



**LECTURAS EN
CONSTELACIÓN**

*literatura traducida
e historia literaria*

KARINA DE CASTILHOS LUCENA

KARINA DE CASTILHOS LUCENA

**LECTURAS EN
CONSTELACIÓN**
*literatura traducida
e historia literaria*

2022

1ª edición

Porto Alegre

editora



Consejo editor

Cristiane Tavares – Instituto Vera Cruz/SP

Daniela Mussi – UFRJ

Idalice Ribeiro Silva Lima – UFTM

Joanna Burigo – Emancipa mulher

Leonardo Antunes – UFRGS

Lucia Tennina – UBA

Luis Augusto Campos – UERJ

Luis Felipe Miguel – UnB

Maria Amélia Bulhões – UFRGS

Regina Dalcastagnè – UnB

Regina Zilberman – UFRGS

Renato Ortiz – Unicamp

Ricardo Timm de Souza – PUCRS

Rodrigo Saballa de Carvalho – UFRGS

Rosana Pinheiro Machado – Universidade de Bath/UK

Susana Rangel – UFRGS

Winnie Bueno – Winnieteca

2022 © Karina Lucena

Diseño gráfico y edición: Editora Zouk

Título original: Leituras em constelação: literatura traduzida e história literária,

Editora Bestiário/Class, Porto Alegre, 2020

Traducción: Karina de Castilhos Lucena

Revisión de la traducción y prólogo: Guadalupe Maradei

Tapa: Andrei Cunha a partir de fotografía de la Piedra del Sol

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
de acordo com ISBD
Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410**

L935l Lucena, Karina de Castilhos

Lecturas en Constelacion [recurso eletrônico] : literatura traducida e historia literaria / Karina de Castilhos Lucena ; traduzido por Karina de Castilhos Lucena. - Porto Alegre : Zouk, 2022.
131 p. ; ePUB.

Tradução de: Leituras em constelação: literatura traduzida e história literária
Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-5778-097-8 (Ebook)

1. Literatura. 2. Crítica literária. 3. Tradução. 4. Teoria e crítica. I. Título.

2023-132

CDD 809

CDU 82.09

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura : Crítica literária 809
2. Literatura : Crítica literária 82.09



direitos desta edição reservados à

Editora Zouk

Av. Cristóvão Colombo, 1343 sl. 203

90560-004 – Floresta – Porto Alegre – RS – Brasil

f. 51. 3024.7554

www.editorazouk.com.br

Índice

Presentación

7

Traducción literaria: efectos y afectos en la región - por Guadalupe Maradei

9

TRADUCCIÓN Y TRADICIÓN

Historia, Historia de la literatura, Historia de la traducción: la tarea-renuncia

14

Antonio Candido, Roberto Schwarz y Haroldo de Campos: lecturas en
constelación

25

La traducción como potencia para la tradición literaria

36

La obra maestra de una traductora: el *Popol Vuh* de Josely Vianna Baptista

49

El sistema en otro lugar: Antonio Candido, Ángel Rama, Juan Carlos Onetti y
el límite nacional

51

Aún la comarca pampeana

62

BRASILEÑOS TRADUCIDOS

Escritores sulriograndenses traducidos: sondeo y comentario

66

Machado de Assis, traducción y recepción hispanoamericana

79

LITERATURA HISPANOAMERICANA Y

LITERATURA BRASILEÑA: PARALELOS

Literatura chilena y redemocratización: apuntes sobre *La muerte y la doncella*, de Ariel Dorfman, y *Jamás el fuego nunca*, de Diamela Eltit

95

La resistencia, de Julián Fuks, una novela con doble nacionalidad

109

Ocupar y resistir según Julián Fuks

122

Referencias bibliográficas

124

Presentación

Este libro reúne ideas sobre literatura hispanoamericana y sus contactos con la literatura brasileña, sobre historia literaria y los cruces posibles con los estudios de la traducción. Esas ideas surgen en los últimos cinco años, en el marco de mi actuación como docente e investigadora de Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Brasil. Asumen la forma de ensayos entre 2019 y 2020, cuando realicé mi formación postdoctoral en el Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução de Universidade Federal de Santa Catarina (PGET-UFSC). Versiones anteriores de esos textos salieron en publicaciones académicas y libros coordinados por colegas; para la publicación del libro en portugués, los actualicé y revisé. Los traduje ahora al español, y conté con la cuidadosa revisión de Guadalupe Maradei, a quien agradezco inmensamente.

Debo un agradecimiento especial a Walter Carlos Costa, que supervisó la investigación postdoctoral con la inteligencia y amabilidad que le son habituales. Agradezco también a las colegas profesoras y a los alumnos de PGET-UFSC que hicieron ese año de investigación un período de generoso aprendizaje.

UFRGS es un ambiente estimulante en más de un sentido. Principalmente porque me permite convivir con gente inteligente, creativa, aguerrida y afectuosa como Homero Araújo, Luís Augusto Fischer, Liliam Ramos, Claudia Caimi, Ian Alexander, Denise Sales, Guto Leite, Luiza Milano, Gabriela Bulla, Leonardo Antunes, Rafael Brunhara, Antonio Barros, Antonio Sanseverino, Andrei Cunha, Sérgio Menuzzi, Caroline Bauer. Colegas, mi cariñoso agradecimiento.

Yo no me dedicaría a la investigación sin las chicas del grupo Literatura traducida e Historia literaria. Al nombrar a Adrielle Albuquerque, Samanta Siqueira, Nathália Martins, Ana Laura Horbach, Cecília Fischer Dias, Thayná Prado, Maria Clara Souza, Alice Xavier y Maíra Blume, doy las gracias a todas las alumnas que pasaron por mis clases y me enseñaron tanto.

Juliane Welter, amiga-fortaleza, y Sérgio Karam están tan presentes que comparten la autoría de algunos textos. ¡Gracias!

A Flávio Loureiro Chaves no me canso de darle las gracias.

Homero aceptó charlar sobre literatura y traducción durante nuestras comidas y me mostró caminos que no encontraría sola.

Jucelda, Sérgio y Marina están en todo y para siempre.

El libro no existiría si Roberto Schmitt-Prym, de editorial Bestiário, no hubiera apostado en él. Agradezco también al Programa de Pós-graduação em Letras de Universidade Federal de Rio Grande do Sul y a la editorial Zouk por esta publicación en español.

Traducción literaria: efectos y afectos en la región

Guadalupe Maradei
UBA-UNAHUR-CONICET

La traducción de este riguroso estudio acerca de las relaciones entre historia de la literatura y traducción constituye un hito formidable para el campo de los estudios literarios latinoamericanos en tanto da a conocer al público hispano hablante los auspiciosos resultados de una línea de investigación en certera expansión. La destreza y experiencia de su autora se evidencian en el modo en el que logra mirar el problema desde un prisma renovado en cada sección, siendo uno de sus aciertos la decisión de comenzar dando cuenta de las bases mismas del concepto de traducción en tanto tarea-renuncia, un aspecto de la teoría benjaminiana de la traducción que pasa desapercibido en las traducciones castellanas del clásico alemán.

Sin embargo, no es sólo en términos etimológicos que este estudio productiviza la teoría benjaminiana. El materialismo histórico se emula y se analiza pero, también, se adopta como método. En cada sección (“Traducción y tradición”, “Brasileños traducidos” y “Literatura hispanoamericana y literatura brasileña: paralelos”), se configura una nueva constelación.

La primera zona conecta a Antonio Candido, Roberto Schwarz y Haroldo de Campos, tres críticos que movilizan el aparato conceptual benjaminiano en sus análisis y permiten a la autora comenzar a desentrañar un problema específico: el lugar de la traducción en el sistema literario brasileño.

A continuación, destella la constelación conformada por las figuras de Itamar Even-Zohar, Ricardo Piglia y Franco Moretti en “La traducción como potencia para la tradición literaria”, donde Lucena pondera el lugar que otorgan dichos autores a la traducción de obras extranjeras y el impacto que han tenido en la formación de las tradiciones literarias locales. Aborda los casos de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti como dos escritores para quienes el acceso a obras extranjeras traducidas cumplió un papel fundamental en el desarrollo de su formación intelectual, y en cuyas obras se pueden leer rastros y alusiones a tales traducciones. A partir del estudio de estas figuras literarias destacadas en la literatura rioplatense del Siglo XX, el ensayo atiende a la especificidad de

la relación entre traducción y distinción social (identificando, en ese cruce, un campo de tensiones).

En la sección “La obra maestra de una traductora: el Popol Vuh de Josely Vianna Baptista”, es sugestiva la hipótesis que formula y argumenta Lucena: la labor de la traductora (la poeta Josely Vianna Baptista) no sólo consiste en un dedicado trabajo filológico, sino que la elaboración de una nueva versión del Popol Vuh traducido al portugués, la erige como coautora misma del texto. En ese sentido, entra en sintonía con las proposiciones de George Steiner en *Después de Babel*: la traducción no es una ciencia si no un arte exacto, por lo cual, el traductor auténtico debe ser capaz de volverse escritor para poder rozar un querer decir del autor del texto original.

La segunda parte, “Brasileños traducidos”, examina dos ensayos en torno a la recepción de autores brasileños en el extranjero. En el apartado “Machado de Assis, traducción y recepción hispanoamericana” se dedica a indagar la recepción y difusión hispanoamericana del autor, prestando especial atención a la inclusión de las obras de Machado en cierto canon literario argentino. Y, en “Escritores sulriograndenses traducidos: sondeo y comentario” estudia la recepción de los principales escritores de Rio Grande do Sul. La autora logra iluminar, con datos estadísticos, el desarrollo de las traducciones de dichos escritores a diferentes lenguas y se detiene en la figura de Erico Verissimo como el autor sulriograndense que más publicaciones detenta en lenguas extranjeras. Este ensayo posibilita una reflexión respecto a la relación entre las lenguas española y portuguesa, en la medida en que los datos que Lucena releva y sistematiza dan cuenta de la relevancia de la traducción al español para la difusión internacional de escritores brasileños. A partir de allí, recupera el pensamiento de Ángel Rama y postula la vigencia de la comarca pampeana, y modo de ver el territorio que aproxima las regiones de Rio Grande do Sul y el Río de la Plata, enfatizando la energía latente en el contacto entre periferias. En la Argentina, el estudio de estos fenómenos se nucleó recientemente en torno a una bella metáfora espacio-ficcional: Passo da Guanxuma (la ciudad ficticia construida por el escritor Caio Fernando Abreu, un espacio imaginado en una región limítrofe de Rio Grande do Sul, que aparece con frecuencia en su narrativa como representación alegórica distópica).

En la última parte del libro, estremece la lectura que propone la autora en torno a dos novelas de Ariel Dorfman y Diamela Eltit que problematizan de manera conflictiva el proceso político chileno en la transición de la dictadura a la democracia, sugiriendo, a partir de sofisticadas elaboraciones estéticas, una

crítica contundente a la transición conciliatoria, en un caso, y la autocrítica cruel a la militancia constante, en el otro.

El libro culmina con dos ensayos acerca del escritor brasileño Julián Fuks en los cuales propone una lectura de la novela *A resistência*, y de su relación estrecha con la Argentina. A través de estos últimos ensayos, se decantan nuevos interrogantes respecto de la articulación entre traducción y tradición literaria, indagando desde cruces geográficos que traspasan los límites de lo nacional, para pensar en una perspectiva latinoamericana que advierta la singularidad de cada territorio y cada literatura nacional, pero que a la vez reconozca la potencia de unir puntos que parecían aislados y divisar una galaxia.

En los últimos años ha adquirido resonancia el concepto de epistemologías del sur, acuñado por Boaventura de Sousa Santos (2009) y luego ampliado por otros/as autores/as. La categoría no es sólo descriptiva, sino que envuelve una tarea: desarrollar un nuevo tipo de razón, una “razón cosmopolita”, opuesta a la racionalidad occidental y basada en una “sociología de las ausencias”, una “sociología de las emergencias” y un “trabajo de traducción.”

En ese sentido, lo imprescindible de esta investigación de Karina Lucena es su apuesta por el comparatismo literario y cultural desde una perspectiva situada en el Sur global, es decir, articulada no en términos geográficos sino geopolíticos. Esto supone sostener formas del pensamiento crítico anudado por lazos de afecto, afinidad y solidaridad transnacionales, que asume convergencias entre los grupos subalternos del mundo globalizado (Cairo Carou & Bringel, 2010), justo en un momento histórico en que el capitalismo cognitivo (Boutang, Corsani, Lazzarato et al, 2004) muestra su poder de incidencia en la relación entre modos de subjetivación y creación (Rolnik, 2006) en los/as artistas, escritores/as y críticos/as de la región. Sobran los motivos, entonces, para celebrar que este libro ingrese y transforme nuestra lengua y contribuya a seguir forjando, desde la literatura, vidas en común.

Referencias bibliográficas

- Boutang, Corsani, Lazzarato et al, *Capitalismo cognitivo. Propiedad intelectual y creación colectiva*, Madrid, Traficantes de sueños, 2021.
- Cairo Carou, Heriberto & Breno Bringel, “Articulaciones del Sur Global: afinidad cultural, internacionalismo solidario e Iberoamérica en la globalización contrahegemónica”, en *Geopolítica(s)*, 2010, vol 1, núm.1, 41-63.

Costa McElroy, Isis y Eduardo Muslip (coords.), *Passo da Guanxuma. Contactos culturales entre Brasil y Argentina*, Buenos Aires, Ediciones de la Universidad Nacional de General Sarmiento, 2013.

De Sousa Santos, Boaventura, *Epistemologías del Sur*, México, Siglo XXI Editores, 2009

Rolnik, Suely, “Geopolítica del chuleo”, en revista *ramona*, núm. 69, diciembre 2006.

Steiner, George, *Después de babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

TRADUCCIÓN Y TRADICIÓN

Historia, Historia de la literatura, Historia de la traducción: la tarea-renuncia

El ensayo *La tarea del traductor* (1921), de Walter Benjamin, es un clásico de la teoría de la traducción. En lengua portuguesa, el texto tiene al menos cuatro traducciones que, a cada nueva edición, pasa por revisión de los traductores, una muestra de la vitalidad del ensayo¹. Por ejemplo, Susana Kampff Lages, una de las traductoras que ha revisado y actualizado su traducción del ensayo: el 2001 y el 2008 tradujo el título por *La tarea-renuncia del traductor*, y lo alteró para *La tarea del traductor* en ediciones de 2010 y 2011². En esta última edición – presente en el libro *Escritos sobre mito e linguagem*, con textos de Benjamin escritos entre 1915 y 1921, edición, presentación y notas de Jeanne Marie Gagnebin – la editora registra en nota:

El en original, “*Die Aufgabe des Übersetzers*”. El verbo *aufgeben*, del cual proviene es sustantivo *Aufgabe*, significa “entregar”, en el doble sentido del término: “dar” (*geben*) algo a alguien para que lo cuide (por ejemplo, entregar una carta al correo), pero también dar algo a alguien, renunciando a la propiedad del objeto (por ejemplo, entregar una ciudad al enemigo). La segunda acepción es más fuerte en el uso intransitivo del verbo: *ich gebe auf* – “renuncio”, “desisto”, “me entrego”. Esa ambivalencia está presente en el sustantivo *Aufgabe*, comprendido como “propuesta”, “tarea”, “problema a resolverse”, pero en el que resuenan también las ideas de “renuncia” y “desistencia”. (GAGNEBIN in BENJAMIN, 2013, p. 101 – traducción KL)

Me propongo comprender *tarea-renuncia* como un procedimiento benjaminiano más allá del canónico ensayo sobre el traductor. Fundamento esa premisa en la recurrencia de la noción en otros ensayos de Benjamin: João

1 Una edición reúne las cuatro traducciones del ensayo de Benjamin al portugués: CASTELLO BRANCO, Lucia (Ed.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

2 Conozco las siguientes ediciones de la traducción al portugués de Suzana Lages para el ensayo de Benjamin: HEIDERMAN, Werner (Ed.). *Clássicos da teoria da tradução: alemão-português*. Florianópolis: UFSC, 2001; en 2008, la edición de Lucia Castello Branco citada en la nota anterior; en 2010, la segunda edición, revisada y ampliada, del libro organizado por Werner Heidermann; y en 2011, la edición de *Escritos sobre mito e linguagem*, dirigida por Jeanne Marie Gagnebin, para la Editorial 34.

Barrento, editor y traductor de los textos de Benjamin reunidos en *Linguagem, Tradução, Literatura*³, incorpora en ese libro *La tarea del traductor y La tarea del crítico* (1931). La argentina Mariana Dimópulos tituló *La tarea del crítico*⁴ su edición de textos de Benjamin. Jeanne Marie Gagnebin y Marcos Lutz Müller, en su traducción de las tesis *Sobre el concepto de historia* (1940)⁵, registran la tarea del historiador según Benjamin. Mi ignorancia en lengua alemana me impide rastrear *Aufgabe* en los originales de Benjamin. Por otra parte, la consistente tradición brasileña de crítica y traducción de Walter Benjamin me da seguridad para conjeturar que *tarea-renuncia* es más que un problema puntual de traducción; es posible comprenderlo como una noción iluminadora para el debate sobre la escritura de la historia, de la historia literaria, de la historia de la traducción.

La tarea-renuncia del historiador

No parece absurdo afirmar que las tesis *Sobre el concepto de historia* son para la teoría de la historia lo que *La tarea del traductor* representa para la teoría de la traducción: un texto fundacional. En ambos campos – la historia y los estudios de traducción – Benjamin es nombre ineludible aunque cierta heterodoxia de pensamiento (la fusión entre mesianismo y materialismo, para referir la ambigüedad más evidente) no lo ubique plenamente en área alguna. Lejos de denotar menoscabo, esa perspectiva *al sesgo*, de quien ejerce la libertad de lo foráneo, probablemente sea una de las potencias del pensamiento benjaminiano, siempre suspicaz respecto de los dogmatismos de su época.

Las tesis *Sobre el concepto de historia* son fragmentos de espantosa complejidad. En palabras de Jeanne Marie Gagnebin:

Pues, uno de los grandes agujeros negros del pensamiento de Benjamin es ciertamente, y a pesar de varias interpretaciones simpáticas pero reductoras, su teoría de la historia, más específicamente de la escritura de la historia y de su relación con una práctica transformadora, redentora y revolucionaria a la vez. ¿Qué es, entonces, esta narrativa salvadora que

3 BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura* (filosofía, teoría e crítica). Edición y traducción al portugués de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

4 BENJAMIN, Walter. *La tarea del crítico*. Edición de Mariana Dimópulos, traducción al español de Ariel Magnus. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2017.

5 Utilizo la traducción presente en LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Traducción al portugués de Wanda Nogueira Caldeira Brant. Traducción al portugués de las tesis por Jeanne Marie Gagnebin y Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

evocan las afamadas tesis “Sobre el Concepto de Historia” y quién es este “historiador materialista” que sabría decirlo, enraizado en la experiencia colectiva de los vencidos? (2013, p. 1 – traducción KL)

No soy capaz de contestar esas preguntas. Pero, corriendo el riesgo de la lectura reductora, voy a aislar cuatro de las tesis, con el objeto de demostrar la tarea-renuncia del historiador:

Tesis VI: “Articular el pasado históricamente no significa conocerlo ‘tal como fue propiamente’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como reluce en un instante de peligro [...]”. (2005, p. 65 – traducción KL)

Tesis VII: “[...] Nunca hay un documento de cultura que no sea, a la vez, un documento de barbarie. Y bien como no está libre de la barbarie tampoco lo está el proceso de su transmisión, transmisión en la que pasó de un vencedor a otro. Por ello, el materialista histórico, hasta donde sea posible, se aleja de esa transmisión. Él considera como su tarea cepillar la historia a contrapelo”. (2005, p. 70 – traducción KL)

Tesis IX: “Hay un cuadro de Klee titulado ‘Angelus Novus’. En él está representado un ángel, que parece estar a punto de alejarse de algo en lo que clava la mirada. Sus ojos están desorbitados, su boca está abierta y sus alas están estiradas. El ángel de la historia tiene que parecerse a él. Él tiene su rostro volcado hacia el pasado. Donde una cadena de eventos aparece delante de nosotros, él ve una única catástrofe, que sin cesar amontona escombros y los arroja a sus pies. A él le gustaría demorarse, despertar a los muertos y recoger los destrozos. Pero del paraíso sopla una tormenta que se enredó en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas más. Esa tormenta lo impulsa irresistiblemente hacia el futuro, al cual le da la espalda, mientras un montón de escombros delante suyo crece hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es esa tormenta”. (2005, p. 87 – traducción KL)

Tesis XVII: “El Historicismo culmina por derecho en la historia universal. De ella se destaca, por su método, la historiografía materialista, de forma quizás más clara que cualquier otra. La primera no tiene armazón teórica. Su procedimiento es aditivo: moviliza la masa de los hechos para rellenar el tiempo homogéneo y vacío. A la historiografía materialista subyace, a su vez, un principio constructivo. Al pensar pertenece no solo el movimiento de los pensamientos sino su inmovilización. Donde el pensamiento se detiene repentinamente en una constelación saturada de tensiones, él le confiere un choque a través del cual se cristaliza como mónada. El materialismo histórico se acerca a un objeto histórico única y exclusivamente cuando este se lo presenta como una mónada”. (2005, p. 130 – traducción KL)

Las cuatro tesis parecen encerrar críticas a cierto modelo historicista acumulativo, lineal, en el que el historiador presuntamente neutral alcanza el pasado tal como fue y lo organiza progresivamente rumbo a un futuro. Benjamin indica que el centro de una historiografía que resiste a ese modelo estaría en los “instantes de peligro”, en la dialéctica cultura/barbarie, en la lectura a contrapelo, en los escombros más que en la tormenta, en la mónada – esa “constelación saturada de tensiones”. Mas allá del carácter mesiánico y revolucionario de esa concepción (que reafirma la complejidad de las tesis) quiero evidenciar su aporte metodológico, la orientación a todos los que nos dedicamos a escribir historias.

En ese sentido, la idea de mónada parece tener gran valor. Según Löwy, “la rememoración tiene por tarea, según Benjamin, la construcción de constelaciones que unen presente y pasado. Esas constelaciones, esos momentos arrancados de la continuidad histórica vacía, son mónadas, es decir, son concentrados de totalidad histórica” (2005, p. 131 – traducción KL). La tarea del historiador sería, entonces, reconocer esas mónadas, identificar esos concentrados de tensiones que iluminan el todo. El historiador renunciaría, así, a la gran narrativa lineal en favor de pequeños eventos que, metonímicamente, lanzan luz a la totalidad del proceso.

La tarea-renuncia del historiador literario

Al pensar la historia literaria, Benjamin también empleó un raciocinio metonímico. En el texto de 1931, *Historia literaria y ciencia de la literatura*, publicado en el periódico alemán *Die literarische Welt*⁶, el autor, después de evaluar diferentes historias de la literatura alemana escritas de la primera mitad del XIX hasta su tiempo, cita a Walter Muschg:

En cuanto al presente, puede decirse que está, en sus trabajos esenciales, casi exclusivamente orientado hacia la monografía. La actual generación perdió en gran medida la creencia en el sentido de una representación global. En lugar de eso, se confronta con figuras y problemas que, en aquella época de las historias universales, parecían brillar por la ausencia. (apud BENJAMIN, 2018, p. 138 – traducción KL)

6 Utilizo la versión disponible en BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura* (filosofía, teoría e crítica). Edición y traducción al portugués de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

Benjamin refrenda la lectura de Muschg – de que la tarea del historiador literario estaría orientada para la monografía, figuras y problemas puntuales en vez de una historia global – y añade:

[La actual generación de historiadores literarios] se confronta con figuras y problemas – puede ser que sea cierto. En verdad, más que todo, lo que debería hacer sería confrontar con las obras. Se debe tratar el ciclo global de vida y de influencia de las obras con igualdad de derechos, e incluso preponderancia, frente a la historia de su génesis, es decir: su destino, la recepción por los contemporáneos, las traducciones, su fama. De ese modo, la obra se configura en su interior como un microcosmo, mejor, como un *micro-eon*. Porque no se trata, realmente, de presentar las obras literarias en el contexto general de su tiempo, sino de llevarlas a la representación, en el tiempo en que surgieron, del tiempo que las reconoce – y que es el nuestro. Así la literatura se transforma en un *organon* de la Historia. a tarea de la historia literaria es transformarla en eso, y no las obras escritas en materiales de la Historia. (BENJAMIN, 2018, p. 138 – traducción KL)

La obra literaria como un microcosmo, como un *micro-eon* que clarifica el todo. Parece haber semejanza entre ese raciocinio y la mónada presentada anteriormente. Además, Benjamin añade que el análisis literario no sirve solamente para comprender la génesis de la obra: debe ocuparse de su “ciclo global de vida”, que incluye recepción, traducción y prestigio. Ese tipo de análisis ubica al historiador literario en el presente y refuerza la idea de constelación, tan cara a Benjamin. En esa perspectiva, la tarea de la historia literaria es establecer una relación dinámica entre literatura e historia, desviándose de cierto paradigma enciclopedista. En el mismo texto, Benjamin afirma: “solo una ciencia que renuncia a su estatuto de museo consigue poner el real en el lugar de la ilusión” (2018, p. 136 – traducción KL).

En su actuación como crítico e historiador literario, Benjamin parece renunciar a un modelo historiográfico totalizador que solemos asociar, quizás inexactamente, al positivismo. Michel Löwy defiende que los análisis de Benjamin llevan a cabo el paradigma de la mónada por él defendido:

Los trabajos de W. Benjamin sobre Baudelaire son un buen ejemplo de la metodología propuesta en esa tesis [la XVII de *Sobre el concepto de historia*, anteriormente citada]: se trata de descubrir en *Las flores del mal* una mónada, un conjunto cristalizado de tensiones que contienen una totalidad histórica. En esos escritos, desarraigados del curso homogéneo de la historia, se encuentra conservada y reunida toda la obra del poeta, en esta, el siglo XIX francés, e, en ese último, “todo el curso de

la historia”. La obra “maldita” de Baudelaire guarda el tiempo como una semilla preciosa. (2005, p. 132-133 – traducción KL)

Así, tanto el historiador como el historiador literario benjaminianos renuncian a la norma de acumulación de datos ordenados linealmente y ejecutan su tarea a favor de un modelo que identifica puntos de tensión que, analizados verticalmente, posibilitan la comprensión más allá de ellos. Aunque Benjamin no se haya dedicado a pensar la tarea del historiador de la traducción, podríamos plantear que él operaría en clave aproximada a la de los historiadores por él pautados. Persiguiendo esa premisa, podríamos conjeturar sobre la tarea del historiador de la traducción, siguiendo también algunas pistas dejadas por Benjamin en *La tarea del traductor*.

La tarea-renuncia del historiador de la traducción

En *La tarea del traductor*⁷, Benjamin también contrapone su raciocinio a lo que nombra “difunta teoría de la traducción” (2013, p. 108 – traducción KL), un movimiento semejante al adoptado por él en la tesis *Sobre el concepto de historia* y en el ensayo *Historia literaria y ciencia de la literatura*; podemos entender los tres textos a partir de la clave tarea-renuncia: Benjamin define la tarea (del historiador, del historiador/crítico literario, del traductor) en oposición, es decir, renunciando a algo que está puesto. Así, la tarea-renuncia benjaminiana carga buena dosis de inconformismo.

En el caso del ensayo sobre el traductor, el “enemigo” es cierta teoría tradicional de traducción centrada en la noción de fidelidad y en la inmutabilidad del original. Benjamin defiende la historicidad del original y, con eso, su transformación y renovación: el original se modifica (2013, p. 107 – traducción KL). La traducción surge, entonces, como responsable por la vida del original:

[...] cada traducción de una obra representa, a partir de determinado período de la historia de la lengua y relativamente a determinado aspecto de su tenor, tal período y tal aspecto en todas las otras lenguas. La traducción trasplanta, por lo tanto, el original hacia un dominio – irónicamente – más definitivo de la lengua [...]. No al azar, la palabra “irónicamente” recuerda argumentaciones de los románticos. Ellos poseían, antes de otros, una conciencia de la vida de las obras, cuyo testigo más

7 Utilizo la traducción al portugués de Susana Kampff Lages, incluida en BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Coordinación, presentación y notas de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Editora 34, 2013.

alto es dado por la traducción. (BENJAMIN, 2013, p.111 – traducción KL)

La relativización de la primacía del original y la positivación de la tarea del traductor presentes en el ensayo de Benjamin redefinen la teoría de la traducción, un impacto semejante al de las tesis para la teoría de la historia, lo que nos lleva a proponer que, si hundiéramos esos dos textos, llegaríamos a la tarea del historiador de la traducción según Benjamin.

Vale decir que *La tarea del traductor* es el prólogo de Benjamin para su traducción de *Cuadros parisinos*, sección de *Las flores del mal*, de Baudelaire, autor a quien Benjamin dedicó parte relevante de su trabajo crítico – su mónada, en la interpretación de Löwy anteriormente citada. Podríamos comprender el ejercicio benjaminiano con una imagen: círculos concéntricos. En el primer círculo está el Benjamin traductor, que deshace y rehace la poesía de Baudelaire, la conoce en su plan más elemental, esencial, y después valora el trabajo traductor en el afamado prólogo. En el círculo siguiente, está el Benjamin crítico, su lectura clarificadora de la poesía de Baudelaire, que nos conduce al próximo círculo – el ámbito de la historia – cómo esa lectura nos enseña sobre el XIX francés.

Utilicé la metáfora geométrica porque es posible asociarla, me parece, a la mónada benjaminiana, ese concentrado de tensiones. En *La tarea del traductor*, Benjamin también invoca una imagen geométrica para definir el cruce entre traducción y original:

Por lo tanto, lo que resta de significativo para el sentido en la relación entre traducción y original se puede aprender en una comparación: de la misma forma que la tangente toca la circunferencia de manera huidiza y solamente en un punto, siendo ese contacto, y no el punto, lo que determina la ley según la cual ella continúa su vía recta hacia el infinito, la traducción toca fugazmente, y solo en el punto infinitamente pequeño del sentido del original, para perseguir, según la ley de la fidelidad, su propia vía en el interior de la libertad del movimiento de la lengua. (2013, p. 117 – traducción KL)

El célebre debate fidelidad al original versus libertad de la traducción resumido en una imagen: el punto de contacto entre la tangente y la circunferencia. No parece absurdo, aunque quizás un tanto arbitrario, relacionar esa fricción al instante de peligro, a la historia a contrapelo, a la mónada de las tesis *Sobre el concepto de historia*. Son campos y objetivos diferentes los de

Benjamin, pero persiste cierto método en escala, una lectura que rompe la linealidad para sumergirse en el momento de tensión.

Dos ejemplos

La Argentina parece ser un lugar en el que el debate sobre la escritura de la historia de la traducción está maduro. Probablemente porque la inteligencia privilegiada de Jorge Luis Borges puso el tema en agenda ya en las primeras décadas del siglo XX. Sergio Waisman, en el excelente *Borges y la traducción* (2005), declara:

La necesidad de una nueva conceptualización crítica de la traducción surge para este libro de las innovadoras prácticas y teorías de los propios escritores argentinos, en especial Borges. Deriva de la creencia de que entre las “traducciones propiamente dichas” y los llamados “originales” hay, con mucho, más semejanzas que diferencias. Surge el reto borgeano a la noción de “texto definitivo” y de que a menudo los méritos de una traducción, paradójicamente, residen más en sus infidelidades creadoras que en sus fidelidades. Surge del uso que hace Borges de la irreverencia y del desplazamiento y del hecho de que sus ideas se desarrollan en un contexto específico: Argentina, nación geopolíticamente periférica. Y, a su vez, de que ese margen, reclamado y explotado por Borges como posición particularmente productiva, es un elemento clave en sus teorías y usos de la traducción. (2005, p. 22)

En el libro, Waisman examina la importancia de los argumentos de Borges para la traducción a partir de tres ángulos: 1) Borges teórico de la traducción que, en ensayos de los años 1920-1930 ya anunciaba problemas que los estudios de traducción consolidarían solamente cincuenta años después (el escepticismo en cuanto a la superioridad del original sobre la traducción y su carácter de “texto definitivo” y fuera del tiempo; la traducción como actividad creadora y potente para la cultura de llegada; la conciencia de que es diferente pensar desde las orillas o del centro); 2) Borges escritor de ficción, que incorpora la traducción en su repertorio estructural y temático – la traducción aparece en la superficie de los enredos y también en cierta manera de escribir que parte de otros textos, que se estructura como respuesta irreverente al que se escribió antes; e 3) Borges traductor, que adopta la “infidelidad creadora”, en los términos de Waisman, como premisa, rompiendo con la tradicional noción de transparencia y fidelidad al original.

