

# *Donald Schiiler traduz Joyce*

Gênese de uma tradução: recriar o intraduzível

Marie-Hélène Paret Passos / Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul

PENETRAR NO LABORATÓRIO do escritor para estudar o seu processo de criação é a rotina do geneticista. Propomos, neste artigo, adentrar o laboratório do tradutor, do escritor-tradutor, para mostrar que traduzir é escrever, criar e recriar, e não um simples mecanismo de passagem de um sistema linguístico para outro; que a escritura tradutória deixa rastros processuais podendo sustentar uma abordagem genética reveladora do processo criativo do escritor-tradutor.

O professor, escritor – “eu sou um escritor que traduz, não me considero tradutor” –, Donald Schiiler, disponibilizou os onze cadernos em que nasceu sua festejada tradução do *Finnegans Wake*<sup>1</sup>, de James Joyce.

1. JOYCE, J. *Finnicius Revém*. Trad. Donald Schiiler. São Paulo: Ateliê Editorial. Cinco volumes. Recebeu o Prêmio Jabuti de tradução em 2004.

Ateliê

Além do primeiro jorro da escritura tradutória, os cadernos contêm notas de leituras, listas de palavras, de frases e anotações reflexivas sobre o processo escritural, sobre o que é escrever.

Além desse material, marcas manuscritas balizam o volume 1 da primeira edição, atestando que o escritor-tradutor iniciou, no seu próprio exemplar, um trabalho de revisão para a segunda edição.

A familiarização com esse material genético nos possibilitou esboçar uma certa esquematização do processo da escritura tradutória do escritor-tradutor. Nos cadernos, onde consta a tradução, a prática se repete. A página da direita é reservada às notas e anotações e a da esquerda à tradução em si. Três cadernos inteiros são dedicados a comentários, listas de palavras e frases, análises e reflexões sobre a leitura ou notas de leitura.

Em paralelo ao estudo desses documentos genéticos, apareceu-nos fundamental uma ilustração viva do movimento que havíamos entrevisto na escritura em processo. Vários encontros com o escritor complementaram o estudo.

Somente onze cadernos foram localizados, mas o livro foi traduzido e publicado, na sua íntegra.

Escrever em cadernos faz parte da formação de Donaldo Schüler, posto que na época em que começou o ofício não havia outros recursos, ele diz: “eu escrevia em cadernos na escola primária e depois eu continuei a escrever em cadernos”<sup>2</sup>. Essa prática se dá tanto no processo ficcional quanto no processo tradutório. Em

2. Entrevista inédita com Donaldo Schüler concedida a Marie-Hélène Paret Passos em 2009 em Porto Alegre. Todos os trechos citados de Schüler neste texto referem-se a essa entrevista.

seguida veio o uso da máquina de escrever e, atualmente, utiliza o computador. Assim, por muito tempo, a prática escritural se deu em cadernos. Escrevia à mão com lápis e usava a borracha para dar um texto o mais limpo possível, como pediam os editores. Todavia, sempre permaneciam rasuras, porém limitadas. Quando julgava o texto pronto, começava a datilografar. Contudo, quando não estava satisfeito com o já escrito, rasurava, o que tinha implicações com as editoras; a máquina dificultava a página limpa.

Como para muitos escritores de sua geração, Donaldo Schüler entrou em contato com o computador por intermédio do filho que lhe apresentou as vantagens que oferecia: “com ele o texto está sempre pronto. Quando eu escrevia a lápis, eu apagava e reelaborava sempre. O computador me proporciona o mesmo recurso, me dá todas as possibilidades”, diz Schüler. No entanto, ainda trabalha à mão para fazer esquemas, mas está se familiarizando cada vez mais com o computador, que, segundo alega, muda o processo de escrita pois as camadas tendem a desaparecer visualmente. Nesses onze cadernos, ele escreveu com caneta porque a leitura ficava mais nítida na hora de reler, fazer as correções e passar para o computador. Ele explica que para esse trabalho de tradução de Joyce as indecisões eram numerosas, então, sentar e escrever diretamente no computador era difícil. O primeiro reflexo foi começar manualmente, para ter o controle sobre a primeira versão e uma base para fazer as modificações antes de recorrer ao computador. Quando ele tomou a decisão de traduzir uma página por dia, podia controlá-la no próprio caderno, fazer as releituras,

Ateliê

modificar. Depois, tudo foi passado para o computador, e a textualização final se deu no computador.

A partir daí, todas as campanhas de escritura foram feitas com o teclado, não houve impressão para releitura, todas as modificações se deram diretamente na tela. No seu computador, Schüler criou uma divisão só para Joyce e uma pasta para *Wake* (como ele chama o livro), com conferências e palestras que proferiu. Nela estão os dezoito capítulos do *Wake*.

Durante o processo tradutório, ele enviava cada capítulo julgado satisfatório para a editora, ao mesmo tempo em que o arquivava em uma pasta, nomeada versão final, que, contudo, estava, e está, sujeita à revisão para uma eventual terceira edição ou uma edição de bolso. Schüler considera a tradução como provisória, sempre. Não tem nenhuma pretensão de fixá-la definitivamente.

A revisão para a segunda edição começou a lápis no próprio exemplar. E parece que não foi somente uma simples releitura, pois marcas manuscritas balizam o texto em inglês. Há palavras circuladas no texto inglês, que foram retrabalhadas, redefinidas. Isto é visível porque se trata de uma edição bilíngue com o texto em inglês na página esquerda e o texto em português na página direita. A impressão é que houve mais de uma campanha de revisão para essa segunda edição. Houve reescritura.

