de la obra machadiana. Antes mencioné algunas de las que considero bien hechas, que son unas cuantas. Y aparte de eso, es oportuno recordar en este sentido algo expresado por George Steiner: “Sin traducciones, habitaríamos provincias lindantes con el silencio”. Más allá de sus desaciertos e imperfecciones, ha sido gracias al esfuerzo de todas estas personas que podemos leer parte de la producción literaria de Machado de Assis, y eso es algo que debemos agradecerles.

Lo realmente lamentable es que muchas de esas traducciones tienen escasa o casi ninguna difusión, debido a que han sido publicadas por editoriales pequeñas que no pueden dedicar recursos para promocionarlas. Agréguese a eso el criterio de supermercado que rige en las grandes librerías, y se tendrá una idea aproximada de por qué esos libros son difícilmente accesibles para alguien interesado en adquirirlos. Puedo ilustrar con una experiencia personal muy reciente. En medio de la redacción de este trabajo, tuve que viajar por una semana a Madrid. Durante mi estancia, visité las librerías más importantes y que tienen un fondo más numeroso: la FNAC, la Antonio Machado y la sede central y dos sucursales de la Casa del Libro. Hice una pesquisa para comprobar cuántos y qué títulos de Machado de Assis tenían en existencia, y el

resultado fue desolador. En tres de ellas, ni uno solo. En las otras dos, poseían un ejemplar de *Crónicas escogidas*, de *Memorial de Aires* y de las dos ediciones del 2008 y el 2009 de *El alienista*. Sólo la excelente librería del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía contaba con una selección más amplia y variada: dos compilaciones de cuentos en portugués, *Los papeles de Casa Velha*, *Crónicas escogidas*, *Las academias de Siam* y *otros cuentos* y la edición del Fondo de Cultura Económica de *Memorias póstumas de Blas Cubas*.

Parte del espacio de una de las mesas de novedades de la FNAC estaba dedicado a publicaciones recientes de cuentistas famosos. Había, por ejemplo, tres de Antón Chéjov, así como un par, muy voluminosas, de Edgar Allan Poe, una de las cuales recoge su narrativa breve completa. En el caso del escritor norteamericano, estas nuevas ediciones aparecieron por cumplirse este año el bicentenario de su nacimiento. Tan buen cuentista como Chéjov y Poe es Machado de Assis, cuya obra, en mi opinión, posee una mayor variedad de temas y registros. En cambio, el centenario de su fallecimiento, en el 2008, no estimuló a ninguna editorial española a preparar un volumen con quince o veinte de sus mejores textos. Causa tristeza decirlo, pero nueve décadas después de que saliera de la imprenta, aquel tomo que compiló y tradujo Cansinos-Assens sigue siendo la más amplia selección de cuentos de Machado de Assis que ha visto la luz en España.

La situación editorial que he resumido, y que dista de ser mejor en idiomas como el francés, el italiano o el alemán, es doblemente injusta con Machado de Assis, no sólo por la calidad de su obra, sino también porque se trata de un escritor que siempre quiso ser popular. De hecho, lo fue en su época, y en su etapa de madurez era el autor nacional más editado y vendido. Luiz Antonio Aguilar recuerda que publicaba sus cuentos en diarios y revistas, y sus novelas aparecían por capítulos en los periódicos de mayor circulación. Sólo después era cuando recogía esos textos en libros, pues ante, todo, amaba ser leído. Esos

libros además se vendían bien en la Corte. “Para un Río de Janeiro de cerca de trescientos mil habitantes, y con muchas menos librerías de las que hay hoy, cada edición vendía cerca de dos mil ejemplares. Es lo que vende actualmente, como tirada básica, la mayoría de los autores en todo Brasil hoy, cuando Río de Janeiro tiene ya cerca de doce millones de habitantes”. (Aguilar, 2008, 24)

Un siglo después de muerto, a Machado de Assis el reconocimiento y la fama le siguen siendo esquivos fuera de Brasil. En nuestra época, al igual que en la suya, amamos más las celebridades de un día, que se van como el sol, y las reputaciones que sirven para dar nombre a una calle y se acaban al doblar la esquina (Machado, 1962, 735). Pero quienes literariamente seguimos siendo un poco más pobres somos los lectores de otros países, privados como estamos del acceso a una obra tan insólita, tan moderna, tan rica, tan abierta a múltiples lecturas e interpretaciones; unas cualidades que le dan su singularidad y explican su permanencia.

Misisipi, mayo 2009.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, Luiz Antonio. *Almanaque Machado de Assis*. Rio de Janeiro-São Paulo: Editora Record, 2008.
- Bloom, Harold. *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*. New York: Warner Books, 2002.
- Machado de Assis, Joaquim Maria. *Cuentos*. Selección y prólogo de Alfredo Bosi. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- _____. *Seus trinta melhores contos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.
- _____. *Sus mejores cuentos*. Traducción de Rafael Cansinos-Assens. Madrid: Editorial América, 1919.

_____. *Obra Completa*, t. III. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1962.
Stavans, Ilán. “Machado de Assis, ayer y mañana”. Joaquim Maria Machado de Assis. *El alienista y otros cuentos*. México: Editorial Porrúa, 1993. IX-XXI.

La lección *do* Néstor

Pablo Gasparini

(Argentina, 1971). Profesor en Letras por la Universidad Nacional de Rosario (UNR), realizó estudios de Maestría y Doctorado en literatura hispanoamericana en la Universidade de São Paulo (USP) y post-doctorado en el Instituto de Estudos da Linguagem de la Universidade de Campinas (Unicamp). Publicó *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina* (Beatriz Viterbo, 2007) y artículos sobre exilio y desplazamientos lingüísticos en diversas revistas especializadas.

PALABRAS-CLAVE

Perlongher, Copi, Wilcock,
Bianciotti, desplazamiento
lingüístico.

KEYWORDS

*Perlongher, Copi, Wilcock,
Biancotti, linguistic displacement.*

RESUMEN

Concentrándose en la obra de Néstor Perlongher (1942-1992, radicado en Brasil desde 1982), Copi (1939-1987, exiliado en Francia desde 1962), Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978, radicado en Italia desde 1958) y Héctor Bianciotti (1932, radicado en Francia desde 1961), el artículo compara las diferentes políticas de escritura de estos autores argentinos que escribieron en la lengua del país anfitrión o "contaminaron" estéticamente su aparente "lengua de origen" con la nueva lengua. Procurando entrever las relaciones entre desplazamiento cultural, lengua e identidad, el artículo indaga los conceptos de lenguas de "entremedio" y lenguas clásicas tanto a partir de la teoría de la traducción (principalmente la relectura que Haroldo de Campos y Derrida realizan del central "La tarea del traductor" de Walter Benjamin) como de estudios psicoanalíticos sobre migración (fundamentalmente Charles Melman).

ABSTRACT

Focusing on the works of Néstor Perlongher (1942-1992, exiled in Brazil since 1982), Copi (1939-1987, exiled in France since 1962), Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978, exiled in Italy since 1958), and Héctor Bianciotti (1932, exiled in France since 1961), the article compares the different writing policies of these Argentinean authors who wrote in the language of the host country or 'contaminated' aesthetically their apparent 'language of origin' with the new language. In an attempt to investigate the relationship between cultural shift, language and identity, the article questions the concepts of 'mediating' languages and classical languages, both according to the theory of translation (mainly the re-reading by Haroldo de Campos and Derrida of the central 'The Translator's Task', by Walter Benjamin) and the psychoanalytical studies on migration (fundamentally Charles Melman).

DECLARACIÓN DE INTENCIONES

Entreverada, fronteriza, bayana o simplemente “brasileira”, la voz poética de Perlongher, desde su arribo a São Paulo, parece desplazar hacia las fronteras impuestas por Tordesillas el macarronismo notable que Alexandre Ribeiro Marcondes Machado (1892-1933) plasmó (bajo figura de Juó Bananére) en sus paulistanas “Cartas D’Abaix’o Pigues”. Claro que en lugar de decirse en un transgresor ítalo-portugués, el argentino hará del portuñol la principal vía de insubordinación lingüística y otras, además, serán sus repercusiones y, quizás, sus finalidades. Distante del sutil y bien calculado juego de ironías y desconstrucciones ideológicas que supone el habla macarrónica de Juó Bananére (donde el padre Anchieta puede devenir, por caso, “padro” –padrone?– “Caxetta”¹), el portuñol en la poesía de Perlongher, aún jugando y labrando con el mismo material de Bananére (la plástica materialidad del significante), parece dirigido a la exaltación y descontrol semántico inherentes a su escritura poética neobarroca o “neo-barrosa”.

Hemos analizado, en otras oportunidades, como esa “política lingüística” (tal como podemos bautizar “prolijamente” a este inquietante encastrado de lenguas), caracterizaba un gesto de des-filiación identitaria (genérico y nacional). En esta ocasión, quisiera especular sobre la lección que tal “dislate” poético/lingüístico nos deja como modelo de análisis del desplazamiento lingüístico, de aquello que, evocando figuras temporalmente anteriores a Perlongher, podemos llamar “inmigración literaria”.

Me refiero a escritores argentinos de diferente procedencia, fortuna y

1. Ver “A fundação di Zan Baolo” en Antunes, 298-299, donde, por otro lado, la primera misa en Brasil aparece dicha como “A primeira messa” (“messa”, vocablo italiano que aparece usurpando el portugués “missa”, pero a su vez evocando el término “messe”: en portugués, “conversión de almas” y también, significativamente, “adquisición” y “conquista”).

valoración crítica como Copi (1939-1987, exiliado en Francia desde 1962), Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978, radicado en Italia desde 1958) y Héctor Bianciotti (1932, radicado en Francia desde 1961) que han producido toda o parte de su obra en la lengua del país anfitrión (el francés en el caso de Copi y Bianciotti; el italiano en el caso de Wilcock).

Podrá replicarse, con razón, la singularidad de Perlongher frente a esos nombres. El desplazamiento de Perlongher no es trasatlántico (con lo que esto conlleva de transgresión a toda lógica de centro-periferia) y también son diferentes las “causas” (si las hay) de ese desplazamiento. Frente al “exilio sexual” de Néstor (en los estertores de la última dictadura argentina), Copi, Wilcock y Bianciotti, parecen signados por cierto camino cortazariano de tener que huir por no soportar, al menos en una primera instancia, el estruendo de los ya *abafados* (pero siempre presentes) altoparlantes peronistas.

Sin embargo, dejaré para otra oportunidad el análisis de la dimensión política y social de estos desplazamientos territoriales y lingüísticos e intentaré en este artículo concentrarme en los modelos o idearios de lengua que, a partir de la experiencia estética de Perlongher, podemos sospechar (por contraste y analogía) involucrados en la producción literaria de los otros escritores aquí mencionados; una dimensión estrictamente formal que buscará plantearse teóricamente a partir de ciertos aspectos de la reflexión sobre la actividad traductora.

PERO ¿POR QUÉ LA TRADUCCIÓN?

Partiendo, entre otras, de una cita de Jorge Panesi que afirma que “la operación básica de la cultura argentina es la traducción” (Panesi, 7), Patricia Willson, en el programa de su seminario “La traducción en la literatura argentina: una aproximación teórica y crítica”, recorre diferentes momentos en los que la crítica argentina habría hecho de la figura de la traducción una forma de entender

diferentes aspectos de “una cultura periférica y de mezcla como la nuestra [la argentina]”, para terminar advirtiendo que:

Sin embargo, la eminencia de un fenómeno puede derivar en ubicuidad y convertirse entonces en un obstáculo para pensarlo: si se amplían los alcances del término “traducir”, si leer es traducir, escribir o reescribir es traducir, importar un objeto cultural –cambiarlo de contexto– es traducirlo, en una palabra, si todo en una literatura es traducción, nada también lo es (Willson, 1).

El reparo vale como restricción o límite para la tentación de hacer de la traducción –tarea esta que forzosamente reflexiona sobre qué modelos de lengua se ponen en juego durante su práctica– un paradigma teórico que pueda hacerse cargo de la siempre difícil tarea de evaluar diferentes idearios lingüísticos. A pesar de que en el último ítem de este artículo intentemos tal desarrollo, desearía, al menos en un primer momento, liberarme de ese camino, pasar por alto el fundador *on ne tue point les idées* de Sarmiento y referir, por el contrario, las escenas, por así decirlo, de no-traducción que podemos encontrar en *El Matadero* de Echeverría (1871), cuyo narrador, en lo que atañe a lo estrictamente lingüístico, parece ocupar la figura de un no-traductor que yuxtapone no sólo dos modelos de país (o más bien el anti-modelo y el Modelo), sino también, y principalmente, dos modelos de habla entre las cuales parece imposible establecer cualquier tipo de mediación.

“Oíanse a menudo, a pesar del veto del Restaurador y de la santidad del día, palabras inmundas y obscenas, vociferaciones preñadas de todo el cinismo bestial que caracteriza a la chusma de nuestros mataderos, con las cuales no quiero regalar a los lectores” (Echeverría, 1975, 131) afirma este narrador, a pesar de regalarnos, en bien calculados intervalos, la “bestial” habla de la “comparsa de muchachos, de negras y mulatas achuradoras” (Echeverría, 1975, 132) que

trabaja o deambula por el matadero de la Convalecencia; un habla que – leamos con atención– sale a “borbotones de aquellas desaforadas bocas” (Echeverría, 1975, 135) como si su descontrol y exhibicionismo se exacerbasen por la creciente inercia de su propio impulso: “Los dicharachos, las exclamaciones chistosas y obscenas rodaban de boca en boca, y cada cual hacía alarde espontáneamente de su ingenio y de su agudeza, excitado por el espectáculo **o picado por el aguijón de alguna lengua locuaz**” (Echeverría, 1975, 132) (negrita nuestra). Frente a esa imparable locuacidad que, lejos de promover algún tipo de operación traductora por parte del narrador suscita, por el contrario, una –al parecer irrefrenable (y gozosa)– pulsión de (si es que así puede decirse) señalización de la alegre abyección, se antepone la parquedad y sobriedad de la lengua del unitario: “¡Infames sayones! ¿qué intentan hacer de mí?” (Echeverría, 1975, 131), como si ante la desenfrenada burla de los carniceros y achuradores, como si ante su literal **sacada de lengua**, sólo se pudiese responder con la sobriedad (y el terror) de quien es puesto en el papel de **guardar su lengua**: “¡Insolente! Te has embravecido mucho. Te haré cortar la lengua si chistas” (Echeverría, 1975, 138), le ordena, de hecho, un ya enfurecido Matasiete al hipercorrecto y castizo unitario.

Curiosamente, que guarden silencio o su lengua le decimos a nuestros niños, que, quizás, como toda respuesta, nos la saquen. Y quizás, para hacerle honor al unitario (que representa la Patria en su sentido más moral, incluso lingüísticamente moral), deberíamos considerar que “guardar” es también “tener cuidado de una cosa, vigilarla y defenderla” (*guardar* un campo, una viña, ganado, un rebaño, ejemplifica el diccionario de la RAE), con lo cual “guardar la lengua” involucra una actitud de cuidado y de control, quizás aquella vigilancia que lleva a Derrida a afirmar que la lengua estaría siempre “gardée par l’autre” (Derrida, 1996, 70), es decir es siempre el otro (o lo otro) quien, de hecho, “custodia” nuestras faltas. Por otro lado, la lengua no tan solo se saca para burlarse (tal vez de ese rígido control del otro y de lo otro), sino también, con

intenciones quizás más placenteras, para lamer (o *lamber*): “Cuninlingüíneo portunhol lubrificante” dirá el poeta brasileño Haroldo de Campos sobre la lengua de Perlongher², quien, sabemos, hizo de la lamida (o *lambida*) la imagen y operatoria de toda una erótica poética.

Guardar la lengua (en su doble sentido de callarse y de vigilarla) y **sacar la lengua** (en su doble sentido de trasgresión y de goce), son aquí las figuras con las cuales propondría leer, en una primera instancia, las experiencias de Bianciotti y Wilcock (signados por un corte rotundo respecto al castellano) y de Copi y Perlongher (signados por la alternancia) respecto a las lenguas involucradas en su producción estética.

LENGUAS DE “ENTREMEDIO” Y LENGUAS CLÁSICAS

En referencia a la experiencia que tomamos (para marcar, con plena justicia, cierta flexión barroca) como “fiel infiel” (*Primero Sueño*, v.164) de nuestras reflexiones aquello que, desde el título llamamos “La lección do Néstor”, deberíamos declarar que sería imposible sintetizar en estas breves páginas los diferentes modos en que la poesía de Perlongher *burla el control del español y del portugués* desde su radicación en el Brasil. Por rescatar algunos aspectos que hemos estudiado más detenidamente en otros artículos, digamos que a ciertos juegos de duplicidad lingüística, basados entre, llamémoslo así, parónimos entre el portugués y el castellano (como en su célebre “Acreditando en Tancredo”)³, o incluso a ciertas apropiaciones de vocablos en portugués (que suelen aparecer directamente en cursiva o entre comillas) le siguen otras operatorias más

2. En “Réquiem”, ver *Cuadernos de Recienvenido* no 18, 2002, pp 5-10.

3. El texto “Acreditando en Tancredo” se publicó en la revista *Novo Leia*, ano VII, no. 75, São Paulo, janeiro de 1985. También se encuentra reproducido en *Prosa Plebeya*, Buenos Aires, 1991, pp. 215-218.

complejas que Perlongher, en la introducción a *Mar Paraguayo* (la formidable *nouvelle* escrita en portuñol por el poeta brasileño Wilson Bueno), liga a una suerte de “gramática sin ley”⁴. Entre estas operatorias, deberíamos destacar aquellas por las cuales la materialidad de un vocablo en portugués despierta aquel “entretocado de alusões e contrações rizomáticas” que Perlongher consideraba intrínseco al neobarroco y que en textos como “el rompehielos” de *Alambres* resultan centrales. A esta suerte de poder gravitacional ejercido, al parecer, por la lengua extranjera (y que preferimos leer más bien como un concienzudo e intencional efecto estético), deberíamos agregar (de recordar la cimbreante oscilación de lenguas en *Riga*, el extenso poema que Perlongher incluye en *Hule*) en la voluntariosa, violenta y gozosa mortificación o interpenetración entre las lenguas, un sugestivo vaivén que produce gozosas aberturas o escisiones entre los percutidos vocablos. De tenerse en cuenta que el “portuñol” no posee estatus de objeto científico y que se trata más bien (como el “españolish” o el “franglais”) de una designación popular para fenómenos lingüísticos diversos⁵, es interesante observar la manera en que el mismo se

4. “Sopa Paraguaya” en *Mar Paraguayo*, ver Bueno, 1992, p. 8.
5. Así Celada (2000) nos advierte que: “A verdade é que o termo ‘portunhol’, pelo fato de funcionar como uma espécie de ‘curinga’ que circula e se desloca por diferentes espaços, refere-se a diversos objetos, dentre eles designa a língua de mistura – entre espanhol e português – nas diversas fronteiras do Brasil com os países hispano-americanos. Por isso, ‘portunhol’ pode designar tanto a língua dos hispano-falantes que moram neste país (à qual alguns dão o nome de “españolish”) quanto aquela produzida pela relativa audácia dos veranistas argentinos nas praias brasileiras ou, ainda, pela boa disposição dos anfitriões que aí os recebem. Pode designar também a modalidade com a qual os brasileiros ‘dão um jeito’ de comunicar-se com os hispano-falantes dentro ou fora do Brasil. Com frequência, o termo é utilizado ainda pelo próprio aprendiz para referir-se à língua que vai produzindo ao longo de seu processo de aprendizado” (Celada, 2002, 44). Por otro lado, debemos agregar que la designación portuñol (construida en base a términos análogos como “franglais” o “españolish”) no sería la única posible, pues a esta, sin duda la más generalizada, podríamos agregar otras designaciones tal vez más regionales y propias de las zonas fronterizas, ya referidas al inicio de este artículo:

vislumbra o se imagina en cada oportunidad y, en nuestro caso, la singular manera en que este concepto se asume en Perlongher. En este sentido, debemos decir que Perlongher entrevió en el portuñol una formidable lengua poética⁶. En efecto, si –como se afirma en “el rompehielos” de *Alambres*– “al gozador las lenguas se le hacen medias o inmedias”, deberíamos pensar que el portuñol es medio español y medio portugués – no del todo español y no del todo portugués –, y se espera en jugar una posición intermedia o niveladora entre ambas lenguas a través del cruce de imaginarias “medias” de lenguas (el cruce de los imaginarios caracteres generales del español – la “media” del español – con los imaginarios caracteres generales del portugués – la “media” del portugués); una ilusión ideal de nivelación o “media” que se frustra y acaba – de seguir la cita de Perlongher – en “in-media”, en una imposible conciliación que acaba en la oscilación o constante error (en todos los sentidos) entre ambas lenguas, un “desliz” o resbale (de la lengua o lenguas sobre el paladar) sobre el que, según Nicolás Rosa, se fundaría la “protoglótica” poética perlongheriana⁷.

A partir de la experiencia estético/lingüística de la poesía de Perlongher, la situación de encuentro/desencuentro lingüístico que Linenberg, en *Exil et langage dans le roman argentin contemporain : Copi, Puig, Saer* (1988), detecta en *L'Uruguayen* (1972), el primer relato de Copi escrito en francés, no puede dejar

“entreverado”, “brasileiro”, “fronterizo”, “carimbão” ou “bayano”. Behares (1985, 8-10) califica todas estas designaciones (inclusive el portuñol) como designaciones populares, y antepone a las mismas el efectivo estudio teórico/lingüístico de los fenómenos a las que estas designaciones aluden.

6. No sólo en la ya citada introducción a *Mar Paraguayo* de Wilson Bueno, sino también en “El portuñol en la poesía”, un artículo presentado en el “Encuentro de Profesores de Español del Estado de São Paulo” organizado en diciembre de 1984 en la Universidad de São Paulo (USP). Ver Documento CE-DAE 0796. “El portuñol en la poesía”. São Paulo, dz. 1984. 11 pp; dt. Reproduzido em *Tsé Tsé* no. 7/8, Bs. As., mayo 2000. pp. 254-259. Adrián Cangi le dedica a este artículo un pormenorizado estudio en “Una poética bastarda”, *Tsé Tsé* no. 7/8, Bs. As., mayo 2000.
7. Ver Rosa, Nicolás. “Una ortofonía abyecta” en Cangi/Siganevich, *Lúmpenes peregrinaciones*, 1996, p. 31

de convocar una lectura fronteriza, en la que el español y el francés resbalan sobre el suelo de una territorialidad temática y materialmente minada. Por cierto, en esta *nouvelle*, por una suerte de quiasmo entre narrador y autor (cuya voz aparece en el epígrafe para afirmar que el texto está escrito en francés pero pensado en uruguayo)⁸, se relativizan las diferencias entre determinada lengua extranjera y aquella que a partir de Dabène (1994) podemos llamar una “lengua de pertenencia”, esto es, aquella que se hace portadora de cierta identificación⁹. Así, si el autor a través de la dedicatoria nos advierte sobre la posible injerencia del “uruguayo” (lengua de pertenencia) sobre su francés (lengua extranjera), el narrador-protagonista (un desconcertado francés de paso por Uruguay) nos advierte sobre la posible influencia del “uruguayo” (lengua extranjera) sobre su propia lengua¹⁰. De esta manera, los hispanismos en el francés de Copi (relevantes, como demuestra Linenberg, en la morfología de algunos participios pasados, en la elección de algunos pronombres y en ciertas faltas de sintaxis y de concordancia verbal¹¹) encuentran una suerte de reflejo especular en los

8. “A l’Uruguay, le pays où j’ai passé les années capitales de ma vie, l’humble hommage de ce livre que j’ai écrit en français mais certainement pensé en uruguayen”.
9. Definimos “lengua de pertenencia” a partir de Dabène (1994), como aquella lengua (o variante de lengua) a través de la cual el sujeto se identifica con determinado grupo. La importancia del concepto radica en que no necesariamente esta lengua de pertenencia coincide con la lengua vernácula ni, como a veces es pensado, con la lengua en la que el sujeto tendría “mejor” competencia (el caso de los árabes franceses cuya lengua de pertenencia es, generalmente, el árabe, muchas veces apenas hablado, etc.).
10. Por cierto, el francés del relato (que decide hablar en “uruguayo” para hacerse pasar por un uruguayo más) declara: “il faut trouver la façon de leur faire croire qui je suis un Uruguayen comme eux”, (Copi, 1972, 56) y en determinado momento se disculpa por estar cometiendo errores en su lengua de escritura: “En écrivant je m’aperçois que certains phrases me restent étrangères, comme celle qui précède [...] sans doute parce que ces derniers temps j’a beaucoup plus pratiqué la langue que l’on parle en cet endroit que le français et qu’il m’est probablement beaucoup plus difficile de rentrer dans un langage normal que je ne le crois” (Copi, 1972, 11).
11. De hecho, por momentos estas “incorrecciones” están relacionadas, como lo señala Linenberg 1988

hispanismos del narrador, ya que, en este último caso, las mismas distorsiones se justifican en razón de un fenómeno directamente inverso: la influencia de la lengua extranjera sobre la de pertenencia.

Esta aparente indiferencia entre lengua extranjera y lengua de pertenencia que esboza *L'Uruguayen*, parece, por otro lado, enfatizar más bien que reducir las particularidades lingüísticas del texto, pues el uso “desubicado” de determinadas lenguas (el francés desubicado por el español, más allá de las ocasionales condiciones de “pertenencia” o “extranjería” de estas lenguas que devendrían en Copi un mero efecto de perspectiva) supondría menos el adentrarse y el cierre en la “intimidad” de una lengua, que la inusitada atención a la exterioridad de las lenguas puestas en juego y, en definitiva, a las posibilidades de ir conformando un sentido menos por la posesión de determinados significados que por el juego de los propios significantes¹². Por cierto, como señala Linenberg,

(cuya minuciosa lectura seguimos), a la morfología de los participios pasados (“ses concitoyens sont sepultés”, p.29; j'ai élogié son décolleté”, p.30), mientras que en otras ocasiones tienen que ver con faltas en la sintaxis (“exceptant le fait que tous les gens sont morts et empaillés”, p. 31; “je ne vous ferai pas l'offense de penser que mon histoire vous intéresse plus qu'à moi, p.32), en la concordancia verbal (“bien qu'elle ne l'a jamais su”, p.33) o en la elección de los pronombres (“Je le pardonne de bonne grâce”, p. 34). Tales incorrecciones pueden ser fácilmente entendidas como hispanismos. Así, en los ejemplos de las páginas 29 y 30 (“sepultés” y “élogié”) encontramos el eco de los participios del español “sepultado” y “elogiado”. En el ejemplo de la página 31 (“exceptant” por “excepté”) la influencia del gerundio “exceptuando” de la frase similar en español. En el ejemplo de la página 32 (“plus qu'a moi” por “plus qu'elle ne m'intéresse”) el orden de las palabras corresponde al del español (“más que a mí”). En el ejemplo de la página 33 (“a” por “ait”) la posible injerencia del pretérito perfecto del español (“no lo ha sabido nunca”). Finalmente en el ejemplo de la página 34 (“le” por “lui”) el pronombre parece calcado sobre aquel que correspondería, al menos, al español de España (“Yo le perdono”).

12. Por cierto, el énfasis colocado en el plano expresivo (alcanzado a partir de cierto punto de vista exterior o extraño a la lengua) aparece, inclusive, tematizado en el propio texto de *L'Uruguayen*, pues en el transcurso del mismo los “uruguayos” se dirigirán al narrador con un español que, sobre el a priori del desentendimiento (de que el extranjero no encontrará el sentido de la lengua), enfatiza su mate-

L'Uruguayen revela (a través de juegos fónicos, aliteraciones, asonancias, diáforas y *calembours*) un concienzudo trabajo efectuado sobre la materialidad específica de la lengua francesa; un efecto que, desde otro ámbito cultural, Benedito Antunes señala sobre el ítalo-portugués de Juó Bananére, al sostener que “o macarrônico observado na língua determina também a própria configuração de sua linguagem literária, instituindo uma espécie de ‘gênero macarrônico’, cuja marca formal é a ilimitada mistura” (Antunes, 61).

A propósito de este enunciarse en el resbaladizo “entre” de dos lenguas más que en la límpida plenitud de una lengua determinada, María Teresa Celada en “Acerca del errar por el portuñol” (2000), elabora la noción de “entremedio” que bien podríamos extender al frañol. Por cierto, el “entremedio” se ofrecería como una suerte de utópica mediación entre la ilusión de transparencia propia de la lengua materna y –siguiendo ya a Charles Melman (1992)– la resistencia que una lengua extranjera opone al hablante señalándole su imposibilidad de poder ser sujeto de otro saber. Lo cierto es que contra las esperanzas de equilibrio que tal “entremedio” pueda suscitar, su efectiva puesta en escena (como lo demuestra Perlongher y el propio Copi) revela el vacío y por lo tanto la ilimitada significancia de toda lengua. Siguiendo a Derrida en *Le monolingüisme de l'autre* (1996), podríamos afirmar que este modelo que “saca” la(s) lengua(s) de sí misma(s), que se burla de sus controles y se complace en la materialidad del significante, se asienta sobre la convicción de que es imposible ser el

realidad como si por el exceso de esta se pudiese conseguir aquello que falla en el plano del contenido: “quand j’ai demandé dans mon très mauvais uruguayen à un passant pourquoi l’applaudissait-il (sic) il m’a répondu niño rico-rico, c’est-à-dire cet enfant est très riche, ce qui veut dire qu’il était le propriétaire de très nombreux quartiers, donc une sorte d’espoir pour le pays” (Copi, 1972, 59, cursiva nuestra). Curiosamente, cuando el narrador, en tanto que extranjero, recurra al mismo procedimiento –apelar al plano material del lenguaje– para intentar hacerse entender, despertará la hostilidad de los imprevisibles uruguayos de este texto (ver Copi, 1972, 63) desmoronando (como sostenemos más adelante en el cuerpo del texto) la ilusión de equilibrio que tal recurso parecía suscitar.

dueño absoluto de una lengua (sea esta materna o extranjera)¹³. El “entremedio” apostaría así a la impureza y a la contaminación lingüística, a la falta o a la multiplicidad de orígenes y a la irrisión de cualquier política identitaria. Lejos de posibilitar la enunciación de un sujeto consolidado que pretende controlar su decir, las repercusiones semánticas del texto se ofrecerían como una tarea plena (e infinita) del lector privilegiando, de esta manera, menos el pasado (de un sentido estable) que el presente y, esencialmente, el futuro.