Vale destacar que las ideas de Borges y Benjamin sobre traducción convergen en alguna medida. Sergio Waisman demostró esa convergencia (no libre de diferencias, obviamente: “El primer punto de contacto [entre Borges y Benjamin] es el uso que ambos hacen de la traducción para acceder a una discusión estética” (2005, p. 66). También: “la movilidad del original es un punto de coincidencia entre Borges y Benjamin” (2005, p. 69).

Waisman confiere, por lo tanto, lugar destacado a la traducción en la obra de Borges. Su raciocinio depende, sin embargo, de la excelencia de la fortuna crítica borgeana. En ella se destaca el análisis de Beatriz Sarlo, que demostró cómo la dialéctica cosmopolitismo versus localismo es definidora de la narrativa del escritor argentino. En *Una modernidad periférica* (1988), Sarlo ya anunciaba que en el juego de fuerzas del campo literario argentino en los años 1920-30, en el conflicto entre “intelectuales de origen tradicional e intelectuales recién llegados, de origen inmigratorio” pesaba “la cuestión de la lengua (quiénes hablan y escriben un castellano ‘aceptable’); de las traducciones (quiénes están autorizados y por cuáles motivos a traducir)” (2003, p. 27). El políglota Borges, respaldado por el capital cultural de una familia oligárquica, se destaca en ese escenario y después va a ocupar un lugar eminente en el contexto internacional.

En *Borges, un escritor en las orillas* (1993), Sarlo profundiza el examen:

Su obra [de Borges] muestra el conflicto y este libro intentará leerla en esa dimensión desgarrada. He querido mantener esta tensión que, según creo, atraviesa a Borges y constituye su particularidad: un juego en el filo de dos orillas. Busco la figura bifronte de un escritor que fue, al mismo tiempo, cosmopolita y nacional. (2007, p. 13)

Una literatura nacional que tiene como centro a Borges, ese escritor cosmopolita. No parece raro que ese carácter “bifronte” se extienda hacia cierta comprensión de la literatura argentina como totalidad. Waisman defiende que los proyectos fundacionales argentinos – especialmente con Sarmiento – emplean activamente la traducción y el bilingüismo (2005, p. 21). Ricardo Piglia (1998) argumenta en la misma línea y afirma que la tensión se manifiesta desde *On ne tue point les idées*, la célebre frase citada en la “Advertencia del autor”, en *Facundo: civilización o barbarie* (1845). Esa cita en francés, atribuida equivocadamente a Fortoul, sería el último gesto de resistencia del hombre obligado a exiliarse por la barbarie. En las palabras de Piglia:

Historia a la vez cómica y patética, ese hombre perseguido que se exilia y huye escribe en otra lengua. Lleva el cuerpo marcado por la violencia de

la barbarie pero deja también su marca: inscribe un jeroglífico donde se cifra la cultura, que parece la contraparte microscópica de ese gran enigma que él intenta traducir descifrando la vida de Facundo Quiroga. [...] no hay que olvidar que esa consigna es una cita: una frase de Diderot que Sarmiento cita mal y atribuye a Fortoul abriendo así la línea de referencias equívocas, citas falsas, erudición apócrifa que es un signo de la cultura argentina por lo menos hasta Borges. (1998, p. 23)

Sarmiento cita mal. La falsa cita – imprevista o calculada, no lo importa – inauguraría una tradición argentina que comprende la posición periférica como potencia. Y esa potencia está en la lectura de la tradición argentina fundada en el contacto entre lenguas y, por consecuencia, en la traducción. Piglia va a dedicar algunas páginas al problema tradición y traducción. En una de sus clases de los años 1990 – reunidas en *Las tres vanguardias* (2016) – concluye:

Discutir, entonces, la situación actual de la novela en la Argentina supone tener siempre en cuenta esa tensión entre literatura nacional y literatura mundial que forma parte de la tradición del género. ¿Qué quiere decir una novela argentina si el género parece haberse constituido como lo internacional mismo? La forma de la novela aparece ligada, de modo directo, a problemas de la traducción. (2016, p. 68)

Aquí nuevamente identificamos complementariedad entre los raciocinios de Piglia y Waisman, con el añadido importante de que Piglia, al tratar de novelas, observa todavía más la conexión nacional/internacional, dada la presencia de la traducción en la formación del género. Al dedicarse al examen de la obra de Borges, que jamás escribió novela, Waisman limita su análisis a géneros como el cuento y el ensayo.

La lectura que hace Sergio Waisman de la obra de Borges, amparada en la tradición que interpreta el cosmopolitismo periférico como definidor de la cultura argentina (por ejemplo, Sarlo y Piglia), puede servir como ejemplo de una historia de la traducción benjaminiana. Borges es la mónada de Waisman (tratándose de Borges, podríamos decir que es el *aleph* de Waisman) – un concentrado de tensiones que ilumina la totalidad. Al analizar la escritura de Borges y la importancia que ejerce la traducción en su ficción, Waisman elucida el papel de la traducción en la literatura argentina.

Otro ejemplo, argentino aún: *La Constelación del Sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, de Patricia Willson (2004). Mas allá del título que alude la célebre imagen benjaminiana (constelación), el libro de Willson puede leerse también como una historia de la traducción pensada a partir de un concentrado de tensiones. Willson reafirma la centralidad

de Borges, en la misma línea de Waisman, pero expande el análisis a la Revista *Sur* que, bajo el comando de Victoria Ocampo, introdujo en la Argentina, mediante traducción, parte importante de la literatura occidental. Sarlo ya había estudiado el tema en *Una modernidad periférica*; el estudio de Willson, sin embargo, escudriña el tema al identificar estilos definidos de traducción: Victoria Ocampo, la traductora romántica; Jorge Luis Borges, el traductor vanguardista; José Bianco, el traductor clásico. Se podría interpretar cada uno de ellos como una mónada/*aleph* que, puestos en diálogo, forman una constelación benjaminiana.

La síntesis presentada aquí tiene brechas: no alcanza la complejidad de los argumentos de Benjamin para los campos de la historia, la literatura y la traducción. Sin embargo, espero haber demostrado que cierta metodología benjaminiana puede ser una directriz relevante para la escritura de la historia de la traducción. La tarea del historiador sería identificar concentrados que, examinados puntalmente, revelan movimientos más amplios, renunciando a un historicismo lineal y enciclopédico. Los estudios de Sergio Waisman y Patricia Willson ejemplifican el modelo: al detallar la traducción en Borges y en la Revista *Sur*, escriben historias de la traducción dirigidas hacia un problema.

Antonio Candido, Roberto Schwarz y Haroldo de Campos: lecturas en constelación

Walter Benjamin dedicó más de un ensayo a detallar la noción *Aufgabe* que, en portugués y español, guarda el sentido doble de tarea y renuncia⁸. La insistencia de Benjamin en el concepto sugiere que el debate supera los límites semánticos y encamina un procedimiento metodológico. La tarea del traductor, del crítico/historiador literario, del historiador materialista incluye la renuncia a modelos anteriores, conservadores, según la lectura de Benjamin; es decir, la tarea de esos agentes encierra una actitud inconformista.

Tres textos clásicos de Benjamin, ya comentados en el capítulo anterior, parecen comprobar esa premisa. En *La tarea del traductor* (1921), la traducción aparece como una forma que se asocia al original para revelar la lengua pura, en oposición a una “difunta teoría de la traducción” (2013, p. 108 – traducción KL). En *Historia literaria y ciencia de la literatura* (1931), la tarea del crítico/historiador literario es preocuparse de figuras y problemas, del ciclo global de vida de las obras, y no incidir en la creencia de una representación global (2018, p. 138 – traducción KL). En las célebres tesis *Sobre el concepto de historia* (1940), Benjamin propone escribir la historia a contrapelo, identificar constelaciones saturadas de tensiones, tarea del historiador materialista, que debe rechazar un historicismo homogéneo y vacío (in LÖWY, 2005 – traducción KL).

Todavía está por contarse la historia de la recepción de los escritos de Walter Benjamin en Brasil y en América Latina de forma amplia⁹. Se trata de un fenómeno de proporciones grandiosas y a veces inusitadas pues teóricos que localmente se pueden comprender como antagónicos utilizan la obra de Benjamin para defender su punto de vista. Intentando evitar la polémica

8 En palabras de Jeanne Marie Gagnebin, que cito nuevamente: el verbo *aufgeben*, del cual proviene es sustantivo *Aufgabe*, significa “entregar”, en el doble sentido del término: “dar” (*geben*) algo a alguien para que lo cuide (por ejemplo, entregar una carta al correo), pero también dar algo a alguien, renunciando a la propiedad del objeto (por ejemplo, entregar una ciudad al enemigo). La segunda acepción es más fuerte en el uso intransitivo del verbo: *ich gebe auf* – “renuncio”, “desisto”, “me entrego”. Esa ambivalencia está presente en el sustantivo *Aufgabe*, comprendido como “propuesta”, “tarea”, “problema a resolverse”, pero en el que resuenan también las ideas de “renuncia” y “desistencia”. (GAGNEBIN in BENJAMIN, 2013, p. 101 – traducción KL)

9 Gunter Karl Pressler realizó un excelente estudio, que cubre el período de 1960 a 2005: *Benjamin, Brasil* (São Paulo: Annablume, 2006).

vacía, el objetivo de este texto es demostrar cómo Antonio Candido, Roberto Schwarz y Haroldo de Campos, críticos divergentes en inúmeros puntos (menos Candido y Schwarz entre sí, más ellos con relación a Haroldo), movilizan el aparato conceptual benjaminiano en sus análisis. Ese es el punto inicial de la reflexión. Con eso, proponemos que la filiación benjaminiana de los tres brasileños nos autoriza a acercarlos para pensar un problema específico: el lugar de la traducción en el sistema literario brasileño.

Antonio Candido y Roberto Schwarz son nombres inevitables de la historia literaria brasileña. No se puede escribir la historia de la traducción en Brasil sin Haroldo de Campos. Si cruzamos esos dos campos (la historia literaria y la historia de la traducción), los tres críticos, puestos en diálogo, iluminan problemas a veces lateralizados en los debates de cada campo por separado. No siempre la historia literaria está atenta a la traducción; no siempre los estudios de traducción exponen una concepción efectiva de historia. Ya que Benjamin es presencia marcada en el ambiente intelectual brasileño – incluidos los tres intelectuales aquí mencionados – y ya que Benjamin se ocupó de definir la tarea inconformista del traductor, del crítico/historiador literario y del historiador materialista, parece válido acercar a Candido, Schwarz y Haroldo para pensar la dinámica entre traducción y sistema literario.

Antes de que avancemos, una reserva se impone. No hay duda de que Walter Benjamin integra el marco teórico de Roberto Schwarz y Haroldo de Campos, él aparece citado en diversos textos de los críticos brasileños. Con Antonio Candido, sin embargo, la mediación es diferente; Benjamin no compone el raciocinio de Candido directamente, pero ambos comparten los principios de la crítica materialista. Se trata de un caso en el que se pueden poner en diálogo dos inteligencias, una en el centro, la otra en la periferia, guiadas por premisas afines, que alcanzan resultados semejantes. Es precisamente este el movimiento realizado por Roberto Schwarz en la parte inicial de *Secuencias brasileñas* (1999) cuyo centro es el comentario sobre el método crítico de Candido. En *Adecuación nacional y originalidad crítica*, evaluación del ensayo *De Cortiço a Cortiço* (1991), de Candido, Schwarz afirma:

[...] el golpe de vista para el parentesco histórico entre estructuras dispares es quizás la facultad clave de la crítica materialista, para la cual la literatura trabaja con materias y configuraciones que le prestan la substancia y califican el dinamismo. Repitamos que el objetivo de ese tipo de imaginación no es la reducción de una estructura en otra, sino la reflexión histórica sobre la constelación que forman ellas. Estamos en la línea *estereoscópica* de Walter Benjamin, con su acuidad, por ejemplo,

para la importancia del mecanismo de mercado para la complejidad de la poesía de Baudelaire. (2014, p. 32 – traducción KL)

Es decir, Schwarz identifica como benjaminiana la metodología de Candido en *De cortiço a cortiço*, y nombra como estereoscópica, constelar, la reflexión esmerada sobre la dinámica historia y literatura. El mismo Candido parecer operar en sintonía con la discusión de Benjamin sobre la tarea-renuncia del crítico/historiador literario en la Introducción de *Formación de la literatura brasileña* (1959):

Cuando nos ponemos delante de una obra, o de una sucesión de obras, tenemos varios niveles posibles de comprensión, según el ángulo en el que nos ubicamos. En primer lugar, los factores externos, que la vinculan al tiempo y se pueden resumir en la designación de sociales; en segundo lugar el factor individual, es decir, el autor, el hombre que la intentó y realizó, y está presente en el resultado; finalmente, ese resultado, el *texto*, que contiene los elementos anteriores y otros, específicos, que los trascienden y no se dejan reducir a ellos. Si resistimos a la fascinación de la moda y adoptamos una posición de sentido común, veremos que, en un libro de historia literaria que no quiere ser parcial ni fragmentario, el crítico necesita referirse a esos tres órdenes de la realidad, al mismo tiempo. Es lícito estudiar solo las condiciones sociales, o las biografías, o la estructura interna, en separado; en esos casos, sin embargo, arriesgamos hacer tarea menos de crítico, que de sociólogo, psicólogo, biógrafo, esteta, lingüista. (2007, p. 35 – traducción KL)

Para Candido la tarea del crítico/historiador literario es mostrar las articulaciones entre factores sociales (externos), factores individuales (autor) y el texto, y no parece equivocado identificar en ese procedimiento la constelación benjaminiana, como indica la lectura de Schwarz. Además, la tarea crítica esbozada en la Introducción de *Formación* guarda, como en Benjamin, la renuncia a un modelo dado, “a la fascinación de la moda” en los términos de Candido, en ese caso refiriéndose tanto al historicismo meramente acumulativo como al estructuralismo y al biografismo.

La recurrencia al concepto benjaminiano de “constelación” pide un comentario más detallado, especialmente porque tanto Roberto Schwarz como Haroldo de Campos lo utilizan para evaluar el trabajo de Antonio Candido en *Formación de la literatura brasileña*. En las tesis *Sobre el concepto de historia*, Benjamin presenta su idea de constelación en los siguientes términos:

El Historicismo se contenta en establecer un nexo causal entre los diversos momentos de la historia. Pero ningún hecho, por ser causa, ya lo es, solamente por eso, un hecho histórico. Se tornó tal póstumamente, gracias a eventos que pueden separarse de él por miles de años. El historiador que parte de eso cesa de pasar la secuencia de los acontecimientos por sus dedos como cuentas de un rosario. Aprehende la constelación en la que su propia época entró con una determinada época anterior. Fundamenta, entonces, un concepto de presente como tiempo-de-ahora, en el que se incrustan astillas del tiempo mesiánico. (in LÖWY, 2005, p. 140 – traducción KL)¹⁰

Así, la constelación benjaminiana implica la conciencia, por parte del historiador, de que su punto de vista está temporalmente ubicado, que es desde el presente que se accede al pasado que, por su turno, se le presenta como problema, no como hecho consumado. En oposición al historicismo que encadena acontecimientos como cuentas de un rosario, Benjamin reafirma la tarea inconformista del historiador que, más que buscar causalidades, es capaz de identificar puntos de tensión (astillas) que funcionan como concentrados históricos. En otro momento de las *Tesis*, ya comentado en el capítulo anterior, Benjamin recurre al concepto de “mónada” para elucidar su metodología:

El Historicismo culmina por derecho en la historia universal. De ella se destaca, por su método, la historiografía materialista, de forma quizás más clara que cualquier otra. La primera no tiene armazón teórica. Su procedimiento es aditivo: moviliza la masa de hechos para rellenar el tiempo homogéneo y vacío. A la historiografía materialista subyace, a su vez, un principio constructivo. Al pensar pertenece no solo el movimiento de los pensamientos sino su inmovilización. Donde el pensamiento se detiene repentinamente en una constelación saturada de tensiones, él se la confiere en un choque a través del cual se cristaliza como mónada. El materialismo histórico se acerca a un objeto histórico única y exclusivamente cuando este se lo presenta como una mónada. (in LÖWY, 2005, p. 130 – traducción KL)

Estamos, entonces, operando con nociones caras a la crítica materialista – la historia como problema, el historiador persiguiendo principios dialécticos – que en Benjamin se manifiestan en las imágenes de la constelación y de la mónada. Tal vez esa teorización alegórica de Benjamin, aliada a una escritura

10 Traduzco al español la traducción portuguesa de Jeanne Marie Gagnebin y Marcos Lutz Müller, incluida en Michael Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*, São Paulo: Boitempo, 2005. Las demás citas de las Tesis de Benjamin siguen también esa traducción.

fragmentaria especialmente abierta a un sin número de interpretaciones, explique parte de la variada recepción de la obra benjaminiana, en especial en Brasil. Otros factores que ciertamente se suman a esa variedad: cierta heterodoxia de pensamiento (marxismo y mesianismo, para citar el más célebre de sus impases); las condiciones terribles de escritura a las que está sometido un judío en el periodo entreguerras, las dificultades de publicación y la consecuente inestabilidad de las primeras ediciones de los textos de Benjamin; la cantidad de traducciones que esos inestables originales desencadenan. Esos pueden ser factores que, por decisión de Benjamin o por imposición de la época, confieren apertura y eclecticismo a sus escritos. Como se ha dicho, teóricos de orientaciones diversas como Roberto Schwarz y Haroldo de Campos, para citar a los nombres que nos interesan aquí, emplean nociones benjaminianas para evaluar de forma casi opuesta la *Formación* de Antonio Candido. Antes de avanzar en detalles de los puntos de vista divergentes de Schwarz y Haroldo, cabe defender que esa heterodoxia de la escritura de Benjamin, que goza de una recepción no menos variada, es mejor comprendida si es leída como potencia. La recepción de Benjamin en Brasil es un excelente caso para pensar las formas en que la periferia se apropia de las ideas del centro, con toda la carga de creatividad, originalidad y, hay que decirlo, provincianismo y fetichismo implícitos en esa apropiación. Al estudiar Benjamin, se vuelve más difícil sostener la creencia en la lectura única, en la traducción definitiva, etc.; es un autor que efectivamente se ajusta a la multiplicidad de interpretaciones, lo que no autoriza, obviamente, la falta de rigor intelectual.

En otro ensayo de *Secuencias brasileñas*, Schwarz evalúa elogiosamente el trabajo de Candido en *Formación* y demuestra el salto que el libro representa en relación con las historias literarias anteriores (José Veríssimo) y con las investigaciones de otros campos contemporáneas al libro de Candido (Caio Prado Jr., Sérgio Buarque de Holanda, Celso Furtado). Ubica la escritura de *Formación* en el contexto brasileño de los 1940-50, y destaca la precisión metodológica de Candido, capaz de iluminar los impases entre literatura y sociedad y de hacer preguntas hasta entonces inalcanzables. En palabras de Schwarz:

A la altura en la que Antonio Candido escribía, en la década de 40 y 50, la sociedad brasileña luchaba para completar el plan económico y social. El impulso formativo recibía el influjo materialista de la industrialización en curso y tenía como aspiración y eventual punto de llegada el país industrial, que se integra socialmente por la reforma agraria, superando el atraso material y la posición subalterna en el concierto de las naciones. La vocación empeñada de la intelectualidad, explicada en el libro de Antonio Candido, vivía un momento substancioso. El nacionalismo

desarrollista, que tenía como adversarios inevitables el latifundio y el imperialismo, imprimía al proyecto de formación nacional una dimensión dramática, de ruptura, que por momentos se avecinaba a la ruptura de clases y a la revolución socialista. Pues bien, ese sentimiento de la relevancia práctica e histórica del proceso de estructuración está presente en la concepción de Antonio Candido, donde sin embargo la peculiaridad del objeto – la formación de la literatura brasileña – permite ver las cosas y su curso en línea menos polarizada y triunfalista, o más escéptica. Digamos que los autores progresistas que historiaban nuestra formación económica y social mostraban un movimiento suspendido, que no se había completado, y que transformaría el país si pudiera completarse. Al mismo tiempo de que el libro supo percibir el camino efectivo de la literatura nacional constataba un movimiento que se completó y no por ello transformó el Brasil. ¿El sistema literario integrado funcionaría como un anticipo de integraciones futuras? ¿No demostraba también que las élites pueden llegar lejos, sin la necesidad de hacerse acompañar por el resto del país? ¿Serán ritmos desiguales que en algún momento convergirán para formar un unísono? ¿Son discrepancias que hacen dudar de la hipótesis e incluso de la necesidad – según el prisma – de la convergencia? ¿Cuáles son las enseñanzas a sacar de esas *constelaciones de resultados*, que sintetizan la experiencia nacional y arman ecuaciones decisivas para el mundo contemporáneo? (2014, p. 66-67, destacado del autor – traducción KL)

Nótese el término empleado por Schwarz para evaluar el sofisticado problema formulado por Candido en *Formación*: constelaciones de resultados. Como el mismo Schwarz refirió la filiación benjaminiana del concepto, no hace falta repetirnos. El tipo de análisis emprendido por Candido en *Formación*, aunque ubicado en el periodo nacional-desarrollista brasileño, como estaban los pares de Candido en el campo económico y social, llega a resultados diferentes por la naturaleza del sistema literario, capaz de formarse antes que esté formado el país. Esa constatación de Candido posibilita la serie de preguntas formuladas por Schwarz que deslinda dinámicas del medio literario y también del ambiente social. Al configurar el sistema literario de la forma en que lo hizo, Candido identificó concentrados de tensiones, para utilizar la terminología benjaminiana, que se irradian en nuevos problemas – precisamente la idea de constelación.

En el mismo texto, Schwarz contesta algunas críticas direccionadas a *Formación*, entre ellas las de Haroldo de Campos, clasificada por él como disparate. Schwarz ironiza sobre la argumentación haroldiana expresada en la fórmula “secuestro del barroco”, además de discordar con las afirmaciones de Haroldo respecto a la metafísica nacionalista y a las ilusiones del origen y de

la evolución lineal que este ve en libro de Candido (2014, p. 60-61). Y Schwarz continúa:

Después de hacer de Antonio Candido una mezcla brasileña de Hegel y Heidegger – lo que es un error de los más extravagantes – resulta fácil apuntarlo como ideólogo del Brasil metafísico. En cualquier caso, si veo bien, la buena crítica entraría por el rumbo contrario y deconstruiría las generalidades de Derrida – tan estériles desde el punto de vista del conocimiento – a la luz de una problemática efectiva (2014, p. 61 – traducción KL)

Más que acusar o defender a los autores citados, el objetivo de este texto es mostrar las articulaciones posibles entre ellos. Schwarz expresa enfáticamente su discordancia con relación a la lectura derridiana emprendida por Haroldo, pero nada dice sobre las categorías benjaminianas presentes en *El secuestro del Barroco en la Formación de la literatura brasileña* (1989). Es también a la idea de constelación que recurre Haroldo de Campos para acusar el modelo de Antonio Candido de lineal, de tradición continua, su concepción de historia evolutivo-lineal-integrativa. Uno de los capítulos de *El secuestro del Barroco* se titula precisamente *Por una historia constelar*; ahí Haroldo dice:

[...] si pensamos, con Walter Benjamin, que ‘la historia es objeto de una construcción, cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino antes un tiempo cargado de ahoridad’; si entendemos que ‘es irrecuperable, arriesga desaparecer, toda imagen del pasado que no se deje reconocer como significativa por el presente al que busca’; si ponderamos que ‘articular históricamente el pasado no significa reconocerlo como de hecho fue’, habremos conjurado, por un lado, la ‘ilusión objetivista’ y, por otro, la ‘ilusión positivista’ del encadenamiento causal de los hechos como aval de su historicidad. [...] Podremos imaginar así, alternativamente, una historia literaria menos como formación y más como transformación. Menos como proceso conclusivo y más como proceso abierto. Una historia donde se revelen momentos de ruptura y transgresión y que comprenda la tradición no de un modo ‘esencialista’ (‘la formación de la continuidad literaria – especie de transmisión de la antorcha entre corredores, que asegura en el tiempo el movimiento conjunto, y define los lineamientos de un todo’, como se la concibe en *Formación*), sino una ‘dialéctica de la pregunta y de la respuesta’, un constante y renovado cuestionar de la diacronía por la sincronía. (2011, p. 65-66, destacados del autor – traducción KL)

Excede a los propósitos de este texto evaluar cuánto de equívoco hay en la interpretación que hace Haroldo de la *Formación*. El punto es otro:

subrayar que tanto Roberto Schwarz como Haroldo de Campos utilizan a Walter Benjamin, sea en defensa, sea en ataque del/al modelo *Formación*. Con eso podemos pasar al segundo punto que nos interesa aquí: la dinámica entre traducción y sistema literario. En *De la traducción como creación y como crítica* (1962), texto central para los estudios de traducción en Brasil, Haroldo de Campos defiende lo que viene lípidamente expresado en el título: la traducción como proceso creativo y crítico. Con eso, Haroldo torna positiva la tarea traductora, despegándola del lugar rebajado de copia servil, y confiriéndole un papel destacado en la historia literaria brasileña. En ese movimiento, Haroldo pone en el centro del raciocinio una figura ridiculizada por historiadores literarios: Odorico Mendes. En las palabras de Haroldo de Campos:

En Brasil, no nos parece que se pueda tratar el problema de la traducción creativa sin invocar los manes de quien, entre nosotros, fue el primero en proponer y practicar con empeño aquello que podría llamarse una verdadera teoría de la traducción. Nos referimos al prerromántico *maranhense* Manuel Odorico Mendes (1799 – 1864). Mucha tinta ha corrido para depreciar al Odorico traductor, para reprobarle el preciosismo fastidioso o el mal gusto de sus compuestos vocabularios. Realmente, hacer un *negative approach* con relación a sus traducciones es empresa fácil, de primer impulso, y desde Sílvio Romero [...] casi no se ha hecho otra cosa. Más difícil sería, sin embargo, reconocer que Odorico Mendes, admirable humanista, supo desarrollar un sistema de traducción coherente y consistente, en el que sus vicios (numerosos sin duda) son justamente los vicios de sus calidades, cuando no de su época. [...] Naturalmente, la lectura de las traducciones de Odorico es una lectura rara y difícil (más difícil que el original, opina, con cierta ironía, João Ribeiro, que, además, lo encaró comprensivamente). Pero en la historia creativa de la poesía brasileña, una historia que ha de hacerse, muchas veces, por versos, extractos de poemas, ‘pedras de toque’, antes que por poemas enteros, él tiene su lugar asegurado. Y para quien se dedique a su teoría de la traducción, expuesta fragmentariamente en los comentarios a los cantos traducidos, esa lectura se transformará en una intrigante aventura [...]. (2013, p. 8-12 – traducción KL)

Al problematizar la escala valorativa más o menos consensual cuando el tema es traducción – cuanto más “fiel” al original, mejor – y al ubicar a Odorico en una presunta historia creativa de la poesía brasileña, Haroldo opera con una noción muy interesante de tradición nacional, que incluye la traducción. A partir de ese raciocinio, las críticas que haría Haroldo, casi treinta años después, al modelo *Formación* (*El secuestro del Barroco en la Formación de la literatura brasileña* es de 1989) ganan nuevos contornos. El debate sobre el papel

central que puede tener la traducción en la formación de tradiciones locales – actuando como fuerza innovadora en la elaboración de nuevos repertorios, nuevos lenguajes, técnicas y patrones compositivos (EVEN-ZOHAR, 2012, p. 4) – está consolidado; así, es como mínimo incómodo constatar el espacio secundario que ocupa la traducción en la *Formación* de Candido.

Vuelvo a enfatizar las fechas: *Formación de la literatura brasileña*, de Antonio Candido, es de 1959; *De la traducción como creación y como crítica*, de Haroldo de Campos, de 1962. Cuando Candido publicaba su monumental interpretación de la tradición literaria brasileña, Haroldo difundía su original propuesta de cruce entre traducción y tradición. De nuevo, quiero evitar el raciocinio antitético y proponer mediaciones entre los dos modelos.¹¹ Aunque sin el debido énfasis, la traducción forma parte del modelo *Formación*, ya que atraviesa cualquier debate sobre “influencia” o sobre la dialéctica cosmopolitismo y localismo, temas del libro de Candido.

Más de una década después de *Formación*, Candido publica *Los primeros baudelairianos* (1973), ensayo en el que el cruce entre traducción y tradición recibe el énfasis necesario. En ese texto, Antonio Candido presenta una excelente reflexión sobre el papel de las traducciones/imitaciones de Baudelaire en el Parnasianismo brasileño. Oponiéndose al veredicto de Machado de Assis, que en texto de 1879 acusó de errónea la tradición de Baudelaire en Brasil – y Candido destaca debidamente el hecho de que Machado pudiera hablar de tradición baudelairiana tan tempranamente –, Candido historia las traducciones “deformadoras” de los baudelairianos brasileños, e identifica su papel en la tradición local:

Machado tenía razón formalmente; pero hoy podemos percibir que históricamente la razón estaba con los jóvenes que deformaban según sus necesidades expresivas, eligiendo los elementos más adecuados a la renovación que pretendían promover y que de hecho promovieron. Esos elementos [...] representaban actitudes de rebeldía. Como los de hoy, los jóvenes de aquel tiempo, en un Brasil provinciano y atrasado, hacían del sexo una plataforma de liberación y combate, que se articulaba a la negación de las instituciones. Eran agresivamente eróticos, con la misma truculencia con que eran republicanos y agredían al Emperador, algunos llegando al borde del socialismo. Por lo tanto, fue un gran instrumento liberador ese Baudelaire unilateral o deformado, visto por partes, que fornecía descripciones arrojadas de la vida amorosa y favorecía una

11 Aquí merece nota el trabajo de Germana Henriques Pereira de Souza, que escribe sobre el tema. Ver especialmente *Tradução e sistema literário: contribuições de Antonio Candido para os Estudos da Tradução*, Cadernos de Tradução – UFSC, v. 35, 2015.

actitud de oposición a los valores tradicionales, por medio de disolventes como el tedio, la irreverencia y la amargura. (CANDIDO, 2006, p. 31 – traducción KL)

No parece exageración identificar la sintonía entre ese raciocinio de Candido y la propuesta de la traducción como creación y como crítica defendida por Haroldo. Y la referencia a Baudelaire nos permite volver a Benjamin. El ya citado *La tarea del traductor* es el prefacio escrito por Benjamin para su traducción de *Cuadros parisinos*, parte de *Las flores del mal*. La afirmación de la tarea del traductor está presente tanto en el texto de Benjamin como en el ensayo de Haroldo. Y vale destacar que Schwarz, en el fragmento anteriormente citado, elogia la línea *estereoscópica* de Walter Benjamin, su capacidad para evaluar la importancia del mercado en la poesía de Baudelaire. Considerando que Benjamin tradujo a Baudelaire, cabe pensar que parte de su perspicacia como crítico y como historiador viene de su trabajo como traductor.

Con esos cruces, espero que no absurdos, proponemos que la lectura de Haroldo de Campos de la traducción como creación y como crítica puede ser complementaria al modelo de *Formación*. Sabemos que la tradición nacional está atravesada por referencias internacionales que son, a su turno, apropiadas por los autores locales, entonces, la tradición encierra también la traducción. Aunque esa presencia de la traducción parezca ser una premisa de los críticos materialistas aquí estudiados (Antonio Candido y Roberto Schwarz) la lateralidad de la traducción en su raciocinio da lugar a críticas como las de Haroldo. Ello no quiere decir que las conclusiones de Candido y Schwarz serían otras y mejores si pusieran en primer plano la traducción como determinante para la importación de formas extranjeras en contextos periféricos. Quiere decir que, si lo hicieran, serían más materialistas.

Para citar un ejemplo: *Germinal*, de Zola, se publicó en Francia el 1885 y en el mismo año se lo tradujo al portugués de Portugal. *L'Assommoir* se publicó en Francia el 1877, fue en seguida adaptado para el teatro en Francia y esa adaptación, traducida al portugués, se presentó en el Theatro São Luiz (Rio de Janeiro), el 1881, y generó un buen número de comentarios en la prensa de la época¹². Si no me equivoco, esas traducciones/adaptaciones de Zola para el portugués componen pero no integran abiertamente el raciocinio de Candido (en *De cortiço a cortiço* [una posible traducción podría ser *De conventillo a conventillo*]) ni de Schwarz (en *Adecuación nacional y originalidad crítica*). ¿Qué

12 Ver João Roberto Faria, *A recepção de Zola e do Naturalismo nos palcos brasileiros*. Disponible en: <<http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/fariazola.pdf>>.