Por exemplo, na primeira tradução está *cancã*, enquanto em Joyce está escrito *Kanekannan*. Na campanha de revisão foi recuperado o *Kanekannan* inicial que leva a outras associações devido ao processo de sobreposição de palavras e de camadas. Isso tanto no processo

tradutório quanto no processo de leitura. Schüler diz que esse trabalho de revisão seria interminável por conta desse jogo de sobreposição que possibilita modificações contínuas. De fato, Joyce trabalhou dezesseis anos na textualização e Schüler realizou a tradução em quatro anos.

Por outro lado, esse processo implica a colaboração do leitor com suas próprias possibilidades textuais, que permitem uma leitura de diferentes formas. Tudo está, então, na indefinição. Aliás, afirma o tradutor, isto é uma das primeiras experiências do que Eco chama de obra aberta.

A edição bilíngue foi proposta pelo próprio Schüler por pensar que tem vantagens para o ensino. O leitor, mesmo tendo conhecimento rudimentar de inglês, tem a possibilidade de fazer o cotejo com a versão em português, o que pode lhe dar ideias. Esse movimento entre os dois textos, essa visão que ele tem da tradução, pode levá-lo a se desviar do texto traduzido. A partir do texto inglês, consegue-se desviar do texto português e entrar num processo que leva à reflexão, “se esse desvio é intencional aí tem um espaço para refletir, não fica subordinado à tradução. O desvio abre um processo que leva à criação, então eu me desvio do texto”, afirma Schüler. Para ele, no momento em que se tenta traduzir já se é levado para outro espaço. É essa a ideia que carrega o verbo *traducere*: levar para outro espaço. Levar para um outro tempo, para uma outra cultura.

Nas modificações visíveis no exemplar do tradutor, as notas de leituras, que ocupam a última parte do primeiro volume, também foram modificadas. Com efeito, às vezes, ele suprime palavras por ficar em dúvida

Ateliê

sobre a clareza delas. Mas, isso é parte do processo da escritura, posto que, segundo Schüler, uma vez escrito, o texto assume uma objetividade, razão pela qual ele gosta de reler as coisas que escreve como algo de estranho, como algo que não tivesse escrito. Nesse sentido “o texto nos escreve, somos escritos pelo texto”, salienta Schüler.

No caderno 08/09, anotações reflexivas sobre o que é traduzir ilustram que o processo tradutório de Schüler é indissociável de um processo escritural metalinguístico, está escrito:

- Antes de traduzir perguntar se FW é traduzível, é de se perguntar se o romance é legível, o que foi contestado por leitores qualificados desde o princípio. No instante em que começamos a leitura, não importa no nível de compreensão, começamos a traduzi-lo.
- *Traducere* (trans+duco) conduzir além, dum lugar a outro, transferir, elevar, expor ao riso, levar.
- Toda leitura é tradução. Porque levamos sentidos compreensão para uma outra linguagem.
- *Traducere* é elevar e expor ao riso. A tradução efetua ambas as palavras.
- A tradução não termina torna-se *riverum*. À medida que vamos avançando na leitura percebemos que a unidade precede a pluralidade. *River*, que na língua inglesa não tem gênero corresponde ao andrógino que antecede a partição em M e F. Só ao longo da leitura *River* se feminiza. O romance feminiza o rio.

Por outro lado, no caderno 04/05, consta outra anotação sobre o ato de escrever. O texto reflexivo é sempre introduzido por um travessão. Essa reflexão é impulsionada pela leitura das páginas assinaladas:

104.4 – 107.8

– A unidade se fragmenta no ato de escrever. A unidade só é possível no silêncio. O próprio ato de dizer ou de falar fragmenta. De um mundo estilhaçado sobe a prece à unidade negada e perdida de que se tem lembrança nos intervalos na paz que se aloja no princípio e no fim do texto.

O tempo realiza a mesma infração da escrita, fragmenta. No fluxo temporal a unidade não se mantém. Recolham-se estes e outros títulos. Todos (canônicos ou sérios, elevados ou vulgares, castos ou obscenos, sagrados ou profanos) pretendem dizer a mesma coisa, contudo, falam de coisas diversas. Há um contínuo ir e vir entre FW e mundo exterior. A fragmentação lá e cá é a mesma. A indecisão que se observa entre o livro e o mundo localiza a mesma falha dentro e fora do mundo.

107.8 – O que se viu na profusão dos séculos vem reduzido a uma única palavra. Grafo (*graphie*) e escrita (*scripture*) se opõe a escritura é uma escritura (*scripture*), uma sagrada escritura. Mas a escritura só é concebível como negação do grafo ou como reunião de todos os grafos. Quem escreve recolhe para atingir a escritura, além de todos os sinais e traços. O grafo nos concede uma mente inteligência.

A escrita é um poliedro. É um só com muitas faces.

Nesses cadernos aparecem dois tipos diferentes de escritos: a tradução em si, e um outro tipo de produção textual, às vezes reflexiva, às vezes analítica. É o que o tradutor chama notas de leitura. Essas notas têm uma unidade, posto que a sua intenção é fazer delas uma edição paralela, independente do texto. No seu processo tradutório, Schüler é contrário a notas de pé de página. Todavia, a editora, às vezes, as impõe, mas ele é contra. Ele salienta que essa imposição não aconteceu com *Wake*, posto que tornaria a leitura inviável. Daí a escritura de um texto paralelo. Desde o início do processo, o tradutor redigiu notas de leitura, como leitor