La posterior resignificación que Copi hace de “su” lengua francesa, pasando de este frenético y macarrónico entremedio a los marcos tolerados del juego con el multilingüismo europeo, habla, frente a la permisividad y celebración del portuñol en Perlongher, de los límites establecidos tanto por la diferente valoración simbólica de determinadas tradiciones lingüísticas como por la personal instalación de determinado proyecto estético dentro de un campo literario específico. Con todo, frente a aquel transgresor francés de Copi (del cual su oportuñelado análogo sería envidiable posibilidad) del francés de Bianciotti se dirá que es un francés puro.

Por cierto, Henriette Levillain (2002), haciendo una serie de consideraciones sobre la lengua de los escritores incorporados a la literatura francesa (entre ellos Bianciotti –y con la significativa exclusión de Copi) afirma que el francés de estos extranjeros “*parle d’une origine perdue, d’un pays qui ne connaît ni le français, ni le verlan, ni le nouveau dialecte des banlieues. Elle aime la syntaxe élaborée et l’imparfait du subjonctif qui passent maintenant pour des denrées datées*” (en Murphy/Ní Loingsigh, 4). Por otro lado, Jaqueline de Romilly, en el discurso de recepción de Bianciotti a la Academia Francesa de Letras, afirma

13. Por cierto, a partir de la convicción de Derrida de que “*jamais on n’habitera la langue de l’autre*” (Derrida, 1996, 104), y con la propia “*lengua materna*” como “*la délirante de la loge*” (Derrida, 1996, 106), la lengua promovida por el entremedio, lejos de la pretensión de controlar el sentido, estimula más bien su imprevisible dispersión.

que “[...] votre français, né au contact de la littérature, en a conservé la saveur, c’est le français tel que nous aimons” (en Bianciotti, 1997, 44). De seguir estas apreciaciones, parecería ser que el francés de Bianciotti, precisamente por ser un francés aprendido (de un “extranjero”, como significativa y reiteradamente se señala) conseguiría ser un francés “puro”, apartado de los “riesgos” de la historia que tanto los académicos y excelentes escritores Bertrand Poirot-Delpech y Jaqueline de Romilly, como los lingüistas franceses Henriette Levillain y Alfred Gilder¹⁴, ven, tal vez de forma un tanto aprensiva, contaminado por “anglicismos” cuando no, sintomáticamente, del “nouveau dialecte des banlieues” (de esas mismas *banlieues* donde, sabemos, viven los descendientes de los inmigrantes árabes).

De la misma forma, del italiano de Wilcock se dirá (sigo aquí las afirmaciones de Giorgio Patrizi, en “Narrare l’iconoclastia” en Didier, 89-96) que es una lengua “limpida e spietata”, “straordinariamente lineare e precisa e al tempo stesso essenziale”; aspectos estos que también se pretextan en la condición de extranjero de Wilcock: “Mi domando se il fatto di essere arrivato alla nostra lingua acostandosi ad essa non come ad una lingua madre, non permettesse a Wilcock una maggiore capacità di controllo e una magistrale messa a punto dell’istanza comunicativa con tale precisione ed eleganza” (en Didier, 91).

14. Nos referimos a *Et si on parlait français* (1993), donde en cierto momento, se opone el “bon vocabulaire français, cette matière riche à l’infini, alchimiquement pure” (158, negrita nuestra) a “la [langue] déferlante [qui] ne fait que croître et enlaidir”. Luego de este sugerente llamado de atención, Gilder diagnostica que “Notre langue est parasitée, polluée, souillée par trois à cinq mille ‘franglaises-ries’” (Gilder, 67), razones por las cuales propone un “Patriotisme langagier” (título del capítulo xx) en momentos en los que Francia, afirma, irá a disolverse en una gran entidad “maastrichtien” (Gilder, 160) que no es otra que la propia Unión Europea (que financió, curiosamente, la edición de su libro). Debemos observar que el libro de Gilder no sólo está publicado (de forma un tanto contradictoria) por la *Agence de coopération culturelle et technique* (ACCT) sino que también está prologado por un reconocido lingüista del *Collège de France*: Claude Hagège.

De esta manera, si la lengua del buen extranjero (un poco como la del buen salvaje) es plenamente aceptada, es porque la misma, guardando u ocultando toda interferencia de la lengua del pasado, es la que mejor guarda (vigila u honra) la nueva lengua. Como afirma la imagen con la que Bertrand Poirot-Delpech ilustra la llegada de Bianciotti al francés, el castillo de la lengua parece estar mejor guardado por los alegres artistas nómades que la visitan (y que allí se instalan) que por los propios castellanos que han olvidado sus propias tradiciones¹⁵, o (atreviéndome a completar la imagen) sus propios sueños. Por cierto, la lengua de estos respetuosos y repentinos visitantes, de alguna manera ajenos al devenir que ha opacado la lengua de los nativos, recrea menos la siempre “contaminada” lengua del presente, que las aspiraciones de corrección y pureza míticamente colocadas en un perdido origen. Así si, como lo señala Alberto Giordano, el francés de Bianciotti reenvía a la mejor tradición de las *Belles Lettres*¹⁶, del italiano de Wilcock, Patrizi (2000) afirma que (contrariamente a lo promovido por Carlo Emilio Gadda) bien podría darse la definición que

15. Me refiero a la siguiente imagen (construida por Bertrand Poirot-Delpech en el ya citado discurso de recepción de Bianciotti a la Academia Francesa): “Chaque fois que des Français ayant eu la chance de parler français dès le berceau s’enchantent de voir un étranger de naissance adopter leur langue, et la pratiquer, disent-ils, ‘mieux que vous et moi’, on croirait des châtelaines en train de retourner les taupinières du parc à la point de leur ombrelle et de lorgner les jeunes danseurs venus faire honneur au château, à ses haies de buis, à des allées de graviers ses tours reflétées dans la pièce d’eau, je veux dire, à ces imparfaits du subjonctif, ces accords de participes, ces ne explétifs et autres raretés de l’héritage que menaceraient d’affreux promoteurs modernistes et anglicisants. De ces dovairières à qui le président Senghor répondit, un soir qu’elles le complimentaient pour son excellent français: ‘Moi y’en avoir aucun mérite, moi y’en a être agrégé d’université.’” “Allocution prononcé par Bertrand Poirot-Delpech lors de la remise de son épée d’Académicien à Hector Bianciotti” (en Bianciotti, 1997, 71-72).
16. Ver Giordano (1999). Para una desconstrucción de la ideología de las Bellas Letras francesas, ver Klein, Jean René (2003), “Clarté, Pureté, Universalité. Des traits identitaires du français ou... de belles rimes qui ne riment à rien” en Paul-Augustin Deproost et Bernard Coulie. *Langues. Imaginaires européens*. Paris, L’Harmattan, 2003.

“Mengaldo dava di Calvino, quando diceva che Calvino lavora sulla lingua quasi a voler rimuovere il fatto che l'italiano abbia conosciuto la questione del dialetto” (en Didier, 91)¹⁷; una afirmación significativa si pensamos que Wilcock arriba a Italia en momentos en que el italiano o toscano literario (como lengua más cercana al latín) está siendo instaurado, de forma violenta, como lengua referencial contra lo que se pensaba ser entonces las distorsiones dialectales.¹⁸

Con seguridad, estos imaginarios lingüísticos de pureza dialogan con las expectativas e imaginarios de los propios “visitantes”. Así, en Bianciotti, quizás, el francés como lengua de la Cultura, encuentre su fundamento en el francés como lengua vehicular de la “cultura” aristocracia porteña, “pequeña” familia que vendría a sustituir el censurado coto de intimidad y transparencia de su interdictada lengua vernácula: el piemontés. De hecho, en *Sans la misericorde du Christ* (1985), su primera novela escrita directamente en francés, Adélaïde, suerte de portavoz de las frecuentes reflexiones de este autor sobre su desplazamiento lingüístico, asegura el carácter íntimo del francés (y, por lo tanto, su pretensión de controlar el sentido) contra la exterioridad que le merece el español (aquella “gran” lengua a la que Bianciotti, en tanto hijo de inmigrantes, debió,

17. Cf. Mengaldo “Aspetti della lingua di Calvino”, in *La tradizione del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp.227-292.

18. De hecho, los lingüistas italianos Tullio de Mauro y Mario Lodi nos recuerdan que: “Nel 1951 si è calcolato che parlavano sempre e solo italiano, in ogni occasione, soltanto pochi italiani: una percentuale oscillante (a seconda del tipo di calcolo cui si è ricorsi) tra il 10 e il 18%” (De Mauro/Lodi, 1979, 11). Esa cifra aumentará considerablemente en pocos años. Según Gian Luigi Beccaria, en base a datos del propio De Mauro “Tra l’68 e il ’70 [...] l’italiano si era ormai stabilmente esteso al 50% della popolazione” (Beccaria, 1988, 86). Tal expansión de la lengua nacional significó una amplia centralización de la política lingüística que buscó reducir lo dialectal, a veces hasta penalizando su uso (un hecho que, de forma todavía más violenta, había sido regla común durante el gobierno fascista). El objetivo de esta, según De Mauro/Lodi (1979), “scuola dialettologica”, intentó instaurar un modelo purista que procuraba evitar los fenómenos de “contaminación” dialectal del italiano, instaurando este idioma como una lengua referencial asentada sobre el prestigio histórico del latín.

compulsivamente, asimilarse)¹⁹. Por otro lado, de recordar la poesía de Wilcock de los años '40, bien podríamos comprender el paso de este autor al italiano como una tentativa de continuar experimentando con un modelo de lengua que Herrera (1988) califica como “clásico” y que ya parecía agotado en castellano.²⁰

El concepto de “lengua clásica” parece, por último, ideal para sintetizar las experiencias de Wilcock y de Bianciotti, ya que contra aquel desgaste, erosión o interpenetración de lenguas que suponía la “sacada” de lenguas, “guardar” la lengua (precepto capital de lo clásico) implicaría propiciar el “brillo” y la precisión de la expresión. Remitido a la certeza mítica de un origen (los grandes monumentos literarios franceses del siglo xvii, o las grandes obras de los tres inmortales florentinos en el caso del italiano), este modelo involucraría siempre una fuerte idea de restauración lingüística. Por cierto, contrariamente al del entremedio, el modelo clásico supone asumir un modelo fijo de lengua, que a través de un estricto autocontrol, procurará resistir toda intromisión lingüística devenida de la propia historia de la lengua, honrando de esa manera el monumento que le da sustentación. El férreo sistema de exclusiones exigido por la “pureza” de tal proyecto, será destinado, de esta manera (y centralmente) al rechazo de la lengua oral contemporánea entendida como “caída” (de alguna manera pos-edénica) de la cual sólo cabe esperar confusión e impureza.²¹

19. Ver Sans la miséricorde du Christ: 46,47. Sobre lo íntimo y la pretensión de control, ver Sylvia Crinquand, *De vous a moi. Le destinataire dans les écrits intimes* y Régis Salado, *La fiction de l'intime*.

20. Ver Ricardo Herrera, “Juan Rodolfo Wilcock y el problema de la restauración neoclásica” en *La ilusión de las formas*, pp.53-78

21. Con la paradoja que el monumento que el modelo clásico se da como origen constituye, en una suerte de retorno de la reprimida metafísica de la presencia, una lengua oral fosilizada. De hecho, en el caso del francés, Lise Gauvin afirma que “au xvii^e. siècle, l'écrit est subordonné à l'oral et le ‘bien parler français’ considéré le modèle du ‘bien écrire’” (Gauvin, 84-85). Ya en el caso del italiano, Beccaria afirma que “Le strutture portanti della lingua italiana sono ancora fiorentine, ma del fiorentino antico, non del moderno. [...] [I]l fiorentino, quanto al parlato, e come tutte le lingue vive, è cambiato attraverso

FINALMENTE: DE LA TRADUCCIÓN COMO POSIBLE PARADIGMA

En “Des tours de Babel”, una instigadora lectura de “La tarea del traductor” de Walter Benjamin, Derrida (2006) sustenta no tan solo la deuda del traductor para con el original (suerte de monumento instaurado en el pasado, respecto al cual el traductor se colocaría siempre en situación de filiación), sino también la propia deuda del original, que estaría siempre en situación de ser traducido²². Sin pretender adentrarme a la reflexión teórica sobre la práctica traductora, resulta tentador leer tanto el modelo del entremedio como el clásico (estas diferentes maneras de posicionarse lingüísticamente reveladas, de forma paradigmática, por el trabajo con la llamada lengua extranjera) con una tipología básica de las traducciones: aquella que opone la tradición de la traducción como *belle infidèle*, a la traducción como (para tomar el concepto instaurado por el poeta y traductor brasileño Haroldo de Campos) práctica recreadora. Para leer estas diferentes concepciones de la traducción desde los planteos de Benjamin/Derrida, diríamos que si la *belle infidèle* supone que puede pagar enteramente la deuda para con el original, anular de alguna manera la maldición babélica (a través del destaque asignado al “contenido”, la eliminación de ambigüedades, y la presunción, en una palabra, de “copiar” el original), la traducción recreadora, a sabiendas que la restitución completa es imposible, asume el aspecto extrañante de la traducción llegando a distorsionar o desnaturalizar (como tal vez suceda en la traducción de *Ferdymurke* al español por Piñera/Gombrowicz) la lengua a la cual se está traduciendo. Contrariamente a la *belle infidèle* que,

so i secoli. [...] Il fiorentino insomma è, nel giro di poco, diventato provinciale in Italia, e oggi suona più dialettale dell'italiano di Milano” (Beccaria, 1988, 88-89).

- 22 Este ensayo de Derrida está inserto en *Psyché. Invention de l'autre* (1987). Sigo aquí la traducción al portugués de Junia Barreto, *Torres de Babel* (2006). Sobre el traductor como deudor, ver Derrida, 2006, 28, sobre el original como deudor, Derrida, 2006, 37.

asentada sobre la mimesis y la transparencia, puede ser entendida como, en palabras de Márcio Seligmann-Silva (2005), “‘colonizadora’ da língua de partida” ya que “submete o ‘outro’ à lei da casa”²³, la traducción como “re-creación” produce un “questionamento da própria noção de identidade”²⁴.

Ciertamente, la seguridad de la lengua clásica en apropiarse de la otredad de una lengua (su fe en la transparencia y en la precisión, su exigencia de control, etc.) la remite a la confianza de la *belle infidèle* y, de hecho, estos textos, retomando a Derrida (2006), no solo auspiciarían una traducción de este tipo, sino que también se ofrecen como si fuesen el resultado de este tipo de práctica traductora. “La sensazione, com Wilcock poeta, é di star leggendo –assinala Franco Buffoni en “Wilcock traduttore e interprete”– delle poesia tradote” (en Didier, 76): un efecto de lectura que también encontramos en Bianciotti, cuya obra en francés se construye con una continuidad que parece pasar por alto el hecho de que sus primeros textos han sido traducidos del español por François Rosset. Por otro lado, los textos del entremedio, díscolos al control de una lengua (control que, por otra parte, juzgarían imposible) se dan y exigen (por su énfasis en el plano de la expresión) una traducción recreadora (traicionada, creo, en la primera traducción al español de *L’Uruguayen* por Vila-Matas y realizada, por ejemplo, en las traducciones que Josely Vianna, bajo auspicio y colaboración de Perlongher, hace para *Caribe Transplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense*, como así también en las diversas traducciones que Josely Vianna ha realizado del poemario de Perlongher).

Como último aporte teórico, me gustaría citar aquí (una vez más) a Charles Melman, quien en su lectura psicoanalítica de los fenómenos de

23. Ver Seligmann-Silva (2005) “Globalização, tradução e memória” em *O local da diferença. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*, p.209.

24. Ver Seligmann-Silva. “Haroldo de Campos: tradução como formação e ‘abandono’ da identidade” en op. cit. p. 201.

desplazamientos lingüísticos²⁵, afirma que si filiarse totalmente a la nueva lengua le parece psicológicamente artificioso (cómo, de hecho, el emigrado podría pagar la deuda a su nuevo padre, se pregunta), resistirse a la filiación, preservar lo que sería una “diferencia de culto” (Melman, 53) constituye, como en el caso de la histérica (que siempre se quiere extranjera) “deixar entender que teria nas entranhas esta língua das origens”(Melman, 50)²⁶; afirmaciones estas que abren (superando las dicotomías que hasta aquí hemos establecido y admitiendo el “entremedio” de la lección de Néstor como un paradójico extremo) el *continuum* sobre el que se ejerce el trabajo literario, aquel que balizado de alguna manera por los opuestos vértices de lo clásico y del entremedio, permite el portugués del praguense Vilém Flusser o, aún, el español de Jorge Luis Borges: aquella extrañeza de la lengua que intenta hacer equilibrio entre las imposibles bellas letras del trópico o de las pampas (el vacío centro clásico que tal vez buscaron, por vías diferentes, experiencias tan disímiles como Wilcock y Bianciotti) y la *Hinterland* que irrumpe (con la “turbia” herencia de todo aquello de lo que el “patriótico” monumento gaucho debió prescindir y ocultar para cimentarse y erigirse) desde los primeros libros de Perlongher: afronegrismos,

25. Me refiero a los ensayos de Charles Melman traducidos al portugués por Rosane Pereira y organizados y prologados por Contardo Calligaris bajo el título de *Imigrantes. Incidências subjetivas das mudanças de língua e país*. São Paulo, Escuta, 1992.

26. Estos últimos conceptos están extraídos de “A propósito da conferência em Israel”, conferencia del 10 de noviembre de 1988, pronunciada en el marco del Seminário regular de Charles Melman en el Hospital Sainte Anne de París. Op. cit., pp. 39-58. Sobre la opción “de poseer en las entrañas una lengua de los orígenes” podríamos agregar que Melman la vislumbra como una opción decididamente espectral: “[o] fantasma de que o levantamento do recalque deveria permitir ao sujeito a reintegração de uma língua que lhe permitiria tudo dizer. Ideal humanista com o qual ele tenta seduzir o próprio Mestre, sem perceber que desta forma só faz se juntar dele, ou seja, aderir ao ideal do mestre. / A histérica mima este inconsciente estruturado como uma língua calada, criando seu diabolismo. Na falta deste, seu mutismo ilustra sua recusa em falar a língua do opressor, ou a faz optar por uma língua estrangeira, ou ainda entender alguma secreta e ilustre filiação” (Melman, 18).

indigenismos, arcaísmos españoles, restos del caló y de la germanía que se travisten, feliz y sexualmente, en el fronterizo portuñol de su “poesía de exilio”.

En este sentido, y para no ser injustos con aquellos que aquí hemos posicionados como nimbados por el aura de lo clásico, podríamos finalizar arriesgando que el trabajo específicamente literario, incluso en lo que este tiene de representación, parece superar la “guarda” (angélica o pre-babélica) de la propia lengua. Así la escena de pérdida lingüística que Bianciotti elabora en la *nouvelle* “Le barque sur le Neckar” (inserta en *L'amour n'est pas aimé*, 1983), en verdad su primer texto escrito directamente en francés, parece contradecir su tan mentada consolidación identitaria (haciendo del exiliado alguien con una vida en –franco– suspenso). Por otro lado, la calamitosa destrucción del templo en *Il tempio etrusco* (1973), lleva a que la límpida y alta lengua de Wilcock deba decir una realidad grotesca y pos-edénica, como si por sobre las más despóticas de las *belles infidèles* (el francés en la más rancia tradición de las Bellas Letras, o la “literaria” elegancia del italiano) asomase el siempre distorsionado rostro de la histórica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antunes, Benedito (organização e estudo), *Juó Bananére. As cartas d'Abax'o Pigues*. São Paulo: Unesp, 1988.
- Beccaria, Gian Luigi, *Italiano. Antico e nuovo*. Milano: Garzanti, 1988.
- Behares, L.E., *Planificación lingüística y educación en la frontera uruguaya con Brasil*. Montevideo: Instituto Interamericano del Niño. OEA Montevideo, 1985.
- Bianciotti, Héctor, *Discours de réception de Hector Bianciotti à l'Académie française et réponse de Jacqueline de Romilly: [23 janvier 1997]. Suivi de l'allocution de Bertrand Poirot-Delpech pour la remise de l'épée et des remerciements de Hector Bianciotti [14 janvier 1997]*. Paris: Grasset, 1997.
- , *L'amour n'est pas aimé*. Paris: Gallimard, 1982.

- _____, *Sans la miséricorde du Christ*. Paris: Gallimard, 1985.
- Bueno, Wilson, *Mar Paraguayo*. São Paulo: Iluminuras / Secretaria do Estado da Cultura do Paraná, 1992.
- Cangi, Adrián, “Una poética bastarda”. *Tsé Tsé*, 7/8 (2000): 265-273.
- ____ y Siganevich, Paula (comps.), *Lúmpenes Peregrinaciones: ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- Celada, María Teresa, “Acerca del errar por el portuñol”. *Tsé Tse*, 7/8 (2000): 262-264.
- _____, *O espanhol para o brasileiro. Uma língua singularmente estrangeira*. Tese de doutorado. São Paulo: Unicamp/Iel, 2002.
- Copi, *Las viejas travestis y otros infamias, seguido de El Uruguayo*. Trad. Cardin A. y Vila-Matas, E. Barcelona : Anagrama, 1978.
- _____, *L'Uruguayen*. Paris: Christian Bourgois, 1972.
- Crinquand, Sylvia (textes réunis par), *De vous a moi. Le destinataire dans les écrits intimes*. Dijon: Editions Universitaires de Dijon, 2001.
- De Mauro, Tullio y Lodi, Mario, *Lingua e dialetti*. Roma: Riuniti, 1979.
- Deproost, Paul-Augustin y Coulie, Bernard (textes réunis par), *Langues. Imaginaires européens*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- Derrida, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée, 1996.
- _____, *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- Echeverría, Esteban, *El Matadero*, en *Obras escogidas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991, pp. 123-149.
- Gauvin, Lise, *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*. Paris: Seuil, 2005.
- Gilder, Alfred, *Et si on parlait français?* Paris: Le cherche-midi, 1993.
- Giordano, Alberto, “Situación de Héctor Bianciotti: El escritor argentino y la tradición francesa”. *Hispanica*, 28(84) (1999).

- Herrera, *la ilusión de las formas. Escritos sobre Banchs, Molinari, Mastronardi, Wilcock y Madariaga*. Bs. As.: El imaginero, 1988.
- Linenberg, *Exil et langage dans le roman argentin contemporain: Copi, Puig, Saer*. Thèses microfichées soutenues dans les universités françaises. Paris: Bibliothèque Nationale, 1988.
- Melman, Charles, *Imigrantes. Incidências Subjetivas das Mudanças de Língua e País*. São Paulo: Escuta, 1992.
- Mengaldo, *La tradizione del Novecento*. Torino: Einaudi, 1991.
- Murphy, David. Ní Loingsigh, Aedín (editors), *Identity and alterity in French-Language Literatures*. Grant & Cutter, 2002.
- Panesi, Jorge, "La traducción en Argentina". *Voces* 3 (1994): 2-7.
- Perlongher, Néstor, "Documento Cedae 0796. El portuñol en la poesía". São Paulo, manuscrito, 1985.
- _____, *Poemas Completos*. Bs. As.: Planeta, 1997.
- _____.(coord.), *Caribe transplantino. Poesía neobarroca cubana y rioplatense*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- Salgado, Régis, *La fiction de l'intime*. Tournai, Belgique: Atlante, 2001.
- Seligmann-Silva, Márcio, *O local da diferença. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- Schwartz, Jorge (org.), *Cuadernos de Recienvenido nº18. Homenaje a Néstor Perlongher*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.
- Wilcock, Juan Rodolfo, *Il tempio etrusco*. Milano: Rizzoli Editore, 1973.
- Willson, Patricia. "Seminario de doctorado: políticas de la traducción. 'La traducción en la literatura argentina: una aproximación teórica y crítica'." <http://www.fhumyar.unr.edu.ar/doctorado/posgrado/programas/Willson.doc>

Entremeio español/ portugués – errar, deseo, devenir

María Teresa Celada

Celada actúa desde 1992 como docente en el Área de Español del Departamento de Letras Modernas (FFLCH) de la Universidad de São Paulo. En 2002 se doctoró en el IEL/Unicamp y en 2008 realizó su posdoctorado en la UBA. Es autora de varios artículos y actualmente desarrolla, a partir de la teoría del discurso, el proyecto “Lenguas y sujetos en un espacio de enunciación: procesos de identificación – discursos de integración – movimientos de resistencia”.

PALABRAS-CLAVE

memoria en la lengua,
reificación, español, portugués,
imaginario

KEYWORDS

*language memory, reification,
Spanish, Portuguese, imaginary*

RESUMEN

Prosiguiendo el estudio de las relaciones español/portugués en el Cono Sur, exploramos la idea de que cada una de esas lenguas, por efecto de un trabajo de separación, guardaría en sí la memoria de la otra. Tal definición nos lleva a pensar en las imágenes que implican, por parte de luso e hispanohablantes, una cierta proyección de goce con relación a la lengua del otro; y, así, nos detenemos en las que aparecen en las anticipaciones que el argentino formula en relación al portugués. Después de detectar ciertos momentos de enunciación en la memoria discursiva sobre Brasil y el brasileño, abordamos un poema de Perlongher en el que la referida proyección de goce gana cuerpo en lo simbólico, evidenciando la (dis)continuidad que caracteriza la relación español/portugués y a contramano de la reificación específica a que tales lenguas son sometidas en el mundo contemporáneo.

ABSTRACT

Continuing the studies of the relations between Spanish and Portuguese in the South Cone, this work explores the idea that each of these languages would itself keep one another's memory as a result of a separation process. Such definition makes us think of the images which imply a kind of joy projection towards each other's language in Spanish and Portuguese speakers; this way, we focus on those images present in the Argentinian's forethoughts in relation with the Portuguese language. After detecting certain enunciation moments in the discursive memory about Brazil and the Brazilian, we analyse a Perlongher's poem in that the referred projection of joy takes place in the symbolic. This makes evident the (dis)continuity which characterizes the Spanish-Portuguese relation and, in the opposite direction, the specific reification such languages are submitted in the contemporary world.

[...]

Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro

cae mi voz

y mi voz que madura

y mi voz quemadura

y mi bosque madura

y mi voz quema dura

como el hielo de vidrio

como el grito de hielo

aquí en el caracol de la oreja

el latido de un mar en el que no sé nada

en el que no se nada

[...]

Xavier Villaurrutia (cursivas nuestras)¹

1. NUESTRAS VARIAS RAZONES

El fragmento del poema que tiene como título “Nocturno en que nada se oye” y del cual nos valemos como epígrafe nos da pie para hacer una alusión intertextual al *caracol* y a las resonancias que este produce al remitirnos al campo de la interpretación y de la producción de sentidos. De este modo, con el propósito de abrir y explorar su significación, hacemos un pequeño homenaje al nombre propio que designa la revista en cuyo primer número se inserta el presente texto.

Ese es uno de los motivos de la cita – una relación con el paratexto –, pero tenemos algunos otros que ya empezarán a esbozar las preocupaciones de

1. In: Villaurrutia, X. *Nostalgia de la muerte*, 1938. Transcribimos el poema en su totalidad en el Anexo 1.

nuestro trabajo. Retomando los dos primeros versos de la composición de Villaurrutia: “Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro / *cae mi voz*”, tratamos de evocar la relación especular que para un sujeto, errante, se trama entre el portugués y el español, y al *fading* a que está justamente “sujeto” en tal relación cuando la ilusión de ser dueño del decir falla y su voz se desvanece por el hecho de que una de las lenguas lo expone, como decimos a partir de una lúcida formulación de Zoppi-Fontana, (1995), al equívoco en la otra. La consideración de este aspecto será uno de los ejes del presente texto.