Zola inspiró a Aluísio Azevedo? ¿Lo leyó en la lengua original? Aunque lo haya leído en francés, esa lectura está ubicada en la periferia, con total irregularidad en la circulación de libros, dominio de idioma etc.

Para finalizar con Walter Benjamin – esa referencia compartida por todos – vale mencionar que, a partir de Benjamin, nos podemos acercar a las tareas del crítico, del historiador y del traductor. Incluir la traducción en el debate sobre historia literaria no lleva necesariamente a la ilusión de un espacio literario internacional sin jerarquías, como en parte lo hace Haroldo, y es una de las principales reservas de los críticos materialistas a sus formulaciones. Al revés, preguntarse sobre el papel de la traducción en la formación de las tradiciones locales vuelve el análisis todavía más materialista, porque comprende ese análisis como atento a las complejidades estéticas e históricas, a las dinámicas de la circulación internacional de las formas, a los diferentes agentes que posibilitan el triángulo autor/obra/público – entre ellos, el traductor.

La traducción como potencia para la tradición literaria

Respiración artificial (1980), la clásica novela-ensayo de Ricardo Piglia (Buenos Aires, 1940 – 2017), trata de la historia política argentina, de la historia literaria argentina, de la historia familiar del narrador. Esos tres vectores ya serían materia suficiente para la narración – y la conexión entre ellos, ligados entre sí como aparatos que posibilitan la respiración, garante la calidad superior de la novela; pero el escritor propone más. Añade un cuarto debate todavía hoy secundarizado con relación a los anteriores: el papel determinante que la traducción puede asumir en la tradición literaria local. En *Respiración artificial*, la traducción aparece en dos momentos. Al inicio de la novela, se lee:

No podía menos que atraerme el aire faulkneriano de esa historia: el joven de brillante porvenir, recién recibido de abogado, que planta todo y desaparece; el odio de la mujer que finge un desfalco y lo manda a la cárcel sin que él se defienda o se tome el trabajo de aclarar el engaño. En fin, yo había escrito una novela con esa historia, usando el tono de *Las palmeras salvajes*; mejor: usando los tonos que adquiere Faulkner traducido por Borges con lo cual, sin querer, el relato sonaba a una versión más o menos paródica de Onetti. (2013, p. 15-16)

Es decir, está presente en esa novela inicial de Piglia el tema que sería recurrente en textos críticos posteriores, el cruce entre traducción y tradición, en especial el papel determinante que Borges traductor desempeñó en la tradición argentina. Vamos a detallar el tema a seguir. Todavía hay una segunda referencia a la traducción en *Respiración artificial*, ya en la parte final de la novela:

[...] Arlt se zafa de la tradición del bilingüismo; está afuera de eso, Arlt lee traducciones. [...] Arlt es el primero, por otro lado, que defiende la lectura de traducciones. [...] De allí que el modelo del estilo literario ¿dónde lo encuentra? Lo encuentra donde puede leer, esto es, en las traducciones españolas de Dostoievski, de Andreiev. Lo encuentra en el *estilo* de los pésimos traductores españoles, en las ediciones baratas de Tor. (2013, p. 137)

Nuevamente Piglia registra en esa novela un problema teórico que estudiará posteriormente, en especial en el texto *Tradición y traducción* (2011), que comentaremos más adelante. Esas menciones a la presencia de la traducción

en la definición del estilo de un escritor (Arlt) o en el tono capaz de impactar escrituras locales (Onetti que parece Faulkner traducido por Borges) deberían conferir a Piglia un lugar destacado en los estudios de traducción, ya que se acercan (y a veces anticipan) a reflexiones que teóricos relevantes como Itamar Even-Zohar fijaron en el campo de la traducción. Sin embargo, es necesario decir que Piglia no es un teórico del tema, él lo aborda desde un punto de vista ficcional atravesado por la ironía. Por ello, hay que relativizar juicios como “pésimos traductores españoles”, ya que no parecen haber sido fundamentados en evaluación estricta de esas traducciones. En cualquier caso, esas “intuiciones” de Piglia fructifican si son contrastadas a las de teóricos de la traducción.

En ese sentido, comento los estudios de Even-Zohar y Ricardo Piglia, además de mencionar rápidamente la investigación del italiano Franco Moretti que, si no me equivoco, se puede poner al lado de los otros dos cuando el tema es la traducción. Voy a prestar más atención al argumento de Piglia, pues se atiene especialmente a la literatura hispanoamericana, de la que voy a tomar los ejemplos para el segundo momento de este texto, en el que presento dos escritores que tuvieron su formación intelectual marcada por la lectura de textos traducidos: el ya citado Roberto Arlt (1900 – 1942) y el uruguayo Juan Carlos Onetti (1909 – 1994). Con esos ejemplos, quiero demostrar que para escritores recién llegados a la cultura letrada, el acceso a la literatura extranjera generalmente se da por medio de la traducción; ese movimiento crea disputas no sólo en el campo literario, sino que ilumina los criterios historiográficos para inclusión o exclusión de esos autores en los panoramas literarios de sus países/regiones.

Tres estudiosos del problema

Como ya se ha dicho, la propuesta es acercar las investigaciones de Itamar Even-Zohar, Ricardo Piglia y Franco Moretti con atención a lo que pensaron sobre traducción y su impacto en la formación de tradiciones literarias locales. Hace falta destacar, sin embargo, diferencias importantes entre sus abordajes. Referencia inevitable para los estudios de traducción, el israelí Itamar Even-Zohar se volvió conocido especialmente por la teoría de los polisistemas, que él empezó a pensar al final de los años 1970, con reformulaciones en 1990 y 2005. Se trata, por lo tanto, de nombre central para el campo de la traducción, que comprende el problema desde un punto de vista teórico y filosófico, lo que le rindió algunas críticas. Edwin Gentzler, por ejemplo, afirma:

A pesar de los avances alcanzados por Even-Zohar, se pueden notar varios problemas menores con la teoría de los polisistemas. El primer problema, que él reconocía, es su tendencia a proponer universales basados en pocas evidencias. Se debe hacer un análisis más extensivo de relaciones textuales y culturales antes de presentar “universales” de manera convincente. Las contradicciones en sus datos demuestran la naturaleza efémera de lo que intenta articular. (2009, p. 155 – traducción KL)

Destaco la crítica de Gentzler menos para disminuir la relevante contribución de Even-Zohar a los estudios literarios y de traducción y más para exponer que lo que quizás le falte al israelí le sobra a Franco Moretti, es decir, el empirismo, los datos, las estadísticas. El testigo de Moretti en *Atlas de la novela europea* (1997) revela el tipo de investigación que le interesa:

El “experimento” funcionó, en otras palabras, gracias a la abstracción y a la cuantificación: series amplias, consistentes, en que la importancia final de una forma era siempre más grande que la suma de las partes en separado. Es una de las fronteras del trabajo crítico: el desafío de la cantidad – del 99 por ciento de toda la literatura publicada que desaparece del campo de visión y que nadie quiere resucitar. Ese alargamiento del campo literario, producido por la lógica interna de la investigación geográfica, me tomó totalmente de sorpresa: el nuevo método exigía nuevos datos – pero esos datos no existían todavía y no sabía bien donde encontrarlos, y este libro da solamente algunos pasos en la nueva dirección. Pero es un desafío maravilloso, para todos los historiadores culturales. (2003, p. 15 – traducción KL)

Hay, entonces, una diferencia metodológica importante entre Even-Zohar y Moretti – éste más atento al empirismo, aquél, a la reflexión filosófica – pero ambos comparten una visión sistémica sobre la literatura, comprendiéndola en sus intersecciones con las fuerzas sociales, históricas y económicas. Ricardo Piglia, por su parte, cuando trata de traducción, lo hace primeramente como novelista (los extractos de *Respiración artificial* ya citados), después como ensayista y conferencista. No se trata, luego, de un trabajo de ánimo investigativo como los de Even-Zohar y Moretti, sino de una reflexión basada en grandes intuiciones y en su experiencia como escritor de ficción. Expuestas esas diferencias metodológicas, aún así parece válido presentar lado a lado los argumentos de los tres autores sobre traducción y tradición.

Even-Zohar defiende, en *La posición de la literatura traducida en el polisistema literario* (1990), que la literatura traducida puede asumir papel central en la formación de diferentes polisistemas, dependiendo de la fuerza de esos sistemas en la literatura mundial:

Decir que la literatura traducida ocupa una posición central en el polisistema literario significa que participa activamente en la configuración del centro del polisistema. En tal caso forma parte integrante de las fuerzas innovadoras y como tal es posible considerarla entre los acontecimientos más importantes en la historia literaria mientras éstos tienen lugar. Ello quiere decir que, en esta situación, no se puede mantener una distinción nítida entre textos “originales” y textos “traducidos”, y que muchas veces son destacados escritores (o los miembros de la vanguardia a punto de convertirse en tales) los que realizan las traducciones más notables y apreciadas. Más aún, en tal estado de cosas, en el momento en que emergen nuevos modelos literarios, la traducción suele convertirse en uno de los instrumentos de elaboración del nuevo repertorio. A través de obras extranjeras se introducen en la literatura local ciertos rasgos (tanto principios como elementos) antes inexistentes. Así se incluyen posiblemente no solo nuevos modelos de realidad que sustituyan a los antiguos y a otros bien asentados ya no operativos, sino también toda otra serie de rasgos, como un lenguaje (poético) nuevo o nuevos modelos y técnicas compositivas. Es evidente que los propios criterios de selección de las obras que son traducidas vienen determinados por la situación reinante en el polisistema local: los textos son elegidos según su compatibilidad con las nuevas tendencias y con el papel supuestamente innovador que pueden asumir dentro de la literatura receptora. (1999, p. 225)

El concepto de polisistema de Even-Zohar da a la tradición literaria un sesgo dinámico más amplio que la relación de autores y obras ordenados cronológicamente. La literatura aparece como un campo atravesado por aspectos sociales que impactan en las formas estéticas, lo que desnaturaliza una visión más esencialista de lo que sea el canon, el estilo de época, la poética de determinado escritor. Parte importante de esa desnaturalización pasa por la comprensión de que las nociones de centro y periferia definen el fenómeno literario y se asocian al lugar más o menos protagónico que los países/regiones ocupan en la orden mundial. Así, la literatura producida en los centros europeos – especialmente Francia e Inglaterra – ocupa una posición también central en el polisistema literario, mientras que literaturas oriundas de lugares no hegemónicos estarían en condición periférica.

Pero el gran interés de la teoría de Even-Zohar está en la función articuladora que puede tener la literatura traducida entre sistemas centrales y periféricos. Cuanto más central el sistema, más se autoalimenta de la literatura de su propia lengua; cuanto más periférico, más presente está la literatura traducida. Y esa literatura en traducción se vuelve muchas veces un factor de novedad para el sistema que la recibe, porque hace circular técnicas, lenguajes y modelos entonces ausentes en la literatura receptora. Even-Zohar nota también el papel que escritores prestigiosos desempeñan en la articulación entre sistemas centrales y periféricos al traducir obras canónicas introduciéndolas a la literatura de llegada. La reflexión de Piglia sobre Borges, mencionada rápidamente y a la cual volveremos en breve, parece ser un ejemplo iluminador de la teoría de Even-Zohar.

Parece haber semejanza entre el raciocinio de Even-Zohar y este pasaje de *Conjeturas sobre la literatura mundial* (2000), de Franco Moretti:

[...] en culturas que pertenecen a la periferia del sistema literario (es decir: en casi todas las culturas, dentro y fuera de Europa), la novela moderna no surge en primer lugar como un desarrollo autónomo, sino como una transacción entre una influencia formal occidental (usualmente francesa o inglesa) y los materiales locales. (2015, p. 65)

En seguida, Moretti registra en una nota al pie: “una onda u oleada masiva de traducciones de novelas europeas occidentales suele preparar el terreno de la transacción formal” (2015, p. 65). En la misma línea de Even-Zohar, Moretti ve la traducción como una fuerza capaz de engendrar nuevas formas en locales que las desconocen. Moretti piensa específicamente en la novela moderna (Even-Zohar se ocupa de un espectro más amplio de géneros) que, para él, se desarrolla a partir de la transacción entre forma extranjera y materia local. Vale destacar que Moretti también comprende la literatura a partir de la dialéctica centro periferia, inscribiéndose en una matriz historiográfica y sociológica de la crítica literaria. Finalmente llegamos al ensayo de Ricardo Piglia. En *Tradición y traducción*¹³, el escritor argentino presenta ejemplos de momentos en que la traducción ayudó a crear la tradición. El primer caso es la ya mencionada traducción de Jorge Luis Borges para *The Wild Palms* (1939)

13 Se trata de una conferencia impartida por Piglia el 17 de marzo de 2011, como acto de inauguración de la Maestría en Literatura Comparada, Facultad de Artes Liberales, Universidad Adolfo Ibáñez, en Santiago de Chile. Algunas ideas de esa conferencia aparecieron en el libro *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh* (Eterna Cadencia, 2016), reunión de once clases impartidas por Piglia en la Universidad de Buenos Aires, en 1990. Si no me equivoco, el texto completo de la conferencia sigue inédito en formato libro.

[*Las palmeras salvajes*] de William Faulkner, publicada en 1940, solo un año después de la publicación en inglés. Según Piglia, ese libro de Faulkner es de los menos conocidos del autor en Estados Unidos, pero uno de los principales en América Latina, y esa alteración en la jerarquía de los textos es uno de los efectos de la traducción. En las palabras de Piglia:

Fíjense –y acá tenemos un efecto de la traducción– que la novela *Las palmeras salvajes* es más conocida en América Latina que otras novelas como *Absalón Absalón*, que es considerada la gran novela de Faulkner, y que muchas otras de sus novelas, tal vez mejores para cualquier estudioso de las novelas de Faulkner en Estados Unidos. *Las palmeras salvajes* en el contexto norteamericano es una novela muy menor. Pero en América Latina, *Las palmeras salvajes* parece mejor que *Absalón, Absalón*, de modo que podemos decir que el canon faulkneriano ha cambiado de lugar porque la traducción ha convertido ese texto en una gran novela. Quiero decir que la traducción está produciendo, en este caso y en otros, cambios en la propia jerarquía de los textos. Es decir, aquí encontramos un ejemplo clarísimo de lo que supone trasladar un texto a otro contexto, trasladar un texto a otra tradición, donde también la jerarquía y los valores de los textos pueden modificarse (2011, p. 9)

En ese primer ejemplo, tenemos una muestra del impacto que un escritor prestigioso (volvemos a la categoría de Even-Zohar) actuando como traductor puede tener en determinada tradición. La firma de Borges en la traducción del libro de Faulkner dio a ese texto una resonancia que lo puso en la cumbre del canon faulkneriano en español. Quizás podemos pensar que escritores hispanoamericanos que se asumen influenciados por Faulkner (García Márquez, Onetti, Benedetti y tantos otros) hayan conocido, al menos al principio, el Faulkner de Borges que, según Piglia, es estilísticamente bastante distante del original en inglés. Nuevamente Piglia:

En el original, la primera página de la novela de Faulkner, por ejemplo, no tiene ningún tipo de puntuación, salvo el punto aparte; es una masa. Hay alguien que está bajando por una escalera, con una lámpara, en una noche de tormenta, y nosotros no nos damos cuenta quién es el que está bajando, ni que se trata de una noche de tormenta, ni que es una lámpara, hasta que no hemos terminado de navegar por ese párrafo. Entonces, lo primero que hacemos para aclarar la situación es dividir el párrafo, poner un punto aparte. Cuando leemos la traducción de Borges, en cambio, inmediatamente entendemos lo que está pasando: es un médico a quien en medio de una noche de tormenta alguien le golpea la puerta, y él está bajando con una lámpara para iluminar su camino. Es decir, hay una intervención borgeana sobre la escritura;

borgeana, en el sentido de que es su propio estilo el que está actuando sobre otro estilo: el de Faulkner. Esto produce, desde luego, una extraordinaria traducción, porque en ella se encuentran los sabores y tonos de Faulkner con mucha mayor nitidez que en cualquier otra versión. Siento que es una traducción donde la intervención borgeana es continua. No sé si recuerdan la novela; está dividida en dos capítulos alternados: por un lado está una pasión amorosa muy intensa, una de las grandes historias de amor que se han contado; y por el otro, la historia de un preso que escapa de la prisión, se fuga, y se va en una balsa por el río con una mujer embarazada; el río ha crecido y avanzan en medio de la crecida del río. En un momento se acercan a la orilla y Borges señala: “repechó la ribera fangosa”, que es una frase textual de “Las ruinas circulares”. Es decir, usa un texto propio para mostrar una acción que está presente en la obra de Faulkner. (2011, p. 8)

Al identificar fragmentos de cuentos y el estilo de Borges escritor en la traducción del texto de Faulkner y, más que eso, al valorar esa práctica como una extraordinaria traducción, Piglia desvía el foco de la desgastada discusión sobre fidelidad o infidelidad del texto traducido con relación al original, y lanza una perspectiva contextualizada que pregunta qué textos determinada cultura elige traducir, quién los escoge, quién los traduce, por qué, cómo se los recibe, quién los lee, qué impacto tienen en la creación ficcional de autores de esa cultura receptora, en fin, una serie de cuestiones que ponen a la traducción en el centro del debate sobre la tradición literaria nacional/regional. Está claro que un análisis más cuidadoso de la traducción de Borges para *The Wild Palms* podría relativizar el juicio de “extraordinaria traducción” de Piglia, especialmente si consideramos los límites entre traducción y adaptación propuestos por algunas vertientes de los estudios de traducción. Aún así, ese tipo de análisis que parte de la traducción para comprender procesos de circulación de estilos, formas e ideas puede ser tan importante para el campo como análisis más puntuales interesados en el cotejo entre original y traducción.

Hasta aquí, Piglia nos presentó la traducción alterando la jerarquía de los textos a través de un escritor prestigioso que impone su estilo al quehacer traductor. En otro ejemplo, Piglia añade un nuevo argumento: la traducción preparando la recepción de autores locales, construyendo un contexto de lectura. Esa reflexión parte de las traducciones que hizo Borges de la literatura policial (Stevenson, Wells, Chesterton, Kipling):

Para seguir con Borges, podríamos dar un ejemplo de lo que significa la construcción de un contexto en su caso: a partir de los años treinta, Borges realiza un trabajo de traducción muy sistemático para poner en

circulación una serie de textos – básicamente del género policial, a los cuales él estaba ligado y cierto tipo de literatura considerada “menor” en ese momento: Stevenson, Wells, Chesterton, Kipling, que habían sido los *best sellers* de su época, cuando Borges tenía quince o dieciséis años. En estos escritores, Borges encontró un tipo de relación entre la aventura, la investigación y la reflexión, que era muy útil para el tipo de literatura que él quería escribir. Él estaba esperando que esos textos ayudaran a crear un espacio para sus relatos. No quería que se los conectara con Thomas Mann o Herman Hesse, que eran los escritores que estaban de moda en la década del cuarenta; ésa era la gran literatura. Si uno pone a Borges al lado de Thomas Mann, no queda nada de Borges (2011, p. 11)

Así, de acuerdo con la interpretación de Piglia, los libros policiales traducidos por Borges prepararían la recepción de los cuentos que escribiría en seguida y que estaban distantes de la “moda” literaria. Cuando los hispanoparlantes recibieran los textos de Borges, tendrían como compararlos a las traducciones de la literatura policial anglófona y, en este paralelo, la escritura de Borges saldría estéticamente “vencedora”, lo que quizás no hubiera ocurrido si la única comparación posible fuera con *La montaña mágica* o *El lobo estepario*. La argumentación de Piglia parece sugerir un cálculo que no sé si estaba en el horizonte de Borges. Quizás la afirmación de Piglia sea incluso un tanto imprudente o denote algo relativamente común entre los escritores argentinos posteriores a Borges: la necesidad de “matar al padre”. De todos modos, la idea de que la traducción construye un contexto, crea un espacio que después será rellenado por autores de la tradición local está, si no me equivoco, en consonancia con los puntos de vista de Even-Zohar y Moretti, que presentamos anteriormente. La traducción sería, entonces, una etapa fundamental de la formación de sistemas literarios locales.

Un tercer ejemplo, de Piglia también. El mismo Piglia, al final de los años 1960, dirigió la colección *Serie Negra*, que traducía novelas policiales estadounidenses (Chandler, etc.). Como Borges, Piglia quiere “construir un contexto” pero, en ese caso, para hablar de política de forma no evidente y proponer nuevas fórmulas para la literatura comprometida. La literatura policial que traduce sirve para sugerir salidas estéticas que, según él, no estaban disponibles en la tradición local:

De esta forma, insisto, la traducción funciona como la construcción de contextos. Yo mismo recuerdo que dirigí una colección policial de literatura norteamericana que comenzó en 1968 y que se llamó “Serie Negra”. Nosotros hacíamos esa serie con la intención de cuestionar lo que hasta ese momento se consideraba literatura social, literatura política, porque

en muchos sentidos pensaba que la literatura policial era un modo de poner en juego ciertas cuestiones ligadas a lo que podríamos llamar la crítica social, que estaban hechas con un sistema narrativo muy distinto, sin que el contenido fuera inmediatamente político. El tipo de relación entre corrupción, dinero o poder, que circulaba en las novelas de Hammer o de Chandler nos ayudaba a los escritores de América Latina a evitar una tendencia a la literatura comprometida, a la literatura social, que persistía. El género policial nos ayudó a pensar que había una manera de hablar de la realidad que no fuera siempre tan evidente, tan directa, y que más bien trabajara con ciertos núcleos secretos, o con ciertos elementos ocultos. Entonces yo traducía a esos escritores porque los admiraba mucho, pero también era un modo de intervenir en el debate, que en ese momento era muy tenso, sobre cuáles eran las poéticas a partir de las cuales un escritor podía hacerse cargo de los conflictos de su época. La idea era que para hacerse cargo de un momento o de una realidad no había que escribir exclusivamente novelas realistas, clásicas, sino que también se podía escribir textos donde aparecieran investigaciones y tensiones en torno a cuestiones como el dinero, el poder, las conspiraciones. En fin, todo lo que funciona en el género policial (2011, p. 12-13)

Intenté demostrar que los ejemplos de Ricardo Piglia de alguna manera elucidan las cuestiones teóricas propuestas por Itamar Even-Zohar y Franco Moretti con respeto al contacto entre traducción y tradición literaria. Ahora me gustaría proponer un nuevo paralelismo: traducción y distinción, en la línea del comentario de Piglia sobre Arlt en el fragmento de *Respiración artificial* citado al inicio de este texto. Estamos aún en el camino a la comprensión de la literatura en sus relaciones con el proceso histórico y social, en especial las posibilidades negadas o permitidas a escritores de distintos orígenes sociales.

Dos escritores formados por el problema

El argentino Roberto Arlt (1900-1942) y el uruguayo Juan Carlos Onetti (1909-1994), escritores no pertenecientes a la elite cultural de sus países, de clase media baja, de origen inmigratorio, fueron fuertemente marcados por la traducción. En verdad, su formación intelectual dependió de la lectura de textos traducidos más de que dependieron de la traducción los escritores de la elite criolla (Borges, Oliverio Girondo, Victoria Ocampo...), propietarios de bibliotecas personales multilingües por las cuales transitaban con habilidad, o al menos con más habilidad que los escritores recién llegados a la cultura letrada.

Beatriz Sarlo trató del tema en *Una modernidad periférica* (1988):

[las revistas] *Claridad* y *Los Pensadores* proponen un discurso basado en traducciones que tiene como efecto la democratización, por la difusión masiva, de la cultura europea progresista en el marco rioplatense. Las polémicas y enfrentamientos están en las revistas: desde el conflicto, procesado de las maneras más diversas, entre intelectuales de origen tradicional e intelectuales recién llegados, de origen inmigratorio, hasta el debate sobre el lugar del arte y la cultura en la sociedad, la relación, afirmativa o negativa, con los gustos del público y la funcionalidad o afuncionalidad del arte respecto de las ideologías y la política. [...] Conflictos sociales extienden su fantasma sobre los debates culturales y estéticos. La cuestión de la lengua (quiénes hablan y escriben- un castellano 'aceptable'); de las traducciones (quiénes están autorizados y por cuáles motivos a traducir) [...]. (2003, p. 27)

En Buenos Aires y Montevideo¹⁴ de principios del siglo XX, traducir puede ser una distinción social: por un lado, los autores que traducían (Borges), por otro, los que leían traducciones (Arlt, Onetti). Arlt y Onetti cuando hablan de sí oscilan entre la exhibición de cultura, el alarde de lecturas de literatura extranjera (en traducción), y la exhibición de incultura, el resentimiento con la precariedad de su formación. Al comentar la biografía de Roberto Arlt, Sarlo concluye:

Todas sus autobiografías plantean, a veces sarcásticamente, la privación cultural que forma parte del pasado que exhibe. Ellas mezclan dos temas, la precariedad de su formación y la exhibición de lecturas, que son contradictorios pero, de algún modo, también complementarios, porque la exhibición de lecturas ocupa el lugar que, ni por linaje ni por adquisición, pueden otorgar otros títulos. El sarcasmo es una de las formas del resentimiento ante la distribución desigual de la cultura. (2003, p. 51)

El célebre prólogo a *Los lanzallamas* (1931) es una muestra de la exhibición de incultura: “soy el desposeído, el que viene de afuera, el que no lee lenguas extranjeras, el que no tiene tiempo para hacer estilo” (ARLT, 2000, p. 285). Ya en una aguafuerte porteña de 1929, Arlt exhibe su cultura: Dirigiéndose al lector: “Si usted no ha leído *El sueño de Makar*, de Vladimiro Korolenko, trate

14 Beatriz Sarlo presenta, en *Una modernidad periférica*, solo el panorama cultural relativo a la capital argentina. Sin embargo, se puede percibir algo semejante, aunque en proporciones reducidas, en Montevideo, como demuestra Pablo Rocca en *Revistas culturales del Río de la Plata* (Ediciones de la Banda Oriental, 2009).

de leerlo. El asunto es éste...” (2013, p. 75). Parece obvio, pero no está demás mencionar: tanto Arlt como los lectores que resolvieran seguir su pista de lectura lo harían por el texto traducido. En ese sentido, tanto al asumir una postura resentida sobre su formación intelectual, como al presentarse como figura autorizada a indicar lecturas, la traducción es un problema central para Arlt.

Vale decir que las *Aguafuertes* de Arlt se publicaban en el diario popular *El Mundo*, fundado en 1928 para atender a un nuevo público lector: los inmigrantes que desde fines del siglo XIX desembarcaban de a miles en el puerto de Buenos Aires para trabajar en la construcción de la cosmopolita capital. La familia Arlt llega a Argentina en ese flujo, y el escritor va a aprovechar el *boom* editorial de las primeras décadas del siglo 20 y transformarse en el escritor que probablemente mejor registró la ciudad en transformación, y quién se comunicó con los sectores populares. Las pistas de lectura de Arlt atienden a ese contexto. No la vanguardia francófona y anglófoba que circulaba en la elitista revista *Sur*, sino la literatura rusa en traducción que pasa a también aparecer con fuerza en la tradición argentina.

Si aplicamos el raciocinio de Ricardo Piglia al caso de Roberto Arlt, la selección de literatura rusa que hace y los juicios que emite en sus *Aguafuertes* amplían la tradición literaria argentina e incluyen autores antes ausentes o poco conocidos. Y que Arlt lea esos autores en traducción tiene influencia en su estilo como novelista, como también propuso Piglia en *Respiración artificial*, anteriormente citado. Son comunes los comentarios sobre la escritura dostoiévskiana de Roberto Arlt; no son tan comunes las referencias a los traductores del escritor ruso a la lengua española que posibilitaron el contacto de Arlt con ese autor.

Observar la trayectoria intelectual de Juan Carlos Onetti también nos ayuda a comprender el paralelismo entre traducción y distinción. En el caso de Onetti está igualmente presente la exhibición de cultura/incultura. Un registro precioso de esa dialéctica está en las cartas que intercambié Onetti, entre 1937 y 1955, con el crítico argentino Julio Payró, y organizadas en libro por Hugo Verani (2009). Hay una diferencia importante de posición en el campo letrado entre Payró y Onetti. Según Verani: “Payró fue un reconocido intelectual, académico, profesor, crítico de arte y viajero, de sólida formación humanística, situado en las antípodas de Onetti, el sedentario escritor, autodidacta y anti-intelectual, que nunca terminó la secundaria” (2009, p. 11). Es decir, las declaraciones de Onetti en esa correspondencia buscan la aprobación del crítico

y registran la expectativa de que le facilite el ingreso en el circuito literario porteño.¹⁵ En una carta de 1938:

Estoy releendo a Dostoiewsky y cosas sobre él. De aquí surge una “comparanza”, tan tonta y tan lejos de tocar la verdad como una Ramonada, pero que repite en otra zona, casi correctamente, una sensación mía. Va: parece que la gente de Montevideo – ésa con la que uno se tropieza, se enlaza y hace líos – hubiera leído, también, a don Fedor. De aquí una gran comprensión, tolerancia, falta de sorpresa para lo inesperado. Pero, entre todos han preferido al *Príncipe idiota*. En cambio, la gente de Baires – aquella con la que uno tropieza y etc. – prefiere a los personajes “activos” del ruso, los “endemoniados”. De aquí, una riqueza de líos y un terreno más generoso para nos [sic], los epatadores amateurs (2009, p. 65-66)

Onetti no solo lee a Dostoyevski (en traducción) sino lo utiliza para interpretar comportamientos de los habitantes de Buenos Aires y Montevideo, el montevideano lamentándose del provincianismo de su ciudad en comparación a la cosmopolita capital argentina. Más allá de eso, se trata de una exhibición de cultura ante un interlocutor más intelectualizado y visto como oportunidad de ascenso en el campo literario.

Otra carta de Onetti, también de 1938, hace evidente el papel de la traducción en su formación cultural: “Tengo *Santuario*, en francés, de Faulkner. Recién empecé a leerlo, muy interesante y difícil” (2009, p. 71). Varias preguntas surgen a partir de esa afirmación: ¿resulta más fácil para Onetti leer el libro en francés (edición de 1933) que en inglés (edición original de 1931), por la proximidad entre los idiomas español y francés? ¿El acceso al original en inglés era más difícil? Y esa dificultad que siente Onetti, ¿es por la lengua o por el hermético texto de Faulkner? Independientemente de las respuestas a esas preguntas, la literatura traducida forma parte de la relación de Onetti con autores extranjeros.

Un último comentario de Onetti, en una carta de 1941: “Leí *Viejo muere el cisne* y discrepo con usted sobre sus méritos” (2009, p. 112). La traducción al español, a cargo de R. Crespo y Crespo, del libro de Huxley, *After many a summer dies the swan* (1939), salió el mismo año de la carta de Onetti, 1941, por la Editorial Losada, de Buenos Aires. Un indicio más del lector de traducciones que fue Onetti.

15 He escrito sobre el tema en otro texto: *Cartas de Juan Carlos Onetti para Julio Payró*, disponible en <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/15347/11367>>.

Finalmente, si en las primeras décadas del siglo XX, leer traducciones estigmatizaba a esos autores recién llegados a la cultura letrada, distantes que estaban de los autores de la élite que leían literatura extranjera en el original y muchas veces la traducían al español, hoy, y en mucho debido a lecturas como las de Even-Zohar, Piglia y Moretti, conseguimos constatar el relevante papel de la literatura traducida en la formación intelectual de esos autores y, a partir de las marcas que las lecturas en traducción dejan en sus obras, la función de la literatura traducida en la formación de sistemas literarios locales. Siempre que un escritor hispanoamericano se identifica como dostoyevskiano o faulkneriano, sería importante considerar que un traductor puede haber participado de esa identificación. Vale destacar también que, con el desarrollo de la traducción como área académica, ha disminuido el estigma con la lectura en traducción, aunque leer en el original aún confiera prestigio y distinción (y, a veces, pedantería).

Con este texto quise demostrar dos movimientos: el primero, de naturaleza teórica, que pone lado a lado Itamar Even-Zohar, Franco Moretti y Ricardo Piglia como autores que están de acuerdo con la identificación de la literatura traducida como potencia formadora de tradiciones literarias locales; y en el segundo, de naturaleza aplicada, exponer nuevamente la potencia de la literatura traducida, pero en ese caso en la formación intelectual de autores recién llegados al campo letrado, lo que evidencia el paralelismo entre traducción y distinción social. Reconozco que puede haber algún esquematismo en las conclusiones aquí presentadas. Como he comentado, Even-Zohar, Moretti y Piglia son autores de perspectivas metodológicas bastante diferentes; ponerlos lado a lado implica un riesgo que, quiero creer, vale la pena correr para iluminar un problema esbozado por ellos. De igual manera, asociar traducción y formación intelectual de escritores que vienen “de abajo” puede generar alguna reserva, ya que escritores de elite también se forman en la lectura de traducciones. Aun así, me parece defendible que lo que para unos es imposición de clase, para otros puede ser solo una limitación temporal de acceso.