Ateliê

do texto. Não se tratava de nota explicativa do texto, era uma nota de sua leitura, como qualquer um pode fazer. No seu processo de tradução, ele procedia por trechos que procurava entender. À medida que o trabalho avançava, avança também a compreensão que se tornava distinta da do início, da primeira leitura, o que o obrigava a uma revisão do texto já traduzido. Portanto, no fim da tradução, tinha de recomeçar a rever de novo, “isso é o projeto de uma vida”, diz Schüler. Contudo, posto que ele não pretende ficar somente na tradução de Joyce, ele conclui: “o texto fica como está, está bem. A gente tem de terminar em algum lugar, eu não quero ser uma especialista em *Finnegans Wake*, não é meu objetivo”.







anotadas para futuros recursos. O que está circulado são recursos que ele poderá utilizar, que são etimologicamente possíveis, mas que não se encontram na língua portuguesa. Quando a tradução está quase pronta ele a retoma com essas listas e notas, e avalia o que pode aproveitar. Essa fase é posterior à escritura tradutória e se dá quando o trabalho está na reta final.

Nesse estado do processo, o tradutor já conhece as dificuldades do texto e ele usa esses recursos para criar mobilidade na língua. Ele diz precisar “descongelar a língua para não ficar nesta que eu sei que é a língua corrente, a língua do sistema”.

Nas listas, constam, por exemplo, palavras de Guimarães Rosa, como “desficam” a partir da qual Schüller criou o recurso para a tradução de *unquiring* que, em inglês é *inquiring*, isto é, investigação. Com a introdução do “u” a palavra vira o contrário de investigação, portanto, esse sufixo “un” não é inglês. Ele traduz por *desvestiga*, seguindo o mesmo processo usado por Rosa, dentro do princípio que “ninguém inventa coisa nenhuma”. Ele aproveita os recursos que existem nos “bons”[sic] escritores.

Por outro lado, ele recorre a dicionários regionais para trazer Joyce para o português. “Inclusive – diz Schüller – escancaradamente, o *Diadublim* da primeira página vem de *Diadorim*”. Ele aponta também outro recurso inspirado em *Macunaíma* de Mário de Andrade, para a mistura de falas. A partir daí, Schüller funde os falares regionais do Brasil. Essa miscigenação linguística ultrapassa as fronteiras nacionais para agregar, por exemplo, africanismos e asiatismos, incorporados seguindo o mesmo processo de Joyce. Isto é, agregan-

Ateliê

do o máximo de coisas possíveis, inclusive arcaísmos que remontam à Idade Média.

Os três primeiros cadernos comportam somente análises e reflexões, anotações que resultam de uma leitura preparatória. Seguindo o seu processo, Schüler, em primeiro lugar, diz que lê para entender o sistema textual, caso contrário se faz uma tradução mecânica, técnica. Contudo, a literatura não é uma ciência, é outro processo. Assim, quando surge a pergunta: como dizer isso em português?, começa o desafio cuja solução é seguir a orientação de Haroldo de Campos que disse que só os textos intraduzíveis é que devem ser traduzidos.

Na prática tradutória de Schüler, esse processo de leitura é um processo contínuo, e os impulsos escriturais são dados pelas leituras e releituras. Assim, cada leitura é uma leitura outra, mas “você não vai atingir o núcleo nunca”, afirma o tradutor. É o que diz Blanchot no *Espace Littéraire*, que este núcleo é nada, uma construção verbal em torno de nada. Então, não existe um sentido do texto literário, ele flutua em torno desse jogo de significado literário: “eu não entendo o texto, não vou entender nunca, tenho uma visão da coisa que inclusive se dá no próprio escritor, é o mito de Eurídice”, salienta Schüler. Orfeu é o cantor que procura Eurídice, mas ela é um núcleo vazio. O núcleo não existe. Eurídice não existe. Portanto, não há sentido a se buscar, então esse processo hermenêutico é o processo criativo e não um processo de exploração descritiva. Assim, o texto de Joyce tem que ser sempre lido e relido. Schüler explica que Joyce é barroco, e que, no seu processo criativo, ele pega um elemento insignificante e faz uma revolução, uma repetição doentia que é uma criação. Dessa forma, cada livro

repercute sobre todos os livros, e, ao mesmo tempo, o livro gira sobre si próprio, as palavras são abertas e abrem-se sobre outros sentidos. No momento em que o texto é lido ele entra no processo de recriação.

Então, para traduzir o intraduzível, Schüler passou por um processo escritural hermenêutico, reflexivo, criativo, antes de começar a escritura tradutória, atestado nessas anotações anterior à tradução. Com efeito, elas são para entender o sistema do texto, antes de traduzi-lo. A nota tende a ser um processo interpretativo registrando a leitura que provoca um diálogo entre escritor e tradutor. Para Schüler, não se pode traduzir sem entender, o que não significa interpretar. Em primeiro lugar, ele quer entender o texto dentro de todas as suas associações, inclusive dentro de todas as línguas às quais ele tem acesso; as neolatinas, o alemão, o grego, o hebraico.

No entanto, essa prática não foi possível com as línguas africanas, asiáticas e outras. Por outro lado, Schüler diz que, no seu processo tradutório criativo, ele pode brincar com certos termos porque não está na competência de nenhum leitor do ocidente de entender certas palavras de Joyce, então, ele segue a sonoridade que nelas está presente para criar suas próprias palavras. Dessa forma, ele “obriga” a língua de chegada a hospedar recursos que ela não tem. Assim, torna-se criador na língua que ele escreve posto que altera o próprio sistema linguístico dessa língua. Mas o tradutor salienta que deve ter domínio e familiaridade suficientes dessa língua, e que não poderia fazer isso com uma língua estrangeira que não é sua, que não conhece, na qual não vive: “não tenho direito de transgredir aquilo que

*Ateliê*

eu não sei”. Para Schüler, é isso que se exige do escritor e do tradutor. Se ele escreve, ele deve dominar suficientemente o sistema para subvertê-lo. Se ele fica rigorosamente no sistema ele não é escritor, ele pode ser cientista, técnico, mas não é escritor. O processo criativo é a exigência fundamental de quem escreve, e é o mesmo para traduzir.