También, podríamos decir que la composición de Villaurrutia nos permite pensar la cuestión de la heterogeneidad lingüística en el interior de una lengua, en este caso la española.² Para poder seguir esta línea de interpretación, sería necesario leer en voz alta el siguiente fragmento: “y mi voz que madura / y mi voz quemadura / y mi bosque madura / y mi voz quema dura”. Cuando la prosodia de esa enunciación esté marcada por el seseo y la aspiración de las sibilantes, rasgos característicos de ciertas variantes del español, probablemente tales versos resonarán (en el *caracol* de la oreja) como el latido de un mar en el que “nada se sabe”, en el sentido de que no será posible distinguir más que casi una mera repetición. Esa prosodia someterá la diferencia a la mismidad: la pronunciación de esos cuatro versos (en especial la de los tres primeros) no garantizará que se escuche “lo que está escrito” o no dará cuenta de cierto efecto de determinación que la letra garantiza; de este modo, evocará la repetición de ciertas imágenes acústicas o de cierto *continuum* sonoro sin lograr promover lo que la materialidad de la letra y de la escritura (mediante la acentuación, el corte del verso y de la palabra) logran especificar, distinguir, delimitar y referir – o sea, “determinar” (Payer, 1995, 44) – para la mirada lectora. Dicho de otro modo, la materialidad de determinados

2. Realizo esta lectura inspirada, parcialmente, en la interpretación producida por Nicolás Bratosevich (UBA) en los Talleres Literarios que coordinaba en los años 80, en la ciudad de Buenos Aires.

acentos nos hará oír reiteradamente lo mismo o no oír nada – recordemos que el poema lleva el título “Nocturno en que nada se oye” – porque no podremos distinguir las diferencias. Otros acentos y otras voces, en cambio, podrán contribuir a mantener alguna “literalidad” (en el sentido del apego a la letra); por ejemplo, aquellos que estén marcados por la oposición entre sibilantes dentales y alveolares – produciendo la diferencia en la pronunciación de “voz” y de “bosque” – y que se caractericen por una sibilante tensa en final de sílaba o de palabra.³

La idea de que “Nocturno en que nada se oye” es también un poema sobre la heterogeneidad lingüística que habita una lengua permite ver los efectos que tal heterogeneidad tiene en el plano de la producción del sentido; en nuestro caso, los diversos acentos tendrían un impacto directo en tal producción: vemos cómo la lengua (como órgano de la boca) y los diversos puntos y modos de articulación someten el sentido a inflexiones, determinándolo. Por eso, el poema puede vincularse al trabajo de separación que traza las divisiones en el interior del español, por efecto de los procesos históricos que tallan diversos puntos de disyunción en el real funcionamiento de la lengua, a contramano de los procesos de gramaticalización que insisten en preservar y reproducir lo que Gadet (1981) designa como un núcleo duro invariante, alrededor del cual las “variaciones” son tratadas como accidentes.

El poema nos habría llevado aparentemente por las ramas, sin embargo, el hecho de que nos haya suscitado la posibilidad de pensar la relación entre español y portugués con respecto a un sujeto (el *fading*), además de la consideración contundente sobre la heterogeneidad lingüística, nos permite ubicarnos en el marco en el que queremos que se inscriban las reflexiones desarrolladas

3. Cabe señalar que la relación entre el “oír” y “el acento” también aparece en el poema de Darío al que alude el nombre propio del periódico en el que se inscribe este texto: “En la playa he encontrado un caracol de oro” y concluye: “y oigo un rumor de olas y un *incógnito acento* / y un profundo oleaje y un misterioso viento...” (cursivas nuestras).

en este texto, que consiste en pensar la referida relación entre esas lenguas en el espacio del Cono Sur y dentro de un *proceso de integración y de conocimiento del otro*. Vale la pena destacar que ese marco se encuentra actualmente determinado por la implementación de la ley 11.161 (2005) y de la 26468 (2009), que fijan en Brasil y en Argentina, respectivamente, la oferta obligatoria de español y de portugués en la escuela media de ambos países. En ese contexto, lo que acabamos de observar con respecto a la heterogeneidad lingüística guarda relación directa, por ejemplo, con las políticas editoriales de producción de libros didácticos que, en el caso del español en Brasil, en buena parte, retoman la tradición que reproduce la adhesión al referido núcleo duro.

En ese marco, “Nocturno en que nada se oye” también nos da pie para pensar en esa larga tradición según la cual hispanohablantes (con sus varios acentos) y lusohablantes (específicamente, brasileños) mantenían la interlocución escuchando la lengua del otro como si fuera la misma y repitiendo “diálogos entre sordos” en los que no se comprendía lo suficiente para notar que no se comprendía (Celada y González, 2000, 39).⁴ Este fenómeno se vio reforzado porque ambas lenguas – tal como hemos afirmado reiteradamente – fueron sometidas en el campo de los estudios lingüísticos a un cierto *proceso de indistinción* (Celada, 2002, 10) mediante un abordaje contrastivo que las cosificó, negando la dimensión de la alteridad y reduciendo el tratamiento de lo heterogéneo a una versión caricatural de lo se veía solo como diverso.⁵

4. González hace la observación tomando como base una afirmación de Revuz en su texto “A língua estrangeira entre o desejo de um outro lugar e o risco do exílio”, en Signorini, Inés, *Lingua(gem) e identidade*. Campinas: Mercado de Letras, 1998. 213-230.

Esa escucha, a veces, desoía una cierta imposibilidad de recortar significantes en la cadena sonora, hecho que impedía la remisión a determinados referentes y, por tanto, el anclaje en los correspondientes objetos de mundo. Otras veces, se hacían recortes que llevaban al equívoco.

5. Estamos tomando como base formulaciones de Serrani-Infante (1997, 2-3).

Así, al cabo de esta introducción, nuestra reflexión desagua en la necesidad de pensar la relación que entre español y portugués se establece con respecto a un sujeto, para reafirmar, por un lado, la necesidad de continuar interceptando ese gesto de indistinción y, por otro, advertir sobre las implicaciones de otro gesto: el de *reificación*, al que las lenguas son sometidas en el campo de la lingüística de forma general, y al que se las sujeta de modo específico en el mundo contemporáneo. En la Lingüística, como observa Milner (1987, 11), el sintagma “las lenguas” presupone que estas funcionan como realidades dadas, perteneciendo a una clase en la que no se instalarían contradicciones. En esa clase, agrega, se las piensa reunidas y *pasibles de distinción* (1987, 12). Desde nuestra perspectiva, tal efecto resulta exacerbado en las actuales prácticas discursivas de enseñanza/aprendizaje de lenguas extranjeras porque estas son fundamentalmente encaradas como vehiculares, pero en una versión reductora que las cosifica en función de que puedan servir para satisfacer las necesidades y urgencias de un sujeto interpelado como pragmático (Pêcheux, 1990, 52).⁶ En el próximo apartado reflexionaremos sobre la índole de la relación español/portugués con respecto a un sujeto que definimos como “errante”, lo que será importante para pensar ya hacia el final de este texto sobre las consecuencias que los diversos gestos de reificación que designamos pueden suponer en ese sentido.

2. MEMORIA EN LAS LENGUAS. ALUD DEL ALUDIR ⁷

Hace un tiempo que tratamos de pensar la relación español/portugués brasileño, a partir de las reflexiones realizadas por Payer (2006).⁸ En su trabajo, la

6. Tales urgencias encuentran formulación en expresiones como “hablar ya para comunicarse con el mundo y para tener acceso al mundo del trabajo y, por tanto, al éxito.

7. Ya retomaremos este fragmento inicial del poema “Rompehielos”, de Perlongher (*Alambres*, 1987).

8. Ya exploramos esta relación en Celada (2008b).

investigadora formula dos sintagmas: “memoria *en* la lengua” y “memoria *de* la lengua” explotando conceptualmente las perspectivas y aspectos que abren los sentidos de las dos preposiciones y explorando los bieses de la relación “historia/lengua” (2006, 19-20). Así, al decir “memoria *en* la lengua”, considera dicha relación a partir de la perspectiva de la memoria histórica (memoria discursiva) presente *en* la lengua, *a través de* la cual la historia significa (2006, 19). En cambio, al considerar el sintagma “memoria *de* la lengua”, destaca que esta última significa por su relación con la historia: la memoria histórica (discursiva) es parte constitutiva de la lengua en la que esa historia se da (ibid., 20).

Pretendemos hurgar en el hatillo construido por Payer para definir la relación entre español y portugués en el espacio del Cono Sur. Considerando la idea de que, a partir de una lengua común, ambos simbólicos habrían pasado por un trabajo de división, de disyunción, de separación (Orlandi, 1994 y 2002), podríamos decir que (el acontecimiento de) *la historia habría sometido una determinada memoria del decir a una cierta (dis)continuidad*; y tal acontecimiento se haría significar *a través de* cada una de esas lenguas, y, también, *de* la diferencia entre sus funcionamientos. El juego de las preposiciones explotado por Payer se mantiene y también gana nuevas resonancias, fundamentalmente por la sintaxis a la que lo dobla la especificidad de nuestro objeto: a partir de ese trabajo de separación, marcado por una determinada tensión en el juego de repetición y de desplazamiento, el español y el portugués – desterritorializados, incluso por sendos procesos de colonización – guardarían en sus formas de decir y en la horizontalidad de sus enunciaciones la memoria de esa historia.

Así, cargarían memoria *en* la lengua, a través de la cual la historia significa y traza esa separación, y memoria *de* la lengua: en cada uno de esos simbólicos – como efecto de una disyunción en las fuerzas de regularización de la memoria (Achard, 1999, 15) – permanecen, justamente, determinadas regularidades que, por el trabajo de separación por el cual pasaron, producen resonancias:

recordando, rememorando, indicando, evocando, insinuando o, simplemente, aludiendo a formas de decir del funcionamiento de la otra. Se trataría, de acuerdo con la poética síntesis de Perlongher, destacada por Gasparini (2006, 318), de un verdadero “alud del aludir”.

En un trabajo previo (Celada, 2002, 114) dijimos que lo que caracteriza esa relación es un *entremeio*⁹ constituido, por efecto del referido trabajo de separación, por la (dis)continuidad y por la relación contradictoria que le supone al sujeto del lenguaje. En este momento de nuestra reflexión – por considerar que el español y el portugués guardan la memoria de una historia de separación y, así, cada una de ellas lleva inscrita *en* su funcionamiento la memoria *de* la otra – pensamos que con el término *entremeio* designamos, tomando como base definiciones de Milner (1987, 15), la *figuración* más cercana del real que constituye la relación entre esas lenguas¹⁰ y que se manifiesta haciendo irrumpir el equívoco promovido por los efectos de *homofonía*, *homosemia*, *homografía* (Milner, 1987, 13).¹¹ Por eso, si – como afirman Gadet y Pêcheux (1984, 63) – nada de la *poesía* es extraño a la lengua, porque el equívoco y todo lo que con él guarda relación (ambigüedad, doble sentido, inestabilidad semántica) son constitutivos de su funcionamiento, la relación entre el español y el portugués, pensada como (dis)continuidad está habitada por la poesía. Y esto nos lleva a observar, también, que cada una de esas lenguas, con relación a un sujeto, afecta a la otra *en el registro que justamente la consagra al equívoco*,

9. Dejamos el significante en portugués, aprovechando el sistema de alusiones que puede promover en español. Nos inspiraron las reflexiones que Orlandi (1996, 23-35) realiza al definir el Análisis del Discurso como una disciplina del *entremeio*. En nuestro caso, designa el hecho de que el español y el portugués brasileño, con respecto a un sujeto del discurso – errante –, se continúan, se rozan, se separan, se distinguen, atravesándose, entrelazándose en una frontera que interpretamos como (dis)continuidad.

10. Relación que siempre pensamos aquí con respecto a un sujeto.

11. Pensamos que los referidos efectos son pasibles de ser pensados con relación a dos lenguas, justamente por el trabajo de separación (a partir de una memoria común) que caracteriza a las que aquí nos ocupan.

sometiéndola a la desestratificación¹² e instalando *el juego (angustioso) de un espejo frente a otro* – juego en el cual, a partir de la ya citada afirmación de Zoppi-Fontana, (1995), una lengua expone al sujeto al equívoco en la otra, pues, cuando este irrumpe, se interrumpe el funcionamiento de la ilusión constitutiva por la cual el sujeto se siente dueño de su decir. Así, tiene lugar el *fading* al que ya hicimos referencia.

El funcionamiento de ese real en la relación entre las lenguas que nos ocupan¹³ paradójicamente contribuyó y contribuye a suscitar en el registro del imaginario, ciertas proyecciones sobre la lengua del otro que se vinculan a una *anticipación de goce*. En trabajos previos detectamos que la memoria discursiva sobre el español en Brasil estuvo determinada por una secuencia metonímica: *espanhol – língua parecida – língua fácil – língua espontânea = portunhol* y, también, que esa anticipación imaginaria en los últimos años ha sido sometida a algunas inflexiones; en este artículo, a partir del próximo apartado, nos concentraremos en explotar la forma en que esa anticipación de goce de la que hablamos se da, a partir de la proyección que hace el argentino, en el funcionamiento de la memoria discursiva sobre el portugués. y tendremos oportunidad de ver que entra en relación con una red imaginaria más amplia.

3. EL PORTUGUÉS: UNA LENGUA ALEGRE

En una investigación realizada en Argentina y a la que hemos hecho referencia en la nota inicial de este trabajo, nos pusimos como un objetivo el detectar las

12. Hacemos esta serie de afirmaciones a partir de la definición de *lalangue* de Milner (1987, 15). Veremos el funcionamiento y los efectos de esta desestratificación en el poema de Perlongher.

13. Retomando, insistimos en decir que la prefiguración más cercana de tal real es lo que aquí designamos como *entremeio*, y se caracteriza por someter a un sujeto a las contradicciones que supone el funcionamiento de la memoria de una lengua en la otra.

anticipaciones imaginarias que estudiantes de portugués, en diversos contextos de enseñanza/aprendizaje formales, proyectan sobre esa lengua. Cabe señalar que en todos ellos se trabaja con “el portugués de Brasil” y que, ante la pregunta “¿A qué ideas o palabras asocia esa lengua?”, una serie de formulaciones insistían en caracterizarla como “lengua alegre”.¹⁴ La determinación del portugués mediante el adjetivo “alegre” produce un cierto extrañamiento que creemos necesario indagar y, por eso, nos proponemos rastrear la memoria discursiva y comenzar a poner en relación ese enunciado con otras enunciaciones. Comenzaremos por analizar un tema que lleva como título “La bossa nostra”, del grupo argentino de músicos humoristas Les Luthiers. La composición, presentada en un show de 1972, nos dará acceso a la serie de anticipaciones producidas en un determinado momento, en el registro del imaginario, sobre Brasil y los brasileños.

3.1. “LA BOSSA NOSTRA” – IMPUGNACIÓN Y HOMENAJE

La letra de la composición musical cuyo análisis pasamos a realizar se encuentra en el anexo II. Debemos aclarar que, como se trata de una interpretación del texto producido para ser pronunciado (y cantado) en un español con marcas de portugués, le hemos introducido pequeños ajustes, sabiendo que los mismos de forma alguna garantizarán la serie de alusiones que produce su puesta en escena; por eso, invitamos al lector a que, al menos, disfrute de su audición.¹⁵

14. Aplicamos cuestionarios con la referida pregunta en diversos contextos, regiones y en los varios momentos de cada uno de los cursos y esa imagen se hizo presente de forma persistente. En ese sentido, Regueira (2000) constata que en general los alumnos no ocupan posiciones antagónicas o de rechazo a Brasil y señala una preocupación: “esta actitud positiva con relación al país y al pueblo brasileño en muchos casos es estereotipada y sobrecargada de generalizaciones”. También observa algo que aquí será productivo: “Las palabras que comúnmente traen consigo los alumnos a una primera clase de portugués son: *caipirinha, futebol, escola de samba.*”

15. No contamos con el “original”, escrito por sus compositores. La versión escrita que reproducimos en

3.1.1. LA LENGUA

Empezamos por observar el título, en el que detectamos marcas de una lengua babélica. *La bossa nostra* funciona en una tensión en la que, por un lado, se acerca a la designación “la *bossa nova*” y por otro se aparta, sobre todo mediante ese *nostra*, que podemos interpretar como expresión de la relación del español con el italiano, lengua de primera inmigración en la Argentina de comienzos del siglo xx. Vale la pena comentar que, en ese sentido, pensamos que la relación del argentino con el lenguaje, de forma predominante y, en especial, en determinadas variantes, está habitada por lo que se denomina “cocoliche”¹⁶ y

el anexo 11 conserva la grafía y resolución de la consultada en un sitio producido para homenajear al grupo: <http://www.lesluthiers.org/verobra.php?ID=42>. Los ajustes que introdujimos también tuvieron por objetivo que tal versión se acercara (en la medida de lo posible) a la que puede escucharse en http://www.youtube.com/watch?v=_ly8Y7-QsCk, tomada del disco “Lo peor de Les Luthiers”, grabado en los Estudios Trova (sin fecha). Reconocemos que esa versión no observa criterios estables en la textualización con respecto a la grabación pero pensamos que esto no afecta nuestro análisis.

En el primero de los dos sitios citados, encontramos la siguiente información:

Esta obra supone un caso único: es el único texto de la obra de Les Luthiers que no fue escrito por ellos mismos. Agustín Cuzzani, conocido autor teatral, quería que representaran una obra suya titulada “Agamenón y las ubres”. El grupo le propuso, más bien, que escribiera un texto brasileño cuyo argumento le dieron. Cuzzani regresó con una novela de seis páginas apretadas, muchas de ellas escritas en excelente verso. Carlos Núñez fue el encargado de abreviar la versión. Dejó la de Cuzzani en la mitad, antes de que sus compañeros hicieran exactamente lo mismo con la suya. A esa cuarta parte sobreviviente le pusieron música y resultó lo que resultó.

La información fue extraída del libro *Les Luthiers de la L a la S*, de Daniel Samper Pizano (Buenos Aires: de La Flor, 1991). En el mismo sitio encontramos como primer registro de la composición el “programa de mano” del espectáculo “Les Luthiers” que tuvo lugar en 1972 en el teatro Grand Rex de Buenos Aires. Posteriormente, fue retomada en el recital de 1974 e incluida en el disco “Les Luthiers, vol. 3”, grabado en los Estudios Ion, en setiembre de 1973. Estos datos aparecen confirmados en el así denominado “sitio oficial” del grupo, <http://www.lesluthiers.com/>

Debemos a Oscar Cesarotto (PUC-SP) el habernos permitido renovar el contacto con esta composición, y la interlocución que nos permitió producir el análisis que expondremos.

16. Para esbozar de manera sintética el sentido del término “cocoliche”, recurrimos a Fontanella de Weinberg, quien observa que en la Argentina

que aquí interpretamos, retomando conceptos de Payer (2006), como vestigios de la memoria que del italiano resta *en* el español de ciertas variantes de la Argentina. Por eso, cuando – en situaciones de vacaciones o paseo en Brasil – un argentino trabaja su enunciación en portugués a partir de una posición discursiva determinada por lo que denominamos “ilusión de competencia espontánea”, pueden aparecer formas o fragmentos o marcas prosódicas vinculadas al cocoliche. Así, el imaginario determinado por una “versión filogenética” de la lengua del otro (Fanjul, 1996) – que vincula el portugués y el español por provenir del latín – da cuerpo a esa enunciación “en portugués”, marcada esta por la relación con otra lengua (el italiano) “cercana” en dos sentidos: filogenéticamente, y porque habita y cruza el espacio de enunciación que afecta a ese sujeto (Guimarães, 18-23).¹⁷

En nuestro caso podemos decir que ese “nostra” funciona con todos esos sentidos pero también es marca del certero gesto de autoría que caracteriza la composición que analizamos porque, incluso, alterna con el posesivo en portugués: “*nosso Brasil*” (línea 17). La forma “nostra” califica – junto con el artículo “la” y mediante un fuerte efecto de determinación – el nombre en portugués *bossa* (“gracia”) y, así, el juego se da entre los fragmentos *La bossa nova/la bossa nostra* y evoca también *la cosa nostra* (el nombre de la mafia siciliana) y, en esa complejidad de relaciones, produce sentido no sin dejar de trazar una

[...] los inmigrantes italianos, en su paso de una a otra lengua, hicieron uso de formas intermedias a las que se conoce familiarmente con el nombre de “cocoliche”. Este término cubre desde un italiano con interferencias del español hasta un español con interferencias de italiano, pasando por formas mixtas que resulta imposible asignar a una u otra lengua y constituyendo un continuo lingüístico cuyos dos polos son el español y el italiano (138-139).

17. Como creemos que la relación con una lengua extranjera pone en juego la que un sujeto traba con el lenguaje, podemos decir que la toma de la palabra en esa lengua (o la parodia o remedo de esa toma), suscita y hace surgir formas o fragmentos de las varias lenguas que, como dimensiones, habitan tal relación con el lenguaje (Celada, 2008a, 141).

especificidad: la indicada por una autoría que, mediante la enunciación de ese título, afirma alinearse a una “gracia que le es propia”, asumida como rasgo identitario. De esta manera queda esbozada y anunciada la delimitación de una diferencia.

Con respeto a la lengua de la composición que, paradójicamente, no será objeto central de análisis en este trabajo, podríamos decir que presenta varias marcas de una especie de “aportuguesamiento abrasilñado” del español – muchas de ellas aparecen en la prosodia y en la entonación –, lo que implica un *saber sobre* el juego de anticipaciones que un argentino proyecta sobre esa lengua para llevarlas a un extremo y, por medio de la parodia, producir la risa.¹⁸ Pero ese gesto de aportuguesamiento incluye también la inscripción de fragmentos en portugués que parecen ser efecto de un *saber la lengua*; por eso, interpretamos que el gesto de autoría se constituye en esa alternancia de saberes.

Algunas de las marcas del referido aportuguesamiento son: la palatalización de la /d/ en “día” (línea 7); la palatalización de la dental y el cierre vocálico como en el fragmento “na praia de Copacabana” (l. 69); la pronunciación oclusiva de la /b/ y la nasalización en “banana” (l. 19 y otras); el cierre de vocales como en “bonitas” (l. 17); la oposición entre la bilabial oclusiva en “Brasil” (l. 11 y otras) – aquí también se da la sonorización de la sibilante – y la labiodental en yl (l. 122), siendo que en estos dos casos ocurre la velarización de la /l/. Ciertas intervenciones de claro carácter paródico aparecen en la curva de la entonación de “¿E como foi o final / da historia tan colosal?” (l. 119-120) o en la dip-tongación en “eis”, como en el fragmento proferido por el coro: “a la uma, a las dois y a las treis”, que Corpas retoma respondiendo “Okeis” (l. 62-63). Este

18. En ese sentido, la relación del argentino con la lengua del brasileño ha estado vinculada, predominantemente y de forma general, a la escena de la “comunicación en la playa” y a la música; por eso, el imaginario está vinculado fundamentalmente a la oralidad.

diptongo decreciente que funciona como una marca de la anticipación de la lengua del otro en tanto estereotipo y a partir de una ilusión de competencia espontánea, ya había aparecido con una palabra que se registra casi en español “oh sol cocineiro da gente” (l. 29).¹⁹

3.1.2. MÁS ALLÁ DEL PRINCIPIO DEL PLACER²⁰

En *La bossa nostra* los personajes son Corpas, Lampinho, el coro, la *escola de samba* y un sacerdote. Corpas presenta a Lampinho con quien en otro momento, estando en la paradigmática playa de Copacabana habría producido dicha composición, y la rememoración de esa estancia en Brasil pasa a ser objeto de buena parte de la composición (l. 1 a 25). En ese sentido, además del funcionamiento paródico al que ya hemos hecho referencia en el apartado anterior, creemos que *La bossa nostra* funciona como parodia de los diálogos que Vinicius de Moraes y Toquinho mantenían, entre canción y canción, en sus presentaciones de los años 70 y 80.

Pero también creemos que la composición funciona como parodia del ritmo de la *bossa nova*. Para fundamentar lo que postulamos, comenzaremos por observar que en la línea 27 el coro hace su primera intervención mediante una especie de homenaje al sol, al cual le atribuye una secuencia de adjetivaciones. Estas que, incluso, podrían funcionar en el campo del erotismo o de la sexualidad van abandonando un tono que, en el contexto, es posible interpretar como positivo (“quemante”, “ardente”, “de fogo encendido”) para pasar, con ironía, al campo de lo disfórico (“cocineiro da gente”, “que quema hasta o

19. En cambio, cuando el brasileño enuncia en español, también a partir de una ilusión de competencia espontánea, deja marcas de diptongos crecientes (“ie”/“ue”).

20. Nos servimos aquí de la clásica formulación freudiana.

apelido”). Inmediatamente, el adjetivo “sostenido”, en el fragmento “...oh sol, oh sol sostenido, / oh sol, / oh sol bemol” permite un pasaje entre referentes: del “sol/astro” al “sol/nota musical”.²¹ A seguir, Corpas retoma el hilo del “sol/astro” y dice que su relación con este es paroxística: el significante “paroxismo” entra en relación con “exacerbación/acceso violento/exaltación violenta de una pasión”²², lo que lleva a pensar en una adicción obsesiva o neurótica al sol que se materializa en la formulación que adquiere la conclusión del coro: “é um verdadeiro solista”, en la cual el significante que destacamos soporta el vaivén entre el sentido de “ser adicto al sol” y “ser un cantante”, no sin recibir la modificación de un adjetivo que señala un grado de ejemplaridad. Veamos el fragmento al que hacemos referencia:

Corpas: Eu gosto tirarme na areia / da praia sereia / asando meu corpo gentil, / asando de frente e perfil. / Eu gosto hasta o paroxismo / con o bestialismo / do sol do Brasil.
 Coro: Que él gosta do sol está a la vista / é um verdadeiro solista (l. 36-45).²³

Para retomar lo del valor paródico que atribuimos a la composición desde el punto de vista musical, la parte en la que nos estamos centrando representa una pieza de la *bossa nova*, ritmo que será retomado cuando Corpas le cante a la recordada aparición de la “garota” (a partir de la l. 64). Desde el punto de vista temático, podríamos decir que, si en el *samba* los diversos elementos del

21. El fragmento completo es el siguiente

Coro: Oh sol, oh sol, oh sol, oh sol, oh sol / oh sol quemante e ardente, / oh sol cozinheiro da gente, / oh sol tan firme e bruñido, oh sol de fogo encendido / que quema hasta el apelido, / oh sol, oh sol sostenido, / oh sol, / oh sol bemol (l. 27-35).

22. Colocamos en relación fragmentos que aparecen en la entrada lexical de la palabra en el *Diccionario de Uso del Español*, de María Moliner.

23. Es preciso aclarar que el significante “paroxismo” se inscribe en la cadena mediante un fragmento en el que aparece una cierta falla sintáctica.

paisaje (el sol, la playa, el mar) tienden a aparecer en una cierta armonía con relación a los sentimientos de la voz poética; aquí, en cambio, lo que aparece es un cierto desequilibrio y desmesura.

Pensando en las formulaciones elaboradas por Bajtín (1974) alrededor del concepto de parodia, creemos productivo afirmar que la composición de Les Luthiers funciona como *homenaje* y, al mismo tiempo, como *impugnación*. Tal relación – intrínsecamente contradictoria – es central porque se vincula a la *admiración* y a la *envidia*, que consideramos en el sentido psicoanalítico. El primer par – homenaje/admiración – parece vincularse a la proyección del Brasil como un paraíso natural²⁴ y a la relación de sus habitantes con el mismo, pues el brasileño tendría usufructo pleno de ciertos bienes, algunos de los cuales aparecen en la textualidad de la composición: sol, arena ardiente, mar, frutos e, incluso, la mujer. Y también se vincula a la música que, en la composición está ligada a la naturaleza, tal como vimos al observar que el significante “sol” soporta el equívoco y permite el pasaje de un campo a otro. Pensamos que esa relación tiene que ver justamente con los dos aspectos que, de forma fundamental y general – como anticipamos en nota al pie –, alimentaron la memoria discursiva sobre Brasil: escuchar música brasileña y veranear en las playas de ese país. Y, en este sentido, *La bossa nostra* parece trabajar, con ironía y maestría, las diversas dimensiones del *preconstruido* (Pêcheux, 1988), fuertemente cristalizado en la memoria discursiva sobre Brasil, según el cual, este sería un paraíso y el goce de las referidas vacaciones en tal espacio sería ilimitado. Así, por un lado, pone en evidencia los diversos aspectos de tal preconstruido, que se presenta como conformado por una serie de saberes desmembrados; y, por otro, explora la ironía de una proyección realizada en tanto absoluta *idealización*, bajo el régimen de sentidos que produce un estereotipo, una imagen rígida que no se somete a

24. Ese imaginario del “Brasil paraíso” también funciona en la sociedad brasileña.

inflexiones. Resta decir que, la composición, al mismo tiempo que da visibilidad al referido preconstruido, señala las condiciones de producción en las que un sujeto realiza tal proyección y con relación a las cuales iremos señalando otras determinaciones: un porteño habituado a climas más fríos o templados y, sobre todo, menos soleados, en la Argentina de los años '70.

Para observar mejor la constitución del referido estereotipo, veamos el fragmento del diálogo entre Corpas y Lampinho en el que el primero invita al segundo a recordar “esas cosas tan bonitas de nosso Brasil” y, de inmediato, aparece una secuencia de objetos: “cachaça”, “feijoadá” y la fijación obsesiva por parte de Lampinho en la “banana”. Incluso, cuando Corpas trata de interrumpir la repetición que implica esta fijación, diciendo “no solo bananas hay en Brasil” (l. 22), no logra salir de otra secuencia clásica “futebol, Pelé”; hecho que provoca que Lampinho enuncie el fragmento “Pelé banana(s)” (l. 24) en el que, mediante una forma coloquial del español, confiesa, justamente, su fracaso con las mujeres. Esto lleva a Corpas a intervenir en la orientación del decir y restaurar el “tono”, introduciendo un significante del ritual religioso – “saravá” (l. 25) – que, desde la perspectiva de nuestro análisis, interpretamos como otro elemento indicador del funcionamiento del estereotipo y de su corto alcance, al estar constituido por un “conocimiento del otro” superficial y acotado, que se expresa muchas veces de modo fragmentario. Al mismo tiempo, la alusión de Lampinho ya traza otra delimitación: las fronteras con respecto a un “poder ser” que, en la composición, funciona como un eje altamente significativo.