La obra maestra de una traductora: el *Popol Vuh* de Josely Vianna Baptista

Josely Vianna Baptista es nombre conocido entre los lectores de literatura hispanoamericana en Brasil. Traductora de Borges, Onetti, Carpentier, Lezama Lima y Arguedas, es también notable su intimidad con lenguas y culturas indígenas, en especial el guaraní. Con la traducción crítica del *Popol Vuh*, el Libro del Consejo de los mayas quiché de Guatemala, recién publicado por la editorial brasileña Ubu, Josely se destaca todavía más, principalmente si consideramos el carácter autoral de su traducción.

Quien no acompaña el debate sobre traducción quizá se sorprenda con la noción de autoría del traductor, y la idea le conduzca a asociaciones negativas (falta de rigor, infidelidad...). No es el caso. Precisamos volver natural la idea del traductor como autor del texto que traduce, una autoría diferente de la del original, pero aun así autoría, fundada en principios éticos, investigación seria y creatividad. Todo eso está en el *Popol Vuh* de Josely.

En rigor, el *Popol Vuh* no tiene un original; al menos no si por original comprendemos un texto firmado, fijo, estable en sus ediciones. En el prólogo a la traducción, Josely explica la historia del libro:

El más importante documento poético-político de la antigüedad de las Américas, el *Popol Vuh* – Libro del Consejo, o Libro de la Comunidad – guardia de la cosmogonía, del amanecer de la naturaleza y de la humanidad, la mitología heroica, la historia y la genealogía de los Mayas Quiché de Guatemala. Su legado milenario estaba vivo en la tradición oral y en libros jeroglíficos hasta el final del siglo XV, principio del XVI – cuando un anónimo Maestro de la Palabra, en el intento de preservarlo (rodeado como estaba por las hogueras reales y simbólicas de los invasores españoles), lo registró en un manuscrito – en lengua quiché, pero en el recién aprendido alfabeto latino. Antes de (también él) desaparecer (no se sabe en qué circunstancia), el fray dominicano Francisco Ximénez, ya al principio del siglo XVIII, copió y tradujo ese original, conocido como Manuscrito del Quiché, y ese documento bilingüe quiché-español – el Manuscrito de Chichicastenango – es la versión más antigua que tenemos disponible del *Popol Vuh*. (2019, p. 7-8 – traducción KL)

Y la historia aún no ha terminado. Según Josely (2019, p. 10), el manuscrito bilingüe del fray Ximénez permanece en Guatemala hasta 1855, cuando

cae en manos de Charles Étienne Brasseur de Bourbourg, que lo traduce al francés en 1861. Con la muerte de Brasseur (1874), el manuscrito va a Estados Unidos, donde se pierde hasta 1941, cuando lo encuentra el crítico guatemalteco Adrián Recinos – encuadrado junto a otros documentos – en Newberry Library, Chicago. En 1947, Recinos, partiendo del manuscrito encontrado, publica su traducción al español del *Popol Vuh* que, en principio, sería la base de la traducción de Josely.

En principio, porque ella se da cuenta que la compleja potencia de esa narrativa milenaria está en las diferentes voces que la compusieron a lo largo del tiempo. Así, la traducción crítica de Josely Baptista parte de siete “originales” que son, a la vez, diferentes traducciones (para el español y el inglés) del “original” maya quiché. Ese criterioso estudio filológico está registrado en las casi 80 páginas de notas al pie en las que Josely mezcla su voz a la de los demás traductores consultados. Además de esa consistente investigación, la traductora acentúa la dicción poética del *Popol Vuh*. En sus palabras:

Interpuse a la narrativa en prosa fragmentos dispuestos en versos principalmente cuando hay invocaciones, cantos, conjuros, exhortaciones (es decir, un discurso con función predominantemente ritual), y en pasajes con marcas más claras de oralidad (con incidencia mayor de redundancias, asonancias, aliteraciones, onomatopeyas, y también de marcas de discurso típicas de la transmisión oral). (2019, p. 20 – traducción KL)

La sensibilidad de la traductora que restituye la faz poética del texto nos ofrece, ya en la apertura del *Popol Vuh*, esta belleza:

*Tudo ainda em suspenso,
ainda silente.
Tudo sereno,
ainda em sossego.
Tudo em silêncio,
vazio também o ventre do céu.*

Con la nueva traducción del *Popol Vuh*, el lector brasileño redescubre (también hay la traducción de Sérgio Medeiros y Gorson Brotherston para la editorial brasileña Iluminuras, 2007, reeditada el 2018) el libro nacional de Guatemala, país de la Nobel de la Paz Rigoberta Menchú y del Nobel de Literatura Miguel Ángel Asturias, que llevan en la sangre y en la escritura la rediviva tradición maya quiché.

El sistema en otro lugar: Antonio Candido, Ángel Rama, Juan Carlos Onetti y el límite nacional

Candido y Rama

En 1991, Antonio Candido fue uno de los conferencistas del Seminario Internacional Literatura e Historia en América Latina, organizado por el Centro de Estudios Latinoamericanos Ángel Rama, de Universidad de São Paulo (USP). El testigo de Ligia Chiappini y Flávio Aguiar, en la presentación del libro que reúne las conferencias y debates del Seminario, da noticia del contexto de la fundación del Centro:

El Centro de Estudios Latinoamericanos Ángel Rama tiene una historia ya antigua. Más precisamente, esa historia se relaciona con la primera huelga de docentes y funcionarios que paralizó la USP durante treinta días entre abril y mayo de 1979. En las sucesivas asambleas, más allá del debate sobre nuestros sueldos, surgieron discusiones sobre la universidad que queríamos. En oposición a la universidad-empresa, que propendía, ya en aquella época, a priorizar la producción mediante la superespecialización y la consecuente fragmentación del saber, surgía la idea de una universidad con mayor espacio para la interdisciplinariedad, mediante la integración del trabajo docente y de la investigación en diversas áreas. Una vez terminado el paro, estimulados por el significado y por la fuerza de la huelga, declarada aún en plena dictadura militar, comenzamos a reunirnos en seminarios informales para hablar sobre nuestros trabajos en colaboración. [...] En 1985, resolvemos dar un nombre a nuestro centro, y ningún otro nos pareció más adecuado a ese espíritu que el de Ángel Rama, el gran crítico uruguayo fallecido en 1983 en una catástrofe aérea. (CHIAPPINI; AGUIAR, p. 9-10 – traducción KL)

Como se puede ver, tanto la fundación del Centro como la iniciativa de nombrarlo Ángel Rama son actos eminentemente políticos que, vistos desde hoy, nos hacen lamentar la repetición del panorama adverso a la universidad pública brasileña (y quizás nos animen a dar una respuesta propositiva como la que fundó el Centro). La conferencia de Antonio Candido, con el título *Una*

*visión latinoamericana*¹⁶, rinde un homenaje a Ángel Rama, en una mezcla entre memoria de una amistad y evaluación crítica de la trayectoria crítica de Rama. El relato sobre la militancia del uruguayo en el campo de la cultura atestigua el sentido del homenaje:

Cuando conocí a Ángel Rama en Montevideo, el año de 1960, me declaré su convicción de que el intelectual latinoamericano debería asumir como tarea prioritaria el conocimiento, el contacto, el intercambio con relación a los países de América Latina, y manifestó su disposición de comenzar ese trabajo en la medida de sus posibilidades, fuera viajando, fuera carteándose y estableciendo relaciones personales. Fue lo que pasó a hacer de forma sistemática, coordinando sus actividades cuando, exiliado en Venezuela, ideó y dirigió la Biblioteca Ayacucho, patrocinada por el gobierno de ese país, que se transformó en una de las más notables empresas de conocimiento y fraternidad continental de la literatura y del pensamiento. Incluso porque por primera vez Brasil figuró en un proyecto de ese tipo con la proporción adecuada. (CANDIDO in CHIAPPINI; AGUIAR, 2001, p. 263)

Varios puntos de interés en la declaración de Candido. La actuación de la intelectualidad de izquierda que, en los años 1960, bajo el impacto de la victoria en Cuba, concibe un proyecto de integración latinoamericana que producirá en la literatura frutos excelentes e internacionalmente consagrados: el célebre *boom* de García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar y tantos otros. La disposición, tanto de Rama como de Candido, de participar orgánicamente en la construcción de ese proyecto, es una muestra de empeño crítico, no raro entre los intelectuales del período. La inclusión de Brasil en el panorama latinoamericano contradice una historia de separación basada en la diferencia lingüística. Después de ese primer contacto en 1960, Candido y Rama se cartearon por casi veinte años, y en esa correspondencia se registraron sus ideas políticas y literarias y su intento de intercambiar conceptos que ayudarían a consolidar una literatura continental.

Pablo Rocca, profesor de la Universidad de la República – Uruguay, trabaja en la divulgación y análisis de la correspondencia de Candido y Rama desde su tesis doctoral, presentada en la USP el 2006. Figura en la tesis un apéndice en el que Rocca reproduce por primera vez parte de las cartas intercambiadas por los críticos. El 2016, la editorial uruguaya Estuario publicó una

16 El mismo texto fue incluido con el título *O olhar crítico de Ángel Rama [La mirada crítica de Ángel Rama]* en el libro *Recortes*, edición revista por Antonio Candido en 2004 (la primera edición del libro es de 1993).

versión ampliada de la correspondencia con el título *Un proyecto latinoamericano: Antonio Candido & Ángel Rama, correspondencia*, edición, prólogo y notas de Rocca¹⁷. En el conjunto de las cartas, algunos temas se destacan: 1) el intercambio de libros – “Llegaron los libros que me mandó y se los agradezco mucho. Los que prometí se los mandé hace más o menos un mes, salvo las *Poesías* de Mário de Andrade, agotadas por el momento” (carta de Candido a Rama, 26 de abril de 1960)¹⁸; 2) invitaciones para colaboración en periódicos, revistas, eventos y proyectos editoriales – “Pero permítame que lo corrobore escribiéndole estas líneas, sobre todo porque lo que me interesaba era obtener su colaboración asidua para *Marcha* y lo instaba a que me enviara algún material sobre las letras brasileñas” (carta de Rama, 10 de mayo de 1960); 3) la situación política latinoamericana – “Estamos evidentemente arrasados con el caso Chile, esperando las peores noticias acerca de conocidos y amigos de allá. ¡Qué catástrofe!” (carta de Candido, 30 de septiembre de 1973); 4) noticias sobre amigos en común – “No sé si supiste de la muerte de Sérgio Buarque de Holanda ocurrida el día 24 de abril. Era uno de mis mayores amigos, y seguramente el mayor intelectual brasileño. Sé que lo estimabas y lo lamentarás mucho” (carta de Candido, 20 de mayo de 1982).

Cada uno de esos temas merecería un comentario más demorado (autores indicados por el uno y el otro, los proyectos editoriales emprendidos, qué acontecimientos históricos atraviesan la correspondencia, etc.) que excede los objetivos de este texto. Detallamos especialmente un aspecto presente en la correspondencia: el acercamiento teórico entre Candido y Rama, con Candido asumiendo un papel orientador de los estudios que Rama planeaba ejecutar sobre la literatura uruguaya, en un primer momento, latinoamericana después. Vale decir que la correspondencia se inicia el 1960, un año después de *Formación de la literatura brasileña*. En carta de 25 de mayo de 1960, Candido le pregunta a Rama: “¿No recibió los dos volúmenes de mi *Formação da literatura brasileira*, remitidos a fines de febrero?” No hay respuesta de Rama en la correspondencia, pero el crítico uruguayo no solo recibió los volúmenes sino que comentó el libro de Candido en un artículo de 30 de diciembre de 1960, publicado en el semanario *Marcha*.

17 Se publicó la misma correspondencia en Brasil el 2018 por las editoriales Ouro sobre Azul y EDUSB, con el título *Conversa cortada: a correspondência entre Antonio Candido e Ángel Rama: o esboço de um projeto latino-americano, 1960-1983*.

18 Cito la correspondencia tal como es presentada en la edición uruguaya dirigida por Pablo Rocca, con las cartas de Candido traducidas al español.

El texto se titula *La construcción de una literatura*¹⁹ y en los subtítulos ya se percibe la influencia de Candido: “Sistema literario uruguayo”, “La tradición”, “Los públicos y el escritor”. La referencia a Candido es textual: “Una buena definición de lo que entendemos por “literatura”, la ha utilizado el crítico brasileño Antonio Candido, como base para su libro *Formación de la literatura brasileña* y el cotejo es útil ya que se trata de una literatura marginal, fruto del coloniaje, como la uruguaya (RAMA, 2006, p. 3). Si el carácter periférico y el pasado colonial acercan a las literaturas brasileña y uruguaya, luego Rama va a notar que hay diferencias importantes entre los “sistemas”:

Si aplicamos la definición transcrita [el sistema de Candido] a nuestra historia literaria, encontraremos que si el sistema ha funcionado ha sido de modo fragmentario y con extremada precariedad. Tenemos obras importantes, excelentes creadores; tenemos un pequeño público; no tenemos un “sistema literario”. No es para reprochárselo a nadie, dado que es tarea de largo alcance; pero es cuestión que nos debe preocupar activamente porque estamos visiblemente retrasados con respecto a otros países donde ya funciona – Argentina, México, Chile – y porque en los últimos decenios comprobamos un abandono de esta [que] entendemos labor primera. Bastaría vincular la intensa producción editorial chilena y mexicana, absorbida casi exclusivamente por los propios países, con el desconocimiento generalizado que de las letras nacionales tienen los jóvenes y aun los escritores de Uruguay. (RAMA, 2006, p. 4)

Es muy interesante seguir la trayectoria intelectual de Ángel Rama. En 1960, lee la *Formación* de Candido y luego reconoce la potencia del argumento. Sin embargo, al intentar “aplicar” la idea de sistema a un país chico como Uruguay, que comparte el idioma con otros dieciocho vecinos, algunos de ellos con tradición editorial consolidada desde antes de volverse países, Rama, quizás inconscientemente en un primero momento, expone algo que podríamos comprender como naturalizaciones del modelo de Candido. Al comparar Uruguay a la Argentina, México y Chile, Rama piensa en el público de manera quizás más materialista que Candido, ya que para el crítico uruguayo ese lado del triángulo implica al mercado editorial. En América Hispánica, Buenos Aires y Ciudad de México centralizan la vida cultural desde antes de las independencias y continuarán en posición dominante con el *boom* editorial de las primeras décadas del siglo XX. En ese sentido, es comprensible que Rama no

19 Utilizo la versión presente en *Literatura, cultura y sociedad en América Latina*, Ángel Rama. Montevideo, Trilce, 2006. (Edición, antología y prólogo de Pablo Rocca, con la colaboración de Verónica Pérez).

reconozca un sistema literario uruguayo porque el concepto de Candido depende fuertemente de la experiencia brasileña: país enorme, altamente centralista, de idioma diferente al de los vecinos, todo eso, en gran medida, derivado de la rara matriz imperial brasileña. Al final de la cita, se le escapa a Rama el lamento romántico de los jóvenes que no conocen las letras nacionales. Un poco sarcásticamente, podríamos decir: suerte de esos jóvenes, que pueden comprender a la lengua y al país no necesariamente como imagen única.

Pero éste es el Rama inicial, muy pegado a la idea de sistema nacional de Candido. Poco a poco él percibe que la nación no es el único límite posible. Eso no significa que Rama abandone las ideas de Candido – en la correspondencia se mantiene la proximidad entre conceptos posteriores a *Formación*, como comentaremos en seguida –, él las actualiza para un corte supranacional de regiones culturales latinoamericanas, las célebres comarcas:

Estas regiones pueden encabalar asimismo diversos países contiguos o recortar dentro de ellos áreas con rasgos comunes, estableciendo así un mapa cuyas fronteras no se ajustan a las de los países independientes. Este segundo mapa latinoamericano es más verdadero que el oficial cuyas fronteras fueron, en el mejor de los casos, determinadas por las viejas divisiones administrativas de la Colonia y, en una cantidad no menor, por los azares de la vida política, nacional o internacional. (RAMA, 1989, p. 58)

En ese sentido, es importante percibir que el sistema de Candido, originalmente pensado para comprender la literatura brasileña, tiene fuerza para explicar otras literaturas. Sin embargo, cuando se hace esa “transferencia”, una serie de mediaciones se imponen, como es esperable en todo análisis crítico. Sucede que esas mediaciones iluminan aspectos quizás no tan evidentes en el concepto original. Por ejemplo, la constatación de Rama de que no existe un sistema literario uruguayo porque éste es dependiente de sistemas de tradición editorial más antigua (Argentina, México...) puede revelar algo sobre la centralización brasileña. A veces lo que aparece como nacional en la obra de Candido se refiere más a Rio de Janeiro y São Paulo que a Ceará o Rio Grande do Sul, pero esas asimetrías están escondidas en la presunta homogeneidad de la nación. En la América Hispánica – diecinueve territorios que comparten el mismo idioma – es más difícil naturalizar esa homogeneidad del campo literario. En Brasil, ese continente disfrazado de país, muchas veces se olvida que el centro define lo que es nacional, y que a las orillas cabe el desprestigio de lo regional. En ese punto, Rama también enseña algo a la tradición brasileña que,

al comprender el centro del país como el país, ha construido la región como espacio negativo, justo lo inverso de lo que hizo Rama, como demuestra la cita.

Volviendo a la correspondencia, sin salir de ese debate sobre lo regional, hay otra cercanía teórica registrada en carta de Rama a Candido, en 8 de noviembre de 1973: La cita es un poco larga pero elocuente:

Last but not least, tu artículo [Literatura y Subdesarrollo]. Es realmente excelente, y digo esto como si me elogiara a mí mismo. Me produce cierto asombro comprobar cómo caminamos por sendas paralelas, que creo se deben a perspectivas críticas similares. Enteramente de acuerdo con la tesis que te conduce progresivamente del cambio hacia el 30 del país nuevo al país subdesarrollado y a una valoración que rescata el regionalismo en una perspectiva que tú llamas superregionalismo. Eso mismo es lo que, bajo el título de los transculturadores de la narrativa, te proponía como uno de los temas del seminario en mi visita a São Paulo, de tal modo que es tu artículo el que puede servir de base al debate, sin que yo agregue demasiado. [...] Como para mí coincidir contigo es la corroboración de que no me equivoco, te imaginas la alegría que me produjo leerlo. Tenía razón yo cuando insistía en que debemos formar ese equipo latinoamericano, coherente y serio, de estudiosos, capaces de trabajar a la par de sociólogos y antropólogos, en la tarea de pensar a nuestra cultura y a nuestra América. Como a pesar de que tienes pocos años más que yo eres de algún modo el padre de todo eso, es a ti a quien correspondería poner en marcha ese equipo con una finalidad concreta e inmediata: reescribir la Historia de la Literatura Latinoamericana, eso nunca se hizo y que estamos obligados a hacer nosotros. ¡Ojalá nos dé tiempo el Señor! (CANDIDO; RAMA, 2016, p. 63-64)

Aquí vale destacar, una vez más, el lugar tutelar que Candido ocupa para Rama, aunque en este momento de madurez y prestigio de ambos elogio y autoelogio se confundan. El fragmento también denota, trece años después de iniciada la correspondencia, la continuidad del proyecto latinoamericanista de Rama, enunciado desde las primeras cartas, en 1960. La constancia de ese discurso de integración continental indica que el corte nacional va volviéndose secundario en el pensamiento de Rama. Después del ensayo de comprensión del sistema literario uruguayo, Rama parece dispensar, o al menos lateralizar, la nación como límite de una literatura²⁰, un movimiento relativamente común

20 Ese parece ser un movimiento de Ángel Rama como historiador de la literatura, en la construcción de panoramas amplios. Cuando se dedica al análisis puntual de un texto o autor, el paradigma nacional sigue presente, como indica su estudio sobre Gabriel García Márquez: RAMA, Ángel. *Edificación de un arte nacional y popular: La narrativa de Gabriel García Márquez*. Bogotá: Colcultura, 1991.

a intelectuales de países menos hegemónicos. Parece arbitrario pero la historia de repite: el también uruguayo Eduardo Galeano y *Las venas abiertas de América Latina*, el dominicano Pedro Henríquez Ureña y las *Corrientes literarias en la América Hispana*, entre otros. Ver las cosas desde las orillas ofrece perspectivas a veces borradas en el centro. De nuevo, transferir esa disparidad evidente entre los países hispánicos para el Brasil expone un juego de fuerzas muchas veces silenciado entre las provincias brasileñas.

Sobre el “superregionalismo” de Candido y la “transculturación” de Rama, ambos intentaban explicar la efervescencia literaria de la segunda mitad del siglo XX como consecuencia de la síntesis que Juan Rulfo, Guimarães Rosa, etc. engendraron entre materia loca y experimentalismo estético, justo la definición de los discutibles conceptos. No cabe aquí detallar los aciertos y límites del “superregionalismo” y de la “transculturación”, basta decir que ambas nociones buscan en la obra literaria lo que tendría de “universal”, olvidándose, a veces, que la definición de universal responde a cruces políticos y económicos de toda índole. De todos modos, está una vez más demostrada la congruencia teórica entre Candido y Rama.

Onetti

El uruguayo Juan Carlos Onetti (Montevideo, 1909 – Madrid, 1994) vivió 84 años, poco más de la mitad de ellos en Montevideo. A lo largo de su vida, Onetti fijó residencia en tres ciudades – Montevideo, Buenos Aires, Madrid – y ese tránsito fue determinante para la ficción del escritor. Eso aparece en el interior de su ficción; el mismo Onetti relacionó la fundación de la ciudad imaginaria Santa María, donde se ambienta parte importante de su narrativa, a sus desplazamientos por las orillas del Río de la Plata:

Yo viví en Buenos Aires muchos años, la experiencia de Buenos Aires está presente en todas mis obras, de alguna manera; pero mucho más que Buenos Aires, está presente Montevideo, la melancolía de Montevideo. Por eso fabriqué Santa María, el pueblecito que aparece en *El astillero*: fruto de la nostalgia de mi ciudad. Mas allá de mis libros no hay Santa María. Si Santa María existiera es seguro que haría allí lo mismo que hago hoy. Pero, naturalmente, inventaría una ciudad llamada Montevideo. (ONETTI, 2009, p. 918)

Y después, viviendo ya en Madrid – hacia donde partió Onetti en 1975, escapándose de la dictadura militar uruguaya, y donde permaneció hasta su muerte – escribe en el cuento *Presencia* (1978): “En mi planisferio veinte

centímetros separaban Santa María de Madrid” (2009, p. 231). Como se ve, el desplazamiento entre las ciudades aparece en la ficción de Onetti, pero no es exactamente ése el punto que pretendo desarrollar. Me interesa mostrar que, más allá de impactar en la parte creadora, esos tránsitos fueron esenciales para la circulación y recepción de los libros de Onetti. *Avenida de Mayo – Diagonal – Avenida de Mayo* (1933), primer cuento del uruguayo, se publicó en el periódico argentino *La Prensa*; *La vida breve* (1950), quizás su principal novela, apareció por la editorial argentina Sudamericana; *Los adioses* (1954), novela corta que figura entre las excelentes del género, se publicó también en la Argentina, por la prestigiosa editorial *Sur*; *El astillero* (1961) – incluido por William Faulkner en la lista de las grandes novelas hispanoamericanas no traducidas al inglés – salió por la Compañía General Fabril Editora, de Buenos Aires; en 1967, se publica la primera edición de los cuentos completos de Onetti, en Buenos Aires, por Centro Editor de América Latina²¹.

Esa lista podría ampliarse todavía más, pero los ejemplos citados bastan para demostrar que Onetti recurrió al mercado editorial argentino. En las primeras décadas del siglo XX, Buenos Aires se consolidó como el gran polo editorial del continente, respondiendo al amplio proceso de modernización de la ciudad, que incluyó políticas públicas e iniciativas del ámbito privado de gran impacto. En las palabras de Beatriz Sarlo:

Se define así el área social ampliada de un público lector potencial, no sólo de capas medias sino de sectores populares. El crecimiento de la educación secundaria, también notable en los niveles nacional, normal y comercial, en poco más de una década entre 1920 y 1932, duplica el número de alumnos encuadrados dentro del sistema. Estas son precondiciones de los cambios que se producen en el perfil del público y la consolidación de un mercado editorial local. (2003, p. 18-19)

Con la madurez del mercado editorial argentino, no es rara la elección de Onetti de fijar residencia en Buenos Aires (en dos períodos: de 1930 a 1934; de 1941 a 1955) y de publicar en esa ciudad algunos de sus principales textos. Con ese ejemplo, quiero volver al sistema literario de Candido y a cómo la definición de lo nacional como límite estructurante depende de la especificidad brasileña (país enorme, único que utiliza el portugués en América, etc.). Podríamos incluso decir que para los grandes países de América hispánica

21 Para las informaciones sobre la publicación de las obras de Onetti consulté el estudio del profesor Eduardo Becerra, de la Universidad Autónoma de Madrid, para Instituto Cervantes: <<https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/onetti/>>.

(Argentina y México, en especial) la idea de sistema nacional tiene una admisibilidad importante, pero, aun así, el idioma compartido supranacionalmente exige mediaciones a la idea candidiana de sistema que, de ninguna manera, pierde su fuerza; al revés: justamente por su rigor es que el concepto nos ayuda a comprender contextos para los cuales no fue pensado.

Si “[...] para configurarse plenamente como sistema articulado, ella [la literatura] depende de la existencia del triángulo ‘autor-obra-público’, en interacción dinámica, y de cierta continuidad de la tradición” (CANDIDO, 2007, p. 17-18 – traducción KL), en Hispanoamérica quizás no sea decisiva la limitación nacional porque un autor uruguayo puede ser publicado y leído en la Argentina, o publicado en la Argentina y leído en México, o en Colombia. No ignoramos que el “público” de Candido no es sinónimo de “mercado editorial”, que ese lado del triángulo está asociado a la conciencia del escritor de que será recibido por lectores locales. Pero nos parece fundamental que un análisis materialista hecho actualmente avance en la comprensión del libro como un objeto que se comercializa y circula por el mundo editorial.

En ese sentido, la trayectoria de Onetti parece confirmar la conclusión de Ángel Rama: no tenemos un sistema literario uruguayo. Lo más interesante es que se puede proponer que Onetti ocupe un lugar semejante al que Machado de Assis ejerce en el raciocinio de Candido – el punto de llegada del proceso formativo, el gran escritor que toma conciencia del sistema que integra. Luís Augusto Fischer demostró que, en la Argentina, Jorge Luis Borges desempeña función semejante: “Para Machado y para Borges, así, era clara la conciencia de que había una literatura en proceso de formación y que se trataba de comprender lo que era más adecuado hacer acerca de eso” (2008, p. 86 – traducción KL). Es posible defender que Juan Carlos Onetti sea esa conciencia para el proceso formativo uruguayo, pero, menos para consolidarlo y más para reafirmar la necesidad de pensarlo en otros términos.

El 30 de junio de 1939, en su columna *La piedra en el charco*, del semanario uruguayo *Marcha*, Onetti publica el artículo *Una voz que no ha sonado*. No nos parece absurdo leer ese texto en paralelo a *Instinto de nacionalidad* (1873), de Machado de Assis, y *El escritor argentino y la tradición* (1953), de Jorge Luis Borges, ambos textos en los que los escritores debaten la formación de sus literaturas. En las palabras de Onetti:

En un artículo aparecido en esta página, en el primer número de *Marcha*, se plantea el problema del estancamiento de nuestras letras. Desearíamos aquí avanzar un paso en este terreno, esbozando el futuro deseable para la literatura uruguayo. Hemos hablado de nuestras gentes

y lugares, frondosamente, sin perdonar nada. Pero no hay aún una literatura nuestra, no tenemos un libro donde podamos encontrarnos. [...] El hecho de que no nos vemos representados en las diversas formas literarias que por aquí se estilan, alcanza para demostrar que algo hay, una manera, un concepto de la vida, una idiosincrasia, una simple esperanza que late escondida, buscando a ciegas la voz que la muestre. Pero acaso esto no llegue a suceder mientras no surja aquí el escritor de veras, el hombre cuyo destino sea escribir, sin sucedáneos ni agregados. Luego de una generación de escritores profesionales – en el buen sentido de la palabra –, de hombres que vivan para su oficio, lo amen y lo dominen, sería tal vez posible producir un tipo de artista que nadie ha querido imitar entre nosotros, que Europa ya tiene y en el cual, felizmente para ella, abunda Norteamérica. El escritor no hombre de letras, el anti-intelectual. Céline en Francia; Faulkner, Hemingway y tantos otros en USA. [...] Es esto, en definitiva, lo que necesita la literatura rioplatense (ONETTI, 2009, p. 357-358)

Onetti abre el texto concordando con el estancamiento de “nuestras letras” y ese “nuestras”, en principio, se refiere a la literatura uruguaya. Después, en postura semejante a la de Rama, como ya afirmamos, llega a la conclusión de que no hay una literatura uruguaya. Los caminos para llegar a esa conclusión son diferentes en Onetti y Rama, vale decir: el crítico identifica la ausencia de un mercado nacional; el escritor no encuentra una “voz” uruguaya. En seguida, Onetti indica qué falta a sus letras: escritores profesionales, y aquí parece referirse tanto a un mercado que garantice la subsistencia del escritor (aunque ese sentido sea secundario en la afirmación de Onetti) como a una actitud de renuncia a cierto intelectualismo, la dedicación pasional al oficio de la escritura, usando a Céline, Faulkner y Hemingway como modelos. Pero aparece después de eso el pasaje que me interesa especialmente: la revelación de que esa “literatura nuestra” puede ser la literatura rioplatense. En ese salto del corte nacional hacia la división más amplia – la comarca o región de Rama – está una toma de conciencia importante de Onetti: que, para ser suya, una literatura no precisa limitarse a lo nacional.

Así, espero haber demostrado cómo el concepto candidiano de sistema literario pasa por adaptaciones cuando usado para comprender literaturas que no son la brasileña, especialmente literaturas de países en que la división nacional dificulta que autores, obras y público estén materialmente en interacción dinámica. Obviamente, esa lectura en nada invalida la síntesis de Antonio Candido, al revés, asegura que su reflexión crítica tiene fuerza para explicar otros objetos. Los uruguayos Ángel Rama y Juan Carlos Onetti (ambos con vivencias importantes fuera de su país de origen) debatieron la formación

literaria en términos más amplios que lo nacional y parece elocuente constatar que ambos llegaron a conclusiones semejantes sobre la existencia o no de un “sistema literario uruguayo”. Con eso, aportaron nuevas visiones a la sistematización de la literatura en América Latina.

Aún la comarca pampeana

Si observamos los mapas oficiales de América producidos a lo largo del tiempo, notamos que el dominio español estuvo vigente en las tierras hoy brasileñas de Rio Grande do Sul (RS) hasta mediados del siglo XVIII; si miramos un mapa actual, vemos que la mitad de las fronteras de RS son con la Argentina y Uruguay. El crítico uruguayo Ángel Rama (1926 – 1983) propuso un mapa diferente, más cultural que político, en el que RS integraría la comarca pampeana, junto a Uruguay y parte de la Argentina. Es decir: la proximidad histórica y social entre RS y los países de América Hispánica se impone tanto en las divisiones administrativas como en las dinámicas culturales.

En la literatura, el diálogo entre autores de RS y autores hispanoamericanos (especialmente los rioplatenses, pero no exclusivamente) es constante. Podríamos pensar en cuatro núcleos – no únicos, quizás los más evidentes – en los que esa proximidad se vuelve visible:

1. **La gauchesca:** tradición presente en Río de la Plata desde el final del siglo XVIII, y madura en la segunda mitad del XIX con el clásico *Martín Fierro* (primera parte de 1872; segunda, de 1879), del argentino José Hernández, la gauchesca sigue produciendo materia en literatura, canción, política, publicidad, sea tomada en serio, sea de forma caricaturesca. En la Argentina, el debate sobre la identidad nacional pasa necesariamente por la exaltación o rechazo de la gauchesca, definiendo el juego de fuerzas entre capital e interior. En Uruguay, Bartolomé Hidalgo (1788 – 1822) canta la independencia y la soberanía nacional en los *cielitos* gauchescos inauguradores de ese linaje, lo que le transformó en monumento (en las palabras de Rama: “no es un poeta, sino una piedra fundacional”²²). Rio Grande do Sul, esa provincia brasileña que adoptó el gentilicio *gaúcho*, también convive con la gauchesca. La figura basilar de esa tradición en lengua portuguesa es Simões Lopes Neto (1865 – 1916), que con *Cuentos gauchescos* (1912) demostró que es posible dar un tratamiento literario sofisticado a la materia rural. Vale decir que en ese

22 RAMA, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982, p. 44.

caso son cuentos, es decir, prosa, y que la gauchesca rioplatense brilla en verso. Sea como sea, argentinos, uruguayos y *gaúchos* siguen dándose a la gauchesca y sus usos, algunos legítimos, otros retrógrados.