Durante o seu processo tradutório, Schüler teve acesso a alguns manuscritos de *Finnegans Wake*, o que o ajudou. Ele pesquisou o processo de criação joyciano antes de começar o seu próprio processo tradutório. Ele explica que, em Joyce, tem vários níveis de significados numa palavra e que é mais fácil de perceber essas camadas em versões anteriores, posto que os níveis primeiros ficam obscurecidos por níveis posteriores. Ele constata que, na sua reelaboração, geralmente Joyce complica. Assim, há níveis de significados acessíveis nas primeiras camadas que, no decorrer das campanhas de escritura, perdem totalmente o contato com essa primeira elaboração.

Nos manuscritos que consultou, quando encontrava algo lhe permitindo entender o recurso usado por Joyce, ele o repetia. Por exemplo, Schüler identificou nos manuscritos um processo de resignificação de palavra por abundância barroca que ele seguiu. Mimetismo que, segundo diz, torna-o absolutamente dependente desse processo descoberto. Com efeito, a partir dele, procura criar condições para o processo de Joyce se tornar possível em português. Principalmente as sobreposições infinitas de camadas de palavras. Não podemos perder de vista que, como Schüler já salientou, ele realizou a tradução em quatro anos, enquanto Joyce trabalhou



dezesseis anos no texto. Dessa forma, é imprescindível entender como o escritor irlandês procedera.

Um outro exemplo dado pelo tradutor concerne à relação significante-significado. Joyce corta a relação da palavra com o significado anterior para criar significações outras. Na análise de Schüler, essa prática não se desvia do processo geral da literatura. O tradutor complementa que é partir da linguística que se criou a consciência da própria textualidade, que está em Paul Valéry ou em João Cabral de Mello Neto, de fazer com que a palavra seja o destino da literatura e não um meio para levar a outra coisa. Para ele, Joyce exaspera esse processo, tanto que, do ponto de vista da comunicação, é um texto incomunicável porque, segundo Schüler, não tem o que comunicar: “essa *incomunicação* gera um processo de criação”.

No decorrer de nosso estudo, notamos que as marcas no exemplar do tradutor, modificações de releitura para a segunda edição, apontavam para uma aproximação com o texto inglês, não no sentido literal, linguístico ou semântico, mas no sentido do sonoro, da procura do ritmo. Paradoxalmente, essa mudança leva a um obscurecimento do texto. Schüler reforça que se trata do próprio procedimento geral do texto literário e que, dentro desta perspectiva, a literatura não tem nada a transmitir. O processo literário sendo um processo de criação pode gerar um obscurecimento que rompe com o sistema. Esse sistema literário passa a funcionar por si próprio, não subordinado a um sistema linguístico em que a comunicação é o único objetivo. A literatura diferencia-se do processo de comunicação em que a palavra é mero veículo de mensagem para a criação de

Ateliê

significações próprias. Dessa forma, fica um laboratório de criação contínua.

Contudo, não podemos perder de vista que o senso comum, as editoras e até o meio acadêmico, no que concerne à tradução, insistem no seu lado comunicativo e até explicativo, e que raros são os tradutores que têm liberdade de romper com a norma. Portanto, textos como *Finnicus Revém* permanecem exceções confirmando a regra. A maioria dos tradutores anônimos não se entrega ao luxo de seguir a orientação de Haroldo de Campos de fazer da tradução um campo autônomo, não subordinado ao texto de base. Mesmo se, como diz o poeta, em algumas situações, a tradução pode ser melhor, ou pode ser diferente do texto original. Para Schüler, como o escritor rompe com a realidade objetiva, o tradutor deveria romper seu compromisso com o texto base e criar sua base para uma inventividade própria. Tal processo, ainda segundo Schüler, sendo muito mais fiel ao trabalho de recriação do texto fonte.

Encontramos nos cadernos uma prática tradutória fazendo emergir uma terceira língua. Esse processo criativo ilustra o que o teórico e tradutor francês, Antoine Berman, qualifica de língua rainha ou terceira língua. Para ele, o ato tradutório não se opera somente entre duas línguas, ele está sempre imbuído de uma terceira língua sem a qual não poderia acontecer. A terceira língua não é um idioma novo, é o modo singular que cada tradutor possui de recriar seu discurso próprio em uma forma nova<sup>3</sup>.

Nos cadernos de Schüler, constatamos que, em nu-

3. BERMAN, A. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999, p. 112-113.



merosas notas e anotações, aparece claramente a passagem por outras línguas. Isto é, para traduzir o inglês de Joyce para o português, Donaldo Schüler passa por línguas como o grego ou o hebraico. Ele explica que Joyce trabalhou com sessenta línguas e que, para ele, o grego é um recurso etimológico que usa para ter acesso à origem: “eu elaboro um processo de recriação a partir disto, o que significa a palavra ou as palavras, pois, Joyce cria neologismos”. Podemos citar o exemplo de *stentorian*, um neologismo criado de *steno*, onde há a palavra *strength*. A passagem pelo grego abre um leque significativo. A origem vem de *steno*, estreito, que dá também estenografia, escrita estreita, comprimida, que leva à angústia que também comprime, para chegar a um termo em português que possa evocar esse estreitamento, essa contração.