En el trazado de tal delimitación tenemos la pista que nos permite detectar la posición a partir de la cual se proyecta esa anticipación cristalizada que podremos comprender mejor al internarnos en el bies de la impugnación que supone esta parodia. Si el homenaje – y, por tanto, la admiración – está en la evocación de lo bello, en la idealización de Brasil como un paraíso, en la interpretación cuidada de la música y de la letra de los diversos ritmos (*marchinha*,

bossa nova), la impugnación (y la envidia) aparece significada mediante las frustraciones que sufre un sujeto sometido a una identificación imaginaria, con visos de neurosis²⁵, que le impide precaverse ante los efectos de un sol fogoso y de la arena ardiente, yendo así más allá del principio del placer.²⁶ La secuencia de anticipaciones imaginarias “playa, garota, levante” que culminarían en el clímax de la cita resulta interrumpida por el peso de lo real: exceso de sol y consecuente piel quemada. Esto aparece claramente cuando Corpas se lamenta: “¡Perdí piel, perdí garota, perdí otras cosas mill!” (l. 132-133). Ahora bien, como al mismo tiempo la *escola de samba* sigue afirmando con alegría: “Viva as praias cariocas / viva o sol do Brasil.” (l. 134 y sigs), podríamos observar que, mientras el “otro” goza, nuestro personaje no tiene acceso a los bienes cuyo usufructo le atribuye y, por desearlos, puede envidiarlo. La impugnación, entonces, aparece por el bias de lo que resulta excesivo y no se soporta: el exceso que interrumpe el goce se vincula no solo a la arena y al sol ardientes, sino también a la alegría manifestada colectivamente en la irrupción en escena de la escola de samba cuando el “solista” va a entrar en lo mejor de su relato. Este reacciona gritando un “basta” que indica que interpreta esa especie de explosión como algo que es casi ruido y que supone una “desubicación” del otro. Se marcan ahí una serie de delimitaciones alrededor de lo que resulta insoportable.

En la discontinuidad que implica la frontera entre la anticipación del otro y de sí mismo, *La bossa nostra* señalaría umbrales y límites, puntos de identificación y de resistencia. Así, trazaría el horizonte imaginario de aquel momento histórico (en la proyección que un porteño, fundamentalmente, hacía del Brasil en aquellos años) y también la diferencia, en tanto imposibilidad o “no poder”:

25. La pensamos no como una sintomatología individual sino como la de un sujeto social.

26. Aprovechando la expresión tan productiva en la práctica discursiva del fútbol, podríamos sintetizar diciendo que la posición del extranjero argentino aquí es la de aquel “que la juega de visitante”.

justamente porque *la bossa nostra* (“nuestra gracia”) – en la contraposición con la imagen de Brasil que ahí se establece – no tendría gracia o se acercaría más a una desgracia. En ese sentido, observamos la interrupción del clímax al que llega Corpas en la descripción del agraciado cuerpo de la garota, pues se da mediante la intervención del sacerdote – “¡Oh, no! Hmmm, ¡detente pecador!” (l. 100) – seguida por la del coro, que pronuncia: *Pubis pro-nobis*. Tales enunciaciones se alinean a sentidos (la culpa, la condena del pensamiento pecaminoso) de una memoria determinada por la religión católica, e interrumpen la proyección del deseo. El trazado de la diferencia aparece aquí, con relación a la sexualidad y al erotismo, vinculada al juego deseo/represión, y retoma la delimitación de una frontera con relación a un “no poder ser”.²⁷

Ahora bien, en este punto, vale observar que desde los años '80 la relación entre los argentinos y Brasil por el bies de los viajes, vacaciones y veraneos se intensifica y el proceso de conocimiento avanza: por eso, si en *La bossa nostra* había una imposibilidad de *curtir* por “no estar curtido”, hay que decir que ese significante incluso llegó a migrar a la jerga rioplatense y circula en ella desde entonces.

Para ir cerrando este apartado 3.1., retomamos la idea de que la producción de sentidos de la composición de Les Luthiers gira en torno al eje de dar visibilidad al estereotipo “anquilosado” del otro en toda su capacidad y magnitud expresiva, hecho que contribuye a que, en el contraste, también aparezca la proyección o anticipación de una especie de “identidad argentina”, que se

27. No podemos dejar de mencionar que el fragmento “lengua muerta” (l. 95), en la descripción de la *garota das caderas bamboleantes*, produce el pasaje del referente “lengua” como órgano de la boca a lengua como “simbólico” y, de esa forma, parece anticipar el expresivo *Pubis pro nobis* (l. 102), que aparece después de la intervención del sacerdote. Así, “lengua muerta” funcionaría como una especie de designación que desautoriza la reivindicación (enunciada en latín) del *pubis* “en beneficio propio”, ratificando la intervención del sacerdote que interpretamos como manifestación de la fuerza de la interpelación de lo religioso en esa sociedad.

interpreta y exhibe en la parodia. Cabría reiterar que a esa proyección este-reotipada del otro y de una especie de “ser argentino” se contraponen el saber exquisito sobre la música, sobre ciertas formas de la lengua y sobre la temática del samba (que incluye, entre otros elementos, la afinada descripción de la mujer). Este juego configura lo que Bajtín llamaría “excedente de visión” y que atribuimos al gesto de autoría que da cuerpo a la composición.

A partir de la serie de relaciones tejidas en el análisis de la composición de Les Luthiers, sobre las cuales volveremos, pinzamos en la maraña de la memoria discursiva, un enunciado que se presenta con fuertes resonancias por las condiciones de producción en las que fue pronunciado y por su forma material, pues trae en sí la sintaxis de una negación mediante la cual, de acuerdo con reflexiones de Courtine (2009), podremos indagar la memoria inscripta en su propia estructura.

3.2. “LA ALEGRÍA NO ES SOLO BRASILEIRA” – EL HOMENAJE AL OTRO

Exploraremos la *memoria del enunciado* “La alegría no es solo brasilera”, que “irrumpe” en una de las composiciones del rockero argentino Charly García, “Yo no quiero volverme tan loco” (anexo III), interpretada por primera vez en 1981 por Serú Girán, grupo del cual el músico formaba parte.²⁸

Según Courtine (2009, 90), que retoma las reflexiones realizadas por Foucault en la *Arqueología del saber*, el “dominio asociado” a un enunciado se vincula a un orden de formulaciones con las cuales entra en relación en el eje horizontal del intradiscurso y en el vertical del interdiscurso. Centrándonos en este segundo eje, observamos que la propia negación resulta altamente

28. El disco, que fue grabado en esa ocasión en el teatro Coliseo de Buenos Aires, se publicó en diciembre de 1982. Véase http://es.wikipedia.org/wiki/yo_no_quiero_volverme_tan_loco, consultado el 26/01/10.

La alusión a este enunciado ya aparece en la ponencia de Regueira (2000), mencionada en este trabajo.

significativa porque recae sobre un objeto o saber que, en tanto preconstruido, aparece como dado, o sea, como “no pensado” en la horizontalidad de la enunciación. Así, la enunciación de “la alegría no es solo brasilera” surge “efectos de memoria”²⁹ que reenvían a otros momentos de enunciación, mediante un preconstruido que funciona como materialización de la memoria discursiva. Nos referimos a la anticipación del otro, según la cual “la alegría sería una cualidad (casi) exclusiva del brasileño”, idealización esta, cuyo grado aparece marcado por ese “solo”, ya que la negación recae justamente sobre la atribución exclusiva de ese rasgo.

Al explorar la relación con el dominio asociado en el plano del eje horizontal del intradiscursos, observamos que el enunciado *acontece* en el contexto de una serie de negaciones, que tienen que ver con el rechazo a la tristeza, la pena, la locura. Tomemos el siguiente fragmento:

Yo no quiero volverme tan loco / yo no quiero vestirme de rojo / yo no quiero morir
en el mundo hoy.

Yo no quiero ya verte tan triste / yo no quiero saber lo que hiciste³⁰ / yo no quiero esta
pena en mi corazón (l. 1-6).

Y veamos que, de forma más inmediata, se relaciona con la serie “Escucho un tango y un rock / y presiento que soy yo / y quisiera ver al mundo de fiesta” (l. 21-23), “Yo quiero ver muchos más delirantes por ahí / bailando en una calle cualquiera” (l. 26-27), serie que culmina en una constatación “en Buenos Aires

29. La formulación es del propio Courtine (2009).

30. Este fragmento entra en relación con enunciados que circulaban en la época de la dictadura que comenzó el 24 de marzo de 1976. Uno de ellos: “Algo habrá hecho” trataba de justificar actos de represión, inculpando a la víctima y justificando la acción del gobierno militar.

se ve / que ya no hay tiempo de más” (l. 28-29) y que desagua en la negación que abordamos “la alegría no es solo brasileira” (l. 30). En el juego de fuerzas que ahí se establece, la interpretamos como una exhortación expresada en tanto necesidad. Pero, además, es preciso retomar que, en *La bossa nostra* la “alegría” aparecía como un elemento más de la serie de componentes que constituían una imagen estereotipada y, por estar asociada al “ruido” de la interrupción de la *escola de samba*, suponía un punto de no identificación (de distanciamiento); aquí, en cambio, detectamos una reconfiguración que parece agitar las rutinas de una memoria.

En primer lugar, la alegría es objeto de una cierta determinación y resulta *especificada*: los fragmentos que acabamos de citar la vinculan a *la calle*, al *baile*, al *delirio*, una serie que podríamos colocar en relación con la fiesta que hace culminar la alegría del otro: el carnaval. En segundo lugar, el propio enunciado que estudiamos denuncia un punto de identificación; veamos por qué. En la urgente exhortación que prefigura la constatación de que “ya no hay tiempo de más”, la negación de la locura, la tristeza, la pena y la paranoia (l. 31) funcionan como indicios de las condiciones de producción en las que esa composición se enunciaba: la dictadura militar iniciada en 1976.³¹ En ese contexto, atravesado por formas de decir marcadas por una modalidad deóntica (“deber ser”)³² características de discursividades del régimen militar, emergen formas relacionadas al deseo de un “querer ser” y de un “poder ser”. Y ahí irrumpe la identificación imaginaria de la que hablamos: la alegría especificada como *colectiva* se vincula – en un movimiento propio de Eros – a la exhortación a entablar vínculos con el otro en oposición a los lazos sociales rotos por el régimen político, que implicó Tánatos. Vínculos estos que alcanzan otro “otro”, pues la exhortación funciona

31. Observemos, en este sentido, la referencia que se hace a la alienación que no permitía ver o reconocer la represión, con el sufrimiento que esto producía: “Veo tantas chicas castradas y tantos tontos que al fin / yo no sé si vivir tanto les cuesta.” (l. 23-24).

32. Recordemos que en *La bossa nostra* tal modalidad había aparecido en la interpelación de lo religioso.

como necesidad de identificarse con el *brasileiro* – incorporando un rasgo que se proyecta en tanto virtud – y *devenir* atravesando las fronteras delimitadas por el estereotipo de sí y del otro. Al mismo tiempo, la negación no deja de indicar la propia imposibilidad con relación a la posesión de ese rasgo de identidad, que ya había sido trazada, con sus especificidades, alrededor de un “poder ser” en *La bossa nostra*. Vemos así que, en las composiciones analizadas, opera una reorganización de delimitaciones a partir de los desplazamientos que se dan en el plano de los procesos de identificación y que esto implica embestidas e inversiones, en todos los sentidos que el último significante implica.

Para pasar al último punto de esta reflexión, diremos que la proyección imaginaria que el argentino formula sobre el portugués como “lengua alegre” y que desató la serie de relaciones establecidas a lo largo de este apartado empieza a tener (más) sentido(s) cuando la vinculamos a otros momentos de enunciación y al juego de proyecciones imaginarias que implica el contraste u oposición entre sí mismo y el otro, y que tienen que ver con los efectos del régimen de sentidos que imponen los binomios formalidad/informalidad, tensión/distensión, represión/deseo, melancolía-tristeza/alegría, red de formaciones imaginarias que opera en el espejo empañado por la complejidad de los procesos que implican los movimientos subjetivos de identificación.³³ En este punto, podríamos decir que la *anticipación de goce* que el argentino proyecta alrededor de lo brasileño (su lengua, su país, la gente) y que parecen entrar en relación con el enunciado “el portugués es una lengua alegre” da cuerpo a la letra y a la lengua de la poesía de Perlongher, alcanzando el registro de lo simbólico y resignificando tal anticipación en toda su proporción.

33. Zoppi-Fontana y Celada (2009, 179).

3.3. EN LA VERTIGEM DE LA LINGUAGEM: UN ESPACIO INFINITO DE GOCE³⁴

Tomaremos la siguiente composición del antropólogo y poeta argentino (1942-1992) que residió en Brasil³⁵; como ya fue analizada de manera expresiva y rica por Gasparini (2005), solo abordaremos algunos aspectos significativos para este trabajo.

(grades)

1 y por las gradas esa estola que
 radas, rodas, rueda, greda
 en el degrau –degrádase, desagradable boa, la de esa
 moquerie, y cuyos flejos, gelatinosos, lame. losa
 5 la de esa escala. pues en sus ascensiones, o descensos, o
 líneas, de laberinto, boas de fleco y
 “filipetas”, botas
 lo que se pisa: paño
 de “pranto” y “maquerie”: machette ruinosa, lo que enella
 10 rolaba, o el rolar de
 esos vahos, mohosos, musga el rielar
 de ese deslíz: pétalo caviloso que, pecado
 en su pasmada esplendidez, tremola; vino que áspero

34. Tomamos la expresión “En la vertigen de la linguagem” de la “noticia” con que Bueno (1992, 13) abre *Mar paraguayó*, obra escrita – como observa Chahad (2007 – en un “*entremeio* escandido de guaraní”.

35. Vale la pena reafirmar lo que ya afirma Gasparini (2005, 29): la poesía de Perlongher no exploraría el registro de los vaivenes del lenguaje a los que está expuesto un inmigrante, en tanto alguien que sufre, pasivamente y sin capacidad de reflexión, los efectos del exilio lingüístico. Aquí veremos algunos de los trazos de lo que consideramos un gesto de autoría determinado y complejo, que no puede ser observado sin pensar también en la escritura del Perlongher antropólogo.

en los rajados torsos se disipa, pringado: gredas o paño,
 15 botas, gelatinas

El poema fue publicado en *Alambres* (1989, 33) y aparece intercalado entre DEGRADEE³⁶ – de cuyo título parece tomar una parte, haciendo eco – y dos composiciones cuyos títulos, tal como el de (*grades*), van entre paréntesis: (lobos) y (Mamparas). El del siguiente poema, después de esa que podría ser una pequeña serie, retoma las mayúsculas: “ANADE, CARACOLES”.³⁷

Comenzaremos por decir que *grades* es un significante posible en portugués (no en español) que significa “reja”, “enrejado” (Gasparini, 2005, 28) y que entra en relación de sentidos con “preso”, “cadeia” y “prisão”.³⁸ En el poema también se relaciona (por efectos de homofonía y homografía) con “gradas” (v. 1), y en ese juego y en el que establece con “DEGRADEE” (del poema anterior) hace oír también una forma de subjuntivo que exhortaría a “gradar” en la escala de resonancias que se producen entre “agradar” y “degradar”.³⁹ Ahora bien, lo que nos llama especialmente la atención es que los significantes *grades* y

36. Vemos que en el libro el juego entre-lenguas supera la relación español/portugués.

37. Y no podríamos dejar de mencionar que retoma un significante expresivo en nuestro texto: *caracol(es)*.

38. *Diccionario bilingüe de uso. Español-portugués / portugués-español*, de Moreno, Francisco y González, Neide Maia. Madrid: Arco Libros, 2003.

39. “Gradas” también guarda relación con “enrejado” en español.; y “gradar” significa “pasar la grada por un terreno”, en el sentido de “allanar”, “rastrillar” (*Diccionario del Uso del Español*, de M. Moliner).

El poema de Perlongher, como ya habíamos anticipado en el apartado 2, hace cesar el trabajo de estratificación al que sometemos a las lenguas en el campo de los estudios del lenguaje al pensarla dividida en el estrato fonético, fonológico, morfológico hasta llegar al semántico (Milner, 1987, 14); veamos, si no, como la lengua resulta sometida aquí a las formas que le impone un sujeto: “musga” (v. 11), “tremola” (v. 13).

*degrau*⁴⁰ – en portugués – traban una relación bastante específica en el poema, pues la enunciación de uno supone casi el movimiento inverso del otro en el sentido de que *grades* obliga a desterritorializar la lengua desde la garganta hacia el punto de las dentales, y *degrau* la somete al movimiento inverso: a partir de las dentales la lengua desliza hacia atrás, hacia la glotis y la garganta. Se trata de “lambidas”⁴¹ sobre el paladar (Gasparini, 2005, 33) que someten la lengua a una torsión. Nos parece que el poema materializa el trabajo de ascensos y descensos por una escala de “gradas” o *degraus* (en tanto puntos de articulación) en la boca y la enunciación del significante *degrau* materializa la modulación que estrecha la lengua contra la garganta, produciendo la guturalización que Gasparini (2005, 33) describe en detalle. Así, el movimiento de los significantes y de su enunciación desembocaría, sirviéndonos de la paráfrasis que el propio estudioso hace de la formulación de Rosa, en un ejercicio de glotificación.⁴²

La boca deviene una escala por la que la lengua desliza hacia la garganta, y esto parece ir en la dirección contraria a la (des)(re)territorialización fundadora a la que una lengua (materna) somete al cuerpo de un sujeto. “Esse ejercicio de glotificación, posibilitado – em la (dis) continuidad – por formas em las que el portugués trabaja el devenir español, señalaría el horizonte utópico de alcanzar, en una especie de descenso que lleva a la garganta, *el cuerpo sin lengua(s)*. Por eso, en vez de presenciar una práctica de sumisión a la lengua por parte de un sujeto, lo que vemos – tal como anticipamos en nota – es la lengua sometida al deseo de un sujeto que explora el alud de alusiones y, por eso, *el rolar musga* (v. 10-11) y *el pétalo tremola* (v.12-13).” En ese proceso, los significantes no se someten a la disyunción semántica, y la lengua ya no es una prisión.

40. Este último destacado gráficamente en la propia composición, verso 3.

41. Se trata del sustantivo de *lamber*, en español, “lamer”.

42. El trabajo de Nicolás Rosa, citado por Gasparini es: “De estos polvos, estos lodos...” *Cuadernos de Recienvenido*. 18 (2002): 23-48.

El hecho de que *grades* esté en el título de la composición entre paréntesis nos permite pensar en algo intermitente (un real que a veces se muestra e irrumpe, a veces se recoge) o en algo que se deja *en suspenso* (se suspende): en este caso, las propias *grades* impuestas por la ley de una gramática⁴³; por las normas de una lengua “nacional” gramaticalizada o estandarizada mediante las diversas acciones de un Estado y de las varias instituciones que sujetan a un sujeto a determinadas formas de decir⁴⁴; o por las exigencias de desambiguación, determinación y transparencia que imponen ciertas prácticas discursivas y los instrumentos lingüísticos que habitan, por ejemplo, la escena escolar.⁴⁵ Pensemos que en la composición, el gesto de autoría posibilita que una subjetividad se escurra⁴⁶, pues el *deseo* se materializa en un agenciamiento de la enunciación que desde la perspectiva del Estado, de las instituciones y de determinadas prácticas discursivas *degradaría* las lenguas; y en el terreno barroso o fangoso e inestable del *entremeio*, la lengua (el español) se amasa y amasija, y el neobarroso rioplatense remonta por el “querer decir” (a contramano de la imposición del decir) y sube por los ríos del Acuífero Guaraní atravesando las fronteras hidrográficas que la naturaleza reservara “naturalmente” a Brasil, para que este quedara delimitado en el territorio del Cono Sur.⁴⁷

43. Perlongher (Bueno, 1992, 9).

44. Recurriendo a la síntesis de Gasparini, recordemos las “acusaciones” que Alcalde (en “Ilusiones de isleño”, *Sitio*. 3 [1983]: 55.) le hacía al poeta: “lo que parece no tolerarse de Perlongher es su “ilusión extraterritorial”. “Fuera de su Estado (el de su pertenencia originaria)” – sentencia Alcalde – “escribe como si viviera fuera de todo Estado” (2005, 31).

45. En este sentido, véase el texto de Milner que introduce el libro de Haroche (1992) en la edición brasileña. En este punto, es preciso recordar que el trabajo político sobre la lengua fue altamente determinado ya desde la formación de ese Estado Nacional argentino, a mediados del siglo XIX y la escuela ocupó un papel central en ese proceso. De todo esto el sujeto de la composición trata de liberarse.

46. Incluso a partir de las exigencias que la escritura académica imponía a un sujeto antropólogo.

47. Rodrigues observa que en Brasil

La República reconstruye el imaginario colonial que *vinculaba el establecimiento de las fronteras con*

Mediante el gesto de autoría que opera en ese texto, el español aparece entonces escandido por el portugués y esto tiene una serie de consecuencias: desde una cierta perspectiva, como diría el propio Gasparini (2005, 28), el portugués interviene y socava la presencia absoluta de la lengua española; y, de esa forma, se explora y explota la potencia semántica que se desprende del poner a funcionar intensivamente las lenguas⁴⁸ al potencializar el “poder gravitacional” que la extranjera ejercería sobre el español (Gasparini, 2005, 28). El portugués parece entrar para hacer que, en el juego de relaciones múltiples e infinitas que puede entablarse en lo que llamamos *entremeio*, el español llegue a la frontera de lo imposible, explorando y explotando su devenir portugués, siempre “posible, incierto e improbable”.⁴⁹ Se opera así una (des)(re)territorialización del español a partir del portugués y la estructura del *entremeio* se vuelve *acontecimiento (de lo imposible)*, sin ser condenada exclusivamente a desecho o descarte; y por este bies retomamos un aspecto que designamos al concluir el apartado 1, preocupados con las prácticas de enseñanza/aprendizaje que también eran objeto de reflexión por parte de Perlongher.⁵⁰

Gustaríamos de concluir, nesse sentido, que el poeta ocupa e goza o entremeio e a partir desse lugar nos interpela e chama. Tal interlocución (que no desoímos) nos

los países sudamericanos a la geografía natural de la región, a partir de la cual Brasil ya estaría prefigurado aun antes de la llegada de los conquistadores, dadas las condiciones hidrográficas que proporcionaban una separación incuestionable entre los territorios brasileños y los de colonización española (2009) (cursivas nuestras).

Y comenta que este mito geográfico se denomina “Ilha-Brasil” (Isla Brasil) y contribuyó a la circulación del imaginario de la predestinación y exclusividad de la nación brasileña en el contexto sudamericano.

48. Citamos a Chahad (2007, 15) que toma como base formulaciones de Deleuze y Guattari (1977).

49. Estamos reformulando parte de la afirmación que Perlongher realiza en “Sopa paraguaia” (Bueno, 1992, 9).

50. Véase su artículo “El portuñol en la poesía”, in *Tsé-tsé*, 7/8 (2000): 254-259.

leva, em primeiro lugar, a reafirmar la errancia – tantas veces recalçada, reprimida y reducida al erro/error – como constitutiva de la relación del sujeto con o espanhol e o português. Em segundo lugar, a também reafirmar la (dis)continuidade que el proprio gesto poético materializa e de la que falamos em 2, tentando dar-le visibilidad y discutir los gestos de reificación de que también falamos. Por fim, pensando en la heterogeneidade lingüística (sobre la cual también nos manifestamos neste texto), pergunto-me sobre o gesto que amassa a língua a ser ensinada no Brasil e nos leva, nas práticas de ensino, a não aceitar formas possíveis nas diversas variantes do espanhol.⁵¹ Esta pregunta recae sobre la posibilidad – como já dissemos (Celada, 2002) – de que el brasileiro trabaje su posición de estrangeiro nessa lengua, a contramano del efecto de homogeneidad al que esta es sometida. Mediante a manifestação de tal inquietação, contribuimos a refletir sobre a necessidade de não re-forzar ciertas formas de violência simbólica, permitiendo que ese sujeto, sin renunciar a su específica proyección de gozo (ya deslocada), grade y deslice por entre grades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Achard, Pierre, Memória e produção discursiva do sentido. In: _____ et alii *Papel da Memória*. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999. 11-21.
- Auroux, Sylvain, *A revolução tecnológica da gramatização*. Campinas: Unicamp, 1992.
- Bajtín, Mijael, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. 1965. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Barcelona: Barral Editores S.A, 1974.
- Bueno, Wilson, *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- Celada, María Teresa, *O español para o brasileiro: uma língua singularmente*

51 La heterogeneidad de esta lengua explora la relación del siempre posible devenir español por parte del portugués.

- estrangeira*. Tesis de doctorado. IEL/Unicamp, 2002. http://www.fflch.usp.br/dlm/espanhol/docente/Tese_MaiteCelada.pdf
- _____, “O que quer, o que pode uma língua? Língua estrangeira, memória discursiva, subjetividade”. *Letras*, 37, v. 18, n. 2 (2008a): 145-168.
- _____, “Versiones de Babel – memoria de la otra lengua en la propia”, en: _____ y González, Neide Maia, (coord. dossier) “Gestos trazan distinciones entre la lengua española y el portugués brasileño”. *Signos ELE*, (2008b). <http://www.salvador.edu.ar/signosele/>
- _____, “Los estudios de lengua española en Brasil”. *Anuario Brasileño de Estudios hispánicos. Suplemento: El hispanismo en Brasil*. Brasilia: Embajada de España en Brasil, Consejería de Educación y Ciencia, 2000. 35-58.
- Chahad, Leo, “Relações discursivas nas entre-línguas: efeitos de poesia no entremeio espanhol-português, escandido de guarani”. Trabajo de grado individual. FFLCH/USP, 2007. http://www.fflch.usp.br/dlm/espanhol/graduacao/TGI_Leo%20Chahad.pdf
- Courtine, Jean-Jacques, *Análise do discurso político. O discurso comunista endereçado aos cristãos*. 1981. São Carlos: EDUFSCar, 2009.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, “O que é uma literatura menor?” *Kafka. Por uma literatura menor*. 1975. Trad. Júlio C. Guimarães. Rio de Janeiro: Imago. 1977.
- Fanjul, Adrián, “Aprendizagem e representações de português em Buenos Aires: um olhar sociolingüístico.” 1996 (inédito).
- Fontanella de Weinberg, Maria Beatriz, *El español Bonaerense. Cuatro Siglos de Evolución Lingüística (1580-1980)*. Buenos Aires: Hachette, 1987.
- Gadet, Françoise, “Trincher la langue”. Conein, B, et al. *Matérialités discursives*. Presses Universitaires de Lille, 1981.
- _____, e Pêcheux, Michel, *La lengua de nunca acabar*. 1981. Trad. Beatriz Job. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

- Gasparini, Pablo, “Riscos do português / Riscos do castelhano (a língua portuguesa na poesia do argentino Néstor Perlongher)”. *Ipotesi*, 9, 1-2 (2005): 27-40. Versión digital: <http://www.revistaipotesi.ufrj.br/volumes/15/cap03.pdf>
- _____, “Hacia la subversión geográfica: Mar Paraguayo de Wilson Bueno”. Alcaraz, Rafael C. y Costa, Walter Carlos, (orgs.) *Hispanismo 2004. Literatura Hispano-Americana*. Florianópolis: UFSC/ABH, 2006, 317-327.
- Guimarães, Eduardo, *Semântica do acontecimento*. Campinas: Pontes, 2002.
- Haroche, Claudine, *Fazer dizer. Querer dizer*. 1984. Trad. Eni Orlandi et alii. São Paulo: Hucitec, 1992.
- Milner, Jean-Claude, *O amor da língua*. 1978. Trad. Angela C. Jesuino. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.
- Orlandi, Eni, “A língua brasileira”. *Trabalhos em lingüística aplicada*. 23 (1994): 29-36.
- _____, *Interpretação. Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.
- _____, (2002). “A língua brasileira”. *Língua e conhecimento lingüístico*. São Paulo: Cortez, 2002. 21-32.
- Payer, Onice, *Educação popular e linguagem. Reprodução, confrontos e deslocamentos de sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995, 2ª ed.
- _____, *Memória da língua. Imigração e nacionalidade*. São Paulo: Escuta, 2006.
- Pêcheux, Michel. *Semântica e discurso. Uma Crítica à Afirmação do Óbvio*. 1975. Trad. Eni P. Orlandi et alii. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.
- _____, *O discurso. Estrutura ou acontecimento*. 1988. Trad. Eni Orlandi. Campinas: Pontes, 1990.
- Perlongher, Néstor, *Alambres*. Buenos Aires: Último Reino, 1989.
- Regueira, Olga, “El valor de la diferencia”. Ponencia presentada en el 3er. Ciclo Internacional de Enseñanza de Lenguas Extranjeras, 26ª Feria Internacional del Libro, Buenos Aires: La Rural, 2000 (inédito).

- Rodrigues, F. Dos Santos C., “La integración Brasil-Argentina *alrededor del Celu*”, 2009. http://www.celu.edu.ar/images/stories/pdf/coloquios/5_coloquio/
- Serrani-Infante, Silvana, “Diversidade e alteridade na enunciação em línguas próximas.” *Revista Letras*. 4 (1997): 11-17.
- Zoppi-Fontana, Mónica Graciela, “O espanhol no espelho.” *Anais Encontro sobre Políticas Lingüísticas*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná e Associação de Universidades Grupo Montevideú, 1995. 62-65.
- , y Celada, María Teresa, “Sujetos desplazados, lenguas en movimiento: identificación y resistencia en procesos de integración regional”. *Signo & Seña*. 20 (2009): 159-181.

ANEXO I. NOCTURNO EN QUE NADA SE OYE — XAVIER VILLAUERRUTIA

En medio de un silencio desierto como la calle antes del crimen
 sin respirar siquiera para que nada turbe mi muerte
 en esta soledad sin paredes
 al tiempo que huyeron los ángulos
 en la tumba del lecho dejo mi estatua sin sangre
 para salir en un momento tan lento
 en un interminable descenso
 sin brazos que tender
 sin dedos para alcanzar la escala que cae de un piano invisible
 sin más que una mirada y una voz
 que no recuerdan haber salido de ojos y labios
 ¿qué son labios? ¿qué son miradas que son labios?
 Y mi voz ya no es mía
 dentro del agua que no moja

dentro del aire de vidrio
 dentro del fuego lívido que corta como el grito
 Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro
 cae mi voz
 y mi voz que madura
 y mi voz quemadura
 y mi bosque madura
 y mi voz quema dura
 como el hielo de vidrio
 como el grito de hielo
 aquí en el caracol de la oreja
 el latido de un mar en el que no sé nada
 en el que no se nada
 porque he dejado pies y brazos en la orilla
 siento caer fuera de mí la red de mis nervios
 mas huye todo como el pez que se da cuenta
 hasta ciento en el pulso de mis sienes
 muda telegrafía a la que nadie responde
 porque el sueño y la muerte nada tienen ya que decirse.