2. **Novela urbana en los años 1930:** las ciudades latinoamericanas experimentaron un salto de urbanización en los años 1920-30 que produjo respuestas literarias. Erdosain, el *flaneur* desesperado de *Los siete locos* (1929), novela del argentino Roberto Arlt (1900 – 1940), recorre las calles de Buenos Aires en busca de la plata para pagar una deuda. Víctor Suaid, el protagonista del cuento *Avenida de Mayo – Diagonal – Avenida de Mayo* (1933), del uruguayo Juan Carlos Onetti (1909 – 1994), se escabulle por el tránsito porteño para llegar en el centro financiero de la ciudad. Naziazeno Barbosa, el endeudado personaje de *El día de las ratas* (1935), novela del *gaúcho* Dyonélio Machado (1895 – 1985), recorre Porto Alegre en busca de un préstamo. Pobres en las ciudades que se modernizan; no es exclusividad de la Argentina, Uruguay y Rio Grande do Sul, obviamente; no es irrelevante pensar Dyonélio junto a sus vecinos de Río de la Plata.
3. **Novela histórica:** Erico Verissimo (1905 – 1975) narró doscientos años de la historia de Rio Grande do Sul en los tres tomos de *El tiempo y el viento* (*El continente*, 1949; *El retrato*, 1951; *El archipiélago*, 1961). Después, no fueron pocos los escritores *gaúchos* que presentaron sus versiones ficcionales para la historia de Rio Grande do Sul: Josué Guimarães (1921 – 1986), Tabajara Ruas (1942), Luiz Antônio de Assis Brasil (1945), Letícia Wierzchowski (1972), entre otros. En América Latina, la novela histórica es una categoría fuerte y sistematizada. Seymour Menton²³ trató de reunir y definir la novela histórica producida en el continente y llegó a 367 libros, publicados entre 1949 y 1992. Él incluyó Erico Verissimo, Dyonélio Machado, Cyro Martins, Alcy Cheuiche, Tabajara Ruas, Moacyr Scliar y Assis Brasil en la lista, una demostración de que Rio Grande do Sul participa de esa tradición.
4. **Canción:** Vitor Ramil sistematizó en *La estética del frío* (2003) la afinidad entre cancionistas del sur: “Así como el gaucho y la pampa, la milonga es común a Rio Grande do Sul, Uruguay y la Argentina,

23 MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 12-27.

e inexistente en el resto de Brasil. La discusión alrededor de su origen expresa bastante bien su relevancia en el encuentro de esas tres culturas: hay tesis para su origen riograndense, su origen argentino y su origen uruguayo²⁴. En el documental *La línea fría del horizonte* (2011), dirigido por Luciano Coelho, músicos de esos tres lugares confirman su proximidad musical con una actitud estética que materializa de forma semejante el paisaje y cierto temperamento sureño. El documental se ocupa de cancionistas actuales, pero el parentesco musical entre riograndenses, argentinos y uruguayos no es de hoy; nos acompaña desde los antiguos payadores gauchescos.

24 RAMIL, Vitor. *A estética do frio*. Porto Alegre: Satolep, 2004, p. 21 – traducción KL.

BRASILEÑOS TRADUCIDOS

Escritores sulriograndenses traducidos: sondeo y comentario²⁵

Incluir la traducción en la historia literaria de un país, provincia o región es un movimiento relativamente reciente y más visible en el área de Estudios de la traducción; en el marco de la Historia de la literatura, el cruce es todavía incipiente, en especial en Brasil. Intentando dar una noticia del estado del debate, esbozamos un breve y limitado panorama para demostrar cómo se viene pensando el paralelismo entre traducción e historia literaria.

Uno de los primeros en bosquejar ese raciocinio parece haber sido Itamar Even-Zohar, con su teoría de los polisistemas (1990). A partir de la premisa de que fenómenos semióticos, es decir, los modelos de comunicación humana regidos por signos (cultura, lenguaje, literatura, sociedad) son mejor comprendidos si se los analiza como sistemas (1990, p. 10), Even-Zohar presenta las leyes, interferencias y repertorios que componen cada sistema volviéndolo dinámico y heterogéneo (p. 13). Específicamente sobre literatura, parte del dinamismo del sistema se asegura por la traducción. En el capítulo *La posición de la literatura traducida en el polisistema literario*, Even-Zohar afirma:

Parece que estos argumentos hacen no solo justificable, sino necesario, hablar de literatura traducida. No veo cómo cualquier tentativa científica de describir y explicar el funcionamiento del polisistema literario en sincronía y en diacronía pueda progresar de forma adecuada sin admitir este hecho. En otras palabras, considero la literatura traducida no solo como un sistema integrante de cualquier polisistema literario, sino como uno de los más activos en su seno. ¿Pero cuál es su posición dentro del polisistema y cómo se relaciona con la naturaleza de su repertorio global? Podríamos tener la tentación de deducir, a partir de la posición periférica de la literatura traducida en los estudios literarios, que también esta literatura ocupa siempre una posición periférica en el polisistema, pero no es así en absoluto. Que la literatura traducida sea central o periférica y que su posición aparezca conectada con repertorios

25 Sergio Karam también firma este texto. Le agradezco la autorización para publicarlo aquí.

innovadores (primarios) o conservadores (secundarios), dependerá de la ordenación específica del polisistema en cuestión (1999, p. 224).²⁶

En síntesis, la literatura traducida participa de la composición del repertorio, en los términos de Even-Zohar, del polisistema literario. Qué traduce determinado sistema, cuándo, quién lo traduce y cómo esa literatura traducida se incorpora al sistema que la recibe son cuestiones fundamentales para comprenderse la formación de ese sistema. En ese sentido, una de las grandes contribuciones de Even-Zohar para los estudios literarios está en el énfasis que da a la conexión entre los sistemas. Por más que se defina un sistema obedeciendo las divisiones de los mapas políticos (naciones, provincias, regiones, etc.) la perspectiva de los polisistemas indica que para una real comprensión de la complejidad de esos sistemas se debe prever que la definición de sus normas y repertorios se dio en la tensión con lo que vino desde afuera.

Pascale Casanova, que también comprende la historia literaria como tensión entre sistemas, explica:

Existirían por lo tanto territorios y fronteras literarias independientes de los trazados políticos, un mundo secreto y sin embargo perceptible a todos, sobre todo a los más desfavorecidos. Regiones en las que el único valor y el único recurso serían la literatura; un espacio regido por relaciones de fuerza tácitas pero que comandarían la forma de los textos que se escriben y circulan por todas partes en el mundo; un universo centralizado que constituiría su propia capital, sus provincias y sus confines y en el cual las lenguas se volverían instrumentos de poder. En esos lugares, todos lucharían para consagrarse escritores; se inventarían leyes específicas, liberando así la literatura, al menos en las regiones más independientes, de las arbitrariedades políticas y nacionales. Las batallas se trabarían entre lenguas rivales, y las revoluciones serían siempre al mismo tiempo literarias y políticas. Esa historia solo podría descifrarse a partir de la medida literaria del tiempo, “tiempo” propio al universo literario, pero también a partir de la ubicación en un presente específico: el “meridiano de Greenwich” literario (2002, p. 18 – traducción KL)

En *La república mundial de las letras* (1999), Casanova expone las leyes de esa república literaria a partir de una dinámica internacional compuesta por escritores de diferentes orígenes – unos centrales, otros periféricos – que disputan espacio en ese panteón al mismo tiempo en que fuerzan la actualización

26 Utilizo la traducción de Montserrat Iglesias Santos revisada por el autor. En *Teoría de los Polisistemas*, Estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía por Montserrat Iglesias Santos. [Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas] Madrid: Arco, p. 223-231.

de sus normas literarias. Para nuestros objetivos, vale destacar que Casanova, bien como Even-Zohar, confiere un lugar destacado a la traducción en el universo literario que estudia. En la sección *La traducción como literarización*, ella identifica bien que traducir no es un mero intercambio horizontal entre lenguas; es una forma de reconocimiento literario, materialización “de la lucha en el espacio literario internacional, instrumento de geometría variable cuyo uso difiere de acuerdo con la posición del traductor y del texto traducido” (2002, p. 169 – traducción KL).

Otro crítico que se apunta en el debate sobre la literatura en escala mundial es Franco Moretti. En *Atlas de la novela europea, 1800-1900* (1997) y después en *Conjeturas sobre la literatura mundial* (2000) Moretti propone que la forma novela surge de una transacción entre matrices extranjeras y materias locales. En *Conjeturas...* afirma:

[...] en culturas que pertenecen a la periferia del sistema literario (es decir: en casi todas las culturas, dentro y fuera de Europa), la novela moderna no surge en primer lugar como un desarrollo autónomo, sino como una transacción entre una influencia formal occidental (usualmente francesa o inglesa) y los materiales locales. (2015, p. 65)

Moretti expande el raciocinio en una nota al pie que nos interesa especialmente: “una onda u oleada masiva de traducciones de novelas europeas occidentales suele preparar el terreno de la transacción formal” (2015, p. 65). Nuevamente la traducción ocupa un lugar destacado en la constitución de los sistemas literarios. En *Atlas de la novela europea*, al comentar que en el período de consolidación de la novela en Europa (1750-1850) Inglaterra anduvo en sentido opuesto – poca presencia de traducciones en las bibliotecas circulantes estudiadas por Moretti – él declara:

Eso solo puede haber tenido importantes efectos sobre la narrativa británica como un todo: eso debe haberla *empobrecido* [...]. La cantidad afecta la forma, una vez más, porque pocas novelas extranjeras no significa simplemente pocas novelas extranjeras: significa que muchos grandes temas y técnicas de la época (adulterio, política, el tono “serio” de Auerbach, efectos de realidad, naturalismo, novelas de ideas – todo eso *casi tuvo derecho de ingreso negado en Gran Bretaña*; al paso que otras técnicas (estructuras de cuentos de hada, finales felices, moralismo sentimental, la dominante cómica) gozan, como resultado, de una especie de proteccionismo, sobreviviendo de esa manera hasta el final del siglo. Los adultos británicos leen *David Copperfield*. Bien hecho para ellos. (2003, p. 167-68, destacados del autor – traducción KL)

Espero que haya quedado claro cómo Even-Zohar, Casanova y Moretti confieren lugar destacado a la traducción en la formación de los sistemas literarios y en la comprensión de las dinámicas intersistemas. Los tres autores operan en un corte supranacional, el sistema-mundo, que ilumina las disputas entre lenguas. Pero podemos pensar también el papel de la traducción cuando respeta el límite nacional.

En Brasil, desde que el área de Estudios de traducción se consolidó como campo académico (años 1990), no son pocos los trabajos que intentan trazar las bases de una historia de la traducción en el país. Para citar apenas algunos nombres, tenemos el estudio pionero de John Milton (Universidade de São Paulo), *O poder da tradução* (1993)²⁷, que esboza algunos caminos de la traducción literaria en Brasil; Milton seguirá dedicándose al tema en estudios posteriores, con destaque para *O clube do livro e a tradução* (2002). La Universidade Federal de Santa Catarina se consagró como un núcleo crucial para los estudios de la traducción brasileños al crear el primer programa de postgrado dedicado exclusivamente a la traducción del país (2003). Los profesores de este programa han publicado bibliografía relevante sobre historiografía de la traducción, proponiendo incluso paralelos con la historia literaria nacional, por ejemplo, *Literatura traduzida & Literatura nacional* (2008), coordinado por Andréia Guerini, Marie-Hélène Torres y Walter Carlos Costa. En la Universidade de Brasília, se destaca el trabajo de Germana Henriques Pereira de Sousa, coordinadora del *Núcleo de Pesquisa em História da Tradução e Tradução Literária*, con publicaciones recientes sobre el tema (en especial la colección coordinada por ella junto a la editorial Pontes).

Antes de la institucionalización del área, tuvimos traductores excepcionales que, al reflexionar sobre su práctica, crearon líneas traductorales activas hasta hoy. Para citar los casos más conocidos, la transcreación de Haroldo y Augusto de Campos, el proyecto ambicioso y exitoso de traducción de los rusos capitaneado por Boris Schnaiderman y el no menos admirable trabajo de Paulo Rónai en la editorial Globo.

Sin embargo, parece ser aún inicial en Brasil un tipo de estudio que comprenda la traducción como parte de la historia literaria nacional, como agente de definición de leyes y repertorios (para retomar los términos de Even-Zohar). En esa línea, sería interesante retomar las interpretaciones de críticos

27 El libro recibe nuevo título el 1998: *Tradução: teoria e prática*.

como Antonio Candido y Roberto Schwarz – cuya mirada materialista se puede acercar a las de Even-Zohar, Pascale Casanova, Franco Moretti y otros estudiosos interesados en la dialéctica literatura y sociedad – con una nueva pregunta: ¿cómo la traducción aparece en esas lecturas?²⁸

Esbozado ese lacunar panorama, cabe ahora volver al tema central de este texto: la literatura sulriograndense; más específicamente escritores sulriograndenses traducidos. No hace falta, sin embargo, abandonar la mirada sistémica y formativa; si no al revés. Luís Augusto Fischer demostró en *Literatura gaúcha* (2004) la aplicabilidad de la formulación de Antonio Candido al corte sulriograndense. En las palabras de Fischer:

La generación de Erico, en los términos de la formación de la literatura de Rio Grande do Sul, es la evidencia de que se había creado una tradición local, en la que las generaciones nuevas leen las antiguas, como él y [Augusto] Meyer leyeron a Simões Lopes Neto, tradición basada en la utilización de la materia identitaria local para un público que fue envuelto estéticamente en ese proceso, porque en él se vio representado. [...] pensar la era Erico [...] como el momento de madurez del sistema literario local, cuando autores, obras y público y tradición renovada son visibles a simple vista, contando con poetas, novelistas, críticos y otros letrados envueltos en el proceso. (2004, p. 91 – traducción KL)

En una perspectiva formativa, con la generación de Erico – más específicamente con la trayectoria de Erico – el sistema estaría maduro. Erico Verissimo (1905 – 1975) reformula la materia local (del campo y de la ciudad) con técnica narrativa sofisticada y comunicativa, y sus novelas se convierten en éxito de público. En los años 1930-40, la ficción de Erico está en el centro del debate literario en Rio Grande do Sul, claro, pero no solamente. Erico es nombre fuerte nacionalmente y encabeza la lista de escritores sulriograndenses traducidos.

En *Erico Verissimo, escritor do mundo* (2015), Carlos Cortez Minchillo expone el cosmopolitismo de Erico, tanto en lo que se refiere a la circulación nacional e internacional de su obra como en la actitud narrativa de ambientar parte de los enredos en el exterior (*Saga* y la guerra civil española; *El señor*

28 Referimos nuevamente el trabajo de Germana Pereira de Sousa, que presenta esa lectura. Ver especialmente el artículo *Tradução e sistema literário: contribuições de Antonio Candido para os Estudos da Tradução* (2015).

embajador, dividido entre Washington y la imaginaria Sacramento; *El prisionero* y la guerra de Vietnam, para citar los tres casos más elocuentes). Amparado en Pierre Bourdieu y Pascale Casanova, Minchillo demuestra que el debate en el campo literario excede el problema estético y se cubre de tensiones políticas y económicas muy visibles si se estudia la trayectoria de un autor como Erico. Según Minchillo:

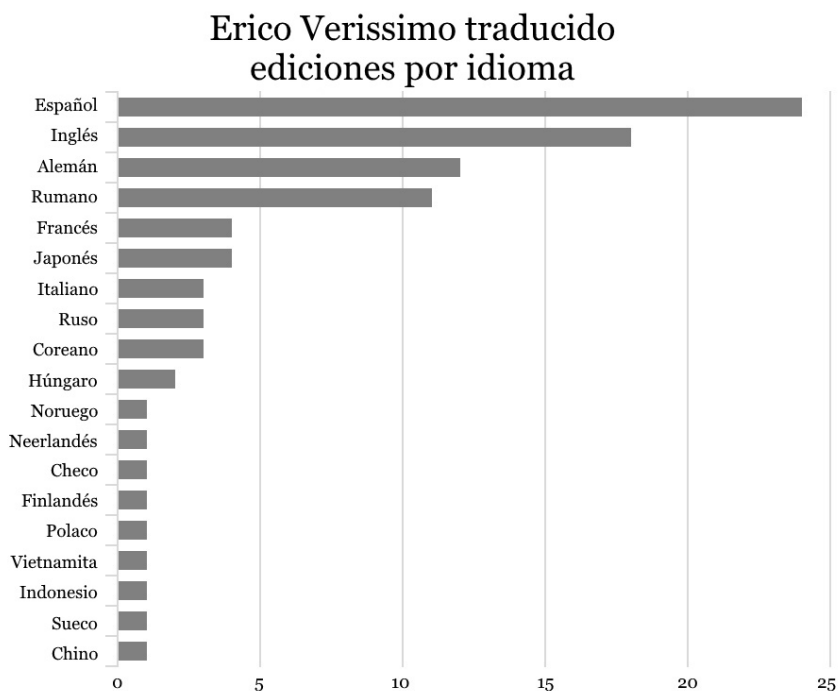
Erico Verissimo, en los papeles de traductor, editor y escritor, acompañó – como agente y beneficiario – la ampliación, a partir de los años 1930, del mercado productor y consumidor de bienes impresos, ocurrido a remolque del sinuoso proceso de urbanización, alfabetización y sedimentación del capitalismo industrial en el país (2015, p. 36 – traducción KL)

Con la profesionalización del mercado editorial, en la estela del modelo de industrialización de Vargas, Erico no solo vendió muchos libros; también los tradujo y editó otros tantos, asociado como estaba a la editorial Globo, una de las grandes del período. Además, a partir de los años 1940, Erico se acerca a la diplomacia estadounidense; va a visitar el país, el 1941, ya como conferencista consagrado y después fija residencia (entre 1943 y 1945), actuando como profesor universitario. Vuelve a EUA entre 1953 y 1956 para asumir la dirección del Departamento de Asuntos Culturales de la Organización de los Estados Americanos. Ese tránsito editorial y político ayuda a componer el *boom* de traducciones de las novelas de Erico, iniciado ya en los 1940, es decir, muy cercano al éxito de los libros de Erico en el mercado brasileño. Minchillo completa:

En 1943, la misma década en que se la tradujo al italiano y al español, la obra de Erico Verissimo llega al mercado norteamericano e inaugura lo que podría considerarse la más exitosa carrera internacional del escritor en un único país. Evidencia de eso es que, de las seis novelas brasileñas traducidas y publicadas en Estados Unidos durante la década de 1940, tres son de Erico Verissimo [...] (2015, p. 29 – traducción KL)

En su libro, Minchillo demuestra que la inserción de Erico en el panorama estadounidense se dio en los 1940-50 y escaseó después, confirmando que para escritores periféricos el acceso y la permanencia en el centro del sistema son movimientos muchas veces descompasados. Sin embargo, vale decir que, aunque a partir de 1960 la traducción de los libros de Erico al inglés haya

decaído, para otros idiomas la curva sigue ascendente. Abajo, un gráfico exhibe esa variación:²⁹



Elaboración: Ian Alexander

29 En su tesis doctoral (2013, p. 105-110), Minchillo incluye la lista de traducciones de Erico Verissimo hasta 2013. El gráfico utiliza los datos de esa tesis, que está disponible en: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-14082013-095744/pt-br.php>>. Los datos de Minchillo fueron, sin embargo, contrastados con informaciones actualizadas disponibles en internet, por eso hay pequeñas variaciones en los números, que no alteran el orden general de los idiomas. Le agradezco a Ian Alexander el auxilio en la elaboración de los gráficos y el chequeo de los datos de Minchillo.

Siguiendo los datos de Minchillo, son 24³⁰ ediciones en español (no todas significan traducciones diferentes), la primera en 1940 (*Mirad los lirios del campo*, en Buenos Aires), la más reciente en 2014 (los tres tomos de *El tiempo y el viento*, Madrid). Para el inglés, son 19 (empieza en 1943, con *Caminos cruzados*, Nueva York, y termina en 1969, con las ediciones de Greenwood, también Nueva York, para *Caminos cruzados*, *Lo demás es silencio*, *Mirad los lirios del campo* y *El tiempo y el viento*). El contraste entre los arcos temporales de las ediciones en español (1940 – 2014) e inglés (1943 – 1969) nos lleva a dos conclusiones: la confirmación de la tesis de Minchillo, de que la presencia de Erico en Estados Unidos no se mantuvo de los 1970 hasta hoy, disminuyendo bastante ya en 1960. Y la constatación de que en lengua española ese freno no ocurrió; Erico sigue editado, tanto con traducciones producidas poco después de la publicación de los libros en portugués (*El prisionero* sale en Buenos Aires en 1971, cuatro años después del original; lo mismo sucede con *Incidente en Antares*, de 1971, publicado también en Buenos Aires en 1975³¹) como con nuevas traducciones de novelas publicadas hace años (es el caso de la reciente traducción española para *El tiempo y el viento*).

Erico Verissimo es, entonces, el escritor sulriograndense más editado en el exterior, 98 veces según el levantamiento de Minchillo. En seguida tenemos a Moacyr Scliar (1937 – 2011), con cerca de 60 títulos publicados fuera de Brasil³². *El centauro en el jardín* (1980) inicia la trayectoria internacional de Scliar; traducido en 1985, llega ese mismo año al francés, español, inglés y alemán. Después, la misma novela aparecerá en hebreo, holandés, italiano, rumano, ruso y sueco. Otros libros del autor van a ampliar todavía más el rol de las lenguas de llegada: catalán, danés, árabe, lituano y checo. La lengua que más tradujo a Scliar fue el francés (15 ediciones), seguida del español (11) y del

30 En verdad, para Minchillo, son 28 ediciones en español. Sin embargo, parece haber problemas con ese número, especialmente en relación con las traducciones recientes en España. En primer lugar, la traducción de *El Continente* aparece dos veces en la tabla, la una como “El tiempo y el viento - El continente”, traductor “Basilio Losada”, y la otra como “El tiempo y el viento”, traductor “Basilio Losada (El Continente)”. El segundo es que no hay evidencia – en los sitios de la editorial y del traductor - de que tres de las obras en prensa el 2013 hayan sido realmente publicadas hasta hoy: *Clarisa*, *Saga* y *Lo demás es silencio*. Por esas razones, adoptamos el número de 24 ediciones en español, en vez de las 28 de Minchillo.

31 Vale destacar que no se tradujo *El prisionero* e *Incidente en Antares* para el inglés.

32 Los números que presentamos a partir de ahora fueron compilados por Sergio Karam principalmente en la Enciclopedia Itaú Cultural (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>), en el sitio Papeles sueltos (<https://brasilpapelessueltos.com/782-2/>) y en los sitios oficiales de los escritores. Se finalizó el sondeo en julio de 2018, por lo tanto, algunos datos pueden haber cambiado ligeramente.

inglés (10). En la difusión internacional de la obra, pueden haber colaborado la prosa cuidadosa y comunicativa del escritor y el capital cultural proveniente de la medicina y del origen judío.

A continuación, tenemos Luís Fernando Verissimo (1936) que, del inicio de los 2000 hasta hoy, ya tuvo más de 40 ediciones en el exterior. LFVerissimo fue traducido al español, inglés, francés, alemán, rumano, coreano, italiano, griego, holandés, ruso, serbio, danés, catalán, japonés, lituano y turco. Una mirada en el sitio del autor³³ indica que *Borges y los orangutanes eternos* (2000) encabeza la lista de traducciones, aunque otras novelas también compongan su repertorio en el exterior. Si ese dato realmente se confirma (hay muchas indicaciones de libros en prensa), estamos ante un ajuste entre sistemas literarios operado por la traducción: el más grande cronista brasileño en actividad, fuera de aquí es novelista.

Daniel Galera (1979) es el próximo en nuestra lista de autores sulriograndenses traducidos³⁴. Sus novelas – con destaque para *Barba empapada de sangre* (2012) – fueron traducidos para quince idiomas: italiano, holandés, hebreo, turco, polaco, chino, español, francés, alemán, catalán, inglés, sueco, finlandés, noruego, rumano. Considerando nuestro corte (escritores sulriograndenses), Galera es el más traducido de su generación. Su actuación como traductor y editor debe haber auxiliado en la circulación internacional de sus libros, lo que, de ninguna manera, depone en contra su admirable habilidad narrativa.

Pérdidas y ganancias (2003), de Lya Luft (1938-2021), éxito editorial en Brasil, se publicó también en Alemania, Dinamarca, España, Cataluña, Reino Unido, Finlandia, Francia, Holanda, Israel, Italia, Yugoslavia, Noruega, Suecia y Vietnam, lo que la transforma en la mujer sulriograndense más traducida. Se puede comparar el caso de Lya al de Luís Fernando Verissimo, aunque sus trayectorias en el exterior sean casi inversas. Lo explicamos: novelista consagrada desde los años 1980, no es *Las parceras* (1980), probablemente su principal novela, que circula en el exterior; por allá, Lya es conocida por su producción reciente, lo que nos lleva a deducir que su actuación en los medios ha impactado en la circulación internacional de la autora. Del mismo modo, el nombre de

33 <http://www.agenciarriff.com.br/site/AutorCliente/Autor/11>.

34 Galera nació en São Paulo pero vive en Porto Alegre. En su sitio, se presenta así: “Mi nombre es Daniel Galera y nací en julio de 1979 en São Paulo pero soy de familia sulriograndense y crecí en Porto Alegre. Ya adulto, viví unos años en São Paulo y Santa Catarina, y hoy vivo en Porto Alegre de nuevo.” (<http://ranchocarne.org/>, traducción KL). No nos parece absurdo listarlo entre los escritores sulriograndenses.

LFVerissimo debe haber llegado al exterior asociado a su actuación en periódicos brasileños (y el apellido también ayuda, hay que reconocerlo) pero en este caso prevaleció el prestigio internacional del género novela, “la primera forma simbólica verdaderamente mundial” (MORETTI, 2009, p. 11, traducción KL), posiblemente por eso la más traducida.

Michel Laub (1973), el próximo en nuestra lista, tiene trayectoria internacional semejante a la de Daniel Galera. Una novela – en el caso de Laub *Diario de la caída* (2011) – que, después de la consagración nacional, gana ediciones en otras lenguas: francés, inglés, sueco, noruego, holandés, español, alemán, hebreo, italiano, turco. También parece ser el camino internacional de Caio Fernando Abreu (1948-1996) – empatado con Laub en el número de ediciones extranjeras (13)³⁵. *¿Dónde andará Dulce Veiga?* (1990) se tradujo para menos idiomas (español, alemán, francés, holandés, inglés e italiano) pero igualmente parece ser la novela que, después de reconocida nacionalmente, gana vida en el exterior. Además, que Caio haya sido el primer autor brasileño, o por lo menos uno de los primeros, a tratar abiertamente de SIDA y homosexualidad debe haber colaborado para llamar la atención internacional hacia su obra.

Leticia Wierzchowski (1972), la próxima (y apenas segunda mujer) autora en nuestro sondeo, publicó *La casa de las siete mujeres* en 2002 y la novela se tornó un *bestseller* en Brasil, en especial después de haber sido adaptada para la televisión. Se puede presumir que la adaptación televisiva ha sido determinante en la circulación internacional de la autora. Su libro ha sido traducido al alemán, croata, español, francés, griego, italiano y serbio.

João Gilberto Noll (1946-2017) es el próximo. Tuvo cinco libros traducidos al español, dos al italiano y dos al inglés. Sergio Faraco (1940) viene en seguida, con seis ediciones al español y dos al italiano. En ambos casos, la circulación internacional (con énfasis en los países vecino a Rio Grande do Sul – la Argentina y Uruguay) parece responder a contactos puntuales con editoriales

35 Para evitar confusiones: Laub y Caio tienen trece ediciones en el exterior; Laub fue traducido para más idiomas pero tiene menos títulos en otras lenguas (además de *Diario de la caída*, solo *Lejos del agua*, de 2004, traducido al español, y *A maçã envenenada*, 2013, con traducción para el inglés y el francés). Ya Caio fue traducido para menos idiomas en comparación con Laub pero tuvo más libros editados en el exterior: además de *¿Dónde andará Dulce Veiga?*, se tradujo *Pequeñas epifanías* (español y francés), *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso* y *Morangos mofados – seleção* (francés), *Bem longe de Marienbad* (francés e italiano), *Ovelhas Negras* (francés) y *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso* (inglés).

o programas gubernamentales de incentivo a la traducción³⁶. Los cinco libros de Noll en español los publicó la editorial Adriana Hidalgo, de Buenos Aires. Algo semejante sucede con Faraco, con libros editados en Montevideo. Es conocida la cercanía de Faraco con Uruguay, tanto en su actividad narrativa – los enredos fronterizos – como en su actuación como traductor de literatura uruguaya al portugués.

Por fin, Simões Lopes Neto (1865-1916). Nombre central de la literatura sulriograndense, Simões se publicó en la Argentina, Uruguay, Italia, Alemania, estados Unidos, Japón y Holanda. Su principal libro, *Cuentos gauchescos* (1912), está traducido completo al italiano y al español; para las demás lenguas, se trata de traducción de cuentos seleccionados. Vale registrar que, por iniciativas académicas o institucionales, se publicó a Simões en lengua extranjera en Brasil: traducido a diez lenguas diferentes (alemán, catalán, polaco, chino, español, francés, inglés, italiano, japonés y ruso), un proyecto de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul³⁷; y al español, una acción del Instituto Estadual do Livro³⁸.

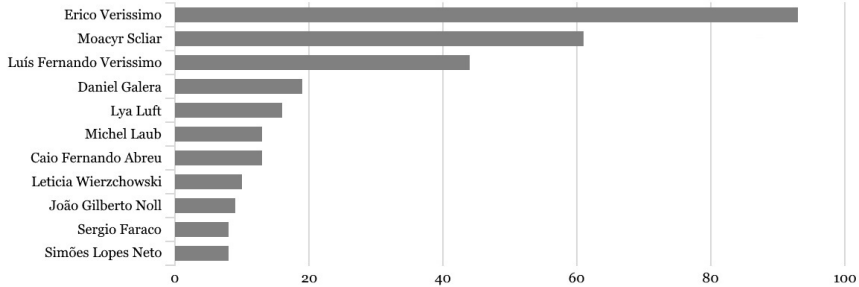
Con el gráfico de abajo, sintetizamos la lista de escritores sulriograndenses traducidos:

36 A partir de la década de 2010, la Biblioteca Nacional de Brasil invierte en un programa de apoyo a la traducción y a la publicación de autores brasileños en exterior. Para mayor información sobre el programa, ver el texto de Lilia Baranski Feres y Valéria Silveira Brisolara, *A literatura brasileira em tradução: o Programa de apoio à tradução e à publicação de autores brasileiros no exterior como ferramenta de interferência no polissistema literário*, disponible en: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/download/331/956>>.

37 FISCHER, Luís Augusto; GARCIA, Rosalia Neumann; LUCENA, Karina de Castilhos (Orgs.). *Simões Lopes Neto para o mundo: tradução de contos gauchescos para dez línguas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

38 LOPES NETO, Simões. *La Salamanca del Jarau*. Tradução de Aldyr Garcia Schlee. Porto Alegre: IEL/IGEL, 1991.

Escritores sulriograndenses traducidos ediciones por escritor



Elaboración: Ian Alexander

No cupo en el gráfico una lista importante de nombres con menos ediciones en el exterior y que da una bella noticia de la cantidad de autores sulriograndenses traducidos. De las generaciones más lejanas a los contemporáneos: *El día de las ratas* (1935), de Dyonelio Machado (1895-1985) se tradujo el 2010 al español; los poemas de Mario Quintana (1906-1994) se editaron cinco veces en Italia, y hay una antología bilingüe portugués/chino editada por la Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; *Campo afuera* (1934), de Cyro Martins (1908-1995), tuvo edición bilingüe portugués/español del Instituto Estadual do Livro; se tradujo a José Clemente Pozenato (1938) al italiano; Alcy Cheuiche (1940) tiene ediciones en alemán y español; Tabajara Ruas (1942), en español y francés; Luiz Antônio de Assis Brasil (1945), en francés y español; Cíntia Moscovich (1958), español e italiano; Martha Medeiros (1961), en italiano; *Pequod* (1999), de Vitor Ramil (1962), tiene una versión en francés, bien como su ensayo *A estética do frio* (2003); Claudia Tajés (1963) está traducida al croata, italiano y serbio; Amilcar Bettega (1964), al español y al búlgaro; Paulo Scott (1966) tuvo novela traducida al inglés; Altair Martins (1975), al español; Carol Bensimon (1982) circula en español e inglés; Angélica Freitas (1973), Veronica Stigger (1973), Antônio Xerxenesky (1984), Natália Borges Polesso (1981) y Luisa Geisler (1991) están traducidos al español, la mayoría de ellos publicada en Buenos Aires. En esta enumeración, y también entre los autores más traducidos listados anteriormente, es visible la importancia de la lengua española en la difusión internacional de nuestros escritores.