Conhecendo essas associações o tradutor pode criar outras associações. Numa tradução literal, *strength* é poder, portanto, pode ser traduzido por poder. Mas, passando pelo grego, uma de suas línguas de trabalho, Schüler aproveita essas associações e sabe que outras derivações são possíveis, o que abre outro caminho no seu processo de criação tradutória. Schüler salienta que Joyce trabalhou preferencialmente com o italiano que ele conhecia bem, assim como o latim e, um pouco mais distante, o alemão e o francês; línguas que faziam parte de sua formação. Ele acrescenta que “a formação dele foi bastante semelhante à minha, pois no 1° e 2° grau tinham seis línguas no programa. As línguas que ele conhece bem me eram familiares, então eu pude entrar no seu processo de superposição dessas línguas”.

Enfim, remetendo-nos a uma preocupação genética

Ateliê

de Donaldo Schüler já esboçada em notas reflexivas, encontramos no seu ensaio intitulado *A palavra imperfeita*<sup>4</sup>, um raciocínio introduzindo a distinção entre *grafia* e *grafê*. Em um contexto genético, a *grafê* poderia ser a própria escritura em processo, o movimento da busca, do processo em ato da criação. Assim, a *grafê* revelaria a imperfeição da palavra. Schüler a descreve como todo o processo para se chegar à *grafia*, sendo ela uma fase, uma camada. A *grafia* seria a última fase, sempre a última camada que é uma camada provisória porque o processo da *grafê* é contínuo. Seria a tensão entre ambas e entre uma *grafia* e outra, entre os diferentes momentos que sustentaria a escritura, processo laborioso, trabalho que se retoma, se reescreve, incessantemente. “Não quero me livrar do sofrimento, pois, se não tenho sofrimento, não escrevo. É a *parturiação* da escritura”, conclui Donaldo Schüler.

#### REFERÊNCIAS

- BERMAN, A. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999.
- ENTREVISTA inédita com Donaldo Schüler concedida a Marie-Hélène Paret Passos em 2009 em Porto Alegre.
- JOYCE, J. *Finnicius Revém*. Trad. Donaldo Schüler. São Paulo: Ateliê Editorial. Cinco volumes, 2002-2004.
- SCHÜLER, D. *A palavra imperfeita*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1979.

4. SCHÜLER, D. *A palavra imperfeita*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1979.

## Otra *Historia de lunas* de Alejo Carpentier

Rafael Rodríguez Beltrán / Fundação Alejo Carpentier (Cuba)

LA YA CÉLEBRE “maleta perdida”, que permaneciera durante largos años en Francia y que fuera recuperada gracias a las gestiones de la familia que la conservó, nos reserva siempre nuevas sorpresas. Ahora podemos poner a disposición de los lectores y estudiosos de nuestro novelista, fundidos en uno, dos documentos de considerable importancia hallados en ella. El primero es un manuscrito a lápiz de once páginas, redactado en francés, que lleva el título, posteriormente tachado, de *El embó*; en su lugar, en el margen izquierdo se lee, con letras mayúsculas *HISTORIA DE LUNAS*. El tipo de papel usado (de copia, de color rosado), coincide con muchas de las cartas que enviara el escritor a su madre entre los años 1930 y 1931. El segundo documento es un mecanuscrito de siete páginas que ya con el título, al parecer definitivo, de *Historia de lunas*, reproduce el primero con las pertinentes correcciones y añade otras enmiendas manuscritas, si bien se detiene casi al final. El papel, en este caso timbrado, es el mismo que utilizara en parte de su correspondencia con Lina Valmont, a partir de marzo de 1932 cuando, junto a Filiberto

Traduções

Rico, Carpentier dirigía las Éditions de Musique Hispano-Américaine.

Como es sabido, la *Historia de Lunas* que conocemos fue publicada en una separata de *Cahiers du sud*, la prestigiosa revista marsellesa, en diciembre de 1933. Al respecto, conviene revisar las *Cartas a Toutouche*, en las que el novelista hace referencia a esta obra de su etapa inicial. En carta fechada el 22 de julio de 1932, Carpentier le escribe a su madre: “Acabo de terminar mi primera novela corta en francés – *Historia de lunas* – cuya copia te mandaré”. Tiempo más tarde, en una carta no fechada pero que gracias a diferentes alusiones a publicaciones y acontecimientos podemos situar en enero de 1934, escribe Alejo: “Te mando *Le Cahier du Sud* con la primera de mis histoires de Lunas, que ha tenido un éxito sensacional”. De esta manera podemos dar una fecha aproximada a la composición de la primera y constatar, además, que Alejo se proponía hacer una serie con este título, ya que habla de *la primera* y que la palabra historia (en francés) está con minúsculas y en plural. Ahora les ofrecemos “otra” *Historia de lunas*, cuya importancia no pasará inadvertida para el lector avezado.

El período en que se inscriben las dos “historias” revela una búsqueda insistentemente vinculada a la temática afro-cubana: se había iniciado con *La rebambaramba*, *El milagro de Anaquillé* y los *Cinco poemas afrocubanos*, que llevan la fecha de 1927; *Manita en el suelo* es de 1931, y, sobre todo, *¡Écue-Yamba-Ó!*, cuyo manuscrito (probablemente un esbozo inicial) ya llevaba, según propia declaración, a su salida de Cuba en 1928; esta novela ya estaría muy avanzada para

inicios de 1931, puesto que en el primer número de la revista *Imán* (abril de ese mismo año) aparecen los capítulos 25 (ligeramente modificado), 35, 36 y 37 de lo que sería la edición española de 1933. Además, en la carta del 7 de agosto de 1931 a Lina Valmont, el novelista escribe: “Me marcharé de nuevo a fines de mes para cualquier otra parte en que haya mar y calor: ahí, en la tranquilidad absoluta, terminaré *¡Écue-Yamba-Ó!* que sólo pide ya unos quince días de trabajo”. Y finalmente, en su carta del 4 de enero de 1933, una vez concluida la obra, le escribe: “Cuando veo ese libro [*¡Écue-Yamba-Ó!*] sobre mi mesa, me pregunto cómo hago, cómo he podido realizar el milagro de hacer un trabajo tan paciente y tan acabado.”