ANEXO II. LA BOSSA NOSTRA – LES LUTHIERS

- I *Corpas*: Ahora les quiero presentar
 a un excelente músico, S
 un gran guitarrista nacido en Bahía,
 en Bahía, en Bahía Blanca,
 5 les voy a presentar a Lampinho,

- con el cual hicimos La Bossa Nostra,
un día que caminábamos juntos por Copacabana
¿te acuerdas Lampinho? Copacabana...
el mar estaba tan hermoso
- 10 *Lampinho:* Tinha o mar
Corpas: (risas) o mar do Brasil,
el sol era maravilloso
Lampinho: (risas) o sol
Corpas: O sol do Brasil, ¿te acuerdas Lampinho?
- 15 *Lampinho:* No.
Corpas: No, no, no se acuerda.
Recuerda esas cosas tan bonitas de nosso Brasil, eh
cachaça
Lampinho: Banana
- 20 *Corpas:* Feijoada
Lampinho: eh, eh, Bananas
Corpas: Bueno, Lampinho, no solo bananas hay en Brasil,
¿no?, por ejemplo, futebol, Pelé
Lampinho: Pelé banana(s)
- 25 *Corpas:* Bueno, Lampinho, saravá, mejor saravá.
Maestro...
Coro: Oh sol, oh sol, oh sol, oh sol, oh sol
oh sol quemante e ardente,
oh sol cocineiro da gente,
- 30 oh sol tan firme e bruñido,
oh sol de fogo encendido
que quema hasta o apelido,
oh sol, oh sol sostenido,

oh sol,
 35 oh sol bemol.
Corpas:
 Eu gosto tirarme na areia
 da praia sereia
 asando meu corpo gentil,
 40 asando de frente e perfil.
 Eu gosto hasta o paroxismo
 con o bestialismo
 do sol do Brasil.
Coro: Que él gosta do sol está a la vista
 45 é um verdadeiro solista.
Corpas: Eu contaré uma história
 que aconteceu uma vez numa praia, numa pra... eh, eh!
 que aconte...
 O, meu deus?!
Escola de samba: No Brasil é bendición
 50 como se faz a digestión.
 De Botafogo a Ipanema
 não tem que tomar enema
 porque con todo respeito
 Brasil... es tan digestivo....
 55 *Corpas:* No, ¡basta, basta! (gritando)
 Eu contaré uma historia
 que aconteceu uma vez
 e muito melhor eis
 que me deixeis
 60 e não me interrompéis.

- Coro:* Conta tu conto estrangeiro
a la uma, a las dois y a las treis.
- Corpas:* Okeis.
- (ritmo de samba) Um día do sol na praia
- 65 sonhando coisas bonitas,
masticaba uma banana,
a mais folklórica fruta,
gozando a fresca viruta
na praia de Copacabana.
- 70 Estaba feliz no sol tan fogoso, ¿no?
na areia que ardía,
cuando de repente...
¡Um oscurecimento!
- Coro:* ¿Um que?
- 75 *Corpas:* Um oscurecimento!
Coro: ¿¡¡¡En pleno día!!!?
Corpas: Eah, fizo a noite en pleno día
Coro: ¡No!
Corpas: Eah,
- 80 Uma sombra tan tupida,
uma sombra tan grandota,
era a sombra producida
das cadeiras de uma garota.
Era uma garota que tínía (batucada de samba)
- 85 um andar, um andar de gazela
cintura de avispa,
piel de terciopelo,
cabelos de lino,

manos de Eurídice,
 90 unos piecitos, unos pies cúbicos,
 talón de Aquiles,
 nuez moscada,
 dedo de frente,
 frente popular,
 95 y lengua, lengua, lengua muerta,
 palmas de Mallorca,
 l'homo sapiens,
 (B)oca corazón,
 nalgas marinas
 100 y un pubis y un pubis...
Sacerdote: ¡Oh, no! Hmmm, ¡detente pecador!,
Pubis pro nobis.
Corpas: Continúo a relação
 de tan colosal levante:
 105 comencé a persecução
 das cadeiras bamboleantes,
 cruzamos Copacabana
 debaixo do sol quemante.
 E cruzamos Ipanema
 110 aguantando o sol quemante.
 Cuando ya no pude mais,
 tomando muito coragem
 decidí tirarme o lance.
 Dixe de fazer romance,
 115 dixe coisas tan bonhitas
 que a garota me dio cita

- pra bailar en uma boite
esa mismísima noite.
- Lampinho:* ¿E como foi o final
120 da historia tan colosal?
Corpas: O final foi muito vil
pela culpa do Brasil.
O sol tan ardente e cruel
125 me queimou toda la piel.
Tenía queimado tudo
de la proa hasta la popa.
que ni siquiera desnudo
podía aguantar la ropa.
- 130 *Coro:* Maldita sea la praia
maldito sol asesino (bis)
Corpas: Perdí piel, perdí garota,
perdí otras coisas mil!
Escola de samba: Vivan as praias cariocas
135 viva o sol do Brasil.
Lalalarala

ANEXO III. “YO NO QUIERO VOLVERME TAN LOCO” – CHARLY GARCÍA

- 1 Yo no quiero volverme tan loco
yo no quiero vestirme de rojo
yo no quiero morir en el mundo hoy.
Yo no quiero ya verte tan triste
5 yo no quiero saber lo que hiciste
yo no quiero esta pena en mi corazón.

Escucho un bit de un tambor entre la desolación
 de una radio en una calle desierta
 están las puertas cerradas y las ventanas también
 10 no será que nuestra gente está muerta?
 Presiento el fin de un amor en la era del color
 la televisión está en las vidrieras
 toda esa gente parada que tiene grasa en la piel
 no se entera ni que el mundo da vueltas.

15 Yo no quiero meterme en problemas
 yo no quiero asuntos que queman
 yo tan sólo les digo que es un bajón.
 Yo no quiero sembrar la anarquía
 yo no quiero vivir como digan
 20 tengo algo que darte en mi corazón.

Escucho un tango y un rock
 y presiento que soy yo
 y quisiera ver al mundo de fiesta.
 Veo tantas chicas castradas y tantos tontos que al fin
 25 yo no sé si vivir tanto les cuesta.
 Yo quiero ver muchos más delirantes por ahí
 bailando en una calle cualquiera
 en Buenos Aires se ve
 que ya no hay tiempo de más
 30 *la alegría no es solo brasilera.*

Yo no quiero vivir paranoico

yo no quiero ver chicos con odio
yo no quiero sentir esta depresión
voy buscando el placer de estar vivo
35 no me importa si soy un bandido
voy pateando basura en el callejón

Yo no quiero volverme tan loco
yo no quiero vestirme de rojo
yo no quiero morir en el mundo hoy.
40 Yo no quiero ya verte tan triste
yo no quiero saber lo que hiciste
yo no quiero esta pena en mi corazón.
Yo no quiero sentir esta pena en mi corazón.

<http://www.rock.com.ar/letras/o/979.shtml>, consultado el 26-07-09

ENTREVISTAS

Tradução do *Dom*
Quixote: entrevista com
Eugênio Amado

Maria Augusta da Costa Vieira

Silvia Cobelo

NA HISTÓRIA DO LIVRO NO BRASIL, a Editora José Olympio, fundada em 1931, teve papel fundamental na edição de livros de autores brasileiros assim como na de autores estrangeiros, em particular, na tradução e edição de obras clássicas da literatura universal. Com projetos gráficos ambiciosos, foi a Editora José Olympio que se empenhou na tradução brasileira do *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes publicada em 1952, obra que, até o momento, circulava em edições portuguesas, na maior parte das vezes por meio da tradução de 1876-78 dos Viscondes de Castilho e Azevedo e Pinheiro Chagas.

A iniciativa do editor José Olympio de editar a obra cervantina resultou numa edição em cinco tomos, impressa em duas cores, em papel *couché* alemão, encadernada em couro, com ilustrações de Gustave Doré, antecedida por dois estudos críticos, sendo um deles de autoria de Câmara Cascudo e o outro de Brito Broca que percorre os marcos fundamentais da recepção do *Quixote* no Brasil até meados do século xx. A tradução, por sua vez, foi encomendada a Almir de Andrade (1911-1991) e Milton Amado (1913-1974), reconhecido, entre outras coisas, por sua primorosa qualidade como tradutor. Assim que Almir de Andrade iniciou seu trabalho, teve que se afastar devido a seu envolvimento com o governo Vargas, deixando praticamente o trabalho de tradução, elaboração das notas e revisão das edições subsequentes nas mãos de Milton Amado. Cabe destacar que as notas não apenas esclarecem detalhes relacionados com os séculos xvi e xvii ibéricos mas também justificam, muitas vezes, as opções adotadas no trabalho de tradução.

Em 1983, Eugênio Amado (1942), filho de Milton Amado, publica sua tradução do *Quixote* pela Editora Itatiaia, sendo esta a segunda tradução brasileira da obra cervantina. Por ocasião das comemorações dos 400 anos da publicação da primeira parte do *Quixote*, Eugênio Amado, em lugar de revisar sua própria tradução, decide traduzir novamente o texto cervantino publicado em 2005 pela Editora Villa Rica, como se passou a chamar a antiga Itatiaia. Ambas edições

trazem ilustrações de Gustave Doré, sendo que a edição de 2005 conta com um breve prefácio intitulado “Aos leitores jovens”, assinado por Lucílio Mariano Júnior, o que, na verdade, é pseudônimo do próprio tradutor. Cabe lembrar que Milton Amado, em sua atividade como jornalista em *O Diário*, de Belo Horizonte, utilizava, em sua coluna de crônicas, o pseudônimo Lucílio Mariano. Além do *Quixote*, Eugênio Amado traduziu também a obra e Avellaneda, assim como outros títulos em língua espanhola, francesa e inglesa.

A entrevista com Eugênio Amado divide-se em duas partes, sendo a primeira voltada para a importante atividade de seu pai como tradutor do *Quixote* e, a segunda, para seu próprio trabalho de tradução.

PRIMEIRA PARTE: SOBRE A TRADUÇÃO DE MILTON AMADO

CARACOL: *Milton Amado teria tido alguma experiência com a língua espanhola antes da tradução do Quixote?*

EUGÊNIO AMADO: “Não sei... mas meu pai não tinha nenhuma dificuldade com o espanhol, uma língua parecida com a nossa... e ele tinha muita facilidade em traduzir línguas. Eu acredito que ele tenha traduzido outros livros do espanhol antes, mas não tenho esse dado”.

C: *A primeira parte do Quixote traz no interior do texto alguns sonetos, além de outras poesias no início da obra. Pelo que se sabe, Milton Amado teria feito a tradução de todas as poesias da obra. No entanto, como aparece na edição que a primeira parte teria sido traduzida por Almir de Andrade e a segunda, por Milton Amado, afinal, como se dividiu o trabalho entre os dois tradutores?*

EA: Ele, Milton Amado, traduziu todas as poesias, todas, e, na primeira parte, Almir de Andrade traduziu apenas uma parcela. Dizer que ele tenha traduzido toda a primeira parte não seria verdade. Milton Amado, de fato, se encarregou de grande parte da tradução da obra, inclusive do primeiro

livro. Os dois tradutores nunca se conheceram pessoalmente, mas pelo que se sabe, Almir de Andrade tinha grande consideração por Amado.

C: *Na revisão das notas, encontraram-se menções à edição utilizada do DQ. Almir de Andrade usa os termos “primeira edição”, “edição original” e edições primitivas mas não esclarece de qual edição parte sua tradução. Milton Amado, refere-se à edição de Martín de Riquer, da Editorial Juventud (Barcelona, 1950) como sendo “ótima edição crítica”. Teria sido esta a edição de partida para sua tradução?*

EA: Não sei... eu era muito menino.

C: *As notas que traz a edição são valiosas, apresentando, muitas vezes, informações sobre decisões tradutórias, além de informações sobre detalhes históricos, culturais e linguísticos. Além de Martín de Riquer, Covarrubias, e também a obra de Avellaneda, citados por Milton Amado, haveria outras fontes bibliográficas que auxiliaram na tradução?*

EA: Quando estava fazendo a tradução do *Quixote* a mesa dele ficava repleta de livros. Algumas obras eram ilustradas e eu gostava de olhar as gravuras. Meu pai tinha acesso, por meio de uma biblioteca, a uma entidade norte americana chamada *United States Information Service*, local em que conseguia muito material. Outra fonte de consulta, rara na época, era a Enciclopédia Britânica, edição de 1950, em 24 volumes.

C: *A edição da José Olympio foi um grande acontecimento editorial. Afinal, esta foi a primeira tradução feita no Brasil. Qual foi, na época, a repercussão na carreira de Milton Amado como tradutor?*

EA: Foi muito importante. Ele ganhou um prêmio “Personalidade Literária no ano de 195...” não sei exatamente quando, mas foi por causa dessa tradução. Teve grande repercussão, pelo menos nos meios intelectuais, e, sem dúvida, foi de grande importância para sua carreira como tradutor. Os amigos de meu pai brincavam com ele chamando-o de Dom Quixote.

SEGUNDA PARTE: SOBRE A TRADUÇÃO DE EUGÊNIO AMADO

C: *Como foi sua formação intelectual?*

EA: Nasci em Belo Horizonte, em 1942, graduei-me Geografia e sempre trabalhei no Instituto de Geociências Aplicadas (IGA), de 1965 até 2003, na função de perito em contenciosos de limites municipais/estaduais. Iniciei os trabalhos em tradução quando perdi meu pai, em 1974, e me deparei com uma tradução sua inacabada – *Viagem no Interior do Brasil* de Johann Baptist Emanuel Pohl. Na época, propus à Editora Itatiaia concluir a tradução e a partir desse momento passei a incorporar também as atividades de tradutor.¹

C: *Observando sua produção, nota-se o domínio de pelo menos três idiomas, o inglês, o francês e o espanhol. Como se familiarizou com essas línguas a ponto de traduzir esses clássicos?*

EA: Em apenas uma palavra: atrevimento. Minha experiência com esses idiomas restringe-se à língua escrita. Li toda a obra de Freud em espanhol, era o que havia na nossa biblioteca [...] e, além do mais, o espanhol é uma língua de gosto. Quando era estudante universitário estudava para as provas consultando uma edição francesa da Enciclopédia Larousse e também a edição inglesa da Enciclopédia Britânica. Creio que me ajudou muito ter estudado latim durante todo o ginásio e o primeiro ano do colegial.

C: *Como surgiu a tradução do Quixote de 1983?*

EA: O Pedro Paulo [editor/dono da Itatiaia] queria ter a edição dele, o *Quixote*

1 Entre outras obras, Eugênio Amado traduziu as *Fábulas* de La Fontaine, contos dos irmãos Grimm, *Contos Picarescos* de Balzac, obras de Lewis Carroll, o *Lazarillo de Tormes* (inédito), o *Quixote* de Avellaneda, textos de Darwin, tendo obtido o Prêmio Jabuti em 1979 e em 1982, na categoria “Tradução de obra científica”, além de ter escrito obras de literatura infanto-juvenil.

dele, da Itatiaia. Ele me chamou por que eu era filho de Milton Amado e já tinha ganhado dois Prêmios Jabuti [de tradução]. Provavelmente deve ter pensado que eu pegaria a tradução do meu pai e faria algumas modificações. Mas eu não fiz isso não. Ética eu tenho.

- C: *Esta foi sua primeira tradução do espanhol?*
- EA: Não, a do Pohl foi também feita a partir do espanhol, assim como as biografias de Julio César e Genghis Khan. Também traduzi vários livros infantis de um acervo de uma editora espanhola que a Itatiaia havia comprado os direitos de publicação.
- C: *Como foram tomadas as decisões durante a tradução quanto à adaptação da obra a seu contexto de chegada, os nomes das personagens e lugares? Até onde o editor interferiu?*
- EA: Pedro Paulo Madureira tinha um revisor implacável chamado João Etienne Filho, no entanto, quanto ao *Quixote* não falou coisa alguma, no entanto, levou a tradução para duas ou três pessoas examinarem. Eu me lembro que uma dessas pessoas, um intelectual, cujo nome não quero lembrar [risos], teria dito algo do tipo: ‘deixa eu ver como ele traduz a primeira frase “Num lugar da Mancha, cujo nome não quero lembrar...”’. Ao ver minha tradução teria dito: “o cara entende, o cara sabe”.
- C: *Qual foi sua edição de partida?*
- EA: Utilizei a versão da editora Aguilar, papel bíblia, e por medida de segurança eu cotejava depois com traduções de Milton Amado e Benalcánfor. Optei por não fazer o cotejo com a tradução de dos Viscondes e Pinheiro Chagas, apesar de Carlos Drummond achar que essa tradução era maravilhosa.
- C: *Sua tradução é a única revisada pelo próprio tradutor na história das traduções do Quixote editadas no Brasil?*
- EA: Não, na verdade o Milton Amado havia revisado sua própria tradução, inclusive aumentando para mil as notas de pé de página.

C: *Conte um pouco sobre a edição de 2005. Em sua opinião, qual o foi o grande diferencial entre as duas traduções? Por que essa tradução não teve maior divulgação?*

EA: A grande diferença encontra-se nas referências bibliográficas bem melhores graças à internet como ferramenta de pesquisa. Assim, pude colocar notas mais esclarecedoras, mais interessantes. Pedro Paulo Madureira nunca enviou exemplares para críticos literários e também vendia muito mais por atacado do que no varejo. Não participava de feiras, enfim, tinha uma mentalidade um tanto tacanha. Para esta edição, respeitei mais as palavras e fui o responsável pela nova revisão. Revisei palavra por palavra, fui lendo, comparando o texto [...] não é um pássaro na mão melhor do que dois voando, é um abutre voando, é assim, um *buitre*, não é? Então eu respeitei, eu acatei mais o texto original, prendi-me mais a ele e achei que realmente ficou mais claro; ficou o que eu queria. Utilizei uma edição crítica do Quixote em espanhol que oferecia significados de palavras arcaicas. (não lembrou no momento qual foi essa edição).

C: *Vinte e sete anos depois, o que você pensa sobre o que o Julio García Morejón que prefaciou a edição de 1983 disse a respeito da sua primeira tradução: que ela “respira honestidade por todos os lados”?*

EA: Posso dizer que não gostei disso? Creio que seu texto está mais para posfácio que para prefácio. É um prólogo para quem já leu a obra e a está relendo, ou seja, para o releitor. Creio que um prefácio deve se dirigir ao leitor que ainda não leu a obra.

C: *No prefácio da edição de 2005, com o pseudônimo de Lucílio Mariano Jr, você redige um texto intitulado “Aos leitores jovens”. Nesse caso, o Quixote estaria dirigido a um público jovem?*

EA: “Não foi endereçado ao jovem, foi endereçado ao público, mas também ao jovem que é sempre esquecido. Como é que um jovem vai pegar um

livro desse tamanho e vai querer ler? Hoje mal lêem revistas, não é? Eu quis ganhar o leitor jovem, porque o adulto já conhece o *Dom Quixote* pela fama, pelo conhecimento em geral. Mas o jovem, se está tentando se aproximar da obra, pelo menos tentei incentivá-lo. Não foi uma tradução feita para o jovem, afinal, o *Quixote* é uma obra adulta.”

- C: *Você menciona o “Dom Quixote das Crianças”, do Lobato, ao dar exemplo de adaptações. O que pensa das adaptações da obra para o público infanto-juvenil?*
- EA: Eu li o *Dom Quixote das crianças*, e dependesse dele não leria o *Dom Quixote* de Cervantes. Monteiro Lobato não me atraiu para ler o *Quixote*. Minha primeira leitura da obra foi a tradução feita por meu pai.
- C: *Você traduziu também o Quixote de Avellaneda, assim como redigiu o prefácio também assinado pelo pseudônimo de Lucílio Mariano Jr. Como surgiu a idéia da tradução dessa obra?*
- EA: A obra é mencionada pelo próprio Cervantes no prólogo da segunda parte. Achei engraçada essa história de um se apropriar do livro do outro e resolvi ler a obra de Avellaneda, achando que seria uma obra fraca, mas na verdade é um bom livro. Resolvi então traduzi-lo.
- C: *Pensa que o trabalho de tradução da obra de Avellaneda teria influenciado sua tradução do Quixote de 2005?*
- EA: Nunca pensei nisso mas não creio que tenha influenciado. As dificuldades para traduzir Avellaneda são ainda maiores do que a tradução do texto de Cervantes que conta com muitos estudos críticos sobre a obra. A tradução da obra de Avellaneda como o *Quixote* de Cervantes contou com pouquíssima divulgação e acredito que muitos nem sabem que a obra foi traduzida no Brasil.
- C: *Poderia comentar o critério utilizado para as notas, nas duas traduções?*
- EA: Há dois tipos de notas: uma que é feita com o objetivo de esclarecer o

leitor e outra que é feita por mera vaidade. Costumo redigir as notas depois de ter feito a tradução e quando me dou conta de que provavelmente o leitor não entenderá aquela passagem sem a ajuda de uma nota.

C: *A edição de 2005 tem quatro vezes mais notas que a tradução de 1983. A que se deve esse aumento?*

EA: Ao fato de ter podido contar com a internet.

C: *Alguns estudiosos como Antoine Bergman, acreditam que o provérbio possa ser traduzido de maneira literal, ao contrário de outros que preferem encontrar um provérbio equivalente na língua de chegada. Qual foi sua posição na tradução do Quixote, sendo esta uma obra que conta com inúmeros provérbios?*

EA: No primeiro momento posso ter procurado uma rima, porque acho que provérbio rimado é mais gostoso, sem fugir, no entanto, da essência do provérbio. Acredito que na primeira tradução utilizei mais provérbios equivalentes, enquanto que na segunda predominou mais o critério da tradução por intermédio da literalidade.

C: *Foi constatado que nas bibliotecas públicas de São Paulo e na Biblioteca Nacional a única tradução brasileira que consta do acervo é a de Milton Amado e Almir de Andrade, editada pela José Olympio. Isso significa que o leitor comum não tem acesso por meio de bibliotecas a nenhuma tradução além da dos Viscondes. Que medidas seriam importantes para que novas traduções cheguem ao público leitor de bibliotecas públicas?*

EA: Entendo que esta deve ser uma preocupação das editoras que deveriam, por sua vez, fazer doações às bibliotecas públicas. Infelizmente, o tradutor não tem como influir nesse processo.

Marcelo Barbao

editor da editora Amauta

Adriana Kanzepolsky

CARACOL: *Como e quando surgiu o projeto de criar uma editora especializada em títulos ibero-americanos?*

MARCELO BARBAO: O projeto surgiu em 2003/2004 quando alguns amigos, que gostavam e liam a nova literatura latino-americana, mas não encontravam essa produção sendo trazida para o Brasil. Também, todos os sócios tinham uma relação com o mercado editorial e gostavam de livros como objetos. A união dessas duas paixões, livros e literatura ibero-americana, levou à criação da Amauta.

C: *Qual foi a política da editora em relação à escolha de títulos de literatura em língua espanhola?*

MB: Os critérios eram basicamente dois: ineditismo do autor e aprovação dos editores. Os livros deviam estar dentro do gosto pessoal dos editores que, apesar de diferente entre si, estavam basicamente dentro da área de literatura de invenção.

C: *Quais os critérios adotados para a escolha dos tradutores?*

MB: O projeto da Amauta, mais do que uma editora como empresa lucrativa, era uma oportunidade para uma construção criativa, portanto todos os livros eram feitos pelos editores em todos os passos. Os tradutores eram, na maioria dos livros, eu mesmo ou Vanderley Mendonça. Em um caso, publicamos uma tradução da poesia de Joan Brossa, feito por Ronald Polito.

C: *Qual seria então a proporção entre títulos traduzidos de autores hispano-americanos e espanhóis?*

MB: Foram 4 livros de autores espanhóis e 7 de latino-americanos. Além disso, publicamos 6 livros de brasileiros (3 em português e 3 traduzidos ao espanhol).

C: *Essas obras vendem bem? Seria possível traçar um perfil do público leitor desses títulos?*

- MB: Alguns livros venderam bastante bem, levando em conta as pequenas tiragens. No início, por causa da boa repercussão que a Amauta ganhou na imprensa, por causa do projeto inovador e único, os livros tiveram uma boa vendagem.
- c: *Qual o papel das feiras de livros internacionais, como a de Frankfurt, por exemplo? Nesse sentido, a flip cumpre um papel específico?*
- MB: Para as pequenas editoras, essas feiras não cumprem nenhum papel. No entanto, eventos literários como FLIP podem ajudar na venda de livros, por criar interesse pelos autores.
- c: *Em que medida intervém na política de tradução de títulos em espanhol a instalação crescente de multinacionais do livro no Brasil?*
- MB: Muitas editoras com importante participação no mercado editorial ibero-americano entraram no Brasil nos últimos anos e isso aumentou o número de livros de língua espanhola no país.

Augusto Massi

editor chefe da editora Cosac Naify



Maria Augusta da Costa Vieira

CARACOL: *Desde quando a editora Cosac Naify traduz literatura em língua espanhola?*

AUGUSTO MASSI: Criada em 1997, a Cosac Naify é uma casa editorial relativamente nova. Desde o início, esteve mais vinculada às artes plásticas do que à literatura. Quando fui convidado a colaborar com a editora, nos últimos meses de 2001, uma das idéias de seu fundador, Charles Cosac, era que eu realizasse uma abertura para outras áreas, entre elas, literatura. Se não me equivoco, as primeiras obras em língua espanhola foram *Sete pragas depois* (2003), antologia do poeta peruano, Antonio Cisneros; *O gueto* (2003), poemas da argentina Tamara Kameszain e o romance, *A viagem vertical* (2004), do catalão Enrique Vila-Matas.

C: *Existe uma política geral da editora em relação à escolha de títulos de literatura em língua espanhola?*

AM: Pouco a pouco procurei estabelecer uma linha editorial mais voltada para escritores em língua espanhola e, principalmente, da América Latina. O primeiro passo foi convidar o crítico Davi Arrigucci Jr. para coordenar uma coleção de ficção e ensaios latino-americanos. Idealizada em 2004, levamos dois anos para lançar os primeiros títulos da coleção Prosa do Observatório: *A invenção de Morel*, de Adolfo Bioy Casares (com tradução de Samuel Titan Jr, prólogo de Jorge Luis Borges e posfácio de Otto Maria Carpeaux) e *O cavalo perdido e outras histórias*, de Felisberto Hernández (prólogo de Julio Cortázar, tradução e posfácio de Davi Arrigucci Jr.). Além das questões da compra dos direitos e polimento das traduções, para nós era fundamental definir um projeto gráfico afinado com o conceito editorial da coleção. Em outras palavras, queríamos capas bem gráficas, ancoradas em fontes modernas, evitando toda ordem de estereótipos associados à América Latina.

Outra questão importante: queríamos abrir a coleção com os contos

completos do Felisberto Hernández. Comecei as negociações em 2001. Todos os anos eu enviava umas três cartas na esperança de convencer as herdeiras. A agente literária Carmen Balcells chegou a recomendar que desistíssemos. Mas, como era um escritor do coração, insisti e finalmente obtive um sinal positivo. Ele é um nome fundamental, define uma escolha, uma perspectiva particular, um olhar atento sobre a produção que nos interessa publicar. Radicalizando: ele cria um leitor novo.

O argumento é extensivo a *Só para fumantes* (2007), de Julio Ramón Ribeyro (tradução e posfácio de Laura J. Hosiasson e prólogo de Alfredo Bryce Echenique), outro escritor raro e especial. Deste ponto de vista, penso que a Cosac Naify vem estimulando a publicação de autores menos conhecidos e mais radicais. No passado, o critério editorial era pautado por uma literatura engajada, caso da Civilização Brasileira, Paz & Terra e Brasiliense. A Iluminuras perseguiu uma vertente mais literária, fez um trabalho de longo prazo, com coerência e continuidade, ainda que mais focado na ficção argentina. Hoje, a Companhia das Letras e a Globo também estão desenvolvendo um bom trabalho.

É preciso destacar que a coleção Prosa do Observatório tem como objetivo criar um diálogo cultural mais poroso, aberto e sempre de mão dupla. Por exemplo, a edição de *Balmaceda* (2008) de Joaquim Nabuco (introdução e notas de José Almino), além de recolocar em circulação um texto fundamental sobre a história política do Chile vista por um intelectual brasileiro, também traz um prólogo inédito, escrito pelo escritor chileno Jorge Edwards.

Por fim, quero dizer que os próximos lançamentos definirão melhor o contorno conceitual da coleção. Livros como *Memórias de cocina y bodega*, de Alfonso Reyes, *Facundo* de Domingo F. Sarmiento e *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, de Beatriz Sarlo, mesclam e ampliam de modo significativo o campo de interesses da coleção.