Parece que sigue activa la comarca pampeana de Ángel Rama, aquel espacio que acerca Rio Grande do Sul a los vecinos del Plata.

Con este sondeo comentado, intentamos dar una noticia de la inserción de la literatura sulriograndense en la república mundial de las letras, para retomar la categoría de Pascale Casanova. Si Erico Verissimo, nuestro más internacional escritor, tuvo acceso, pero no permanencia en el centro de esa república, como demostró Minchillo, qué esperar de los demás escritores. Sin embargo, merece la pena considerar la potencia de los contactos entre periferias; cómo la traducción de sulriograndenses al español, para citar la relación más evidente, revela una dinámica entre sistemas que, si por un lado reafirma la jerarquía centro/periferia, por otro demuestra que las orillas interactúan y se abastecen mutuamente.

Machado de Assis, traducción y recepción hispanoamericana

La traducción y la recepción de la obra de Machado de Assis en lengua inglesa ya cuenta con consistente sistematización; traductores y críticos como William L. Gordon, Helen P. Caldwell, John Gledson, entre otros, son nombres frecuentes entre los machadianos brasileños, reconocidos como impulsores de la circulación internacional de Machado y, en mayor o menor grado, como competentes analistas de la ficción machadiana. Si se compara con la recepción anglófona, la hispánica es más discreta, aunque estudios recientes hayan demostrado la constancia de la traducción de los textos de Machado de Assis a la lengua española³⁹. En ese sentido, no parece exageración afirmar que Machado circuló regularmente en el mundo hispánico, aunque la sistematización de esa circulación sea más reciente, lo que puede explicar el relativo desconocimiento sobre el tema entre los críticos brasileños.

Para citar un ejemplo excelente, Roberto Schwarz (2012a), al analizar la “competencia” entre las lecturas nacional e internacional de la obra de Machado de Assis, refiere a los principales machadianos anglófonos – los citados al principio de este texto – pero del lado hispánico menciona solamente al chileno Jorge Edwards, traductor y autor de libro importante sobre Machado (Beatriz Sarlo sobre Borges, que Schwarz utiliza como epígrafe, compone pero no añade en ese tópico). Obviamente esa ausencia no disminuye el brillo del ensayo de Schwarz, solo reitera nuestra hipótesis: la internacionalización periférica de la obra de Machado aún ocupa espacio lateral en la fortuna crítica del autor. Se suma a eso, la afinidad de la narrativa de Machado a la tradición literaria de lengua inglesa, trazo que naturalmente estimula los estudios de recepción en ese universo. En respuesta, Carlos Fuentes (2011) inscribe la novela de Machado de Assis en lo que llama de gran tradición *de la Mancha*: Cervantes-Sterne-Diderot, evaluación que profundizaremos a continuación.

Con este ensayo, intento demostrar que conocer la circulación de los textos de Machado en el contexto hispanoamericano nos ayuda a comprender la especificidad brasileña en la comparación con los vecinos de lengua española,

39 Principalmente Pablo Rocca (2009), *Machado de Assis, escritor do Rio da Prata: duas hipóteses contraditórias*; Carlos Espinosa Domínguez (2010), *Andanzas póstumas: Machado de Assis en español*; Pablo Cardellino Soto (2012), *Traducciones de Machado de Assis al español*.

principalmente cuanto el tema es la formación de público lector. Para ello, comentaré con más detalle las dos primeras traducciones de Machado para la lengua española, ambas – y la únicas – realizadas antes de la muerte del escritor, ocurrida el 1908: *Memorias póstumas de Blas Cubas*, traducción de Julio Piquet, publicada en el periódico *La Razón* el 1902, en Uruguay; y *Esau y Jacob*, traducción no firmada, publicada por el diario *La Nación* el 1905, en la Argentina. En seguida, expongo el panorama de la traducción de los textos de Machado después de su muerte, ubicando esas traducciones en el contexto que las posibilitó. Finalmente, presento a dos ilustres machadianos: Juan Rulfo y el ya citado Carlos Fuentes.

Una internacionalización periférica

Como ya hemos dicho, las únicas traducciones de novelas de Machado de Assis publicadas mientras él vivía ocurrieron en Río de la Plata. El 1902, se publica, en Montevideo, *Memorias póstumas de Blas Cubas*, primero como folletín en el diario *La Razón*, entre 21 de enero y 6 de marzo de 1902 (38 ediciones), después también en libro en la gráfica del mismo diario. Firmó la traducción Julio Piquet (Minas, Uruguay, 1861 – Buenos Aires, 1944), quien vivió un tiempo en Brasil, con buenas relaciones con la élite política e intelectual: en la Argentina, próximo a la familia Mitre y a Sarmiento, también a Rubén Darío y Olavo Bilac, pero especialmente, para nuestro caso, amigo de Luís Guimarães Filho, diplomático brasileño en Montevideo que, al parecer, negoció la traducción de *Memorias póstumas* (ROCCA, 2009). En carta de 10 de julio de 1902, Machado escribe a Luís Guimarães Filho:

Meu querido Luís Guimarães. / Recebi a sua cartinha com as notícias que me dá, e o exemplar da tradução das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Agradeço-lhe muito e muito a diligência, e a lembrança em que me teve ainda de longe. Quando aqui falamos da publicação de Montevideú, já aqui tinha o número de 2 de janeiro (ambas as edições), trazendo a da manhã, além do meu retrato, um artigo do Artur Barreiros, encabeçado por algumas palavras honrosas da redação, e seguido de notas biográficas. A tradução só agora a pude ler completamente, e digo-lhe que a achei tão fiel como elegante, merecendo Júlio Piquet ainda mais por isso os meus agradecimentos. / A você renovo os meus, e peço que disponha também do velho amigo e admirador do filho, como do pai. / Machado de Assis. (ASSIS, 2008, p. 1385-1386)

En 12 de mayo de 1902, Machado había recibido esta carta de Luís Guimarães:

Meu illustre Amigo: / *As Memórias posthumas de Braz Cubas* estão publicadas em volume aqui em Montevidéo. / Depois de sahirem em folhetim no jornal *La Razón*, o tradutor resolveu dá las á publicidade naquella forma, para satisfazer o interesse despertado nos numerosos leitores do referido jornal. Envio-lhe por este correio um exemplar que Julio Piquet me offereceu, e pergunto-lhe se deseja mais alguma cou-sa d'este seu mto. amigo e sincero admirador, / Luís Guimarães. (apud ROCCA, 2009, p. 40-41)

La correspondencia denota cierto sistema de mecenazgo, favores y padrinazgo muy común en la circulación internacional en contexto periférico, aunque no solamente en él, en especial en períodos anteriores a la profesionalización del mercado editorial⁴⁰. Denota también la actuación de Machado de Assis en ese sistema, negociando directamente con agentes responsables por la internacionalización de su literatura y, al parecer, en rebeldía contra los editores de Garnier, que bloquearon la traducción de los textos de Machado hasta 1910⁴¹. Es probable que las traducciones publicadas en Uruguay y la Argentina se hayan escapado del radar de los editores franceses justamente por tratarse de países periféricos, desprestigiados en la república mundial de las letras, para utilizar la expresión de Pascale Casanova⁴².

Sucede que el mercado editorial rioplatense empieza a sedimentarse al principio del siglo XX. La carta recibida por Machado, citada anteriormente, da cuenta de que el periódico que publicó *Memorias póstumas* en folletín tenía un buen número de lectores, lo que habría llevado a la publicación de la novela también en libro. Excluida la eventual exageración del amigo y admirador de Machado que firma la carta, la noticia no es despreciable aún más si se considera el puente que Julio Piquet, el traductor uruguayo, va a extender al otro lado del Plata. En el documento localizado por Pablo Rocca, conocemos un poco de la trayectoria de Piquet, ese importante mediador cultural:

40 Ver LEFEVERE, André. *Traducción, reescritura y manipulación del canon literario*. Traducción española de M^a Carmen África Vidal y Román Álvarez. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997.

41 Ver el artículo de Lúcia Granja (2018) *Três é demais! (Ou por que Garnier não traduziu Machado de Assis?)*.

42 CASANOVA, Pascale. *La república mundial de las letras*. Traducción de Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama, 2001.

Piquet (Julio). Periodista uruguayo. N. en Minas (Departamento de Lavalleja) y m. en Buenos Aires (1861-1944). Comenzó su labor periodística en *La Razón* de Montevideo, que redactaban Daniel Muñoz y Carlos María Ramírez. A los 24 años se trasladó a Buenos Aires e ingresó a la redacción de *El Censor* de Sarmiento. Pasó, luego, a *La Nación* de la que fue corresponsal en Europa, redactor y, varias veces, Director. Fue confidente de Sarmiento y secretario del general Mitre. Ocupó la jefatura de la Biblioteca del Museo Mitre. Escritor de amplia cultura, nunca quiso ser más que periodista y, como tal, es considerado un maestro de su generación. (apud ROCCA, 2009, p. 39)

La actuación de Piquet en ambos periódicos que publicaron las novelas de Machado en la primera década del siglo pasado – el uruguayo *La Razón* y el argentino *La Nación* – sugiere la centralidad de Piquet como negociador de la publicación de las traducciones de Machado en las dos orillas del Plata. Si en el caso de *La Razón* es más difícil estimar el tamaño de la recepción de la obra machadiana por los lectores uruguayos, en el caso de *La Nación*, no hay duda de que la novela de Machado circuló fuertemente entre los argentinos.

El diario *La Nación* se fundó el 1870, en la presidencia de Domingo F. Sarmiento, político ilustrado y canónico escritor. El fundador del diario, Bartolomé Mitre, ocupó la presidencia de la Argentina entre 1862 y 1868. En ese sentido, se puede leer *La Nación* como una buena síntesis de la dinámica argentina en las últimas décadas del XIX, en que política, literatura y periodismo componían un mismo proyecto nacionalizador capitaneado por parte de la élite ilustrada. En las palabras de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano:

En primer término, el dato más ostensible: la inmigración, que había llenado de extranjeros y de hijos de extranjeros las ciudades. Esta presencia, que era observada con aprensión creciente dentro de la élite de “viejos criollos”, formaba parte, en realidad, de la política puesta en práctica por las clases dominantes locales desde el último tercio del siglo XIX. Traducía el programa concebido ya por los hombres de la organización nacional, que incluía la inmigración como medio no sólo de poblar el desierto, sino también de borrar los hábitos que se identificaban con el caudillismo y la barbarie rural. Se trataba de crear “desde arriba” la sociedad civil que debería convertirse en el soporte de un Estado nacional moderno de tipo capitalista. (2016, p. 158-159)

La inmigración, o mejor, las medidas de inclusión o exclusión de inmigrantes en el/del proyecto nacional en construcción, es tópico central en la Argentina del cambio del XIX para el XX. Los datos referentes a Buenos Aires son elocuentes: entre 1895 y 1914, la mitad de la población de la capital era

extranjera; si se considera el país, el censo del 1914 constató que los inmigrantes representaban el casi 30% de la población total de la Argentina (FAUSTO; DEVOTO, 2004, p. 177-179).

El Estado reacciona a ese panorama con legislación: en 1884, la ley que instituye la enseñanza laica, gratuita y obligatoria en todo territorio argentino; en 1902, la ley de residencia, que autoriza el poder ejecutivo a expulsar del país a los “agitadores” laborales extranjeros; el 1910, la ley de defensa social, que penaliza con expulsión, y pena de muerte para mayores de 18 años, a los extranjeros que alteraran el orden público o atentaran en contra la seguridad nacional (WILLSON, 2019, p. 149). Sea por la inclusión vía escuela, sea por la represión vía ley, los inmigrantes estaban en el centro del proyecto nacional argentino del periodo.

Al lado del Estado, el campo cultural también estuvo activo en la construcción de ese proyecto nacionalizador. En ese sentido, *La Nación* interviene – desde el título – en ese debate. Según Patricia Willson:

Desde sus editoriales, *La Nación* interviene en los debates en torno a estas medidas inmigratorias, que ponen sobre el tapete el problema de la inclusión – o expulsión – de inmigrantes, así como su asimilación a la cultura nacional. Fiel a sus posiciones de resguardo de las libertades públicas y los derechos individuales, *La Nación* criticó las deficiencias de los procedimientos sumarios establecidos por la ley, pero no por ello dejó de juzgarla necesaria. (2019, p. 149-150)

Además de posicionarse en sus editoriales sobre la inclusión o expulsión de inmigrantes, *La Nación* participa del debate con la creación de la Biblioteca *La Nación*, iniciativa grandiosa en varios aspectos que va a llegar a Argentina *Esaú y Jacob* (1905), traducción de la novela de Machado de Assis, realizada apenas seis meses después de la publicación en portugués. Nuevamente Patricia Willson:

Los títulos de La Biblioteca de La Nación se publicaron con sorprendente regularidad entre noviembre de 1901 y enero de 1920, a razón de cuatro libros mensuales, que aparecieron los días 4, 11, 18 y 25 de cada mes. [...] Cuando se recorre el catálogo completo de la colección [...] se comprueba que los textos procedentes de tradiciones literarias extranjeras son mayoría absoluta. De los 872 volúmenes publicados, solamente 111 están escritos originalmente en castellano, por autores argentinos, latinoamericanos o españoles. El resto – con predominio de procedencia francesa – proviene de las tradiciones europeas en otras

lenguas aunque, con toda probabilidad, a través de traducciones indirectas, sobre todo del francés. (2019, p. 145-146)

Así, la Biblioteca de *La Nación* participa del proyecto nacionalizador de la élite ilustrada en la medida en que pone a circular clásicos de la literatura extranjera al lado de aquello que esa élite se esforzaba para convertir en canon nacional. Una de las maneras de volver argentinos a los miles de inmigrantes que desembarcaban en el país desde el final del XIX fue proveerlos de símbolos nacionales – la entronización del *Martín Fierro* es de esa época. La otra es educarlos a partir de la base cosmopolita tan cara a los viejos criollos, y para eso la circulación de literatura extranjera promocionada por la Biblioteca de *La Nación* es fundamental. Vale destacar que los libros publicados en la Biblioteca se vendían en quioscos a precios muy populares, lo que garantizaba la distribución masiva de los textos editados por *La Nación*.

La presencia de literatura brasileña en la Biblioteca es discreta. Según Pablo Rocca, consta de apenas cuatro novelas: “*Inocencia*, de Visconde de Taunay (vol. 13), *El mulato*, de Aluísio Azevedo (vol. 145), ambos traducidos por Arturo Costa Álvarez; *Esau y Jacob*, en dos volúmenes, 186 e 187, en los cuales no consta el nombre del traductor, y *La esfinge*, de Afrânio Peixoto (vol. 520), ‘traducida del portugués por Mario’ y publicada el 1912”. (2009, p. 38 – traducción KL). Hélio de Seixas Guimarães (2012, p. 41) afirma que *Memorias póstumas de Blas Cubas* también integró el catálogo de la Biblioteca *La Nación* y sugiere la posibilidad de que se haya republicado la traducción de Julio Piquet. Aún es difícil listar cuáles fueron las novelas brasileñas publicadas en la Biblioteca⁴³ y qué criterios embazaron la inclusión de esas y no otras novelas. De todos modos, el capital simbólico de los autores debe haber tenido algún peso. Confirmándose la inclusión de dos novelas de Machado, tenemos una muestra relevante del prestigio del escritor en el país vecino.

En el caso de Machado, ya referimos la actuación substancial de Julio Piquet, traductor de la versión uruguaya de *Memorias postumas de Blas Cubas* y miembro del cuadro de *La Nación*. Pero el mismo Machado, de lo alto de su cargo de presidente de la Academia Brasileira de Letras, tenía contacto con intelectuales de los países hispánicos, contacto intensificado por la realización del congreso panamericano de escritores, que Rio de Janeiro acogió el 1906. En ocasión de ese congreso, Machado probablemente recibió algunos ejemplares

43 Patricia Willson (2019, p. 146) refiere un texto suyo aún inédito en el que constaría el catálogo completo de la colección. La referencia al estudio en prensa de Willson también aparece en Hélio de Seixas Guimarães (2012, p. 41).

del *Esau y Jacob* de *La Nación* que, como dijimos, había sido publicado el 1905. Luis Mitre, administrador de *La Nación*, en una carta de 1906 dirigida a Machado, comenta:

Aprovechando la oportunidad del viaje a esa capital de D. Ignacio Orzali, a quien *La Nación* envía como corresponsal especial en ocasión de celebrarse el congreso panamericano, me es muy grato [...] remitirle por su intermedio un ejemplar especial de su obra *Esau y Jacob* que hicimos traducir para nuestra Biblioteca. [...] Nos permitimos enviar a Ud., también, veinte ejemplares de la edición popular de su obra, para que haga de ellos el uso que estime oportuno. (apud ROCCA, 2009, p. 45-46)

Todavía habrá de descubrirse el uso que hizo Machado de ese libro traducido, si es que los ejemplares llegaron a sus manos. Si llegaron, no sería disparatado imaginar que el libro circuló entre los participantes del congreso panamericano, que reunió gente de la estatura de Rubén Darío, ya en esa época bautizado el padre del modernismo hispanoamericano. Pero si hay que conjeturar sobre la circulación de *Esau y Jacob* en Brasil, en la Argentina la situación es otra, ya que al publicarse por la Biblioteca de *La Nación* la novela pasó por las manos de los más distintos tipos de lectores. Y acá tenemos un punto de interés para el contraste entre la recepción de la literatura de Machado en Brasil y en la Argentina. Con la escolarización masiva, que amplió considerablemente el número de lectores en el país vecino, podemos imaginar que el *Esau y Jacob* argentino (1905) tuvo más lectores en la época que el *Esau e Jacob* original (1904), dadas las vergonzosas tasas de analfabetismo en Brasil, donde aún imperaba la lógica de la esclavitud.

Regularidad de las traducciones

Después de la publicación en Uruguay y la Argentina, Machado llega a Europa, no sin antes ver frustradas las negociaciones, llevadas a cabo por él, de traducción de sus libros al alemán y al francés, debido al bloqueo de la editorial Garnier.⁴⁴ En las palabras de Lúcia Granja:

Machado de Assis había alcanzado Europa “no a saltos sino a saltatitos”. El 1910, Garnier Frères publicó *Quelques contes (Varias historias)* y, el 1911, *Memoires posthumes de Braz Cubas*, ambos traducidos por

44 Ver Hélio de Seixas Guimarães (2012), *Uma vocação em busca de línguas: as (não) traduções de Machado de Assis*.

Adrien Delpech. El 1911, Garnier Hermanos publicó *Varias historias, Memorias postumas de Blas Cubas y Don Casmurro*, todos traducidos por Rafael Mesa Lopes. Hasta el 1913, saldría *Quincas Borba*, traducido por J. Amber. A fin de cuentas, Garnier poseía plenos poderes sobre la obra de Machado, incluso el de traducción. (2018, p. 29)

Los libros de Machado llegan a España a través de la prestigiosa editorial Garnier, lo que garantiza una buena circulación de los textos por el mundo hispánico (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 141). Esas ediciones van a alimentar a los lectores machadianos de lengua española hasta los años 1930, cuando la Guerra Civil y luego el franquismo derrumban la edición de libros en España. En ese contexto, Buenos Aires se impone como el principal polo editorial hispanoamericano. Según Willson:

Desde mediados de la década de 1930 y durante las décadas de 1940 y 1950, la traducción fue particularmente intensa e incorporó en profusión lo que se estaba escribiendo contemporáneamente en otras literaturas [...]. Dos hechos convergieron en este apogeo: una coyuntura concreta del mercado – la necesidad de compensar la declinación de la edición de libros españoles durante la Guerra Civil y luego el franquismo – y una ‘tradición de lo nuevo’, instaurada por las vanguardias porteñas de la década del veinte. Buenos Aires fue entonces la meca editorial de América Latina. (2019, p. 91-92)

La traducción de Machado al español acompaña ese movimiento. Según Pablo Cardellino Soto, “entre los años 1940 y 1979 [...] Buenos Aires se posicionó como el principal centro editorial en lo que se refiere a traducciones de Machado de Assis.” (2012, p. 139). Un ejemplo, siguiendo aún los datos de Cardellino Soto (2012, p. 154-155): entre 1943 e 1955, *Don Casmurro* se editó cuatro veces en Buenos Aires, siempre con nuevas traducciones. El 1943 por editorial Nova, traducción de Luis M. Baudizzzone y Newton Freitas; el 1945 por editorial W.M. Jackson, con prólogo de Lúcia Miguel Pereira y traducción de J. Natalicio González (ese volumen tuvo dos reimpresiones, en 1946 y 1957); el 1953 por editorial Acme, traducción de Alfredo Cahn; y el 1955 por editorial Espasa Calpe Argentina, traducción de Ramón de Garciasol.

Una misma novela traducida cuatro veces y publicada en la misma ciudad en un intervalo de doce años es realmente asombroso. Vale destacar, sin embargo, que de 1943 a 1955 no se trata de cualquier período: abarca parte importante de los primeros gobiernos peronistas, época de oro de la industria editorial argentina. Algunos números dan la impresionante dimensión de ese mercado:

El total de obras registradas en el período 1900-1935, esto es, treinta y cinco años, fue de 2.350; en los tres años siguientes, de 1936 a 1939, fue de casi el doble: 5.536. El total de ejemplares impresos en el inicio del periodo en análisis, de 1936 a 1940, fue de 34 millones; en el fin del período, de 1951 a 1955, ese número se había multiplicado por cinco y el total de ejemplares impresos ascendió a 169 millones. Más del 40% de la producción se exportaba y Argentina proveyó, en la década de 1940, el 80% de los libros que importaba España. Para 1952, Argentina registraba 276 títulos publicados por cada millón de habitantes, mientras España – cuya industria ya comenzaba a evidenciar signos de recuperación – registraba solo 119. En 1942 se exportaban 11.280.000 de volúmenes; en 1947, solo cinco años después, 24.280.500. [...] Resultan llamativos, además, los promedios de tiraje por libro: en los últimos años del periodo, alcanzó los 10 mil ejemplares, con un promedio para el total del periodo cercano a los 7 mil ejemplares. Como se ve, estas cifras hoy nos resultan inverosímiles. (DE DIEGO, 2014, p. 112-113)

La Argentina, como se ve, se consolida como potencia editorial. Cuando el tema es la traducción de la obra de Machado de Assis, el cuadro se mantiene, aunque no sean despreciables los números referentes a los demás países hispanoamericanos. Del conjunto de las ediciones de libros de Machado en español (incluidas reediciones y republicaciones) 28 ocurrieron en la Argentina, 21 en México, 15 en Colombia, 11 en Chile y, con números menos expresivos, Uruguay, Perú, Venezuela, Cuba, Ecuador y Nicaragua (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 138). Sumados esos números queda en evidencia que la principal recepción de Machado se da en América, aunque no se pueda desdeñar las 33 ediciones en España.

De las ediciones americanas no argentinas, dos merecen comentario. La traducción mexicana de *Memorias póstumas*, publicada el 1951 por la eminente Fondo de Cultura Económica, hasta hoy una de las principales editoriales latinoamericanas. Con traducción de Antonio Alatorre e introducción de Lúcia Miguel Pereira, ese volumen tuvo una segunda edición el 1976 y una tercera el 2006. La misma traducción se publicó en Cuba, por la no menos eminente Casa de las Américas,⁴⁵ el 1963, con segunda edición el 2005. La traducción de Alatorre aún salió por otra editorial mejicana, la de Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el 1982, con prólogo de Juan Rulfo – un machadiano ilustre que presentaremos a continuación. Esa combinación entre

45 Aún está por estudiarse el relevante papel de Casa de las Américas en la traducción de literatura brasileña al español. La docente e investigadora de UFRGS Liliam Ramos da Silva está dedicándose a ese estudio.

renombradas editoriales y prologuistas ilustres probablemente fue responsable por la difusión de esa traducción en especial. Según Cardellino Soto: “Antonio Alatorre, autor de la más difundida traducción de *Memorias póstumas de Blas Cubas*: por lo menos seis ediciones o reimpressiones distintas, y por lo menos una de ellas en casi todas las bibliotecas consultadas, a más de fácilmente adquirible en las librerías.” (2012, p. 141).

Nota especial merecen las ediciones de Machado de Assis en Biblioteca Ayacucho. Proyecto monumental capitaneado por el crítico uruguayo Ángel Rama, la Biblioteca Ayacucho fue fundada el 1974 en Venezuela, alternativa democrática y progresista en un contexto de dictaduras que tomaban varios países latinoamericanos (Brasil, 1964-1985; Argentina, 1976-1983; Uruguay, 1973-1985; Chile, 1973-1990). Exiliado en Venezuela, Rama reunió los principales intelectuales de la izquierda latinoamericana (Antonio Candido fue el brasileño más actuante) alrededor de ese proyecto que publicó 317 libros fundamentales del pensamiento latinoamericano,⁴⁶ originalmente escritos en español o, en el caso de los escritos en portugués y francés, traducidos especialmente para Ayacucho.

La presencia brasileña en Ayacucho – a semejanza de lo que comentamos sobre la Biblioteca de *La Nación* – fue discreta pero programática. Aunque la parte brasileña corresponda a cerca de 6% del total de libros publicados en Ayacucho, Ángel Rama hizo hincapié en la inclusión de Brasil en el proyecto desde su fundación, como demuestra su correspondencia con Antonio Candido, recientemente reunida en libro. En carta de Rama a Candido, firmada el 17 de septiembre de 1974, se lee:

Querido Antonio: / Aprovecho que pasa por Caracas Sérgio Buarque de Holanda, para remitirte, en mano, estas líneas y para pedirte desde ya tu colaboración para el gran proyecto en que estamos metidos. / Como él te explicará, hemos creado una Comisión (con patrocinio de la Presidencia) destinada a publicar la Biblioteca Ayacucho (en conmemoración del sesquicentenario de la batalla que consolidó la independencia de América Hispánica) y que consistirá en una biblioteca cerrada de aproximadamente unos trescientos volúmenes donde queremos seleccionar los más importantes autores y obras, en la literatura, el pensamiento y la historia, de Nuestra América (la española, portuguesa y francesa) desde sus orígenes hasta hoy, es decir, desde los

46 317 es el número registrado en el último catálogo disponible de Biblioteca Ayacucho, que reúne las publicaciones de 1974 a 2007. Como es posible imaginar, la situación política de Venezuela interrumpió el proyecto de la Biblioteca, que pretendía seguir editando libros y dejándolos disponibles gratuitamente en su sitio. Actualmente el sitio está inaccesible.

poemas de Netzahualcoyotl hasta los grandes maestros de la literatura actual (Guimarães, Neruda, Carpentier, Borges, Drummond, etc.) / Contigo cuento para toda la parte brasileña. (CANDIDO; RAMA, 2016, p. 69-70)

Candido acepta la invitación y, en carta del 8 de octubre de 1974, le envía a Rama la siguiente lista⁴⁷ “para empezar a pensar en el asunto” (CANDIDO; RAMA, 2016, p. 73-74):

A. Ficción

1. Machado de Assis \ *Quincas Borba*, o *Dom Casmurro*, o *Memórias póstumas de Brás Cubas*.
2. Machado de Assis \ Selección de cuentos.
3. Oswald de Andrade \ *Memórias sentimentais de João Miramar y/o Serafim Ponte Grande*.
4. Mário de Andrade \ *Macunaíma*.
5. Graciliano Ramos \ *São Bernardo* o *Vidas Secas*.
6. Guimarães Rosa \ *Grande Sertão, veredas*.
7. Antología de cuentos de diversos autores.

B. Poesía

8. Antología de poetas barrocos, clásicos, románticos, parnasianos, simbolistas, vanguardistas.
9. Antología de Manuel Bandeira.
10. Idem de Mario de Andrade.
11. Idem de Murilo Mendes.
12. Idem de Jorge de Lima.
13. Idem de Carlos Drummond de Andrade.
14. Idem de João Cabral de Melo Neto.
15. Idem de la poesía reciente (concretismo, neoconcretismo, poesía-praxis etc.).

C. Estudios

16. Euclides da Cunha \ *Os sertões*.
17. Gilberto Freyre \ *Casa grande & senzala*.
18. Caio Prado Júnior \ *Formação do Brasil contemporâneo* (Colonia).
19. Sérgio Buarque de Holanda \ (el libro que está por salir sobre el Imperio en su conjunto).
20. Celso Furtado \ *Formação econômica do Brasil*.

47 Para más detalles sobre la presencia brasileña en Ayacucho, ver Haydée Ribeiro Coelho (2009), *O Brasil na “Biblioteca Ayacucho”: vertente literária e cultural*.

No toda la lista se publicó,⁴⁸ pero sí los dos primeros ítems: *Cuentos*, de Joaquim M. Machado de Assis, el 1978, y *Quincas Borba*, el 1979. El volumen de cuentos, seleccionados por Alfredo Bosi, que también firma el prólogo, incluye textos de *Cuentos Fluminenses*, *Papeles sueltos*, *Historias sin fecha*, *Varias historias*, *Páginas recogidas* y *Reliquias de Casa Vieja*, es decir, presenta un panorama abarcador de los cuentos que Machado publicó en vida. La traducción a lengua española la firmó el argentino Santiago Kovadloff, ya en la época uno de los principales traductores de literatura brasileña al español. Tanto *Cuentos* como *Quincas Borba* incluyen unas cuidadosas Cronología (elaborada por Neusa Pinsard Caccese) y Bibliografía de y sobre Machado de Assis, una muestra de la consistencia editorial de Biblioteca Ayacucho.

Quincas Borba, con traducción de Juan García Gayo, ostenta un prólogo de Roberto Schwarz. Ese texto, publicado poco después de *Ao vencedor as batatas* (1977), utiliza partes de ese libro, pero la totalidad del análisis de *Quincas* para Ayacucho solo aparece en Brasil el 1987, en *Que horas são?*. Aún está por demostrarse cuánto Schwarz adelanta en ese prólogo al *Quincas* de Ayacucho aquello que el lector brasileño solo conocería en *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990), dedicado a la obra madura de Machado. Con el *Quincas Borba* de Ayacucho, el lector hispanoamericano tiene el privilegio de leer, en un único volumen, una de las principales novelas de Machado junto con el ensayo de uno de sus mayores especialistas, procedimiento no raro en Ayacucho (otro ejemplo: *Memorias de un sargento de milicias* viene acompañado de *Dialéctica del malandraje*, de Antonio Candido).

Como dijimos, se puede comprender la Biblioteca Ayacucho, ubicada en Venezuela, como resistencia de la izquierda latinoamericana a las dictaduras que se extendían por diferentes países del continente. Ella cumplió, a

48 Libros brasileños en Ayacucho: *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre (1977); *Memorias de un sargento de milicias*, de Manuel Antonio de Almeida (1977); *Cuentos* (1978) y *Quincas Borba* (1979), de Machado de Assis; *Arte y arquitectura del Modernismo Brasileño, 1917-1930*, Compilación y prólogo: Aracy Amaral (1978); *Dos novelas: Recuerdos del escribiente Isaías Caminha y El triste fin de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto (1978); *Obra Escogida*, de Mario de Andrade (1979); *Los sertones*, de Euclides da Cunha (1980); *Obra Escogida*, de Oswald de Andrade (1981); *Ensayos Literarios*, de Silvio Romero (1982); *Visión del paraíso, Motivos edénicos en el descubrimiento y Colonización del Brasil*, de Sergio Buarque de Holanda (1987); *Cacao y Gabriela, clavo y canela*, de Jorge Amado (1991); *Crítica radical*, de Antonio Candido (1991); *Un estadista del Imperio y otros textos* (1991) y *Mi formación* (2000), de Joaquim Nabuco; *La fundación de Brasil (Testimonios: 1500-1700)*, Selección de textos: Darcy Ribeiro y Carlos de Araújo Moreira Neto (1992); *Las Américas y la civilización*, de Darcy Ribeiro (1992); y *Piedra fundamental. Poesía y prosa*, de João Cabral de Melo Neto (2002). (FUNDACIÓN BIBLIOTECA AYACUCHO, 2007).

escala continental, un papel que los mercados editoriales nacionales no podían asumir, bloqueados que estaban por los regímenes autoritarios. Un movimiento combinado sucedió en España. Con el agotamiento del franquismo y la muerte de Franco el 1975, España vuelve con fuerza a la industria del libro. Las traducciones de Machado de Assis al español nuevamente acompañan ese movimiento. Después de las primeras ediciones españolas en los años 1910, del *boom* argentino en los años 1940-50, y de la inserción latinoamericanista vía Ayacucho, Machado vuelve a España en los años 1970. La coyuntura política – tanto española como latinoamericana – explica, entonces, parte importante de esa dinámica. Cardellino Soto afirma que de los años 1980 hasta el presente la traducción de Machado al español sigue constante, verificándose un salto importante a partir de los años 2000 (2012, p. 140).