Si hemos insistido en esta cronología relativa a las primeras obras de la producción carpenteriana es porque, esta “otra” historia de lunas establece un vínculo muy estrecho con todas ellas, pero muy especialmente con la que ya conocemos y con *¡Écue-Yamba-Ó!* El lector observará, con respecto a la primera, el importante papel que desempeñan también en este relato, que es sustancialmente diferente, el lascivo e insaciable *escurridizo*, con su cuerpo untado de sebo; Tata Cuñengue con sus ensalmos salvadores; la serpiente, mortalmente vengadora si no se le mata a tiempo; los cuatro tambores rituales, el cuarto de los cuales sirve para invocar a los muertos; el canto litúrgico *Olelé, Olelá...* Tampoco pasarán inadvertidos algunos símiles característicos de esta etapa de la producción carpenteriana en la que se pone de manifiesto cierto compromiso con la vanguardia tales como la del ojo del gallo “redondo como una canica malévola”, o la de

los cocuyos que “rasgaron la oscuridad como estrellas fugaces” y algunas imágenes, como la de la pata del cerdo suspendida sobre la cabeza cercenada de San Juan, o ciertas yuxtaposiciones de evidente prosapia surrealista: “un gato negro sin orejas ni pezuñas [...], dos docenas de alfileres, un huevo de paloma y un grueso camarón atravesado por una aguja”.

Con relación a *¡Écue-Yamba-Ó!*, los vínculos son también transparentes. En primer lugar, cabe apreciar que esta nueva historia de lunas nos sitúa en el contexto del ingenio cubano, donde el tiempo se rige por las sirenas que anuncian el fin y el inicio de la faena diaria, donde conviven culturas y grupos sociales diferenciados: el mayoral americano, los trabajadores cubanos y procedentes de Haití o de Jamaica, la guardia rural e incluso el pesador italiano. Al final del relato hay, además, como al principio de la novela, una alusión directa a la influencia de las pizarras de Wall Street en la producción azucarera cubana. Casi todos los nombres de los personajes de este relato los encontramos en la novela: Salomé, Menegildo, Atilano, Barbarita, Usebio, María la O, Tata Cuñengue... si bien las funciones o profesiones de cada uno son aquí bien diferentes.

Una línea temática que enlaza tanto las historias de lunas como la novela y otros textos de ese período – el guión para el ballet, la ópera, los poemas – es el mito religioso. En otra carta a su madre, esta del 18 de enero de 1934, Carpentier escribe, refiriéndose a *¡Écue-Yamba-Ó!*: “...no debe considerarse como una novela...”, y más adelante “...he tomado en la *realidad* los elementos *irreales, míticos, legendarios* de la vida del trópico. Cada hecho viene acompañado por su leyenda;

leyenda del ciclón, leyenda del collar de Ifá, oraciones, leyenda del mar de Cuba... [...] *Ecue-yamba-o es una mitología ante todo*". Ideas estas que a todas luces prefiguran el concepto de lo real maravilloso, que desarrollará el autor tres lustros más tarde, pero que además insisten en la fabulosa fantasmagoría del universo caribeño. Las oraciones del Alma en Pena, del Justo Juez, de los Catorce Santos Auxiliares; las divinidades primordiales Ochún, Obatalá, Changó, Babalú Ayé; los diferentes ritos y su liturgia; los cantos esotéricos, los conjuros y las danzas ceremoniales se hallan aquí también en el centro del relato, se roban la atención y devienen verdadero protagonista de la fábula.

El texto que se brinda a continuación es una traducción al español del documento mecanografiado (en redondas) al que se ha añadido el fragmento que falta a partir del manuscrito (en cursivas). Disfrute el lector de estas páginas que, una vez más, nos muestran al primer Carpentier que busca en la vieja pero siempre emblemática luna, fuente de inspiración renovada para la literatura, inusitadas peripecias que nos trasladarán a un complejo mundo mítico de auténtica estirpe afrocubana.

Traduções



## HISTORIA DE LUNAS

Alejo Carpentier

Tradução do francês para o espanhol de Rafael Rodríguez Beltrán

*Tata Cuñengue  
mató el alacrán*

manuscrita

Todo comenzó por algo carente de importancia. Cuando Salomé gritó: “¡El café! ¡El café!” como cada mañana, todavía estaba dormida y el pequeño San Juan negro había sido arrancado de la repisa que se hallaba sobre su cama. Sólo quedaban algunos fragmentos sobre el suelo de tierra apisonada: la manita dorada con dos dedos de menos y una cabeza rizada que sabía más de cuatro cosas. Como no es bueno despertar súbitamente al que habla dormido, la observábamos atontados sin decir palabra. Si hubiera quedado un poco de agua magnética de la sesión espiritista de la víspera, todo hubiera sido más fácil. Pero mamá guardaba silencio y abuelo había apagado su tabaco escupiendo en la palma de la mano. Y entonces entró el cochino. Con un movimiento de su hocico apartó a uno de los muchachos que observaban desde la puerta, y luego de dar dos vueltas dentro de la habitación, se detuvo ante Salomé. Probablemente se olió que se trataba de un mal sueño, pues ya no volvió a moverse. Sólo una de las patas posteriores pedaleaba en el vacío sin lograr posarse sobre la vacilante cabeza del San Juan... La yagua, cuya caída esperábamos desde hacía ya algún tiempo, se desprendió del árbol con un ruido de cobija arrancada por el viento. Todos salimos corriendo hacia el pozo





para no ver a la durmiente cuando se irguiera en el lecho cerrando su desgarrado vestido sobre las oscuras piernas. Cuando Salomé trajo la gran cafetera de lata y, ya despierta, nos llamó, tomamos asiento alrededor de la mesa y callamos. Nadie se atrevía a mirarla, salvo la inocente Barbarita. Al fin, mamá rompió el silencio:

– Esta noche dejaste otra vez la ventana abierta. ¿Se te olvidó que había luna? Vas a terminar como María-la-O, la que gritaba “¡Fuego!” al oído de los terneros...

Pero los bueyes esperaban y tuvimos que salir para el ingenio, cuya sirena sonaría a las seis de la mañana.

X X X

Ya Salomé no se despertaba. Cada mañana se renovaba la misma escena familiar alrededor de su cama. Ahora cada uno de nosotros se preparaba el café, sin pensar mucho en aquella que hablaba en sueños desgarrando cada vez más su vestido. Esperábamos el regreso de las noches oscuras, cuando la luna se dirige hacia otras tinieblas distintas de las nuestras.

X X X

Pasaron algunos días. Todavía había un poco de luna en el cielo. Una noche, cuando todos dormían, un majá le dio la vuelta al bohío lamentándose. Escuché sus: “chhhhhh” una vez desde el norte, dos desde el sur y una vez más a la izquierda. Si no se mata, la culebra que se queja en la noche logra hacerse muy vieja y entonces, cuando regresa al mar, maldice a aquel que la

Traduções

dejó vivir. Salí silenciosamente machete en mano. Mientras buscaba la serpiente, que se había deslizado por debajo de las raíces de un árbol, tropecé con un objeto que rodó por tierra con ruido de alcancía. Encendí un fósforo. Junto a mis piernas encontré una güira llena de granos de maíz. Sobre tres monedas de cobre, una cabeza de gallo que, manchada de una sangre todavía viscosa, dirigía hacia mí su ojo redondo como una canica malévol.

Una vaca paría a lo lejos. Los cocuyos rasgaron la oscuridad como estrellas fugaces. Salí corriendo hacia el bohío dando gritos, pero no olvidé cruzar los pies, uno delante del otro a cada paso que daba. El machete se había quedado profundamente incrustado en la tierra junto a la güira del trabajo de brujería. Su mango de tarro, adornado con tres clavos, marcaba el centro del círculo alrededor del cual giraría, hasta el amanecer, la invisible rueda de los efluvios maléficos.

X X X

Al día siguiente no fuimos al ingenio. Tata Cuñengue llegó poco antes del mediodía. Sus pies estaban cubiertos por una costra de fango rojizo, pues ya había comenzado la temporada de lluvias. Habían vestido de limpio a todos los santos del altar. Babayú Ayé, al que los blancos llaman San Lázaro, ofrecía a las ávidas lenguas de dos perros de yeso sus huesudas piernas, cuyas llagas se habían vuelto a pintar recientemente con sangre de buey. La virgen Ochún llevaba un vestido de encaje de papel, que mi madre le había hecho la noche anterior. Su marido, Obatalá, aparecía crucificado y

rodeado por una guirnalda de espinas todavía verdes. Incluso hundieron la cabeza de Santa Bárbara-Changó, dios del trueno, en la miga de un panecillo todavía caliente. Las piernas, los senos y las orejas hechos con jabón amarillo y comprados en la iglesia del pueblo, colgaban con cintas de seda rosada, de los bastones de hierro de Eshú, la desconocida. Y todo esto se hallaba en un rincón muy oscuro del bohío, lejos del sol, que mata la fuerza de las imágenes y envenena el ombligo de las chivas.

Tata Cuñenge empezó rociando las paredes y el piso con un agua en la que flotaban restos de tabaco. Plantó su tarro de chivo ante el umbral de la casa para impedirle la entrada a los espíritus hechizados. Después, acostado boca abajo, con los brazos en cruz, pronunció ciertos encantamientos en una lengua secreta. Desde el brocal del pozo observábamos en silencio sus idas y venidas. Luego, degolló un gallo prieto, mezcló su sangre con maní y con ella trazó un círculo y dos triángulos sobre el suelo apisonado; entonces hizo una señal para que nos aproximáramos. Empezamos a cantar junto con él:

Olelí, Olelá,  
Olelí, Olelá,  
Jesucristo transmisol,  
Obatalá transmisol,  
Allán Kardé transmisol  
Olelí, Olelá,  
Olelí, Olelá.

A la caída de la tarde, cuando terminamos de comernos la carne del gallo sacrificado, el brujo se fue

con su tarro de chivo y las ofrendas que le habíamos dado para el santo de su bohío.

X X X

La tranquilidad no duró mucho tiempo. Salomé volvió a despertarse a la hora habitual, pero pronto nos dimos cuenta de que estaba embarazada. Pero no como mamá, ni como abuela, ni como Guarina, la otra hermana que vivía en el pueblo, pues en esta ocasión no había padre. A veces ocurre que una joven es violada por uno de los negros franceses que cada año el ingenio hace venir desde Haití para trabajar en los cañaverales. También pasa que un guardia rural valiéndose de su uniforme, o que un mayoral americano (o incluso el italiano que trabajaba en la báscula y al que mataron por un asunto de ese tipo), desgracia a una virgen, luego de seducirla con regalos. Pero una mujer en estado que solloza durante todo el día y que ¡ni tan siquiera sabe quién la poseyó...! ¿Qué gusano inmundo, qué bicho de las sombras, qué infeliz simiente llevará en su vientre?