- c: *Quais os critérios adotados para a escolha dos tradutores?*
- AM: Nossa postura é de atuar em duas frentes. A primeira delas é reunir tradutores que já comprovaram, através de outros trabalhos, estarem afinados ou terem conhecimento profundo do autor a ser traduzido. Esse foi o caso, entre outros, de Samuel Titan Jr, Laura J. Hosiasson, José Geraldo Couto e Josely Vianna Baptista. A segunda, sempre que possível, é formar novos tradutores. Porém, nos dois casos, é fundamental que o editor comente e discuta tanto as soluções como os problemas com o tradutor.
- c: *Qual a proporção de títulos de literatura em espanhol com relação às demais obras traduzidas?*
- AM: Talvez, uns 30%. Mas, a tendência é aumentar, pois acreditamos numa política de autor e nos interessa bastante publicar o conjunto da obra de determinados escritores. É o caso de Adolfo Bioy Casares, Felisberto Hernández, María Luisa Bombal, Alan Pauls etc. O mesmo vale para a linha infantil, onde poremos dois livros de Pablo Neruda, *Livro das perguntas*, traduzido por Ferreira Gullar e *Ode a uma estrela*, traduzido por Carlito Azevedo.
- c: *Qual seria então a proporção entre títulos traduzidos de autores hispano-americanos e espanhóis? Isso tem se alterado nos últimos anos?*
- AM: Por política cultural, nossa tendência é ampliar o número de autores hispano-americanos. Mas, contamos com um fato novo e bastante positivo: o crescente auxílio à tradução promovido pelos governos da Espanha, da Argentina e do México. Com este aporte financeiro, além de remunerar melhor o tradutor, conseguimos baixar o preço final do livro.
- c: *Essas obras vendem bem? Seria possível traçar um perfil do público leitor desses títulos?*
- AM: Essa é uma questão que, a princípio, determina nossa linha editorial. Ao publicar um escritor jovem ou desconhecido, estamos cientes do risco comercial que corremos. Mas, por outro lado, um dos objetivos da editora é

formar novos leitores, criar um espaço de debate, estabelecer um diálogo com outras culturas.

Dito isso, posso afirmar que vendemos bem. Alguns livros, por exemplo, *Histórias fantásticas* (2006), de Adolfo Bioy Casares, já teve três reimpressões. *O passado* (2007) de Alan Pauls, vendeu mais de 15 mil exemplares e figurou nas listas de mais vendidos. O perfil do leitor que compra tais livros é constituído por três tipos: o leitor culto, na faixa entre 30 e 60 anos, que sempre gostou de ler boa literatura, o leitor dito universitário e o que está sendo iniciado, introduzido, formado. Posso afirmar que estes três são responsáveis pela tiragem média da nossa editora: de 3.000 a 5.000 exemplares. As edições, no geral, se esgotam no intervalo de um a dois anos. Mas, para que isso aconteça, é preciso fornecer ao leitor uma série de informações que facilitem o acesso ao universo do escritor. Por isso, nossas edições trazem sempre posfácios, bibliografia completa, sugestões de leituras, fotos do autor, notas etc.

C: *Qual o papel das feiras de livros internacionais, como a de Frankfurt, por exemplo? Nesse sentido, a Flip cumpre um papel específico?*

AM: Nunca fui a Frankfurt. Mas, nosso diretor editorial, Cassiano Elek Machado está indo pelo segundo ano consecutivo. De certa forma, a Cosac Naify vem construindo o seu catálogo com obras clássicas e modernas, que não figuram como lançamentos e não exigem que participemos de leilões, disputas etc. Graças a essa política temos conseguido desfrutar de algum prestígio junto às editoras e aos agentes literários. Eu, por exemplo, prefiro ir a Buenos Aires, participar de um encontro promovido pela Fundação ТУРА. Ali pude travar contato com uma série de escritores argentinos, visitar as principais editoras e ainda conversar com alguns críticos.

Com relação à Flip, penso que a situação é diferente. O que está em jogo não é fazer negócios. Ali o escritor tem a chance de expor o seu

projeto literário para um público formador de opinião, dialogar com outros escritores e discutir com a crítica. Para dar um exemplo, numa das Flips tive a oportunidade de conhecer o escritor Rodrigo Fresán, Seis meses depois ele escreveu um posfácio exclusivo para a nossa edição de *O sonhos dos heróis* (2008), do Bioy Casares.

C: *Qual o papel das feiras de livros internacionais, como a de Frankfurt, por exemplo? Nesse sentido, a Flip cumpre um papel específico?*

AM: No universo do livro didático ou paradidático o peso é enorme. As grandes editoras vinculadas à Espanha, caso da SM, Santilhana, Planeta etc., assim como as francesas, entre outras, a Larousse, são grupos importantes e entraram no Brasil visando, principalmente, as compras feitas pelo governo federal, com o objetivo de abastecer e atualizar as escolas e as bibliotecas públicas. Existem alguns planos como o PNBE que, desde o governo Fernando Henrique Cardoso (e com verbas previstas para até 2012), colocaram o país numa situação curiosa: o governo brasileiro está entre os maiores compradores de livro do mundo. No entanto, na outra ponta, não há uma política educacional clara e definida para diminuir o índice de analfabetismo, atualizar e reciclar o professor e ampliar a rede pública de ensino.

Se por um lado, as compras inicialmente foram bem organizadas, com o passar do tempo, já é possível ver algumas distorções sérias. Em outras palavras: não adianta comprar e simplesmente doar livros. É preciso uma política para implementar programas de leitura, formar quadros de bibliotecários e incentivar a carreira do professor.

Jacó Guinsburg

Editor chefe da editora Perspectiva

Gênese Andrade

CARACOL: *Desde quando a Editora Perspectiva traduz literatura em língua espanhola?*

JACÓ GUINSBURG: Desde o início. O primeiro título foi *Os signos em rotação*, de Octavio Paz, em 1972. Publicamos dois títulos do Cortázar em 1974.

C: *Existe uma política geral da editora em relação à escolha de títulos de literatura em língua espanhola?*

JG: Não. Nós nunca tivemos um programa específico voltada para uma área ou outra, a não ser duas áreas em que realmente atuamos de um modo mais contínuo... Uma é o teatro e a outra a cultura judaica. Mas, o resto, na medida em que os projetos vão sendo apresentados, vamos fazendo, se cabem dentro dos critérios que utilizamos para escolha, nas nossas coleções. Para nós, as produções de todos os continentes e em todas as línguas são igualmente valorizadas. Editamo-las com todo prazer. Em relação à produção em língua espanhola, temos vários projetos em estudo e elaboração.

Interesse nesta cultura sempre houve de nossa parte, quer por intermédio do Haroldo de Campos, quer por outras vias, nos domínios que o nosso catálogo tem privilegiado, ou seja, os das humanidades, da crítica, inclusive o do teatro.

A editora no geral está aberta a propostas, dependendo naturalmente da qualidade e da oportunidade do texto. Às vezes o próprio tradutor sugere a obra e apresenta o projeto ou texto pronto. Na maioria dos casos, entregamos o trabalho a pessoas cujas qualificações atendem aos nossos critérios.

C: *Qual seria então a proporção entre títulos traduzidos de autores hispano-americanos e espanhóis? Isso tem se alterado nos últimos anos?*

JG: Se editássemos sobretudo ficção, essa proporção seria certamente mais expressiva. Atualmente cerca de 5% de nosso catálogo, que abarca quase

1000 títulos, são livros traduzidos do espanhol. Em todo caso, no que já saiu pela Perspectiva, figuram autores como Julio Cortázar, Octavio Paz, Ortega y Gasset, Jorge Glusberg, Mariano Sigman (neurocientista), Leonardo Senkman etc..., fora autores judeu-espanhóis do Medievo.

Suponho que essas obras sejam mais consumidas pelo público acadêmico, além de leitores que buscam os temas explorados pelos títulos em questão.

C: *Qual o papel das feiras de livros internacionais, como a de Frankfurt, por exemplo? Nesse sentido, a Flip cumpre um papel específico?*

JG: Essas feiras são importantes, é claro, não só para o mundo europeu. A globalização que elas permitem transparece, inclusive, em nossas bienais e mostras congêneres. Elas se constituem quase numa bolsa de valores em que as *commodities* literárias são leiloadas. Trata-se de grandes centros de negociação de direitos autorais e, eventualmente, de divulgação de obras e de autores, bem como de trocas de experiências na área tecnológica relacionada aos novos formatos de livros em dispositivos eletrônicos digitais. Mas, ao mesmo tempo, por sua própria natureza, adquirem o caráter de desfiles de moda, das feiras das vaidades – um caos para um olhar desprevenido.

É o papel que a Flip também desempenha sob o auspício das grandes editoras que podem arcar com o custo de seus destaques. Cabe, porém, reconhecer que, por outro lado, ao longo do tempo, na sucessão de suas “edições”, ela contribui para a relação editorial, literária, artística e turística da cultura e da produção brasileiras com os processos de internacionalização, mesmo no que elas têm de mais específico e regional... De todo modo, para os visitantes da Flip, há uma dupla vantagem: as conferências com os debates em meio à beleza colonial de Parati e o turismo marítimo, enfim um banho de espírito e de corpo...

c: *Em que medida intervém na política de tradução de títulos em espanhol a instalação crescente de multinacionais do livro no Brasil?*

JG: A pergunta tem que ser dirigida aos grandes editores, que devem estar preocupados porque inevitavelmente há competição imediata... Veja, se você pegar um livrinho meu que saiu há muito tempo chamado *Editando o editor*, publicado em 1989 por Plínio Martins Filho – produto de uma aula que eu dei no Curso de Editoração da ECA, e cuja gravação deu origem ao texto impresso –, poderá ler o seguinte (estou me citando): [...] no momento em que o mercado brasileiro for de interesse (é uma verdade palmar), as editoras internacionais entrarão aqui. Porque o cálculo das grandes companhias editoriais, da editora voltada primordialmente para o mercado... é uma coisa, o cálculo do pequeno editor é outro, são duas maneiras de colocar o problema, é evidente. A entrada delas constitui para as nossas grandes editoras como, por exemplo, a Record, a Companhia das Letras, um desafio, pois além do lastro internacional que trazem, elas também estabelecem uma competição no plano da produção literária nacional que pode tornar-se difícil. Mas, por outro lado também, na medida em que isso ocorre, em que há uma ampliação do mercado, isso é positivo também para os autores brasileiros, porque você não pode no mercado ser exclusivista, ter o monopólio. Vai trazer dificuldades sim. Vai trazer problemas e, principalmente, nas áreas que hoje estão mais ou menos concentradas em algumas empresas, que são as do livro didático. Pense no potencial de milhões de crianças e jovens nas escolas, e nas verbas públicas em jogo. Isso não é brincadeira.

Por outro lado, veja, na própria Espanha, França, Alemanha, Grã-Bretanha e Estados Unidos, além das grandes editoras, existe uma multidão de pequenas editoras, sem falar das universitárias, que realmente acabam exercendo até uma parte muito interessante na promoção e divulgação

da produção intelectual. Esta produção, em muitas áreas, não oferece atrativo mercadológico. A pergunta é a seguinte: a quem interessava editar a teoria da relatividade no início do século xx, e ainda hoje, senão a uma revista científica especializada? Proust foi recusado pela NRF, com parecer de André Gide, por não satisfazer os padrões de então. Ora, isso implicava também no problema da possível circulação e êxito do livro.

É claro que, no âmbito brasileiro, editoras como a Nacional, José Olympio, Difel e Zahar, entre outras, começaram como pequenas empresas, indo ao encontro de demandas culturais e literárias bastante circunscritas. Só com o sucesso nesse atendimento e, sem dúvida, por competência de administração, lograram chegar onde chegaram, tornando-se casas editoriais de grande porte. Isso não significa que toda editora deveria seguir, na sua evolução, os mesmos modelos, nem que a entrada de organizações estrangeiras e internacionais deva necessariamente constituir-se num mal. Para ser mais sintético, se trata das pontas de lança do imperialismo econômico e cultural. Os nacionais que estiverem no mesmo plano terão que enfrentá-las e isso terá um custo. Pois, você não entra em um duelo de esgrima sem saber manejar o florete...

Por outro prisma, o ingresso de publicadoras espanholas deverá, naturalmente, aumentar o percentual dos títulos dessa origem que venham a ser vertidos para o nosso vernáculo, com o benefício de nosso repertório literário e/ou científico, tanto quanto os malefícios de uma produção massificada. Cabe, entretanto, assinalar que pode haver uma contrapartida positiva na exportação de autores nacionais para países de língua espanhola. É possível ainda pensar que o fato de a língua espanhola ter-se tornado disciplina obrigatória no Curso Médio representará um fator de incremento das publicações tanto didáticas quanto gerais, o que naturalmente redundará em ampliação das traduções de obras desta língua.

Samuel Leon

Editor da Iluminuras

Laura Hosiasson

CARACOL: *Samuel, desde quando a Editora Iluminuras traduz literatura em língua espanhola?*

SAMUEL LEON: Desde 1987. Nosso primeiro livro foi *Respiração Artificial*, de Ricardo Piglia, que nunca tinha sido publicado no Brasil. Fomos, de fato, os primeiros a publicá-lo em outra língua. Acho que a única pessoa que já tinha feito uma matéria sobre ele foi o Davi Arrigucci e depois teve uma coincidência maravilhosa quando o “Folhetim” da *Folha de São Paulo* publicou, na mesma semana e sem a gente saber, um longo artigo do Raúl Antelo² sobre Ricardo Piglia e *Respiração artificial*. Foi um acontecimento, a repercussão do livro foi imediata, houve comentários elogiosos em quase todos os jornais e revistas. O escolhemos porque além de suas qualidades literárias permitia pensar o momento político que o Brasil vivia, após a abertura política, na discussão sobre como fazer literatura e como fazer para trabalhar a relação entre política e literatura de uma maneira diferente até aquele momento. Nós achávamos que a leitura do texto do Piglia trazia essa questão de forma inovadora. Esse foi o caminho inaugural da editora.

C: *Existe uma política geral da editora em relação à escolha de títulos em língua espanhola?*

SL: Existe um critério, sim. Publicamos autores que possam acrescentar alguma coisa na discussão sobre o que é escrever literatura hoje no Brasil. Obras que estabeleçam um diálogo com o que se publica aqui, trazendo, por assim dizer, certo oxigênio e diferença. Ou seja, priorizamos aqueles textos que problematizam de alguma maneira a questão da escrita. Essa

1. “Literatura, exílio e utopia”, em Rev. Leia-Livros, n°60, 1983; recolhido depois em Arrigucci, Davi, Enigma e comentário. São Paulo, Cia. Das Letras, 1987; p. 189-192.
2. “Emilio Renzi, Ricardo Piglia e outros”, Folhetim da Folha de S. Paulo, n° 564 (27 nov. 1987); p. 3-5.

foi sempre a pauta, embora nem sempre seja possível manter-se nela. Publicamos Nestor Perlongher, Luis Luis Guzmán com *O vidrinho* (em que o Sergio Molina fez sua primeira tradução sozinho), Silvia Molloy, Cesar Aira, que introduzimos também no Brasil, com *O vestido rosa*, numa antologia organizada por May Lorenzo Alcalá e *A trombeta de vime* que passou em brancas nuvens, lamentavelmente. É um belíssimo livro, mas não teve nenhuma repercussão.

c: *Quais são os critérios adotados pela editora na escolha dos tradutores?*

sl: Primeiro, que o tradutor além de ser muito bom e de ter um amplo domínio da língua, tenha sobretudo uma empatia com texto que traduz e uma relação amorosa com a língua para poder fazer essa passagem de uma língua a outra, o que é sempre uma passagem imaginária. De alguma maneira é necessário criar um espaço imaginário.

Trabalhamos com um time bastante estável de tradutores (Sérgio Molina, José Féres, ao qual incorporou-se recentemente o Wilson Bezerra-Alves que tinha trabalhado os contos de Horacio Quiroga, que também publicamos. Ele está traduzindo o último romance de Luis Guzmán e uma antologia organizada também por Guzmán da novíssima literatura argentina que vai se chamar *Os outros*.

c: *Qual é a proporção de títulos traduzidos do espanhol com relação às demais obras traduzidas?*

sl: Eu diria que as obras em castelhano na editora representam mais ou menos uns vinte por cento do catálogo. Existe um motivo para isso. Poderia ser maior. Eu adoraria que assim fosse. Mas o público para textos traduzidos do castelhano é ainda pequeno. A literatura hispano-americana, em particular, tem um público de leitores muito restrito, de leitores formados. Com exceção de autores do 'boom' ou algum outro que vai se incorporando nesse rótulo, poucos que tenham trilhado caminhos mais decisivos e

inovadores foram publicados. Embora haja um reconhecimento importante por parte da crítica do valor da literatura hispano-americana, o público, no entanto, parece não ter chegado lá. Ele se inclina muito mais para a literatura de língua inglesa que é a que circula com mais força por aqui.

Não temos no catálogo nenhum autor espanhol traduzido. Penso que seja por falta de oportunidade, além do que confesso que, tirando os grandes clássicos espanhóis e alguns modernos eu não tenho um grande conhecimento do que se publica hoje na Espanha.

C: *As obras traduzidas do espanhol vendem bem? Seria possível traçar um perfil do público leitor desses títulos?*

SL: Como dizia, trata-se de um público já formado o que consome literatura em castelhano.

C: *Qual é o papel das feiras de livros internacionais, como a de Frankfurt, por exemplo? Nesse sentido, a Flip cumpre algum papel específico?*

SL: A feira de Frankfurt é uma feira profissional, não é aberta ao público. Seu grande foco é a compra e venda de direitos autorais. É claro que é a vitrine onde são expostas as tendências do mercado do livro. É possível visualizar ali o que irá acontecer nos próximos anos. Nesse sentido, uma feira fundamental. A feira de Frankfurt permite enxergar o que vem pela frente.

A Flip é completamente diferente, ela não é uma feira de livros. Ela é um festival de literatura na qual os autores vão expor as suas idéias, ler seus textos. Ela se baseia na idéia, comum nos tempos atuais de que os escritores são também agentes culturais. Promove a capacidade dos escritores de se transformarem em agentes de si próprios. É como ir ver um grande ator fazendo um monólogo.

Agora, ela tem enorme efeito nas vendas. Para os autores é uma ferramenta promocional extraordinária, mas ali se fala de literatura de uma forma oblíqua, já que a Flip é um espetáculo sobre literatura.

c: *Em que medida intervém na política de tradução de títulos em espanhol a instalação crescente de multinacionais do livro no Brasil?*

sl: Essas empresas são alguns dos maiores grupos de entretenimento do mundo (Planeta, Santillana, etc.) e que muitas vezes têm direitos mundiais sobre as obras que estão colocando em circulação no mercado brasileiro. É um comportamento que se repete na maioria dos países onde atuam. Com eles começou a entrar maciçamente a literatura espanhola no Brasil, além dos latino-americanos.

Eu acho que no meio disso tem muita coisa interessante e tem muita coisa que não interessa nada, ou seja, livros de circunstância ou de escritores medianos muito mediáticos. O efeito que isso acarretará no mercado, sinceramente, eu não sei. A minha impressão é de que a maioria dos livros publicados são de leitura fácil, procuram um leitor acrítico. Apesar de tudo, têm entrado coisas fantásticas: entrou Onetti com *A vida breve* e textos de primeiríssimo nível. Agora, os grandes autores da língua já entram no Brasil há muito tempo. A editora Paz e Terra traduziu textos do paraguaio Roa Bastos (*Eu o supremo*), textos do peruano José María Arguedas (*Os rios profundos*), que trabalha entre o castelhano e as línguas indígenas, ou o mexicano Juan Rulfo. Há belas surpresas no meio dos catálogos tradicionais; há editoras pequenas que fazem livros maravilhosos, que trabalham de forma muito pontual e cuidadosa. Eu acho que a literatura hispano-americana está encontrando aos poucos o seu lugar. Falta talvez um intercâmbio maior. No ano passado o Itaú Cultural promoveu em Buenos Aires um encontro entre escritores, críticos e editores brasileiros e argentinos e o que ficou como saldo é que realmente existe enorme desconhecimento, mesmo entre especialistas. Autores consagrados no Brasil começam a ser editados lá por pequenas editoras. O processo é similar, são as pequenas editoras as que abrem caminho. De certa forma é natural que assim seja, pois o seu espaço é o do risco.

Maria Emília Bender

Editora Companhia das Letras

Adriana Kanzepolsky

CARACOL: *Desde quando vocês traduzem literatura em espanhol?*

MARIA EMÍLIA BENDER: A editora surgiu em 1986, com uma produção mensal de três ou quatro lançamentos, já desde o início mais focados em literatura de qualidade, fosse ela de expressão anglo-saxônica, brasileira, francesa ou castelhana. Ainda na década de 80, lançamos Cabrera Infante. E, logo depois, Álvaro Mutis, Vargas Llosa, Montalbán e outros de que não lembro. Na década de 90, nosso catálogo foi sendo ampliado e, com isso, ampliaram-se também os lançamentos literários em geral, brasileiros e estrangeiros.

c: *Qual foi o critério que os levou a traduzir literatura em espanhol? Qual é o critério agora?*

MEB: É difícil precisar qual seja o critério – a editora é grande e nós recebemos dos agentes literários inúmeras sugestões. O que não lemos internamente, pedimos que leitores de confiança o façam, ou mesmo fazemos consultas informais junto aos nossos autores, uma vez que temos nomes como o de Roberto Schwarz, Davi Arrigucci, Jorge Schwartz, além do (Alberto) Manguel, de quem o editor Luiz Schwarcz é próximo o bastante para pegar o telefone e ligar, perguntando se ele gosta de Fulano ou Beltrano. Trata-se de uma rede, enfim. Recebemos indicações dos agentes, ou sugestões de professores, de autores da casa. Por exemplo, se o Milton (Hatoum) lê um livro e fica encantado, provavelmente um de nos vai atrás da dica e tenta ler o tal título. Normalmente fazemos umas duas leituras e aí pesamos se é possível encaixar a obra no nosso catálogo, se dá para comprar determinado título naquele momento. Muitas vezes deixamos de editar inúmeros autores interessantes porque não conseguimos encaixá-los nessa programação que começou com quatro títulos e agora soma entre vinte e cinco e trinta lançamentos mensais. Com frequência é preciso abrir mão de obras ótimas porque não se pode editar tudo.

C: *Porque não entra...*

MEB: Porque não entra. O agente nos oferece um livro, e dizemos que sim, nos interessa, mas vamos editá-lo no final de 2011. O sujeito então talvez prefira que o tal título seja editado num tempo mais breve, e portanto entra em contato com outra editora que talvez não esteja tão comprometida, uma editora menor, por exemplo. As editoras costumam ter uma política de seguir seus autores, ou seja, se publicam as obras de um determinado autor, procuram ser leal a ele. Então, caso ele escreva alguma obra nova, essa obra será oferecida ao editor da precedente, e mesmo que o autor não tenha conseguido muito êxito no primeiro ou no segundo livro, a editora publicará o seu terceiro e quarto livros. Às vezes, porém, deixamos de editar algum autor porque, se os livros dele não acontecem, talvez isso se deva ao fato de que nós não tenhamos sabido trabalhar direito aquele autor, que então poderá ser mais feliz nos braços de outro editor. Trata-se de uma progressão geométrica, porque ao mesmo tempo em que você pega novos autores, você continua fiel aos antigos. E mais: se começamos a trabalhar um argentino, por exemplo, nós não só estamos moralmente comprometidos a fazer seus livros futuros (ainda que possamos recusá-los, se os julgarmos ruins), como também nos empenharemos em lançar alguns de seus livros anteriores que nunca tenham saído por aqui, que é o que a gente chama de *back list*.

C: *E vocês privilegiam autores conhecidos? Há algum equilíbrio entre conhecidos e desconhecidos? Pela lista (uma lista que a editora enviou previamente à entrevistadora, com 36 nomes de autores de língua espanhola publicados pela Companhia das Letras), há muitos conhecidos.*

MEB: Sim, mas, por exemplo, Martín Kohan não era conhecido aqui no Brasil.

C: *Sim, é verdade, Martín Kohan não era conhecido aqui, era conhecido para mim (risos).*

- MEB: Ou, por exemplo, Padura Fuentes, que tampouco era conhecido.
- C: *Vocês começaram com Fernando Vallejo, mas Vallejo agora está editado por outra editora.*
- MEB: A gente publicou *A virgem dos sicários*, que é maravilhoso, depois ele escreveu um livro enorme de quinhentas páginas, elencando todos os papas, contando por que todos eles eram uns filhos da puta, pedófilos etc. Recusamos o livro não por censura, mas por julgá-lo um tanto redundante, maçante – tivesse duzentas páginas a menos, tudo bem, mas aquelas quinhentas nos pareceram intransponíveis... É porque a paixão dele, sua militância anticlerical é tamanha que ele precisou dar vazão a isso em quinhentas páginas. Aí, editorialmente, consideramos que não seria o caso... A editora que o publica agora é a Alfaguara.
- C: *Ele publicou pela Alfaguara El río del tiempo.*
- MEB: É. E ela vai publicar esse dos papas.
- C: *Com relação aos tradutores, qual é o critério para a escolha?*
- MEB: Ler um livro traduzido por alguém nem sempre revela o trabalho do profissional, sua excelência ou mediocridade, pois o resultado final impresso em livro pode ter sido melhorado (e às vezes piorado...) por diferentes demãos de *copy desk*.... Fazemos então um teste para selecionar o tradutor.
- C: *E vocês têm um elenco fixo? São tradutores especializados ou são pessoas que estão vinculadas à área de letras?*
- MEB: Temos um elenco mais ou menos fixo. Rosa Freire de Aguiar traduziu o Vallejo. Se viéssemos a fazer um segundo livro do autor, a tradutora seria naturalmente ela, que já armazenou uma lista de gírias colombianas e mexicanas. Outro exemplo, o Eduardo Brandão – ele já tinha traduzido o Javier Marías para a editora Martins Fontes. Quando o Marías veio parar aqui, como o Eduardo já era nosso tradutor, eu naturalmente passei o

autor para ele. E sei até que quando traduzia *Coração tão branco*, ele teve umas dúvidas em relação a certos palavrões madrilenos que nenhum de seus informantes conseguia dirimir. Eduardo escreveu uma carta (porque o Mariás até hoje parece que só escreve à máquina e é meio desconfiado de emails e computadores em geral) e o Mariás respondeu, sempre via correio, muito gentil. Eduardo está traduzindo o Bolaño. A essa altura ele já tem milhares de dados da gíria mexicana, de toda a passagem de Bolaño pelo México e do universo do escritor, no qual alguns personagens se repetem, um enredo se mescla a outro, os vários romances se interpenetram, ressurgem um dentro do outro. É natural que os tradutores sigam seus autores. Certa vez o escritor Bernardo Carvalho se candidatou a traduzir um romance do (Juan José) Saer. Maravilha! Um grande escritor traduzindo um escritor de sua admiração, que mais um editor pode querer?

c: *Na verdade, eu acho que você traduz muito melhor quando você gosta daquilo que está traduzindo. Não é uma regra o que estou dizendo, mas o esforço costuma ser muito maior. Se você é um profissional, você traduz, mas quando você gosta é outra coisa porque você tenta chegar no seu limite para não trair o original.*

MEB: É verdade, é uma paixão. E você quer que fique também excelente na outra língua.

c: *Você sabe qual é a proporção de títulos traduzidos do espanhol com relação às demais obras estrangeiras?*

MEB: Não sei, porque nosso catálogo tem quase 2800 títulos, e não sei dizer nem qual é a proporção de literatura de ficção e de não ficção. Mas para o futuro próximo, temos o Cabrera Infante, com *A ninfa inconstante*; do Bolaño, inúmeros títulos pela frente. E estamos dando continuidade à publicação da obra completa de Borges, cuja poesia é traduzida por Josely

Vianna Baptista, que já tinha feito para a Globo e é quem agora revê seu trabalho para nós; a Heloísa Jahn (que inclusive trabalha também como editora para a Companhia das Letras e tem sido grande incentivadora da literatura em espanhol) e o Davi Arrigucci ficaram com a prosa.

C: *No catálogo da editora é evidente a diferença numérica entre os autores espanhóis traduzidos e os hispano-americanos. Isso é proposital? Existe um interesse particular pela literatura hispano-americana?*

MEB: Sim, eu acho que existe, ainda que não formalizado, mas é uma coisa que a gente quer fazer, quer ter uma boa estante de literatura latino-americana. É uma intenção.

C: *Nesse sentido, você faz uma ideia do perfil do público...*

MEB: Não. Tendo a achar que o público muito culto pode comprar livros no original, mas é engano meu, porque em geral a editora tem fama de fazer traduções bem cuidadas e é mais fácil ler na própria língua do que em outra. E além do mais penso que temos um público que acredita na nossa chancela, e nesse sentido funcionamos como uma espécie de primeiros leitores, uma equipe que faz uma primeira triagem no oceano de publicações que existe por aí.

RESENHAS

Cadernos de Infância,
de Norah Lange e a
forma equilibrada
de ruptura com a
ordem tradicional

Marcia Romero Marçal

Doutora em Literatura Espanhola

Contemporânea – Letras modernas –

FFLCH-SP

CADERNOS DE INFÂNCIA, DA ESCRITORA ARGENTINA Norah Lange (1906-1972), publicado recentemente pela Record, na tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo, impressiona, sobretudo, por seu cuidadoso equilíbrio. As lembranças da narradora escritora cobrem o intervalo de dez anos: de seus quatro aos catorze anos. As idéias de origem e passagem podem ser apreendidas já do primeiro episódio em que se narra a mudança da família de Buenos Aires a Mendoza. É na passagem de um modo de vida urbano, moderno, a outro rural, fechado, que se dá a origem das memórias do eu. De igual maneira, o último episódio – quando a família encontrava-se reinstalada de volta à capital bonaerense – marca a passagem da inocência à experiência, a consciência de uma nova vida em que as emoções, os medos, as incidências e os riscos deixariam de ser “pequenos”, levariam-na talvez a alturas e profundezas graves e abismais.