Volvamos a los datos, extraídos una vez más de Cardellino Soto (2012), para reafirmar la presencia de Machado de Assis en el mundo hispánico. Incluyendo todos los países que tradujeron a Machado (desde la primera traducción el 1902), e incluyendo también reediciones de traducciones, son 145 publicaciones de Machado en español (novelas, libros de cuentos, crónicas, inclusión en antologías, poesía, crítica). Sustrayendo reediciones, se tradujo Machado al español 115 veces. Para refinar un poco los datos y evitar publicaciones dispersas en antologías, podemos citar las 11 traducciones de *Memorias póstumas*, o las 9 traducciones de *Don Casmurro*, o aún las 8 traducciones de *Quincas Borba*. La cantidad a veces engaña: al mismo tiempo en que se corrobora el interés hispánico por Machado, puede indicar cierta precariedad de circulación y distribución: una cultura decide volver a traducir también porque la edición del vecino no cruza la frontera. Aún así, la cantidad de traducciones de las principales novelas de Machado no es dato despreciable y confirma, una vez más, la presencia continua de Machado de Assis en la tradición literaria de lengua española.

Dos machadianos hispánicos

Ya comentamos anteriormente que Juan Rulfo firma el prólogo a la traducción de Antonio Alatorre para *Memorias póstumas*, una de las ediciones de Machado que más circulan en español. Es relativamente común entre los estudiosos de la obra de Rulfo la afirmación del interés del escritor mexicano por

la literatura brasileña.⁴⁹ En el referido prólogo, Rulfo demuestra conocimiento no solo de la novela que presenta, él comenta el conjunto de la producción machadiana, el XIX brasileño y cita importantes críticos literarios (Antonio Candido, Otto Maria Carpeaux y Afrânio Coutinho). Más allá de la información panorámica, Rulfo identifica rasgos centrales de la narrativa machadiana, como la especificidad del narrador, la sátira y la ironía que esconden la crítica social y la novedad del lenguaje:

Blas Cubas, aunque no estaba desligado totalmente del romanticismo, señalaba ya un arraigo con el Brasil y la potencial identidad con el país. Sus personajes eran típicos de Río, pero recreados por la memoria preterita de Blas Cubas; esto le permitió operar sobre ellos libremente. La sátira y la ironía que utilizó le dieron margen para hacer una crítica despiadada de la sociedad; pero al mismo tiempo creó un lenguaje nuevo, evocador y lleno de matices hasta entonces no experimentados por otros autores. (RULFO, 1997, p. 439)

Otro mexicano, Carlos Fuentes, también dedicó algunas páginas a la obra de Machado de Assis. En un texto más extenso que el de Rulfo, Fuentes identifica un problema central en la comparación entre literatura brasileña y literatura hispanoamericana, principalmente argentina: la presencia de la novela. Desde el principio del ensayo, Fuentes afirma que la corona española prohibió la redacción y circulación de novelas, bajo la alegación que leer ficción era peligroso para una población recién convertida al cristianismo (2011, p. 71). A partir de esa premisa, Fuentes demuestra cómo esa interdicción se mantiene aún después de las independencias y refiere el *Facundo*, de Sarmiento, como uno de los grandes libros del XIX argentino e hispanoamericano. Pero *Facundo* no es novela y quizás el gran acierto de Sarmiento haya sido registrar formalmente (un libro que mezcla ensayo, ficción, crónica, biografía, autobiografía, etc.) el ambiente conflagrado en la Argentina de la mitad del XIX, atravesada por el conflicto unitarios y federales, civilización y barbarie.

Amparado en la tradición hispánica, Fuentes ve en Machado un milagro: “la novela misma es transformada por un milagro brasileño: José María Machado de Assis” (2011, p. 77). La diferencia con el XIX brasileño – la estabilidad que el Brasil imperial otorgó a la intelectualidad brasileña – en comparación a las guerras civiles en la parte española del continente, explica en parte

49 Por ejemplo: Paulo Moreira (2017), *Pedro Páramo à luz de Memórias póstumas de Brás Cubas ou Juan Rulfo, leitor exemplar de Machado de Assis*; y Rafael Camorlinga Alcaraz (2005), *Juan Rulfo em português: a literatura mexicana em diálogo com a brasileira*.

ese “milagro”. Con condiciones favorables de escritura y, obviamente, genio creador, Machado habría podido reactivar lo que Fuentes llama la tradición *de la Mancha*: Cervantes-Sterne-Diderot. Para él, el canon de la novela occidental nace con Cervantes, que estaría en la base de novelistas tan diversos como Sterne y Diderot. El razonamiento es discutible, quizás un tanto arbitrario, pero, para nuestro estudio, como mínimo interesante. Un gran novelista hispanoamericano – Carlos Fuentes – esboza un argumento formativo que incluye a Machado de Assis en una tradición supranacional de novelistas de primer nivel.

Con este breve comentario sobre las lecturas que dedican Juan Rulfo y Carlos Fuentes a la obra de Machado de Assis, reafirmamos, nos parece, algo en lo que insistimos en este texto: la constante presencia de Machado de Assis en el mundo hispánico. Con los comentarios de Rulfo y Fuentes incluimos una mirada cualitativa que amplía el problema; más que números del mercado editorial, la recepción de Machado gana en prestigio con las lecturas de esos grandes nombres de la literatura de lengua española.

Para terminar, una provocación: ¿y si se leyó más a Machado en español que en portugués? La inclusión de sus novelas en proyectos editoriales de gran tirada y circulación (Biblioteca de *La Nación*, la “era de oro” de la industria editorial argentina durante el peronismo, Biblioteca Ayacucho, entre otros), asociada a la escolarización extensiva que en algunos países hispánicos es realidad desde el inicio del siglo XX, quizás sostengan la idea, aunque nos movamos aún en el terreno de las intuiciones. Avancemos en ese camino movédizo: ¿y si Machado hubiera escrito con la garantía de que su obra tendría lectores fuera de su lengua? ¿Qué ajustes habría hecho? El “lector mi amigo”, interlocución tan presente para el narrador machadiano, ¿se alteraría? Abandonando las hipótesis quizás disparatadas, lo que sí hay que hacer es avanzar en la investigación sobre la presencia de Machado de Assis en la tradición de la lengua española. No es imposible que encontremos otros machadianos hispánicos que, como Rulfo y Fuentes, nos darán una dimensión valorativa de la recepción hispanoamericana de Machado.

**LITERATURA HISPANOAMERICANA Y
LITERATURA BRASILEÑA: PARALELOS**

Literatura chilena y redemocratización: apuntes sobre *La muerte y la doncella*, de Ariel Dorfman, y *Jamás el fuego nunca*, de Diamela Eltit

Empecemos con el narrador de *La resistencia* (2015), premiada novela de Julián Fuks – “el hijo orgulloso de un guerrillero de izquierda” (2018, p. 49), como confiesa ese mismo narrador, preguntándose no obstante por las razones de ese orgullo. En charla con ese padre sobre el sentido de escribir en el presente un libro sobre la dictadura civil-militar brasileña, se depara con una de las crueldades de nuestro tiempo:

A quién, es lo que les pregunto, quién se interesaría hoy por tan mezquinos meandros de un tiempo distante, y la respuesta que mi padre repite es una absurda mezcla de devaneo y lucidez: las dictaduras pueden volver, yo lo sé, y sé también que sus arbitrios, sus opresiones, sus sufrimientos, existen de las más diversas maneras, en los más diversos regímenes, aun cuando una horda de ciudadanos marcha a las urnas bienalmente (FUKS, 2018, p. 51)

Publicada un año antes al golpe que depuso a Dilma Rousseff, la novela de Fuks participa de un conjunto de libros brasileños que, en sintonía a la instalación de la Comisión Nacional de la Verdad, el 2012, y con la fuerza simbólica de una exguerrillera de izquierda ocupando la presidencia de la república, registran en sus tramas la experiencia dictatorial brasileña. Para referir solamente unos pocos títulos: *Azul cuervo* (2010), de Adriana Lisboa, *Inventario de las cosas ausentes* (2014), de Carola Saavedra, *Volto semana que vem* (2015), de Maria Pilla, *Las tres muertes de K* (2014) y *Os visitantes* (2016), de Bernardo Kucinski, entre otros. Si aceptamos que la emergencia del tema “dictadura” en la ficción brasileña contemporánea acompaña cierto esfuerzo de los gobiernos progresistas y de sectores de la sociedad civil en consolidar políticas de memoria, resta saber qué respuesta va a dar la literatura a partir de ahora.

El padre del narrador de *La resistencia* decía que las dictaduras pueden volver. La escritora chilena Diamela Eltit expresó una preocupación semejante: “La dictadura continúa como un cuervo sobrevolándonos. Autores jóvenes, que no vivieron las dictaduras, siguen escribiendo sobre ellas, porque, como

cuervos, las dictaduras nos sobrevuelan”.⁵⁰ Julián Fuks firma la traducción al portugués de *Jamás el fuego nunca* (original de 2007; traducción de 2017), novela en la que Diamela Eltit toca el tema político en Chile. La ficción contemporánea de los países vecinos, especialmente Chile y la Argentina, parece acompañar la situación brasileña en lo que compete a la presencia de las dictaduras en las tramas. Si adoptamos la misma lectura esbozada anteriormente para Brasil – qué políticas de memoria en el ámbito social pueden impactar la creación literaria – algo semejante puede decirse sobre la Argentina y Chile. Según la historiadora Caroline Silveira Bauer:

A partir de los años 2000, hubo un cambio cualitativo en el panorama internacional de elaboración de políticas de la memoria, fortaleciendo el discurso sobre derechos humanos. En el Cono Sur, una nueva coyuntura política inaugurada por la sucesión de gobiernos progresistas, sumada a la movilización de sectores de la sociedad civil, posibilitó una alteración en la cultura de la impunidad fomentada desde el término de los regímenes dictatoriales en la región. En Chile, el entonces presidente Ricardo Lagos creó, el 2003, una nueva comisión de la verdad, que se conoció como ‘Comisión Valech’, para ampliar las investigaciones realizadas por la ‘Comisión Rettin’ de 1991; en la Argentina, la Corte Suprema anuló los indultos y las leyes que impedían la responsabilización penal de civiles y militares vinculados a la dictadura instaurada el 1976. Sumadas al cambio generacional que fomentó nuevas demandas y nuevos cuestionamientos con relación al pasado reciente, esas transformaciones proporcionaron condiciones para que hubiera modificaciones en los marcos interpretativos de las dictaduras de seguridad nacional y del terrorismo de Estado en la región. Consecuentemente, esas nuevas representaciones y esos nuevos sentidos del pasado produjeron efectos materiales, políticos y simbólicos, permitiendo – en ciertos casos, imposibilitando – progresos en la elaboración de políticas de memoria y en la garantía de los derechos a la justicia, a la memoria y a la verdad. La primera década de los años 2000 en Brasil fue de intenso debate sobre la apertura de los archivos de la represión, la anulación de la Ley de Amnistía y otras medidas vinculadas al pasado reciente. El 2008 se inició el debate sobre la creación de una comisión de la verdad [...] (2017, p. 32-33 – traducción KL)

50 Diamela Eltit estuvo en Brasil el 2017 para participar de la Feria Literaria Internacional de Paraty. Concedió esa entrevista a la revista Época, la traducción es mía (KL). Disponible en: <<https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/07/diamela-eltit-ditaduras-ainda-sobrevoam-america-latina-como-corvos.html>>.

Como he dicho, semejante a lo que sucede en la literatura brasileña, en la Argentina y Chile también se verifica un número importante de novelistas que registran las dictaduras de la segunda mitad del siglo XX. Los argentinos Laura Alcoba, con *La casa de los conejos* (2008), *El azul de las abejas* (2014) y *La danza de la araña* (2017); Carlos Gamerro, con *El secreto y las voces* (2011); Patricio Pron, con *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) componen ese grupo junto a muchos otros. Del lado chileno, Alejandro Zambra trató de la dictadura de Pinochet en más de una novela: *Formas de volver a casa* (2011) y *Facsímil* (2014); Nona Fernández también se dedicó al tema en *La dimensión desconocida* (2017). Eso si deliberadamente nos desviamos de autores como Ricardo Piglia y Roberto Bolaño, en cuyas obras el tema dictadura se muestra constante desde antes de la redemocratización política en sus países.

En ese sentido, se puede decir que un pasado autoritario unifica esos países de América de Sur: pasaron por dictaduras civiles-militares entre los años 1960 y 1980. También son similares los movimientos en dirección al establecimiento de políticas de memoria a partir de los años 2000. Pero si son semejantes esos dos aspectos, son desiguales los procesos, ritmos y tiempos de la redemocratización. De la conciliación brasileña, desacompañada de políticas oficiales de memoria a la época de la transición – lo que tuvimos fue *Brasil: nunca mais* (1985) capitaneado por la iglesia católica – al *Nunca más* (1984) argentino, memoria colectiva oficializada, producida con participación directa de la sociedad, hay una distancia importante. Quizás Chile esté a medio camino entre las redemocratizaciones brasileña y argentina. Si por un lado Chile transitó hacia la democracia a través de una gran conciliación (Augusto Pinochet dejó la presidencia para ser el comandante de las Fuerzas Armadas del primer gobierno democrático), por otro, el presidente electo inmediatamente instituye la Comisión Rettig, con la misión de investigar los crímenes de la dictadura. Además, la famosa victoria del *No* en plebiscito convocado por Pinochet, da una muestra más de que el caso chileno es especial.

Teniendo en cuenta esa especificidad, este texto va a centrarse en la experiencia chilena. El objetivo es verificar cómo los escritores Ariel Dorfman (1942) y Diamela Eltit (1949) trataron la transición de la dictadura a la democracia chilena en sus obras. El examen se centra básicamente en *La muerte y la doncella* (1990), de Dorfman, y *Jamás el fuego nunca* (2007), de Eltit, aunque otras obras de los autores también compongan el argumento. Interesan en este análisis diferencias de género literario (teatro, en el caso de Dorfman, novela, en el de Eltit), de época de publicación (la pieza es registro inmediato,

publicada y escenificada el año en que Chile vuelve a la democracia; la novela es de elaboración posterior, distanciada) y lo obvio: se trata de un escritor y una escritora reaccionando a una misma experiencia histórica.

Ariel Dorfman: *ponía el dedo en una llaga que demasiados deseaban disfrazar de cicatriz*

Nacido en Buenos Aires, el 1942, Ariel Dorfman, hijo de diplomático, desde muy temprano debe adaptarse a los tránsitos del exilio. Pasa parte de la infancia en Estados Unidos, después, nuevo desplazamiento, de esa vez hacia Chile donde va a construir carrera universitaria y acercarse a Salvador Allende. El 1973, con el golpe de Pinochet, abandona el país “escapándose a la muerte”⁵¹ y se queda nuevamente en Estados Unidos, donde vive hasta hoy, habiendo regresado y establecido residencia breve en Chile al principio de la redemocratización (años 1990). Autor de una obra bastante vasta que incluye cuento, novela, poesía, teatro, ensayo y autobiografía, ganó fama internacional especialmente por dos: *Para leer al Pato Donald* (1971), una crítica incisiva e irónica, de perspectiva marxista, a las diversas infiltraciones del modo de vida estadounidense, especialmente en América Latina; y *La muerte y la doncella* (1990), la pieza que me interesa aquí.

El contexto de escenificación y la recepción de la pieza son de gran interés. Según relata el propio Dorfman – en un texto de 1992, es decir, escrito dos años después de la aparición de la pieza, y que a partir de entonces figura como epílogo al texto impreso – la recepción en Chile fue casi opuesta a la acogida internacional. En el país que veía inminente la caída de Pinochet, se celebró el texto en el circuito independiente del teatro estudiantil y se lo ignoró la crítica y el público “habitual” de teatro (es decir, la élite chilena); “tuvimos que cerrar a los dos meses” (1997, p. 88), lamenta Dorfman. Él ve tres razones para el fracaso de la pieza en Chile: entre los seguidores de Pinochet, nada distinto a lo esperado, ya que el texto de Dorfman claramente se opone al régimen del dictador; entre los compañeros de resistencia, la reserva viene, siempre según Dorfman, de cierta atención que exigía el proceso de transición, algo como: no es el momento de una obra tan contundente; asociado a ese “recolo” que Dorfman ve en parte de la izquierda chilena, está su facilidad de desplazamiento. En sus palabras: “Se me ocurre que tampoco ayudó que el autor de la pieza teatral recién llegase del exilio [...] me era más fácil criticar la

51 Palabras de Moacyr Scliar en *A vida exemplar de Ariel Dorfman*, traducción KL. Disponible en: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs06129809.htm>>.

transición, porque si ésta fallaba yo siempre podría marcharme a los Estados Unidos mientras que ellos tendrían que sufrir en sus propios cuerpos cualquier deterioro de la situación” (1997, p. 89).

Vale comentar que, aunque la interpretación que hace Dorfman sobre la precaria recepción de su pieza en Chile parezca bastante certera, el diagnóstico está atravesado por buena dosis de resentimiento y presunción. En ese texto de 1992, él se propone analizar la situación de forma distanciada, pero dos años no son suficientes para eso: la lectura sigue siendo inmediata. Parece un tanto exagerada la confianza de Dorfman de que había producido una obra maestra no reconocida por las tres razones esbozadas arriba. Y el éxito internacional de la pieza vino para inflar todavía más esa confianza. Escenificada con éxito en Broadway, Londres y Viena aún en los años 1990, la consagración vendrá el 1994 cuando Roman Polanski la lleva al cine. Difícil saber cuánto del contenido político presente en el texto se mantiene en las escenificaciones fuera de Chile – como comentaremos en seguida, y es lo que resalta Dorfman en el epílogo, se puede leer la pieza como una historia de amor – pero los caminos de recepción de *La muerte y la doncella* dan una terminante noticia de qué implica llevar a la ficción el tema dictatorial, especialmente en momentos de transición política.

La muerte y la doncella está dividida en tres actos y construida alrededor de tres personajes: Paulina Salas, presa, torturada y violada durante la dictadura; su marido, Gerardo Escobar, abogado recién nombrado a la comisión investigadora presidencial que va a investigar los crímenes de la dictadura; y Roberto Miranda, médico que Paulina identifica como el hombre que la torturó y violó. Por una circunstancia inusitada (el neumático del auto de Gerardo se rompe y Roberto lo ayuda) los tres personajes pasan la noche en el departamento de Paulina y Gerardo, y en ese espacio van a enfrentar metonímicamente el drama político nacional de la transición de la dictadura a la democracia. Aunque sumaria, esa síntesis de la pieza ya indica el tamaño del problema y, en parte, aclara su turbada recepción.

Con Paulina está la voz de la víctima y el texto parece indicar el protagonismo de ese personaje. Al mismo tiempo, está Gerardo cumpliendo el papel triple de marido culpable, mediador legitimado por el puesto que ocupa en la comisión, y abogado del torturado – que niega los crímenes y machistamente los reduce a “histeria” de Paulina. Todo eso agravado por secretos de la pareja, que dibujan una curva de lo individual (traiciones) hacia lo colectivo (la omisión del pasado político, factor determinante para que Gerardo integrara la comisión). No es público que Paulina sufrió lo que dice que sufrió en la cárcel,

nunca hicieron la denuncia. Si la hubieran hecho, probablemente Gerardo no estaría en la comisión, una parte tan íntimamente afectada por los crímenes de la dictadura no podría conducir la investigación. Y que la tortura y la violación permanezcan en el fuero íntimo de la pareja y no en el ámbito público de la comisión estimula el negacionismo de Roberto y la lectura del testimonio de Paulina como alucinación.

Dada la cantidad de mediaciones necesarias para comprender el sesgo progresista de la pieza, son incluso comprensibles las reservas, que tanto molestan a Dorfman, de sus compañeros de militancia. Hay una crítica severa a la efectividad de una comisión que investiga pero no pune y solo puede ocuparse de los muertos:

Paulina: Y le dijiste eso al Presidente, que tu mujer podría tener problemas con...

(Pausa)

Gerardo: Él no sabe. Nadie sabe. Ni tu madre sabe.

Paulina: Hay gente que sabe.

Gerardo: No me refiero a ese tipo de gente. Nadie en el nuevo gobierno sabe. Me refiero a que no es público, como nunca hiciste... nunca hicimos una denuncia...

Paulina: Sólo casos de muerte, ¿no?

Gerardo: No entiendo, Paulina.

Paulina: La Comisión. Sólo se ocupa de casos de muerte.

Gerardo: La Comisión investiga casos de muerte o con presunción de muerte.

Paulina: Sólo casos graves.

Gerardo: Se supone que esclareciendo lo más terrible, se echa luz sobre...

Paulina: Sólo casos graves.

Gerardo: Digamos los casos... digamos, irreparables.

Paulina (lentamente): Irreparables.

Gerardo: A mí no me gusta hablar de eso, Paulina.

Paulina: A mí tampoco.

Gerardo: Pero tendremos que hablar, ¿no? Voy a pasarme meses recogiendo testimonios que... Y cada vez que vuelva a casa..., yo te voy a... supongo que tú querrás que yo te cuente... Y si tú no lo puedes tolerar, si tú... Si tú... *(La toma en brazos)*. Si supieras lo que te quiero. Si supieras cómo todavía me duele.

(Breve pausa)

Paulina (sin soltarse, ferozmente): Sí. Sí. Sí. ¿Ese es el sí que quieres?

Gerardo: Es el sí que quiero.

Paulina: Necesitamos que se establezca toda la verdad. Prométeme que...

Gerardo: Toda. Toda la que se pueda... comprobar. *(Pausa)* Estamos...

Paulina: Atados.

Gerardo: Limitados, digamos. Pero dentro de esos límites es bastante lo que se puede... Publicaremos los resultados. Un libro oficial en el que quede para siempre establecido lo que pasó, para que nadie pueda negarlo, para que nunca más nuestro país conozca excesos como...

Paulina: ¿Y después? (*Gerardo no responde*) Escuchan a los parientes de las víctimas, denuncian los crímenes, ¿qué pasa con los criminales?

Gerardo: Traspasamos lo averiguado a los tribunales de Justicia para que ellos dispongan si corresponde o no...

Paulina: ¿Los tribunales? ¿De justicia? ¿Los mismos tribunales que jamás intervinieron para salvar una vida en diecisiete años de dictadura? ¿Vas a entregarle tu informe al juez Peralta? ¿El que le dijo a esa pobre mujer que dejara de molestarlo, que su marido no estaba desaparecido sino que se había ido con alguien más joven y atractiva? ¿Tribunales de Justicia? ¿De justicia?

(*Paulina empieza a reírse suavemente pero con una cierta histeria subterránea*). (DORFMAN, 1997, p. 15-17)

La cita es un poco larga pero se justifica, espero, por la síntesis que hace de la pieza. En el diálogo de la pareja está la tensión que atraviesa la sociedad chilena en el momento en que se redemocratiza. Por un lado, la defensa de Paulina, que sintió en el cuerpo el terrorismo de Estado, para que se investiguen los crímenes de la dictadura y se puna a los culpables; por otro, la postura resignada de Gerardo, confiado de que investigar los crímenes ya es un avance. Las posiciones divergentes de la pareja parecen mimetizar las relatadas por Dorfman en el epílogo del libro, con él ocupando el lugar de Paulina y sus compañeros de resistencia, el de Gerardo. Los silencios entre la pareja (bien registrados formalmente en el texto por el uso de frases incompletas y un gran número de puntos suspensivos) son sociales, el drama familiar reescribe lo político. Paulina desconfía de las instituciones, sabe que la apertura política no altera inmediatamente su funcionamiento, aún más en el caso chileno, que tuvo un proceso de transición al mismo tiempo conciliatorio y preocupado por políticas de la memoria, lo que parece ser una especificidad chilena, como comentamos antes, especialmente si se la contrasta a los procesos de redemocratización en la Argentina y Brasil. Se puede notar la cercanía del diálogo entre Paulina y Gerardo al parecer de Dorfman expresado en el epílogo:

Mi país vivía entonces, y aún vive en este momento en que escribo [1992], una nerviosa transición a la democracia: si Pinochet ya no era Presidente, seguía en cambio como comandante en jefe de las Fuerzas Armadas, y podía todavía amenazar y por lo tanto intimidar a los civiles si éstos pretendían castigar las violaciones a los derechos humanos

del pasado régimen militar. Además, para evitar el caos y la incesante confrontación, el nuevo gobierno debía llevar a cabo una política de coexistencia y hasta de cohabitación con aquellos secuaces que Pinochet había designado para ocupar sitios preponderantes en el Poder Judicial, Municipal y Parlamentario. Los demócratas debían tener cuidado, por otra parte, de no alienar a los sectores derechistas que manejaban la economía del país y que habían sido cómplices, defensores y, por cierto, beneficiarios de los diecisiete años de política represiva. El recientemente elegido Presidente Patricio Aylwin respondió a este dilema nombrando una Comisión – llamada Rettig, por el respetado octogenario que la encabezó – que tendría por misión investigar los crímenes de la dictadura, siempre que éstos hubiesen terminado en la muerte o en su presunción. El informe final, sin embargo, no identificaría a los culpables ni los juzgaría. [...] La iniciativa de Aylwin era valiente en cuanto enfrentaba a los militares y prudente en cuanto no los provocaba en exceso. (1997, p. 84-85)

Considerado ese cuadro, Dorfman construye en su pieza una posibilidad vedada en el ámbito de la sociedad: que se juzgue y se puna al torturador. Paulina decide escenificar un tribunal en su departamento, juzgar a Roberto por su cuenta y es así como la tensión se manifiesta. Primeramente, ella planea usar los mismos métodos que sufrió: tortura, violación sexual, encarcelamiento. Después, se contenta con una confesión y declaración de arrepentimiento de Roberto, aunque bajo tortura. Al fin, decide matarlo y el desenlace de la pieza es abierto: en la penúltima escena, Paulina apunta el revólver hacia Roberto aún en el departamento, en la última, han pasado varios meses, Paulina y Gerardo están en un concierto, los músicos empiezan a ejecutar *La muerte y la doncella*, de Schubert (la música que el torturador imponía a Paulina en la sesiones, su música antes de predilección ahora asociada en su memoria a la tortura; la sesión de tortura al son de Schubert da el tono de la crueldad sofisticada que cabría muy bien al médico Roberto que, además, tiene una cinta con esa música en su auto, una de las pocas pruebas que lo incriminarían y revelarían que miente al negar los crímenes); Paulina y Gerardo en el concierto y aparece, entonces, la figura fantasmal de Roberto. El final de la pieza parece indicar que, escenificado el juicio de Roberto, Paulina elabora en alguna medida el trauma, pero la reparación espectral del médico durante el concierto indica que de la memoria de los torturados ese trauma no se borra, aún más si la impunidad permite que se los encuentre en espacios públicos.

En ese sentido, la pieza es interesante en más de un aspecto. En el plano temático, por escenificar el contexto político de la redemocratización chilena al momento en que ocurría, exponiendo a los principales actores envueltos

(torturados, torturadores, agentes nombrados por el Estado para investigar crímenes contra la humanidad). También por registrar la sobreposición entre vida familiar y política, tan marcada en la experiencia suramericana de averiguación de los crímenes de la dictadura. Pero Dorfman radicaliza al crear un personaje que, frente a la certeza de la impunidad, juzga por su cuenta, contando, en parte, con la colaboración del marido que, en verdad, preferiría ser la voz prudente de la transición:

Gerardo: Bueno. ¿Qué es lo que pretendes? ¿Qué pretendes, mujer, con esta locura?

Paulina: Ya te dije, juzgarlo.

Gerardo: Juzgarlo, juzgarlo... Pero ¿qué significa eso, juzgarlo? Nosotros no podemos usar los métodos de ellos. Nosotros somos diferentes. Buscar vengarse de esta...

Paulina: No es una venganza. Pienso darle todas las garantías que él no me dio a mí. Ni él ni ninguno de sus... colegas.

Gerardo: Y a ellos también los vas a traer hasta acá y los vas a amarrar y los vas a juzgar y... (DORFMAN, 1997, p. 44)

La decisión de Paulina suscita un debate fundamental en tiempos de transición política. ¿cómo hacer justicia en regímenes democráticos cuyas instituciones aún operan según la lógica dictatorial? ¿Cuáles son los métodos disponibles para hacer justicia en una democracia? ¿la insurgencia es una salida viable? La pieza no da respuestas y quizás esté ahí su relevancia estética. Aunque visiblemente la construcción del drama conduzca a una simpatía por Paulina, la incertidumbre respecto a la validez de sus métodos y, especialmente, respecto a la efectiva ejecución de su plan – como hemos dicho, el desenlace de la pieza es abierto – alejan del texto de Dorfman las salidas fáciles o didácticas. Más que dar respuestas a los problemas que plantea, la pieza mantiene en el plano estético los tensionamientos que dichos problemas presentan en el plan social.

Curiosamente, la opción por la incertidumbre que, vista desde hoy, puede conferir calidad estética a la pieza, puede haber sido responsable por las críticas que recibió al momento del estreno. No tratar claramente temas sensibles como la veracidad de los testimonios, la distancia ética que hay entre el testimonio del torturado y el del torturador, la instauración, a veces problemática pero de todos modos fundamental, de las comisiones de la verdad – y todo eso en un género performático como el teatro, que reclama la participación calorosa de la audiencia – puede haber colaborado para las reservas de la opinión

pública chilena. Respecto a la opción por el drama, Dorfman es consciente de su elección:

El general Augusto Pinochet todavía malgovernaba Chile y yo todavía me encontraba en el exilio cuando comencé a explorar la situación dramática que ocho, quizá nueve años más tarde se convertiría en *La muerte y la doncella*. [...] En varias oportunidades me senté a escribir lo que entonces imaginaba iba a ser una novela. [...] [Los personajes] tuvieron que esperar más de lo que hubiese augurado. No fue hasta que Chile volvió a la democracia en 1990 – y que yo mismo, por lo tanto, pude retornar al país en forma definitiva –, que finalmente logré encontrar cómo debía desarrollarse aquella situación literaria tan postergada. [...] No tardé mucho en darme cuenta de que estos personajes, más que la lenta forma narrativa, necesitaban urgentemente cobrar vida escénica ante la inmediatez indelible de un público. [...] Preferí escribir lo que podría llamarse una tragedia, por lo menos si atendemos a la función que le reconoció Aristóteles hace miles de años: ayudar al público a purgarse a través de la conmiseración y el terror, es decir, permitir que una comunidad se enfrentara a los temas que, de no tratarse a la dañada luz del día, podrían conducir a su ruina o menoscabo. (1997, p. 83-92)

Si confiamos en la lectura que hace Dorfman de su proceso de creación (lo que evidentemente puede presentar problemas, aunque no irrelevancia), podemos decir que estaba atento a la forma estética tanto como al deseo de participar del debate público sobre la redemocratización en Chile. Es probable que otra fuera la recepción de su obra si hubiera elegido la “fría” forma de la novela, aunque es difícil apuntar qué rumbos habría seguido el texto. La opción por una pieza de teatro sin final cerrado, luego, con espacio importante para la autonomía de directores y actores, puede haber garantizado al texto éxito internacional, despegándolo de un carácter de época o solamente circunscrito a la realidad chilena.

No puedo cerrar el comentario sobre *La muerte y la doncella* sin referir una frase más del quizás ya excesivamente citado epílogo del libro: “En toda mi ficción [...] estoy obsesionado por imaginar el mundo que emerge cuando una mujer toma el poder” (1997, p. 91). Al pasar al análisis del libro de Diamela Eltit pretendo evidenciar que tal vez Dorfman haya exagerado en la creación de ese universo femenino (no pasa nada, él asume la obsesión).