Era preciso acabar de una vez con esos influjos lunares.

X X X

Tata Cuñengue vino al bohío una segunda vez. En esa ocasión lanzó al aire los doce caracoles y durante largo tiempo observó el dibujo que habían trazado en el suelo. Dio a las mujeres las instrucciones que deberían seguir. Y se marchó, dejándonos en un velador que había

en el centro del bohío una cadenita de cobre, adecuadamente *trabajada*. Estaba ahí, muy recta en la posición de las agujas de un reloj a las tres menos cuarto. Nadie debía tocarla.

X X X

La primera noche rezamos la oración de la Piedra de Imán.

X X X

La segunda noche, fue la oración de los catorce Santos Auxiliares.

X X X

La tercera noche, le tocó a la oración del Alma en Pena.

X X X

La cuarta noche, la oración del Justo Juez, que termina con las siguientes palabras:

Líbrame, Señor, de mis enemigos,  
Como liberaste a Jonás del centro de la ballena.

X X X

La quinta noche, unos murciélagos volaron por sobre el bohío, como una ráfaga de piedras y nos acostamos sin rezar.

Traduções

X X X

La sexta noche, Salomé gimió débilmente, mientras rezábamos la oración del Gallo Motoriongo. Pero hasta entonces la cadenita de cobre de Tata Cuñengue no se había movido.

X X X

La séptima noche, mientras terminábamos de rezar la oración de Sikanekua-la-mujer-que-descubrió-el-pezu-roncador-y-que-murió-a-manos-de-Nezacó-el-fundador-de-la-Primera-Potencia, un extraño estrépito se produjo en el cuarto de Salomé. Vimos que sobre su cama se erguía un negro desnudo, untado de grasa de la cabeza a los pies, que fijó en nosotros sus ojos postizos, rojos, sin vida, cosidos con hilo blanco a una tela oscura que ocultaba su rostro. De un brinco saltó por la ventana abierta y su sombra regresó a la noche. Aunque salimos del bohío, ni tan siquiera intentamos ir en su búsqueda. Un ser humano vivo nunca podrá atrapar a un *escurridizo*.

Cuando regresamos al bohío, la cadena de cobre se había torcido y formaba un círculo un poco achatado.

– El *escurridizo* se fue – dijo mi madre. Ya no regresará al bohío.

X X X

Como no se debe hablar de estas cosas, nadie supo que a Salomé la había embarazado un *escurridizo*. Pero el hombre de los ojos postizos rondaba por la zona, y

luego supimos que en el pueblo, donde es difícil ocultar un secreto, habían violado a la hija de Menejildo y a la hermana de Atilano, el que criaba gallos de pelea.

X X X

*Pero nada de eso impedía que Salomé siguiera preñada. Por tercera vez fueron a buscar a Tata Cuñengue. Vino con sus tres hijos y trajo los cuatro tambores que hablan: el tamborcito rodeado de plumas; el tambor grande, que se temple con calor; el tambor que se acaricia con la mano y el tambor que entiende el lenguaje de los muertos. Acostaron a Salomé, completamente desnuda, sobre una mesa. Los hombres, que conocen todas las tradiciones, rociaron su cuerpo con ron y leche de chiva. Una gran estopa embebida en miel le fue colocada entre los muslos. Salimos entonces del bohío en espera de los acontecimientos. Los cuatro tambores hablaron durante largo tiempo dentro de la casa cerrada. El más pequeño llamaba a las fuerzas espirituales con su continuo redoble. Los otros le respondían con períodos entrecortados que, al iniciarse, provocaban nuestro estremecimiento. Finalmente oímos a Salomé dando unos formidables gritos que de inmediato fueron ahogados por el estrépito de los tambores.*

*Se abrió una puerta del bohío. Salomé, inconsciente, se desangraba. Entonces Tata Cuñengue nos mostró, amontonados sobre un taburete, las atrocidades que la simiente del escurridizo había hecho nacer en el vientre de mi hermana. Había un gato negro sin orejas ni pezuñas y con la pelambre cubierta por una grasa infecta; a su lado, dos docenas de alfileres, un huevo de paloma y un grueso camarón atravesado por una aguja.*

Traduções

*Mi madre besó las manos del sabio. Tata Cuñengue nos dio de beber un poco de ron en la vasija de hierro que siempre llevaba colgada al cuello con una correa de cuero y los tambores hablaron de nuevo invitando al baile. Comenzamos a dar vueltas alrededor de Salomé que ya iba volviendo en sí gracias al agua magnética con la que el Tata le salpicaba el rostro. Dábamos y dábamos vueltas cantando:*

*Tata Cuñengue  
Mató el alacrán  
Tata Cuñengue  
Ya no volverá...*

*Y como los tambores se oyen de lejos, todo el mundo supo que ese día había fiesta en casa del viejo Usebio. Acudieron todos los vecinos. Hasta desconocidos. Se bebió con los guardias rurales, que habían dejado sus caballos debajo de las matas de mango. Incluso hubo quien bailó con una jamaicana que al principio había intimidado un poco a la gente con su enorme sombrero de plumas.*

*Al día siguiente, cuando todo el mundo se marchó, los hombres volvieron por el camino del ingenio. La paga era buena, pues un negociante de Wall-Street había comprado 800 000 sacos de azúcar al ingenio justamente el día anterior.*