Nem mesmo a forma fragmentária põe em risco o equilíbrio que se nota no estilo, no tom da voz que conduz as evocações e na estrutura dessas memórias de infância. Composta de curtos episódios ou pequenos capítulos, cuja extensão raramente excede duas páginas, a narrativa distribui-se com semelhante economia de palavras por momentos tanto de extrema instabilidade e insegurança – como o da morte de seu pai aos dez anos – quanto de rotineira distensão, como as singelas brincadeiras cotidianas com suas irmãs. O resultado é um texto orgânico, carregado de lirismo, ritmado e pouco acidentado.

Ainda que os capítulos se apresentem como independentes, como que conectados por uma frágil progressão cronológica, de fato, as estâncias em Mendoza e em Buenos Aires abrangem sua infância em dois períodos cujo acontecimento divisor de águas corresponde à morte de seu pai. De ascendência norueguesa e aristocrática, quarta filha entre seis irmãs e um irmão, a morte do patriarca da família – lembrado com orgulho e respeito, embora sentido distante e desconhecido e aproximado apenas pela figura materna – inicia uma fase familiar de decadência material e de hábitos.

Na primeira parte do livro, vemos como as filhas são educadas num ambiente familiar tradicional, dentro de uma sistemática ordem de costumes. Não obstante a perspectiva intimista e subjetiva da voz narrativa, uma tradicional e equilibrada ordem familiar salta à vista: o pai, senhor em seu cavalo, distante em seu gabinete ou levando os negócios da terra; a mãe, dedicada à costura, ocupada com a organização do cotidiano doméstico, com a orientação dos subalternos do lar; as filhas, instruídas por uma preceptora inglesa que lhes ensina inglês, geografia, história e religião, por uma professora francesa, aulas de piano e conhecimentos de costura.

O sentido da descoberta, do frescor e da perplexidade dos momentos primordiais povoa os capítulos dessa parte. Os primeiros medos do desconhecido: a mulher do circo, os morcegos da casa da quinta; os primeiros regozijos: o primeiro dia em que assistem a um filme no cinema da vila; os rituais de passagem inexplicáveis: a primeira comunhão das irmãs mais velhas em estranha comunhão com a agonia de um coelho branco guardado pelo fotógrafo que registrava a cerimônia; a magia das noites de sábado e das noites de natal. Em meio às primeiras impressões e vivências, são recordados os primeiros contatos com a pobreza, a aflição e a morte do outro, daquele exterior à família: a morte da mulher tuberculosa pobre do rancho em frente, a aflição da mãe que com o filho doente em braços pede dejetos de vaca para passar em sua pele a fim de curá-lo. Um a um, numa ordem decrescente de idade, os membros da família são apresentados e caracterizados mediante as primeiras impressões deixadas na história de vida da narradora. Nesta etapa da narrativa, prevalece também a mesma ordem hierárquica para referir-se às irmãs, a partir da mais velha à mais jovem.

Na segunda parte das memórias, as privações materiais, o rebaixamento social, a experiência da fome e a penúria econômica são representados de modo emblemático pela venda do piano e pelo desgosto inescusável de dormir numa cama dobrável, isolada no grande salão, e tornam-se a tônica dos curtos capítulos.

A passagem de um modo de vida a outro é plasmada pela imagem da estação de trem, lugar por onde chegam as irmãs vestidas de branco e retornam vestidas de negro; chegam com seu pai e voltam sem ele; chegam sem Estherzinha, a caçula, e regressam com ela. Mas ao quarto dia residindo na rua Tronador, ocorre a perda da irmã menor, a primeira morte vista de perto, já que a do pai acontece envolta a um mistério e acarreta uma interrupção indefinível.

À diferença da primeira parte do livro, o contato com o ambiente social é mais freqüente. Ao lado da perda dos subalternos, surgem personagens de fora da família com os quais a menina trava relação mais constante. Seus nomes são omitidos, assim como os dos parentes que parece passarem a viver com a mãe e os irmãos e pelos quais a narradora destila um sutil desprezo. Tal omissão revela talvez uma preservação do corpo familiar uno que cumpre papel ineludível na formação da narradora.

Assim, a fragmentação textual põe-se a serviço da reconstituição de uma infância homogênea. Cumprindo tal função, as palavras doçura, suavidade, ternura e seus adjetivos figuram aqui e ali, por vários episódios de sua infância, revestindo suas memórias de uma aura dourada, protegendo-as de amarguras e traumas irreconciliáveis. É neste sentido que as estratégias para enganar a fome e o rebaixamento moral são tratados com um benevolente humor. Há uma inteireza, uma altivez e aberta condescendência na atitude da narradora para com a negatividade das vicissitudes de sua infância que nos fazem assimilá-las como passagens necessárias para a realização de um autêntico projeto por vir. Deste modo, as memórias de infância tornam-se um autêntico cenário do processo de formação de uma sensibilidade e personalidade singulares, as de uma poetisa e romancista. As brincadeiras com as palavras e a imaginação com as formas atendem a essa demanda na escrita. Se na primeira parte do livro o *nós* predomina como a pessoa do discurso é porque se delineia no texto um *eu* que vai ganhando dimensão através de um movimento em que os seus

contornos são construídos em contraste e diferenciação com esse *nós*, filhas mulheres modeladas por uma educação tradicional e aristocrática. A exemplo disso, o antepenúltimo episódio conta como a menina de catorze anos costumava passar o tempo gritando discursos desconexos, compostos por palavras em vários idiomas, de modo impertinente, desdenhoso e rebelde, com vestes masculinas, sobre o telhado para toda a vizinhança. A atitude de enfrentamento à imagem feminina conservadora de recato e boa educação aponta para o papel vanguardista que desempenharia a escritora no meio intelectual e literário, na Argentina da primeira metade do século xx.

Com *Cadernos de Infância*, editado originalmente em 1937, após ter escrito três livros de poesia e dois romances, Norah Lange recebe o Prêmio Municipal de Buenos Aires e o Nacional de Literatura. Colaborou assiduamente nas revistas *Martín Fierro*, *Prisma* e *Proa*, sendo conhecida em seu país como “a dama da vanguarda de 20”. Recentemente, foram publicadas suas obras completas e a crítica argentina homenageou-a. Ultimamente, a crítica argentina inclina-se a explorar outras facetas de seu valor estético à margem de sua atuação como porta-voz feminina dos ideais do grupo ultraísta argentino e dos estudos de gênero. Para além da inegável qualidade estética de *Cadernos de Infância* e de seu caráter vanguardista para a época, este precioso exemplar da escrita de si sob a perspectiva feminina pode ser objeto de uma reflexão histórica: como sua forma equilibrada depõe sobre o modo de ruptura da única representante feminina da vanguarda argentina do começo do século xx com o mundo arcaico e tradicional. Uma ruptura curiosamente equilibrada?

TABLADA, José Juan.

Poemas.

Tradução, prólogo, cronologia e notas de
Ronald Polito. São Paulo: Edusp / Fondo
de Cultura Económica, 2008. 464 p.

André Fiorussi

Doutorando em Letras na FFLCH-
USP e bolsista da Fapesp

A PRODUÇÃO POÉTICA DO MEXICANO José Juan Tablada (1871-1945) se espraia por décadas de intensa atividade, ao longo das quais sofreu e provocou profundas transformações. Tablada integrou os cenáculos hispano-americanos do modernismo, do pós-modernismo e das vanguardas; foi um dos introdutores do haikai e do caligrama em língua espanhola, colaborou com grandes músicos e pintores da primeira metade do século xx e deixou uma obra extensa e multifacetada. Essa trajetória pode ser acompanhada pelo leitor brasileiro na bela edição de poemas selecionados que a Edusp lançou em parceria com o Fondo de Cultura Económica.

Como avisa no prólogo, o poeta e historiador Ronald Polito optou por uma tradução “a mais literal possível”, sem rimas nem metro, justificando-se pela oportunidade – sempre oportuna, aliás, para a poesia – de uma edição bilingüe; e por respeitar a unidade dos principais livros de Tablada, selecionando de cada um deles os poemas que julgou mais representativos. A atenção aos poemários é desigual e privilegia expressamente a parte vanguardista das obras de Tablada, no que o organizador está em acordo com as linhas mestras da recepção contemporânea, de Octavio Paz em diante. Faltou à edição, porém, anunciar mais claramente, em capa ou quarta-capa, que não comporta a poesia completa do autor, mas uma antologia.

Tablada lançou-se poeta no auge do modernismo hispano-americano. Ao longo da década de 1890 e ainda no início da de 1900, publicou poemas na revista *Azul*, de Gutiérrez Nájera, além de traduções de parnasianos e simbolistas franceses em diversos periódicos. Fundou a *Revista Moderna* e traduziu *O Rei Galaor* de Eugênio de Castro. Achava-se, enfim, decididamente alistado nas fileiras modernistas, lendo avidamente o que lhe chegava às mãos, enfrentando o moralismo provinciano na apreciação da arte e tomando partido na constituinte continental do verso flexível e cosmopolita. Não obstante, muitos poemas seus desse período – reunidos no *Florilégio*, de 1899, e em sua 2ª edição, de

1904 – se distinguiam da jovialidade alegre e provocativa com que Rubén Darío moldara, em *Azul... e Prosas profanas*, o caráter dos novos poetas. Entre versos para álbuns e leques, entre mascaradas de Banville e idílios de Watteau, surgem textos que incorporam o aspecto sombrio de Baudelaire, Verlaine e Huysmans, mais alinhados nesse sentido com parte da produção de Julián del Casal e José Asunción Silva. É o que se observa, por exemplo, na huysmaniana “Missa Negra”, que nos lembrará algo de Cruz e Sousa, e no *spleen* de “Ônix”, que termina com este suspiro decadentista: “Frade, amante, guerreiro, eu queria / saber que obscuro advento espera / o amor infinito de minha alma / se de minha vida na tediosa calma / não há um Deus, nem um amor, nem uma bandeira”. A seleção efetuada por Polito exclui três de cada quatro poemas do *Florilégio*, mas tem êxito em seu propósito de oferecer uma amostra representativa.

Já nos poemas de *Ao sol e sob a lua* (1918), coligidos pelo autor após 14 anos do *Florilégio*, encontram-se ainda muitas flores modernistas, mas também poemas que, despojados em grande medida da opulenta orquestração, começam a concentrar-se em imagens impactantes e metáforas em profusão, além do fino humor que passaria a caracterizar os escritos de Tablada. Em 1909, Lugones lançara o *Lunario sentimental* – série de litâneas à maneira de Laforgue depois da qual poucos poetas se arriscam a afirmar-se capazes de produzir novas metáforas da lua. Tablada o fez. Em 1911, González Martínez formulara a sugestão: “*Tuércete el cuello al cisne de engañoso plumaje*”. Tablada o fez e, ao lado também de López Velarde, com quem travara amizade em 1914, formou a trinca de poetas mexicanos que mais interessariam, segundo Octavio Paz, aos vanguardistas em gestação. Na seleção de *Ao sol e sob a lua*, vale destacar o belo “Sob a chuva”; os desconcertantes dípticos finais de “...?”, que sintetizam o assombro do poeta diante das mulheres novaiorquinas (“Mulheres fire-proof, à paixão inertes, / cheias de fortaleza, como as caixas-fortes, / é vosso seio o antro da ambição histérica, / vosso segredo é uma combinação numérica!”); o poema

“Lawn Tennis”, em que o vaivém da bolinha é figurado na disposição das estrofes; e o mordaz “O automóvel no México”, inspirada invectiva em que o veículo é seguidamente apostrofado (“dragão feito por um cubista”, “sáurio de alígeros afãs”, “alcova itinerante”, “ataúde dinâmico”, “réptil que quer ter asas”...).

Nos quatro anos seguintes, Tablada publicaria em três livros os seus poemas mais conhecidos e importantes atualmente: *Um dia... (poemas sintéticos)*, *Li-Po e outros poemas* e *O vaso de flores (dissociações líricas)*. O interesse do segundo, bastante anotado por Polito, reside no experimentalismo formal dos engenhosos caligramas e do simultaneísta “Nocturno alterno”, considerado por muitos o mais ousado poema vanguardista de Tablada. Os dois outros livros são coleções de haicais, sobre os quais o leitor poderá encontrar no prólogo e nas notas de Polito uma ampla gama de informações: a exposição e a avaliação do japonismo de Tablada constituem mesmo o ponto alto da edição brasileira. Teria sido útil, talvez, ampliar a discussão para a “porção ocidental” desses haicais, explorando suas relações com o epigrama latino e a agudeza seiscentista, por exemplo. Como bem observou Octavio Paz, o haicai em Tablada não é uma importação rigorosa da forma japonesa; antes, atende à propensão imagética e objetiva do poeta, que encontra aí uma estrutura breve capaz de libertar a imagem e resgatá-la do poema com argumento, rima e metro. Um exemplo claro é esta “decantação” em haicai de um célebre soneto de Rubén Darío: “Ao lago, ao silêncio, à sombra, / todo candor o cisne / com o pescoço interroga”. Há poemas de pura revelação analógica (“É mar a noite negra; / a nuvem uma concha; / a lua uma pérola...”), há os que incitam à reflexão (“O pequeno mono me fita... / Queria dizer-me / algo que esqueceu!”) e os de infalível humor (“Do verão, vermelha e fria / gargalhada, / fatia / de melancia!”). Outros, como “O bambu”, fixam analogias que simbolizam o próprio fazer poético do mexicano japonista. “É do México e da Ásia minha alma um hieróglifo”, escrevera Tablada em 1918. Por fim, vale reproduzir este antológico “Heroísmo”: “Triunfaste por fim, cãozinho fiel, / e afugentado por teu latido / foge veloz o trem...”.

Dos três demais poemários contemplados na seleção, os dois últimos são reuniões póstumas de poemas escritos em diversos momentos da carreira de Tablada – *Os melhores poemas de José Juan Tablada* e *Interseções*. O outro, que se destaca como conjunto autoral, é *A fêria (poemas mexicanos)*, de 1928. Marca-se aí um duplo retorno de Tablada: ao México natal e às formas menos breves. O uso sistemático do verso livre e de uma sintaxe pouco ortodoxa dotam esse livro de um estilo bastante diferente em relação aos primeiros. A abundância de expressões coloquiais regionais e de palavras em náuatle deve ter dado trabalho ao tradutor, que preparou uma série de notas a respeito. Ainda assim, o leitor brasileiro sentirá falta de outras, que se concentrassem menos no vocabulário e mais no sentido figurado em certas passagens. Isso vale tanto para as inúmeras referências históricas e políticas, como para certas alegorias cuja cifra nos é inapreensível, como a de “A aurora no alpendre”, baseada no vocabulário do carteadado popular: “Em tua insônia, alma cheia de fêria, / não ouviste cantar aquele galo / que lançava ao céu as onças / do Sete de Ouros?... // Eu olhei esse noturno acaso e logo vi / caindo na negrura do espaço / em pó de ouro e bruma de topázio, / as quatro notas do quiquiriqui...”.

Mas nesse como nos outros passos do livro, embora com critérios pouco definidos, a transcrição do texto em espanhol nas páginas pares é, em geral, correta. A tradução de Polito tem sucesso em seu propósito elucidativo, com falhas pontuais que poderiam resolver-se em revisão. Exemplos: *brincar* (que em espanhol significa “saltar”) por “brincar” em “Comedieta”; *ve* (“vê”) por “vai” em “Díptico”. Há ainda opções discutíveis, como uma latina *animula* vertida numa pobre “alminha”, em “O grande galo tricolor”, e a substituição do poético *ampo* – palavra rara de Quevedo, Góngora, Calderón e Sor Juana, reposta por Zorrilla, que Tablada usou com meditada freqüência e dotou de um sentido epifânico – por uma série difusa de sinônimos de “brancura”. Por fim, alguns poemas especialmente musicais perdem demais na tradução literal: um caso

exemplar é o de “A bailarina”, que abdica do ritmo alegórico original e, assim, de seu principal atrativo.

As notáveis mudanças de estilo geraram certa desconfiança nos primeiros leitores de Tablada (como o próprio González Martínez), que, embora reconhecendo-lhe o talento, reprovaram a falta de unidade e a submissão às modas literárias que lhes pareciam caracterizar sua obra. A reavaliação das últimas décadas deve muito ao trabalho de pesquisadores da Universidade Nacional Autónoma de México (UNAM), os quais, de posse do arquivo pessoal do poeta, organizaram uma edição abrangente em 1971 e disponibilizaram fac-símiles de raríssimas primeiras edições na Internet. Antes disso, é preciso registrar a recomendação insistente empreendida desde 1945 por Octavio Paz, para quem a versatilidade resulta de uma prolífica disposição à novidade e ao movimento da vida, registrando instigantes “viagens ao presente”.

Assim, a poesia de Tablada deve receber maior atenção em tempos próximos. O Tablada modernista viveu à sombra de Darío e Amado Nervo, e merece revisão, no mínimo por interesse histórico – como, aliás, muito do próprio modernismo hispano-americano. O pós-modernista se confundiu com o contra-revolucionário, e talvez já seja hora de reavaliar juízos. O vanguardista é sempre interessante, ora pioneiro, ora engenhoso e comovente, muitas vezes brilhante. E, em todo o livro, o leitor poderá aproveitar o trabalho de um artífice virtuoso da palavra, um observador de aguda curiosidade e um audaz inventor de formas e imagens, que assim definiu sua atividade: “Pois com suor de seu barro mortal / coalha o Poeta prismas de cristal / para que o vulgo veja o triste mundo / irisado, misterioso e profundo”.

Tablada nasceu no México; viveu também em Nova York, Bogotá e Caracas; viajou muito, inclusive duas vezes a Paris e ao Japão. Foi diplomata, cronista, artista gráfico, crítico e colecionador de arte, vendedor de vinhos e desportista amador. Teve ativa e controversa participação na política de seu país, sobretudo nos anos da revolução, à semelhança, aliás, de outros intelectuais da sua geração.

PIÑERA, Virgilio.
Teatro Completo.

Letras Cubanas, 2006.

Wilson Alves-Bezerra

Autor de Reverberações da
fronteira em Horacio Quiroga
(Humanitas/FAPESP), tradutor e
professor da UFSCar.

NO MOMENTO ATUAL, QUANDO O comércio eletrônico de livros e os sebos virtuais tornaram cada vez mais escassos os livros “difíceis de conseguir”, o *Teatro Completo* do cubano Virgilio Piñera (1912-1979) surge como uma singular exceção. Publicado em duas diferentes edições cubanas – a primeira em 1960 e a seguinte somente em 2002 – o livro praticamente não circulou fora da Ilha. A presente reedição é do ano de 2006, e conta com tiragem de trinta mil exemplares, segundo informa a editora. Eis o paradoxo: o exemplar pode ser adquirido em Cuba “por menos de um dólar”, desde que pago em moeda nacional, e desde que não precise ser remetido para o estrangeiro, já que a editora não dispõe de meios para remessa internacional. O *Teatro Completo* de Piñera é, portanto, para os brasileiros e hispânicos do mundo, um não-lançamento, um autêntico livro bem difícil de conseguir¹.

Um dos efeitos dessa particular situação editorial é que no Brasil e no mundo hispânico, o Piñera narrador é relativamente difundido através da edição espanhola dos *Cuentos completos* (Alfaguara, 1999) e em traduções brasileiras (*Contos frios seguidos de outros contos*, Iluminuras, 1989; *A carne de René*, Siciliano, 1990; ARX, 2003), mas o Piñera teatral continua sendo praticamente inédito fora de Cuba. Já na Ilha, conforme relata o diretor de teatro Reinaldo Montero, Piñera “es un autor vivo, cuya omnipresencia asombra”.

É possível nos perguntarmos, parafraseando do autor: quem é o Piñera teatral que não conhecemos e quem é o Piñera teatral que hoje se conhece em Cuba? A atual edição cubana de certa forma nos dificulta uma das vias mais interessantes para tal resposta, aquela que poderia ser obtida através das palavras do próprio autor, pelo saboroso prefácio da edição de 1960, “Piñera Teatral”. Em tal texto, Virgilio discorria acerca de suas primeiras obras teatrais e perguntava-se sobre sua condição de dramaturgo com tão poucas peças (à época seis), num país em que mal havia tradição de dramaturgia. Para o leitor de hoje, a releitura daquele texto representaria ainda o privilégio de conhecer a visão, no

calor da hora, que tinha Piñera acerca da recém-ocorrida Revolução Cubana, bem como de seu líder, Fidel Castro. Além de conhecer as curiosas relações tecidas pelo dramaturgo entre o contexto histórico cubano e a própria obra dramática. Destacam-se naquele prólogo o quase juvenil otimismo de Virgilio Piñera quanto à figura de Fidel e à revolução e, paradoxalmente, sua lucidez de que a produção artística pós-revolução não seria mais a mesma na Ilha.

Infelizmente, quem tiver acesso à nova edição do *Teatro Completo*, não lerá esse texto fundamental do dramaturgo. O antigo prefácio foi substituído por outro, a cargo do crítico Rine Leal, cujo título já é um indicativo do que virá a seguir: à inflexão quase interrogativa que havia em “Piñera teatral” (1960), Leal substitui por um cabal “Piñera todo teatral” (1989), suspendendo a interrogação irônica que servia de convite aos leitores. Rine Leal, com seu prefácio, termina por deslocar Piñera da auto-proclamada marginalidade – ele se intitulava autor “casi teatral” – para a canonização das Letras, ao referir-se ao autor nos seguintes termos: “cada generación, cada época, produce su dramaturgo. (...) Para los hombres de mi época, que comenzábamos a escribir en los años cincuenta, ese dramaturgo es Virgilio Piñera” (p. V). Piñera, em seu prólogo, falava do lugar movente de quem escreve e desconfia de si mesmo; já Rine Leal enuncia a partir da estabilidade judicativa que promove o canonicato. Situação incômoda para o dramaturgo que tanto prezava a negação em suas obras.

É preciso acrescentar que o prólogo de Leal é uma sorte de glosa comentada de “Piñera Teatral”, o qual é lido e citado longamente. No campo da política, o olhar otimista de Piñera em relação à Revolução que, como se sabe, mudou bastante nos anos seguintes, é relido por Rine Leal numa chave que confere ao cubano uma espécie de salvo conduto de autor revolucionário. O novo prefaciador chega a citar, a certa altura, o crítico A. Zis, que em seu *Fundamentos de la estética marxista* (Moscou, 1976) diz: “A ‘poner las manillas del reloj por el reloj de la revolución’ llama hoy a sus colegas en el arte el escritor cubano Piñera” (p.

xii). Um Piñera revolucionário, pois, é o Piñera teatral da nova edição cubana.

O fundamental é que o teatro de Piñera, independentemente do prefácio, está vivo, e integralmente republicado. A nova edição ganha em alento, com a inclusão de vários outros textos dramáticos e de alguns de primeira publicação. Estão lá obras fundamentais como *Dos viejos pánicos* (1967), vencedora do Premio Casa de las Américas; além de curiosos exercícios de estilo inéditos, como *El encarne* (1969), em que personagens clássicos do teatro ocidental, como Mefistófeles, Rigoletto e a Electra Garrigó (do próprio Piñera) têm que se enfrentar com um diretorzinho de teatro de revista que os vai dirigir; há espaço ainda para a joyceana *Nacimiento de palabras* (1969), em que combinatórias vocais de diferentes letras e sílabas vão gerando cadeias significantes imprevistas.

Ao lado dessas, estão outras peças mais difundidas, conhecidas já na primeira edição do *Teatro Completo: Electra Garrigó, Jesús, Falsa Alarma, La Boda, El Flaco y el Gordo, Aire Frío, El Filántropo*. Relê-las hoje, reunidas, permite uma visão algo distinta do Virgilio Piñera teatral; não mais aquela trazida por ele mesmo no calor da Revolução Cubana, em 1960; tampouco a do espanto cubano ante a queda do Muro de Berlim – contexto em que Rine Leal escreveu o prefácio, em 1989.

Ao ler ou reler as peças hoje, talvez o leitor brasileiro se lembre de Nelson Rodrigues, de Franz Kafka, de Eugene O'Neill, de Eugène Ionesco e de Sigmund Freud. E certamente se lembrará bastante de Fidel Castro. Não como matrizes ou influências diretas na escrita de Piñera, mas como autores ou personagens afins a seu teatro. E sem precisar entrar no mérito das leituras ou desleituras, é preciso dizer que, já no prefácio de 1960, Piñera se ocupava em negar as influências de *As moscas* de Sartre em sua *Electra Garrigó*, bem como da *Cantora Careca* de Ionesco em sua *Falsa Alarma*. Não é de hoje que tais nomes orbitam em torno a seu teatro. Esgotadas as angústias da influência e o fetiche pelas novidades, e ignorando-se a face perversa da literatura comparada, talvez o leitor

possa hoje deleitar-se com o teatro de Piñera sob outra perspectiva. E o maior deleite certamente não está na releitura da *Electra* de Sófocles pela *Electra Garrigó*; a qual, passados os anos e vista do Brasil parece ter se reduzida a uma leitura incipiente dos postulados freudianos do Complexo de Édipo, num espelhismo algo esquemático entre os pais Agamenón e Clitemnestra e os filhos Orestes e Electra, que só se resolve com o assassinato da geração precedente.

O veio fértil de Piñera está noutras paragens, como na excelente *Jesús*, em que de maneira bastante hábil, a tradição totalitária cubana – que vai do jugo espanhol e passa pelo ditador Fulgencio Batista – e a cultura cristã, bastante forte na Ilha, passam por uma releitura transgressora pela via da linguagem. O argumento da peça é simples: o barbeiro Jesús García é aclamado pelos vizinhos como o novo Messias, pelos milagres que supostamente estaria fazendo; Jesús tenta em vão recusar a proclamação messiânica, negando enfaticamente tal condição. Ocorre que aquilo que é demanda popular, logo passa a ser acusação, e o barbeiro passa a ser perseguido por proclamar-se o novo Jesus; mas de pouco lhe vale simplesmente negar: “DETECTIVE SEGUNDO. Así que niega ser el segundo Mesías y resulta que sus padres se llaman José y María (*Al Detective Primero*.) ¿No te parece muy sospechoso todo esto?” (p. 47)

Entretanto, o que poderia ser uma peça de corte kafkiano mostra logo no segundo ato um desvio fundamental: inserindo-se subversivamente nos discursos totalizadores, o barbeiro encontra um lugar de onde pode, arditosamente, afirmar-se pela via da negação: “JESÚS. Tengo una verdad: la de no ser el nuevo Mesías. Aquellos que la comparten son mis discípulos.” (p. 56). Assim, fazendo sua profissão de fé o *não ser* o novo Messias, Jesús García capitaliza a demanda popular e se burla dela. E, ao perceber que seu fim é iminente, faz inclusive entre seus prosélitos uma ceia de despedida: “JESÚS. (...) Oíd: Comed de esta carne porque ella es mi pan, y bebed de esta sangre porque ella es mi vino... (*Lanza una carcajada*) (...) ¡Los límites se borran, la razón se oscurece,

la lógica se quebranta! (*Pausa*) ¡Amigos, brindo por la muerte eterna!” (p. 64). Sua escolha de afirmar-se como o não-Messias confere a ele uma liberdade que lhe era desconhecida, mas da qual se vale com habilidade: “JESÚS. ¡Cuánta inocencia! ¿No acabas de comprender que no siendo Jesús puedo darme el lujo de unos cuantos embustes?” (p. 65).

O Jesús de Piñera parece fazer lembrar ao leitor que tanto no Estado totalitário quanto na Igreja Católica sempre se é – de antemão – culpado de algo; Jesús García, bom cidadão, bom barbeiro, dribla com suas sutilezas verbais e seus torneios o inexorável trazido por ambas instâncias, e com isso prolonga o desafio do seu dizer onde a fala é negada de antemão. Assim, afirma-se ao menos até dar de cara com o seu destino de personagem trágico.

O outro grande momento cênico de Piñera é *Dos viejos pánicos*, peça que trata da solidão, da frustração, do desejo e da morte pela perspectiva da velhice. Há apenas dois personagens, o casal de sexagenários Tota e Tabo, que encontram num erótico jogo teatral um consolo para as dificuldades de seu solitário casamento. Encenam sua própria relação. O medo da morte e a mesura do que convém não ser dito são abolidos num jogo no qual tudo se pode dizer (relembrando alguns momentos catárticos do teatro de Nelson Rodrigues), os amores perdidos podem ser revividos, o ódio que sentem um pelo outro pode ganhar vazão. A liberdade, a agressividade e o prazer duram o tempo do jogo; e logo Tota e Tabo voltam ao medo cotidiano: “TOTA. Vamos, cretino, vuelve a tu materia. Ahora estamos vivos, ahora hay que vivir, tomar la píldora, dormir, despertar tener miedo, y jugar, y volver a dormir y volver a despertar.” (p. 504)

Nessa peça ressurge a imagem do governo totalitário, que lhes vem espreitar através de um perturbador questionário que devem responder; uma vez mais, o sentido é dado de antemão e antecede a resposta. Não importa o que se diga, que aquele que fala cairá nas malhas de um sentido anterior: “TOTA. (...) ‘Se casó con el que actualmente es su esposo por amor o por miedo?’ (*Pausa. Levanta la*

cabeza.) (...) / TABO. ¿Te das cuenta? Saben tanto de ti y de tu vida que son como si fueras tú misma. / TOTA. Son preguntas que meten miedo. ¿Cómo contesto ésta? / TABO. Lo que contestes no va a tener mayor importancia. Fíjate, en el fondo ellos no preguntan. / TOTA. (*gritando*) Y si no preguntan, ¿qué carajo es lo que hacen? / TABO. (*con mucha calma*) Contestan, contestan por ti. (...)” (p. 495).

Assim, no teatro de Piñera, o que é na via da linguagem da ordem do absurdo, pode ser entendido como tentativa de escapar ao sentido. Sentidos que são dados de antemão no totalitarismo dos governos e da religião, e ainda mais quando ambos caminham juntos. Aí se entende o alcance da astúcia de Jesús García, inapreensível nas malhas da negação de uma condição de Messias nunca afirmada por ele; e o alcance do jogo lúdico do casal Tota e Tabo, desviando-se do medo, que é também medo da morte. Que este espaço de fuga não seja perene, que seja fugaz como o tempo da enunciação, como a duração dos jogos de linguagem, não obsta para que haja (auto)afirmação entre as negações e o absurdo dos personagens de Piñera. Seu teatro, se está ausente no Brasil contemporâneo, está vivo, por outra parte, e tem muito a nos dizer sobre a astúcia e o alcance da linguagem nos totalitarismos de toda cepa.

O exemplar analisado para esta resenha foi ofertado por um dos diretores da editora Letras Cubanas, e generosamente remetido ao Brasil pelo dramaturgo cubano Reinaldo Montero, após alguns contatos por e-mail. A ambos meu agradecimento.

GONZÁLEZ
ECHEVARRÍA,
Roberto. *Cartas de
Carpentier.*

Editorial Verbum, Madrid, 2008.

Elena Palmero González
Universidade Federal do Rio de Janeiro

LAS CARTAS DE UN ESCRITOR son valiosos fragmentos en los que la crítica y la historiografía literaria pueden leer mucho de su personalidad y de las circunstancias que rodearon su trabajo creativo. La correspondencia de Alejo Carpentier con Roberto González Echeverría, publicada por la editorial madrileña Verbum en 2008, bajo el título *Cartas de Carpentier*, une a ese valor primario otro no menos estimable y es que el interlocutor del novelista ha sido también durante años su más profundo y sistemático crítico.

Profesor, investigador de la literatura hispanoamericana, uno de los ensayistas más lúcidos de la cultura cubana de los últimos cincuenta años, González Echeverría logró tener con Carpentier una curiosa relación de admiración y al mismo tiempo de autonomía intelectual poco usual en casos como éste, en que el objeto de estudio tiende a seducir al crítico por su grandeza. Supo González Echeverría leer un Carpentier profundo; entenderlo en sus fisuras, en sus contradicciones; haciendo una crítica a contrapelo, desautomatizada, en permanente tensión con la propia obra estudiada; y esa forma de ejercer la crítica tocaría de manera original la relación personal e intelectual que mantuvo con el maestro.

Leer, pues, esta correspondencia es acceder a pensamientos en tensión, al tiempo que también es acceder a una relación epistolar fundada en el conocimiento, en la admiración mutua y en el buen diálogo, quiero decir, aquél en que se oyen las dos voces, aún cuando en desacuerdo.

Inmersos ambos en un momento clave de la cultura cubana, la década del setenta, situados en polos divergentes del campo intelectual cubano de esos años y asumiendo roles tan encontrados como los de creador y crítico, este diálogo expresa tensiones ideológicas y creativas, al mismo tiempo en que revela una profunda amistad nacida de la admiración y el reconocimiento mutuo.

Tiene el libro un texto introductorio de valor inestimable, intitulado “Prólogo y aclaraciones”. En este momento inicial, González Echeverría explica la

génesis y la naturaleza de esta correspondencia, dando claves fundamentales para la lectura de las cartas, en lo que concierne al ámbito intelectual, político e histórico en que éstas se escribieron. Ofrece al mismo tiempo una valoración de la personalidad de Carpentier, situando al artista en una dimensión humana, naturalmente proclive al equívoco y a la contradicción. Esta manera de ver al hombre, poco habitual en la crítica contemporánea cubana cuando estudia la personalidad carpentereana, nos coloca frente a la aporía insalvable que acompaña siempre a la genialidad, la del artista atrapado en los límites de su humanidad. Igualmente se discurre en este ensayo por temas de valor biográfico, como es el de la nacionalidad de Carpentier o el de los sucesivos embustes que rodearon la vida del novelista, colocándolos en diálogo con su obra, como si vida y obra en Carpentier se homologaran en una invención sin límites.

Seguidamente a este ensayo introductorio se ofrece al lector un texto de carácter memorialístico sobre la visita de Carpentier a la Universidad de Yale en 1979, documentado con fotos de ese encuentro, que lleva por título “Carpentier en Yale: recuerdo fotográfico de una visita”. Aquí el tono prioriza lo confesional, dándose espacio a la reconstrucción del fragmento en la memoria. Se recuerdan comidas, chistes, paseos, impresiones, datos al margen, incidentes sin aparente trascendencia, pero que van construyendo una imagen más íntima y próxima al novelista, imagen que se intenta salvar del tiempo con la palabra.

El núcleo central del libro lo constituyen diecisiete cartas de Carpentier a González Echevarría, escritas entre julio de 1972 y febrero de 1980 y tres dedicatorias. En ellas es posible seguir el original camino que tuvo esa amistad. De la primera dedicatoria del novelista: “Muy estimado señor”, a la última: “Mi querido Roberto”, habrá un camino de conversaciones, polémicas, reclamos y también de afecto y admiración; de la primera despedida: “de usted, atentamente”, a la última: “tu amigo fiel”, habrá un hermoso camino de hermandad y fe intelectual.

Los temas de estas cartas están en su generalidad referidos a las obras de

Carpentier y su proceso creativo. Abunda el novelista en detalles sobre su método de composición, ofrece opiniones diversas sobre literatura y cultura, comenta sobre escritores latinoamericanos de su tiempo (Ángel Rama, Octavio Paz, García Márquez), corrige detalles al trabajo crítico de González Echevarría y sobre todo le envía mucha documentación sobre su obra, hecho que el interlocutor toma como un intento de influir en su pensamiento. De la misma manera, en este núcleo de cartas conocemos incidencias y pormenores que contextualizaron esta relación intelectual, ineludiblemente tocada por la posición que ambos intelectuales mantuvieron ante la política del gobierno cubano en la isla, al tiempo que también mediada por la situación política en que se vieron inmersos al vivir uno en Estados Unidos y otro como representante cultural de Cuba en París en un período de profundas tensiones entre los gobiernos de Cuba y Estados Unidos.

Dos anexos completan el libro. Uno con nueve cartas de González Echevarría a Carpentier y el telegrama enviado a Lilia Esteban con motivo del fallecimiento del escritor; otro con la entrevista que el profesor cubano le realizara al novelista en su primer encuentro personal, en mayo 1973, en París. El libro, que inicialmente no se presenta como una correspondencia, si se considera su título, *Cartas de Carpentier*, de hecho lo es, pues contiene este valioso anexo con las cartas del crítico al novelista, las que pueden ser cotejadas por fecha y tema para completarse el diálogo en nuestra lectura.

No debe pasarse por alto la dedicatoria del volumen a Araceli García Carranza, extraordinaria bibliógrafa cubana y depositaria de la papelería de Alejo Carpentier en la Biblioteca Nacional de Cuba, a quien todo estudioso de la obra carpentereana debe una parte importante de su trabajo. Con razón Klaus Müller Berg la llamó en uno de sus textos “el hada de la Biblioteca Nacional”. Araceli vuelve a estar en los agradecimientos, los que elocuentemente distinguen su obra, su dignidad y su generosidad sin límites.

Si leer una correspondencia es siempre construir una narrativa, recrear un mundo a partir de los mundos que se cruzan en esa correspondencia, podríamos decir que al leer este libro es posible construir un gran hipertexto donde se cruzan, vidas, destinos, obras, crítica literaria, política cultural en la que los destinatarios se vieron inmersos; es transitar por un segmento de nuestra historia literaria y es compartir con Roberto González Echevarría la experiencia extraordinaria de acceder al gran teatro de la imaginación que es la vida y la obra de Alejo Carpentier.

ALCALÁ GALÁN,
Mercedes.
*Escritura desatada:
poéticas de la
representación en
Cervantes.*

Alcalá de Henares: Centro de Estudios
Cervantinos, 2009.

Rosangela Schardong

MERCEDES ALCALÁ GALÁN, DOCENTE DE literatura espanhola na Universidade de Wisconsin-Madison, conta com numerosos artigos publicados em revistas especializadas que versam, principalmente, sobre a obra de Cervantes, a partir de questões relacionadas com teoria literária e estudos de gênero, além de ter preparado a edição crítica de *La silva curiosa*, de Julián de Medrano (1998).

Em *Escritura desatada*, a pesquisadora esclarece no prólogo que os temas centrais da obra são a poética da representação e as relações entre vida e literatura, sendo seu propósito a identificação e análise de como elas se materializam no texto literário. Ao aproximar-se de alguns problemas poéticos, tenciona refletir sobre os textos críticos e dialogar com eles. Adverte que não se abstém do apoio da crítica moderna, apesar das acusações de anacronismo que pesam sobre ela. Termina o prólogo afirmando que não existe nenhuma teoria literária que por si só possa captar a variedade, a riqueza, os infinitos jogos, os ritmos, o caráter universal e os particulares códigos artísticos da literatura cervantina.

As páginas de *Escritura desatada* abrangem a obra de Cervantes em prosa, poesia e teatro. O conteúdo está organizado em duas partes: a poética dos objetos e a oficina do texto, cada qual com três capítulos. No capítulo I, “El libro como objeto en el *Quijote*”, Mercedes Alcalá recorda que na época de Cervantes o livro impresso era algo que causava precaução e temor, mas também curiosidade intelectual e encantamento. Cita as admoestações de Luis Vives e dos pregadores Gaspar Astete e Antonio Guevara sobre o efeito nocivo dos livros de ficção sobre os costumes. Para a autora, o *Quijote* é uma esplêndida resposta à condenação aos livros de entretenimento e uma reivindicação em favor da ficção.

O capítulo 2, “La esfera de lo visual: espejos y retratos como resortes poéticos”, se concentra no estudo de tais objetos que, além de ícones da vaidade, eram concebidos como entes capazes de captar a vida. Considerando que o mundo do *Quijote*, embora pautado pela verossimilhança, se vê constantemente inserido no âmbito do maravilhoso, Alcalá assevera que, na primeira parte, prodígio e

fantasia existem como a imagem do mundo dos livros de cavalaria refletida pela loucura de Dom Quixote. Contudo, na segunda, os mecanismos do cavaleiro para a interpretação do mundo se tornam acessíveis aos que leram a primeira parte. Estes passam a atuar como um espelho que reflete o outro: o genuíno espaço da imaginação de Dom Quixote. Para a autora, o reflexo fundamental do romance é o do *Quixote* de Avellaneda, um *objeto histórico* que se introduz no texto e se converte em peça fundamental de sua engrenagem poética.

Ampliando o estudo da poética dos objetos, Alcalá analisa os retratos de Auristela em *Persiles*. Observa que as representações pictóricas da identidade da personagem atuam como seres autônomos que a precedem, a seguem e a ameaçam continuamente, intensificando sua presença, multiplicando-a extemporaneamente, além de atualizar a *admiratio* que sua beleza provoca nos demais. O processo de duplicação merece atenção especial na análise das protagonistas femininas dos romances cervantinos, uma vez que Dulcinéia e Auristela correspondem ao *alter ego* de Aldonza Lorenzo e Sigismunda. O desdobramento permite a mitificação das personagens, ambas inatingíveis, porém centro da ação, da atração e do desejo. Apesar dos muitos retratos de Auristela, não é possível *vê-la*, pois os atributos de sua beleza nunca são descritos. De modo similar, Dulcinéia é a dama pintada na imaginação de Dom Quixote, inacessível ao leitor. A representação do feminino em Dulcinéia e em Auristela, por tanto, se dá a partir das emoções que elas inspiram. O reflexo que se vislumbra no espelho dos outros é o que lhes dá realidade e identidade. Finalizando o tema, Alcalá destaca o processo de duplicação produzido pelo livro, o espelho e o retrato como técnica poética escolhida por Cervantes para representar a complexa essência da personagem de ficção.

No capítulo 3, “El manuscrito *arábigo*: la clandestinidad del *Quijote* de Cide Hamete Benengeli”, após historiar os decretos que paulatinamente cercearam a língua e a cultura árabes na Espanha, culminando com a expulsão em 1609-

1614, Alcalá reafirma a opinião de outros estudiosos de que Cide Hamete é uma personagem historicamente impossível, concluindo que a irreverência e humor com que Cervantes trata a matéria mourisca não é só um traço de estilo, mas uma resposta, a partir da poética do texto, a um dilema histórico. Ao conferir ao *Quixote* uma natureza híbrida e *aljamiada* – um assunto eminentemente cristão escrito em árabe – Cervantes se nega a apagar da memória a presença da cultura árabe em terras espanholas.

A segunda parte de *Escritura desatada* dedica-se à oficina do texto, isto é, ao processo de criação literária. No capítulo 4, “La idea de lo literario: *inventio* y proceso creador”, Alcalá concorda com Riley em que o *Quixote* mantém uma estreita conexão com a épica através dos romances de cavalaria. Também está de acordo com Vargas Llosa em que Cervantes rende magistral homenagem a tais romances, apoiando-se no fio milenar da aventura, explorando e recriando as vertentes que a narrativa cavaleiresca oferecem. No tocante às preceptivas poéticas presentes no *Quixote*, a autora reduz a importância dada pela crítica aos princípios enunciados pelo cônego de Toledo, que ataca os livros de ficção e defende a verossimilhança (I, 47-50). Adverte que seu discurso registra lugares comuns da época e que expressa um ponto de vista adequado à personagem. Chama a atenção para a história do Cavaleiro do Lago, narrada por Dom Quixote, que opera como argumento em favor do deleite (I, 50, 569) e apresenta uma imagem belíssima do poder na narração para criar mundos novos e inusitadas experiências por meio da imaginação. Convencida de que o *Quixote* é uma obra em defesa da literatura de entretenimento, Alcalá considera que o enlouquecido fidalgo é quem vence o debate acerca dos princípios poéticos, destacando que a história do Cavaleiro do Lago indica como o prazer da leitura não depende da verossimilhança, e sim da capacidade do leitor para deixar-se envolver pelo texto. Não se trata de acreditar *no que se lê*, mas *enquanto se lê*. Para a autora, a narração desta história constitui um *ars legendi*, ainda que muitos a considerem

apenas um contraponto paródico às opiniões do cômico. Neste debate teórico-literário, Alcalá destaca uma estratégia de composição da obra: a da poética em diálogo. Apoiando-se na afirmação de Bakhtin de que a estilística do romance é a *combinação*, acredita que se pode identificar como traço essencial do *Quixote* a combinação de poéticas, cada uma com seu peso específico, porém, todas fundamentais à representação do diálogo.

A estudiosa dá continuidade ao exame da poética do diálogo em *El coloquio de los perros* e *El casamiento engañoso*, dizendo que o diálogo entre Cipião e Berganza ficcionaliza o processo mental da criação literária, dividido pelos retóricos em *inventio*, *dispositio* e *elocutio*. Assim, o colóquio dos cães salienta que a invenção (*inventio*) de uma fábula (história) só pode se efetuar por meio da linguagem (*elocutio*), que configura e ordena (*dispositio*) o pensamento.

O quinto capítulo, intitulado “Géneros intercalados, citas y resonancias en la prosa cervantina”, parte do equívoco de alguns críticos que insistem em identificar como cervantinos os pensamentos teóricos sobre poesia que aparecem em suas obras, quando seria fundamental levar em conta o âmbito ficcional em que se inserem. O autor do *Quixote* e da *Galatea* não escreve sua própria poesia, mas a do outro – a poesia da personagem –, e para o outro. Este processo impossibilita a identificação do texto com a voz do autor. Por intermédio de um fascinante jogo de deslocamentos da palavra lírica, Cervantes aproveita seus códigos, sua economia, sua capacidade de sugestão como parte de um projeto global de criação literária que converte a poesia em material quase protético, podendo ser irônica, grave, humorística, reveladora de sentidos ocultos ou encobridora de sentidos óbvios, sempre com a perspectiva de explorar a razão de ser do romance.

Na seção “Teatro intercalado en la novela” se evidencia a importância do gênero dramático na concepção da prosa cervantina a partir de alguns episódios, como os encontros entre Ruperta e Croriano, que são secretamente observados

por *Persiles y Sigismunda* (capítulo 16, livro III), e o da cena que Camila, Leonela e Lotário preparam para enganar Anselmo, em “El curioso impertinente”. Nestes e outros casos, aparecem marcações da cena, os diálogos se sobrepõem à voz do narrador e a descrição detalhada faz com que o leitor possa *visualizar* a cena, como se estivesse diante de uma representação dramática. Em outra seção a autora se debruça sobre a publicação de *Ocho comedias y ocho entremeses, nuevos, nunca representados* (1615). Indica que ao transformar o ato público em leitura particular, livre da mediação corruptora de adaptadores, atores e platéia, Cervantes desmascara o artifício dos palcos e altera a natureza da obra dramática.

Na seção “*Persiles, semillero de historias*”, do sexto capítulo, Alcalá diz que, em conformidade com as convenções de seu gênero, o romance oferece um rico tesouro de possibilidades narrativas e exige grande destreza do autor para harmonizar a profusão de ambientes, paisagens, personagens, fábulas, anedotas, diálogos, relatos, episódios que vão do legendário e fantástico a tramas de viés picaresco. Aponta como poéticas essenciais do *Persiles* a hibridação, a colagem e a superposição de gêneros, as quais deixam ver a complexidade artística da obra. Quanto à verossimilhança, ela considera que Cervantes acata as normas básicas do romance bizantino, mas experimenta aproximar o âmbito do maravilhoso à idéia de verdade literária.

Na seção “*Vida y escritura a vuelapluma*”, Alcalá recorda que o *Persiles* provocou numerosas especulações críticas sobre seu sentido dentro do corpus cervantino. Propõe-se a lançar algumas luzes sobre o tema analisando o último livro do romance. A partir do capítulo 12 do livro IV, a estudiosa observa a ruptura da causalidade e uma gradual intensificação do ritmo das seqüências narrativas, tanto que o desenlace se consuma em apenas duas páginas. Haveria, então, uma estreita analogia entre os fatos do enredo e a vida do autor. Quando os peregrinos vislumbram Roma, depois de uma longa viagem, e reconhecem que estão próximos “del fin de sus deseos”, Cervantes, em algum momento da

redação, teria percebido a *deadline* de sua vida. A partir daí a realidade extratextual – a falta de tempo decorrente da proximidade da morte – afetaria o processo de escrita do *Persiles*, convertendo o desfecho da obra em voraz metáfora da vida interrompida, do fio cortado da história, alterando o paradigma do tempo no romance bizantino.

Por fim, cabe dizer que Mercedes Alcalá cumpre com o objetivo de apontar, por novos caminhos, estratégias poéticas da invenção e da representação cervantina por intermédio de um texto de agradável leitura, embora, às vezes, repetitivo. Apoiando-se em documentos históricos, estabelecendo o diálogo com a crítica e aproximando as obras cervantinas, *Escritura desatada* assinala como o engenhoso autor faz do processo de inventar, organizar e expressar em palavras um singular componente de sua arte.

José M.^a Díez
Borque (dir.); Esther
Borrego Gutiérrez,
Catalina Buezo
Canalejo (eds.).

*Literatura, política y
fiesta en el Madrid de
los Siglos de Oro.*

Madrid: Visor Libros, 2009, 479 p.

Lavinia Silveiras

Professora de inglês da
UNIFESP/Guarulhos

Professora adjunta de Letras-
Inglês da Universidade Federal
de São Paulo (UNIFESP, Campus
Guarulhos) e autora da tese
de doutorado *No man is an
island: John Donne e a poética da
agudeza na Inglaterra do século
XVII* (SP: FFLCH-USP, 2008).

ORGANIZADO POR JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE, professor de Literatura Espanhola da Universidad Complutense de Madrid, o volume reúne estudos de diversos pesquisadores sobre a representação nas festas madrilenas dos séculos XVI a XVIII.

O livro está dividido em seis partes. Nas cinco primeiras, o leitor tem à sua disposição um vasto material que abrange desde um detalhado documentário sobre as festas – levantando dados que possibilitam, por exemplo, a reconstituição dos custos e da logística necessários ao luxo dos festejos palacianos – a análises minuciosas dos mecanismos representativos de peças encenadas para fins específicos, como a beatificação de um novo santo hispânico ou as bodas de alguma figura da nobreza. Na sexta parte, constituída de apenas um texto de caráter metacrítico, o ensaísta Fernando de la Flor, da Universidad de Salamanca, se propõe discutir a relevância atual de estudos voltados a práticas histórica e semanticamente tão distantes de nossa contemporaneidade, como é o caso das festas do século XVII. Distância essa que o autor pretende desconstruir, a partir da consideração dos eixos teórico-crítico-artísticos que fundamentam a noção de um “neobarroco” contemporâneo.

A leitura dos estudos desse volume é interessante não apenas para pesquisadores que tratam especificamente dos gêneros festivos, mas, também, para todos aqueles que investigam, de alguma forma, os aspectos literários, políticos, econômicos e religiosos das práticas culturais das cortes absolutistas europeias dos séculos XVI ao XVIII e de suas respectivas colônias¹.

O organizador dividiu as primeiras cinco partes do volume por temas: literatura e política; autores e obras; festas hagiográficas e marianas; gêneros

1. Estudiosos das representações simbólicas de outras cortes europeias do período também se interessarão pelo material reunido e examinado nesse volume. As estreitas ligações culturais e políticas entre os âmbitos letrados cortesãos, cujos repertórios iconográficos se compartilham, ensejam profícuos trabalhos comparativos. Cito, a propósito, uma reunião de estudos sobre as ocasiões festivas nas colônias portuguesas: István Jancsó & Iris Kantor (org.). *Festa: Cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2001.

teatrais festivos; e, por último, uma seção de artigos que exploram as festas seiscentistas por perspectivas variadas. Na primeira parte, são estudados os festejos palacianos, as celebrações teatrais do poder real e o protesto público diante dos gastos promovidos pela corte. Por um lado, o exame documental de compras, preparações e encomendas monta uma base que beneficia a reconstrução historicizada da estrutura complexa dos festejos em seu aspecto material e produtivo. Por outro lado, a interpretação desse conjunto se mostra eventualmente pouco atenta para o papel que se atribui à literatura (e a outras práticas simbólicas) dentro do complexo sócio-cultural que se examina: a validade do texto literário seiscentista como “testemunho” do “descontentamento popular”, por exemplo, tem sido posta em cheque por estudiosos dessa literatura e também por historiadores e sociólogos da cultura. A hipótese reflexológica que trata o texto literário como “espelho” de um discurso social mais amplo traz a notável desvantagem de ignorar, por método, as categorias histórico-literárias que o determinam, sobretudo aquelas relativas ao gênero.

As relações entre poder e sociedade, ou entre política e literatura, são específicas nas práticas letradas dos âmbitos cortesãos, o que não implica que sejam inexistentes. Sendo específicas, portanto, questões como o gênero da composição, a recepção da obra, as particularidades dos efeitos literários e a produção da audiência são incontornáveis para as análises dos discursos mobilizados nos textos e representados nas festas e pelas festas. Pular a etapa de particularização literária e histórica dessas produções acarreta prejuízo da análise das relações entre poder e sociedade, muitas vezes gerando deduções vazias sobre supostas manifestações contradiscursivas e subversivas em gêneros como a sátira e em subgêneros cômicos, como as curiosas *mojigangas*. Ainda que o leitor se beneficie, assim, do profícuo trabalho de levantamento e de descrição das produções festivas, muito falta em relação à interpretação dos dados analisados. A hipótese interpretativa que enxerga “evasão da realidade” (p. 95) em

ocasiões festivas do século xvii, como uma espécie de política de pão e circo, não compreende a complexa estrutura das representações como práticas ao mesmo tempo simbólicas e políticas, em que se integram aspectos vários da hierarquia de uma sociedade de corte.

No caso de alguns estudos, não é uma festa que se analisa em particular, mas um autor de maior ou menor celebridade – Lope de Vega, Rojas Zorrilla, o jesuíta José de Arnolfini e outros. Também nesse caso, as análises oferecem material de amplo interesse para diversos estudiosos da literatura desse período: registros de encenações públicas e privadas, relatos apologéticos ou vituperativos de determinadas cenas ou atores, descrições das peças, vestimentas e cenário (fica-se sabendo, a propósito, que a corte espanhola contratava célebres cenógrafos italianos, como Cosme Lotti, para dirigirem os espetáculos em Madrid) e assim por diante. Novamente, no entanto, pode frustrar-se o leitor com certas interpretações anacrônicas que dotam os autores seiscentistas de uma psicologia romântica e idealista. Denuncia-se, por exemplo, Lope de Vega por fazer “autopromoção política” e “exibicionismo literário” (p. 174), ignorando o decoro que definia e modulava apologias próprias a determinados gêneros, assim como os efeitos programáticos de obscuridade, exagero, displicência intencional e imitação de casos retóricos em auto-retratos literários, como os praticados por Lope e Quevedo.

No estudo sobre José de Arnolfini, não obstante o interesse do relato sobre essa figura enigmática do âmbito diplomático espanhol, a linha interpretativa da autora, dada à guisa de conclusão do artigo, tem forte teor apriorístico: aprende-se que Arnolfini “é um homem barroco por cronologia e expressão” (p. 119). Adentrando o terreno das tautologias, tal proposição renega a mera possibilidade de se fazer a crítica do objeto, renunciando a finalidade do argumento na própria enunciação da hipótese. Essa abordagem teleológica, que pretende fixar um autor em um ponto pré-determinado de tempo e estilo segundo

modelos historiográficos propostos no século XIX, se contrapõe à incursão crítica e teórica de inúmeros estudos atuais que vêm decompondo a normatividade oitocentista e evitando o anacronismo interpretativo. Nesse e em outros artigos que integram o volume, depara-se por vezes o leitor com momentos de flagrante anacronismo, quando, por exemplo, os autores se empenham em provar o que era a “autêntica festa barroca” (p. 125), ou “um autêntico Carnaval em cena” (p. 349), ou quando definem Cleópatra como “protótipo da *femme fatale*” no século XVII (p. 422). Talvez se pudesse aproveitar o arsenal documental levantado nesses exames para remontar, na medida do possível, a estrutura das representações festivas em seus diversos aspectos alegóricos, político-retóricos, poéticos, teológicos etc. segundo uma matriz interpretativa mais produtiva para a análise dessas práticas do que a matriz oitocentista (que prevê, por exemplo, um “homem barroco”, uma “autêntica festa barroca” e assim por diante).

Nesse sentido, feitas as ressalvas acima, vale salientar o rigor e a precisão de análise de artigos como “*Fiestas hagiográficas madrileñas en el Siglo de Oro*” (p. 195), de Ignacio Arellano, da Universidad de Navarra, e “*Madrid en la mojiganga dramática del siglo XVII: Corpus y motivos temáticos*” (p. 267), de Catalina Buezo, da Universidad Complutense de Madrid. No primeiro, o autor analisa o repertório iconográfico relacionado aos preceitos tridentinos da Contra-Reforma para explorar “as vertentes apologéticas e doutrinárias do *docere*” (p. 223) que definem a função exemplar dos santos nas festas hagiográficas seiscentistas. No segundo, a autora faz um levantamento e uma descrição densa do gênero *mojiganga*, o qual representa e dá dimensão simbólica à cidade de Madri e sua paisagem através de tópicos retóricos de *evidentia* e *descriptio* de ruas, praças, pontes etc. Ambos os artigos fornecem ao leitor análises fecundas de alegorias emblemáticas que aparecem e reaparecem nas mais diversas representações festivas do período.

Caracol – Revista do Programa de Pós-Graduação da Área de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.
ISSN 2178-1702

1. Língua espanhola 2. Literatura Espanhola 3. Literatura Hispano-Americana 4. Tradução

USP – UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor Grandino Rodas

Vice-reitor Hélio Nogueira da Cruz

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora Sandra Maria Nitrini

Vice-diretor Modesto Florenzano

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

Chefe Maria Augusta da Costa Vieira

Vice-chefe Laura Zuntini de Izarra

COMISSÃO EDITORIAL

Adriana Kanzeposlsky

Heloisa Pezza Cintrão

Fatima Cabral Bruno

Laura Janina Hosiasson

Maria Augusta da Costa Vieira

CONSELHO EDITORIAL

Agustín Redondo (Université de la Sorbonne Nouvelle); Ana Pizarro (Universidad Diego Portales); Anthony Pym (Universitat Rovira i Virgili); Antonio Briz (Universidad de Valencia); Aurelio González (Colegio de México); Aurora Egido (Universidad de Zaragoza); Danielle Zaslavsky (Colegio de México); Davi Arrigucci (Universidade de São Paulo); Eleanor Londero (Università di Calabria); Elvira Arnoux (Universidad de Buenos Aires); Graciela Montaldo (Columbia University); Inés Fernández Ordoñez (Universidad Complutense de Madrid); Jorge Schwartz (Universidad de São Paulo); Juana Licerias (University of Ottawa); María de la Concepción Piñero Valverde (Universidad de São Paulo); Mario Miguel González (Universidad de São Paulo); Marta Baralo (Universidad Antonio de Nebrija); Marta Luján (University of Texas); Melchora Romanos (Universidad de Buenos Aires); Neide Therezinha Maia González (Universidad de São Paulo); Nora Catelli (Universidad de Barcelona); Oscar Díaz Fouces (Universidad De Vigo); Raúl Antelo (Universidad Federal de Santa Catarina); Roberto Bein (Universidad de Buenos Aires); Rolena Adorno (Yale University); Silvana Serrani Infante (Universidade de Campinas); Stella Tagnin (Universidade de São Paulo); Valquiria Wey (Universidad Nacional Autónoma de México)

Projeto gráfico Kiko Falkas e Thiago Lacaz/Máquina Estúdio

Fotografia quarta capa Allieri (gentileza de Jorge Mara)

Endereço para correspondência

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403 · CEP 05508-900 · São Paulo-SP · Brasil

Tel.: (55 11) 30914503 · e-mail: revista.caracol@usp.br · www.fflch.usp.br/dlm/revcaracol