Diamela Eltit: una célula consolidada y agotada, una célula muerta

Diamela Eltit (Santiago de Chile, 1949) es escritora y profesora universitaria, durante la dictadura de Pinochet participó de un importante colectivo de arte (CADA: Colectivo de Acciones de Arte) que se oponía al régimen. Desde los años 1980, se dedica especialmente a la novela y al ensayo (algunos títulos: *Crónica del sufragio femenino en Chile*, 1994; *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*, 2000). Como he comentado, en 2017 Eltit estuvo en Brasil y expresó su punto de vista sobre las dictaduras: “El término de las dictaduras fue un proceso lento e irregular. En el caso de Chile, vivimos 17 años en un Estado de excepción, con muchos muertos, torturados y presos políticos. En Chile, no hubo catástrofe de mayor magnitud que la dictadura. La Constitución de Pinochet aún está vigente”.⁵² Parece que no erramos al afirmar que la biografía de Eltit y sus declaraciones actuales la ubican en el campo de la izquierda, o por lo menos le confieren matiz progresista. Esa observación se impone dado el tono que asume la novela que pasamos a comentar: *Jamás el fuego nunca* (2007).

Se trata de la historia de una pareja militante sobreviviente del período militar chileno, narrada desde el punto de vista de la mujer que años después ocupa sus días cuidando al marido enfermo y a una serie de otros cuerpos tan enfermizos como el suyo. Con esa narradora, el libro no podría asumir un tono eufórico, el registro va justo al sentido opuesto: desesperanza, sobrecarga, desencanto. Para el objetivo de este texto – comprender como Dorfman y Eltit narraron la transición de la dictadura a la democracia en Chile – comentamos la obra de la autora ya en paralelo al texto de Dorfman, aunque la vigorosa novela de Eltit mereciera un análisis particular y más detallado.

Como he dicho, la traducción de *Jamás el fuego nunca* al portugués estuvo a cargo de Julián Fuks, que también firma el prólogo:

La voz que habla para rellenar el silencio, la voz que otros quisieron silenciar, no podría ser diferente, es la voz de una mujer. La narradora innominable no pudo hablar durante décadas – durante siglos, durante milenios, el tiempo aquí se alarga sin límite discernible – o al menos no pudo ser escuchada, nadie la quiso oír. No sorprende que su tono esté ahora cargado, de una sola vez, paradójicamente, de dolor e indolencia. Cargada también está esa mujer, sobrecargada por una vastedad de

52 Disponible en: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/07/diamela-eltit-ditaduras-ainda-sobrevoam-america-latina-como-corvos.html>, traducción KL. Imposible no comentar que, con el Proceso constituyente en curso en Chile, esa situación se altera fuertemente.

tareas. Cuida al hombre que la oprimió toda la vida, cuida al hijo que agoniza eternamente, cuida a una infinidad de cuerpos decadentes. Solo no puede cuidarse a sí misma y de su propio cuerpo, su cuerpo en fragmentos, privado de la integridad que tuvo alguna vez. El conjunto de la sociedad tomó de asalto a su cuerpo, sus células ya no le pertenecen, no le pertenece el sudor que sale de sus poros en ese laburo permanente. El propio tiempo no le pertenece – todo lo que le resta es la voz, la posibilidad de indagar el pasado con obstinación y de ocupar con palabras el presente (2017, p. 10 – traducción KL)

La lectura certera de Fuks nos permite cerrar el comentario sobre Paulina, de Dorfman. Aquella mujer construida con rasgos de heroína trágica y que es constantemente definida – por los demás personajes y por las rúbricas de la pieza – a partir del paradigma de la locura y de la histeria, parece, por un lado, reaccionar a una lógica de lo que se convino tratar como masculino, tanto que mimetiza los métodos del torturador para hacer justicia; por otro lado, la construcción del personaje tiende a reproducir en modelo femenino basado en el machismo para definir a las mujeres en el curso de la historia: loca, histérica, irracional.⁵³ El tema es complejo y puedo estar cayendo en gran simplificación, de todos modos, y ya que Dorfman registró su intención de comprender una lógica femenina, lo que sea lo que haya querido decir con eso, la nota se vuelve necesaria.

Podemos trazar aún otros paralelos entre la pieza de Dorfman y la novela de Eltit: ambos textos registran la tensión entre el ámbito privado y el público, trauma individual y colectivo; ambos autores tratan de la persecución a militantes durante la dictadura civil-militar chilena a través de la relación marido/esposa; en ambos, es evidente que el sufrimiento mayor es de la mujer; en ambos, el ambiente de la acción es claustrofóbico (departamento/habitación). Con esas simetrías, conseguimos identificar cierto carácter metonímico en el tratamiento ficcional de la temática de la dictadura: más que trazar extensos panoramas históricos, los autores optan por comprender el impacto del autoritarismo en los cuerpos. En el caso de Eltit, la técnica se agudiza, una notable superposición entre las células que componen el cuerpo humano y las células políticas:

Antes proliferábamos de diez en diez, siempre idénticos. Diez. El número formaba parte de una orgánica, de un procedimiento celular. Diez. Ni uno más ni uno menos. Las veo. Veo cada una de nuestras células,

53 Sobre el tema, una excelente referencia es el libro *Deslocamentos do feminino* (2016), de Maria Rita Kehl.

cautas, ordenadas, completas. Vislumbro la célula más brillante y ejecutiva que tuvimos, esa en que se consolidaba nuestra preciada autonomía. Perteneíamos y no pertenecíamos. Éramos una célula deambulando entre otras, lo sabíamos, otras células igualmente autónomas y amenazadas. Conocíamos el riesgo celular, podría decir que éramos unos expertos, sabíamos cómo funcionaban, cómo se comportaban. Decaían, en cierto modo se podría decir que se enfermaban. Se enfermó nuestra célula por el exceso de soberbia y de autonomía. Tú actuabas en tu rol de matriz o de madre, como se quiera definir. Nuestra orgánica. Los diez cuerpos batallábamos frente a las dificultades, sabíamos que estábamos rodeados por otras células, perseguidos, involucrados en nuestras chapas. La mía, la tuya. (2012, p. 103)

Por otra parte, hay diferencias importantes entre *La muerte y la doncella* y *Jamás el fuego nunca*. Como afirmamos antes, el texto de Dorfman es del momento, una intervención casi directa en el proceso de apertura política en Chile. Mientras que el de Eltit es una narración distanciada, lo que tal vez explique el tono de desencanto de la narradora con la militancia política, presentada en muchos casos como inconsecuencia juvenil y casi siempre asociada a la doble opresión sufrida: por parte del régimen y del marido. Aquí vale retomar el comentario sobre género, otro punto de disenso entre los libros. En Dorfman, tenemos un escritor que intenta pensar como mujer y crea una heroína en muchos puntos convincente, pero cayendo a veces en una visión reductora de la locura y la histeria femeninas. En Eltit, tenemos escritora y narradora mujeres, una protagonista en tono menor, con sus culpas, arrepentimientos, deseo doloroso de librarse del marido y frustración por lo lograr hacerlo, muy distante de la heroína invencible. Si una lectura rápida puede indicar que Paulina representa un modelo femenino más potente, vale la reflexión sobre cuánto de complejidad y fuerza puede haber en una mujer como la narradora-protagonista de Eltit.

Parte fundamental de esa potencia en tono menor del personaje está en la primacía de la voz: solo hay la voz femenina en la novela; la voz masculina o está diluida en la primera persona del plural o aparece enunciada por la narradora en discurso indirecto:

Entregados a la disciplina que requiere un militante cumplimos puntillosamente las órdenes. Caminábamos siguiendo nuestros propios pasos. Todo el tiempo teníamos que caminar detrás de nosotros mismos, observando nuestras espaldas. Así nos convertimos en nuestros custodios. Así te fuiste agotando, así te velaste, así te deshiciste, así desapareciste. Así te veo ahora mismo entregado a explorar tu propio interior. Lo

tienes, me pregunto, conservas un ápice de interioridad. ¿En qué estás pensando?, te pregunto, pero antes de que me respondas sé de antemano lo que vas a decir: en nada. En nada, me dices, y por esta vez te creo. Piensas en nada. Pensamos lo mismo. En nada. Siempre. (ELTIT, 2012, p. 78-79 – destacados míos)

Con este breve comentario, espero haber podido evidenciar las respuestas estéticas que dan Ariel Dorfman y Diamela Eltit al proceso político chileno en la transición de la dictadura a la democracia, encontrando similitudes entre sus discursos, pero, principalmente, destacando las diferencias de época, de género literario y de género del autor/de la autora. Resta la conclusión que ambos escritores – sea en la crítica contundente a la transición conciliatoria presente en *La muerte y la doncella*; sea en la autocrítica cruel a la militancia constante en *Jamás el fuego nunca* – enfrentaron el tema político tensionándolo a través de una sofisticada elaboración estética.

***La resistencia*, de Julián Fuks, una novela con doble nacionalidad**

¿Cómo se define que determinado libro forma parte de una tradición? En el estado actual del debate, con lo que se ha acumulado sobre escritura de la historia literaria, sobre el papel de la traducción en sistemas literarios nacionales, sobre la circulación mundial de las formas, ya deberíamos al menos desconfiar de la respuesta “país de nacimiento del autor”, aunque ese criterio no sea depreciable. En ese sentido, la lectura que proponemos de *La resistencia* (2015), principal libro del brasileño hijo de argentinos Julián Fuks (São Paulo, 1981), intenta analizar el libro en su especificidad “binacional”. Escrito originalmente en portugués, pero traducido al español por el mismo Fuks, ambientado entre Buenos Aires y São Paulo; centrado en el exilio de los padres argentinos en Brasil durante la dictadura que afligía ambos países; narrado desde el punto de vista del hijo biológico brasileño que intenta restituir la identidad argentina al hermano adoptado. Esos cruces entre Brasil y la Argentina constituyen, por lo tanto, la especificidad de la novela de Fuks y posibilitan paralelos tanto en el plan literario (la filiación de Fuks a cierta tradición ensayística y cerebral de la literatura argentina, aunque trate de materia argentina y brasileña) como político (como Brasil y la Argentina lidiaron con su pasado reciente, especialmente el período de las dictaduras civil militares).

“Ah, una más, una memoria más de los setenta”

Hay una escena que parece diferenciarse del movimiento general de *La resistencia*. Se trata del capítulo 18, el narrador camina por las calles Junín y Peña buscando el departamento donde vivieron sus padres y su hermano antes de marcharse de Buenos Aires rumbo al exilio brasileño. El narrador está afligido y vacilante cuando toca el portero eléctrico para confirmar si es el lugar correcto; así nos presenta su primera charla con el portero:

No, le digo, lleno de vacilación. No estoy buscando a nadie en este momento, solo necesitaría hacerle algunas preguntas, si usted me permite, y lamento de inmediato mi ambivalencia, la indecisión entre la obediencia y el tono inquisitivo. Él me viene a recibir a paso lento y veo en su rostro el mismo cansancio de la voz y las piernas, arrugas que no acusan antiguas risas, que solo dibujan unos cuantos años de indolencia. Estoy

buscando a una pareja que vivía acá hace mucho tiempo, me contradigo a mí mismo, tratando de describir a la pareja y notando que me faltan elementos concretos, atributos específicos, que dispongo nada más que de abstracciones y contingencias. Le explico que vivían con un bebé, en los años setenta, y que tuvieron que salir de repente, usted comprenderá por qué. Le explico, para cubrir el silencio que el hombre extiende, que quiero conocer el espacio que ellos dejaron a toda prisa, para quizás así saber quiénes eran, entenderlos mejor, acercarme a ellos. (2018, p. 72, subrayados KL)

Hasta aquí el tono general de la novela, la sensible narración en primera persona que, por informarse básicamente por memorias – individuales, familiares, colectivas –, opta por el discurso lagunoso e impreciso, pero altamente controlado por la técnica que elige la palabra exacta para garantizar el ritmo de la narrativa (las palabras subrayadas en el fragmento citado son una muestra de eso).⁵⁴ La ruptura del movimiento natural de la novela está en la transcripción de la voz del portero en discurso directo, que aparece en seguida. Ante la imprecisión del narrador, contesta: “Pero usted no sabe sus nombres” (2018, p. 72). La respuesta del narrador asume, entonces, la franqueza ausente en el primer diálogo:

Sí, los sé, respondo con un suspiro que revela mi desaliento, son mis padres, el bebé es mi hermano, yo sé dónde están, no desaparecieron. Solo quería conocer el departamento donde vivieron porque estoy escribiendo una novela al respecto, y aquí mi voz asume alguna imponencia, un orgullo injustificado que trato de esconder, un libro sobre ese niño, mi hermano, sobre algunos dolores y vivencias de infancia, pero también sobre persecución y resistencia, sobre terror, tortura y desaparecimientos. (2018, p. 72-73)

El tono aquí es diferente de aquél citado anteriormente y de la novela de manera general. Son raras las asertivas del narrador; él asume mayoritariamente el tono vacilante de la memoria. Sucede que ese fragmento es programático, en el se encierra el proyecto de *La resistencia*: partir de la historia familiar para llegar al tema político. Ese fragmento puede tener también otra función:

54 En entrevista, Julián Fuks confirma su dedicación: “[...] a veces me siento tomado por un cuidado casi obsesivo en encontrar la palabra exacta – como si existiera esa única palabra que completara la frase exacta, el párrafo exacto. Me preocupó cada día más con elementos de ritmo y sonoridad, con cierta musicalidad del texto, y es inevitable que ese ejercicio transforme la propia historia – o entonces que la propia historia se transforme, hasta cierto punto, en la historia de ese ejercicio”. Disponible en, traducción KL: <<http://diversosafins.com.br/diversos/pequena-sabatina-ao-artista-41/>>.

explicitar la disparidad entre Brasil y la Argentina respecto a los usos de la memoria política. A la réplica enfática del narrador, contesta el portero cascarrabias: “Ah, una más, una memoria más de los setenta [...] adelante, usted pase, haga lo que quiera” (2018, p. 73). La escena puede despertar la risa, rompiendo el tono serio de la narrativa, tono causado por la temática de la novela. ¿Cómo trata uno con ese desapego (quizás naturalidad) el tema de los desaparecidos políticos en la Argentina de los 1970? La reacción del portero puede revelar también la extensión del debate sobre políticas de la memoria en la sociedad argentina, lo que torna verosímil que cualquier ciudadano tenga algo a decir sobre la memoria de los setenta y, en el caso del portero de la novela, se alíe al controvertido “exceso de memoria”.

Beatriz Sarlo⁵⁵ se ocupó del pasado reciente argentino reivindicando criticidad a los usos públicos de la memoria en tiempos de giro subjetivo. Para ella, el testimonio no debe eximirse de escrutinio y su transformación inmediata en ícono de verdad borra los conflictos de un debate lleno de tensiones. En sus palabras:

Vivimos una época de fuerte subjetividad y, en ese sentido, las prerrogativas del testimonio se apoyan en la visibilidad que “lo personal” ha adquirido como lugar no simplemente de intimidad sino de manifestación pública. Esto sucede no sólo entre quienes fueron víctimas, sino también y fundamentalmente en ese territorio de hegemonía simbólica que son los medios audiovisuales. Si hace tres o cuatro décadas el yo despertaba sospechas, hoy se le reconocen privilegios que sería interesante examinar. De eso se trata, y no de cuestionar el testimonio en primera persona como instrumento jurídico, como modalidad de escritura o como fuente de la historia, a la que en muchos casos resulta indispensable, aunque le plantee el problema de cómo ejercer la crítica que normalmente ejerce sobre otras fuentes. (2012, p. 25)

Los límites y cruces entre historia y memoria ya produjeron abundante y cuidadosa bibliografía entre los historiadores.⁵⁶ Nos desviaremos aquí de ese debate corriendo el riesgo de relativizar equívocos importantes del argumento de Sarlo. Para los fines de este estudio, nos interesa puntuar cómo la lectura de Sarlo reacciona al contexto de escritura y publicación de su libro en la Argentina: inicio de los años 2000. Vale destacar que, de forma indirecta, también es a ese contexto que reacciona Julián Fuks.

55 En el libro *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*, publicado el 2005.

56 Para referir un único ejemplo, *Historia & Memoria*, de Jacques Le Goff, 1988.

En 2003 Néstor Kirchner asume la presidencia de la república. El 24 de marzo de 2004, fecha del primer “cumpleaños” del golpe de 1976 durante su gestión, Kirchner entrega el edificio de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) – el más grande centro clandestino de detención y exterminio de la dictadura argentina – a los organismos de derechos humanos para la construcción del Museo de la Memoria⁵⁷ (BAUER, 2014, p. 243). En esa ocasión, Kirchner hace un pronunciamiento histórico:

Las cosas hay que llamarlas por su nombre y acá, si ustedes me permiten, ya no como compañero y hermano de tantos compañeros y hermanos que compartimos aquel tiempo, sino como Presidente de la Nación Argentina vengo a pedir perdón de parte del Estado nacional por la vergüenza de haber callado durante 20 años de democracia por tantas atrocidades. Hablemos claro: no es rencor ni odio lo que nos guía, me guía la justicia y lucha contra la impunidad. Los que hicieron este hecho tenebroso y macabro de tantos campos de concentración, como fue la ESMA, tienen un solo nombre: son asesinos repudiados por el pueblo argentino. (apud BAUER, 2014, p. 244)

El pedido de perdón a las víctimas de la dictadura por parte del presidente de la república es más que simbólico, es político. Representa un marco del debate público respecto a los crímenes cometidos por el Estado durante el régimen autoritario y compone, junto a una serie de acciones de la sociedad civil organizada (Abuelas de Plaza de Mayo, H.I.J.O.S. – Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio, entre otras) un ambiente que pone la memoria y el testimonio a la orden del día. Es en ese contexto que Beatriz Sarlo publica su crítica a la cultura de la memoria, crítica que, salvo error, más que invalidar el consistente debate público, da noticia de su madurez. Y Sarlo conoce la inestabilidad del terreno que pisa:

Como es evidente, el campo de la memoria es un campo de conflictos que tienen lugar entre quienes mantienen el recuerdo de los crímenes de estado y quienes proponen pasar a otra etapa, cerrando el caso más monstruoso de nuestra historia. Pero también es un campo de conflictos entre los que sostenemos que el terrorismo de estado es un capítulo que debe quedar jurídicamente abierto, y que lo sucedido durante la dictadura militar debe ser enseñado, difundido, discutido, comenzando por la escuela. Es un campo de conflictos también para quienes sostenemos que el “nunca más” no es un cierre que deja atrás el pasado sino una decisión de evitar repeticiones, recordándolo. Desearía que esto quedara

57 Vale destacar que Sebastián, el narrador de *La resistencia*, visita ese museo de la memoria.

claro para que los argumentos que siguen puedan ser leídos en lo que realmente tratan de plantear. (2012, p. 24-25)

Novelista habilidoso, Julián Fuks no elide ese carácter conflictivo del tema que aborda; su novela, aunque éticamente comprometida con la memoria de los que cayeron, no incide en heroización de la militancia. Quizás porque, como quiere Sarlo, él conozca los límites de la narración en primera persona, valore los lapsos y no las certidumbres de la memoria, desconfíe de su subjetividad amparado en la racionalización de la técnica narrativa. Y, principalmente, adentre la historia reciente argentina desde la mirada “binacional” que defendimos al principio de este texto. Sebastián, el narrador de *La resistencia*, es y no es una víctima de la dictadura argentina. Los perseguidos fueron sus padres, el hijo adoptado (tal vez apropiado) es su hermano. Al mismo tiempo, él solo puede definirse en contraste con esos otros, esa historia también le pertenece. Ese punto de vista al mismo tiempo implicado y distante se suma al juego auto ficcional tematizado en la novela (Sebastián es y no es Julián), lo que confiere al libro el tono difuso y apartadizo que parece ser el gran acierto de Fuks.

Hace falta explicar esa binacionalidad de la novela; ese carácter doble compone la narrativa en diferentes gradaciones. Está en el contraste entre el interés del narrador por la memoria de la familia y el desinterés de su hermano por el tema. Tratándose de esa familia, la memoria es hondamente política. No parece absurdo sugerir que la tensión interés/desinterés de los hermanos puede evocar la forma en la cual Brasil y la Argentina lidian con el pasado dictatorial. Según la historiadora Janaína Teles, “los modelos represivos implementados en la Argentina y Brasil presentan aspectos comunes a todas las dictaduras latinoamericanas y distinciones que los sitúan en polaridades en el espectro que desarrollaron los regímenes militares del Cono Sur durante las décadas de 1960-1980” (2013, p. 7 – traducción KL). La historiadora Caroline Bauer profundiza la diferencia entre los dos países:

La principal diferencia entre los dos procesos de transición política, mas allá de las características intrínsecas al término de los regímenes, fue la posibilidad de acceder a la Justicia, en el caso argentino, y el vínculo explícito entre la vigencia plena de los Derechos Humanos y la construcción del Estado de Derecho. Eso implicó el establecimiento de un corte simbólico con el pasado dictatorial, a través de la valoración positiva de los derechos humanos, y un repudio generalizado a los métodos represivos ilegales y a las injusticias irreparables. Y, aún, una reprobación social de la dictadura, aunque considerándose que el repudio a la violencia,

muchas veces, no es suficiente para aplacar la pérdida sufrida con esos regímenes de excepción. (2014, p. 222 – traducción KL)

La novela de Fuks pone en escena esa lectura paralela entre las políticas argentina y brasileña, especialmente si atendemos a la diferencia de tratamiento que confieren los hermanos a la memoria de la familia.

“Ustedes hablan demasiado, hablan demasiado y no ven”

El capítulo 42 de *La resistencia* inicia con este desahogo del hermano. Conducido por las sesiones de terapia familiar (otro rasgo relevante de la novela cuya forma auto analítica evidencia el vínculo del autor con el mundo psicoanalítico – sus padres son psicoanalistas), el hermano del narrador finalmente rompe el silencio que le impone Sebastián, conductor absoluto de la narración. De manera semejante al episodio con el portero que comentamos anteriormente, es de nuevo una interlocución directa e incisiva que interrumpe el movimiento zigzagueante de la narrativa. En el contexto de ese capítulo, la reacción del hermano denuncia su posición en las orillas en la familia, la forma como se siente siendo el hijo adoptado:

Ustedes hablan demasiado, hablan demasiado y no ven. [...] Ustedes saben o hacen como que saben tantas cosas y no entienden. No pueden entender lo que es vivir esta soledad terrible, esta soledad absurda por ser rodeada, amparada, perseguida. Ustedes no saben lo que es sufrir esta parálisis, sentir que todos tienen adónde ir mientras yo me quedo acá, en el mismo lugar de siempre pero perdido, parado detrás de la puerta, con la llave en la mano, incapaz de abrir. [...] Un día, mucho tiempo atrás, ahora nos hablaba a mi hermana y a mí, ahora sus ojos olvidaban la cólera y se hacían tristes, un día ustedes se distrajeron, siguieron la vida y me dejaron solo. Veníamos juntos hasta entonces, un día estábamos juntos y al otro día era cada uno por sí mismo – literatura, medicina, cualquier excusa sirvió. [...] mientras me empeñaba en descifrar todo aquello que no entendía y jamás sería capaz de entender, mi hermano soltó la frase que no pude olvidar, la frase que me trajo hasta aquí: Sobre esto deberías escribir un día, sobre ser adoptado, alguien lo tiene que escribir. (2018, p. 161-164)

Podemos comprender, entonces, que el estímulo para la escritura de la novela es la sufrida reivindicación del hermano. Tratándose de texto auto ficcional, es importante la cautela en la fusión autor/narrador. Aunque Julián Fuks haya dicho en público que el libro efectivamente nace del pedido del

hermano, la apropiación ficcional de las memorias de la familia excede el relato meramente documental. En sus palabras:

Bueno, el libro nació de un pedido de mi hermano, se valió de una serie de relatos íntimos que no borró la memoria, se desarrolló en innumerables charlas con mis padres y hermana, charlas que incorporé a la narrativa. En ese sentido, desde el principio, se trata sin duda de una construcción colectiva; unos cuantos discursos confluyen para contar la historia de esa familia. Pero es una construcción colectiva también por una razón más amplia. Al tratar los temas que trato en el libro, la represión de la dictadura, la militancia, el exilio, es imposible no pasar por una infinidad de testimonios escritos hace mucho, de relatos reales o ficticios sobre ese pasado sombrío de nuestro continente. Al escribir esa historia, a veces sentía que entraba en un espacio densamente habitado, me sumaba a algo que es casi una tradición en la literatura argentina, algo que se podría haber vuelto tradición en la literatura brasileña si supiéramos trabajar mejor nuestra memoria política.⁵⁸

Deliberadamente, Fuks hace el movimiento gradual: quiso escribir un libro sobre su hermano adoptado, basado en las memorias de la familia de exiliados argentinos en Brasil; las memorias de esa familia son, por lo tanto, políticas y al presentarlas se revela la diferencia entre Brasil y la Argentina en el tratamiento de la memoria de la dictadura. Vale preguntar cómo Fuks ejecuta ese proyecto en su novela, si la construcción narrativa evidencia el plan del autor.

Es necesario analizar, entonces, la composición del personaje “hermano”. Como he dicho, la voz narrativa es monopolio de Sebastián, así, todo que conocemos sobre el hermano nos enseña esa voz, que es plenamente consciente de su autoridad: “¿Por qué no logro pasarle la palabra, imputarle en esta ficción cualquier mínima frase? ¿Estaré con este libro tratando de robarle la vida, de robarle la imagen, y de robarle también, hurtos menores, el silencio y la voz? (2018, p. 31). La simpática autocrítica del narrador puede estar ahí para justificar un objetivo más amplio. El narrador parece decir: me apropio de la vida de mi hermano, altero su forma física,⁵⁹ compongo su personalidad

58 Entrevista de Julián Fuks a Sérgio Tavares, disponible en, traducción KL: <<http://diverso-safins.com.br/diversos/pequena-sabatina-ao-artista-41/>>.

59 En una escena del libro, los padres leen la novela de Sebastián. Dice la madre: “No comprendí bien, por otra parte, por qué preferiste invertir su conflicto con la comida, subvertir el sobrepeso de tu hermano y hacerlo flaco. Aprecié, en todo caso, que hubiese al menos un desvío patente, vestigio de otros tantos desvíos, apreció que no todo respondiera a lo real o tratara de ser su simulacro” (FUKS, 2018, p. 178).

aislada de la familia, desinteresada de su memoria porque, en la novela, él es más que mi hermano, es Brasil.

El salto interpretativo es arriesgado, estamos invirtiendo las nacionalidades de los personajes (el hermano es argentino, Sebastián, brasileño), pero, en el plan alegórico, tal vez no sea equivocado avanzar. El hermano encerrado en la habitación, ajeno a los temas de la familia, indiferente al pasado de los padres militantes, resistente al diálogo y desdeñoso de la intelección de los padres psicoanalistas, de la hermana médica y del hermano escritor puede representar la forma como Brasil reprimió su pasado dictatorial. Según Caroline Bauer:

Los primeros gobiernos democráticos brasileños [...] no realizaron cambios en relación con las medidas adoptadas por la dictadura en el proceso de transición política. Permanecía vigente la “ideología de la conciliación” y la “lógica de la postergación”, con el objetivo de considerar resueltos los conflictos oriundos de la dictadura civil militar. Las discusiones sobre la cuestión de los desaparecidos, en el caso brasileño, emergen solamente en momentos de crisis. Ellas despiertan traumas profundos, producen la irrupción del sentimiento de injusticia y la reaparición de memorias que no se expresan públicamente. Los que ven la práctica de la desaparición como integrante de las estrategias de implantación del terror de la dictadura civil militar, es decir, comprenden la dictadura como régimen de terrorismo de Estado – y hoy recuerdan a los desaparecidos con una memoria marcada por el signo de la impunidad e inmunidad – conformaron y mantuvieron la “memoria subterránea”, no aceptada en las versiones de pacificación, calificadas como “irritantes” y, así, descalificadas moralmente. (2014, p. 125-126, traducción KL)

Mucho ya se ha escrito sobre los daños que la transición conciliatoria infligió a la democracia brasileña⁶⁰ y ese diagnóstico resulta más evidente si es comparado a la transición de ruptura que marcó la Argentina. El paralelo a partir de la novela de Fuks, sin embargo, profundiza la ecuación. No exageramos al afirmar que el desarrollo del tema político en *La resistencia* acompaña lo que hay de más sofisticado en el campo de la historia y del psicoanálisis, es decir: no esquematizar los procesos de transición brasileño y argentino en términos de mejor o peor porque cada uno responde a especificidades internas. La derrota en las Malvinas deslegitima la autoridad militar argentina y sepulta un régimen que ya colapsaba; la desigualdad social brasileña dificulta la solidaridad de parte importante de la población con los perseguidos de clase

60 Para citar un ejemplo: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. (Orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

media. Son apenas dos puntos, entre tantos otros, que indican cautela en la comparación.

Cautela que parece haber guiado Fuks en la construcción de su novela. En ese sentido, la fusión de la experiencia política brasileña con la figura del hermano es artificio ingenioso para tratar el tema con la complejidad que exige. El narrador no reniega, juzga o abomina al hermano; justo al revés, su gesto es por la comprensión, quiere conocer aquel diferente, aunque esa generosidad no esté libre de evaluación. En el pasaje del plan familiar hacia lo político, algo de esa empatía se mantiene, y la experiencia brasileña aparece tratada en su heterogeneidad.

Esa prudencia también está en el tratamiento del lado argentino. Aunque la novela sea extremadamente respetuosa con el trabajo de las asociaciones civiles (Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo), no recae en heroización; es más, ese es un cuidado que atraviesa toda la construcción narrativa:

Camino por las calles de Buenos Aires y voy a dar a la Plaza del Congreso, frente a la sede de las Madres de Plaza de Mayo. Vacilo un instante en la puerta, no me decido a entrar. Ya estuve aquí otras veces por mero turismo o curiosidad, ya recorrí cada estante de la librería, ya me tomé un café en su galería, ya me dejé impregnar por sus testimonios, sus historias, sus consignas. (FUKS, 2018, p. 24)

La admiración por el trabajo de esas madres no omite el carácter turístico y comercial que asumió la institución. Lejos de constituir un demérito, ese dato material ayuda a desmitificar el tema y, una vez más, demuestra la inserción de las políticas de la memoria en la sociedad argentina. Es con ese cuidado que huye al esquematismo y a la idealización que Fuks pone en diálogo las formas como Brasil y la Argentina trataron el pasado dictatorial.

Como he dicho, los paralelos entre Brasil y Argentina constituyen la especificidad de la novela de Fuks. Demostramos cómo esos cruces se dan en el ámbito político, la manera como ambos países lidiaron con su pasado reciente, especialmente el período de las dictaduras civil militares. Pasamos ahora a una propuesta de lectura de esos paralelos en el plan literario: la filiación de Fuks a cierta tradición ensayística y cerebral de la literatura argentina, aunque introduzca en sus textos tanto la experiencia argentina como la brasileña. En las palabras de Fuks:

Lo que se suele nombrar “literatura argentina”, aunque caracterice solo una parte de todo lo que se produce allá, es una ficción hecha de juegos cerebrales, ficción ingeniosa, autorreflexiva, que se vuelve sobre sí misma para revelar con inteligencia su maquinaria. Es eso, al menos, lo que generalmente se aprecia en Borges, Cortázar, Saer, Piglia. Es claro que tenemos algo de eso en Brasil, pero pienso que la literatura brasileña aún podría enriquecerse mucho con ese ejercicio, con narrativas que no se limitan a la condición de narrativas, que se dejan invadir por la retórica, por la metafísica, por el ensayo, por formas más libres. Es solo una sugerencia, claro, o un gusto personal. Extraño en nuestra literatura una mayor libertad formal, y extraño también un pensamiento sobre la propia literatura que no se reduzca a la crítica usual, crítica periodística o académica. Personalmente, como lector, me encantaría que los escritores brasileños se dedicaran también al ensayismo, se entregaran más plenamente al pensamiento sobre el mundo o sobre la escritura.⁶¹

Y Fuks prosigue:

La literatura brasileña, en sus autores principales que ya tomamos por clásicos, parece tener una inclinación hacia lo social, una capacidad de aprehender por la ficción algunas de las miserias del país, su pobreza, su desigualdad, sus tan evidentes injusticias. En ese aspecto tenemos una tradición consistente y muy consolidada, tanto en la ficción como en una fuerte crítica sociológica, aquella que tan bien desarrollaron Antonio Candido, Roberto Schwarz y tantos otros. Arriesgo decir que la literatura argentina, más marcada por una postura elitista, se podría beneficiar mucho con esa mirada que se vuelve hacia el otro, con ese intento de incorporar a la narrativa lo que nuestras sociedades tienen de más abyecto, de más terrible, de más nocivo. Pueden sonar contradictorias mis respuestas cruzadas, pero pienso que habría mucha potencia en una literatura que conciliara el rigor formal argentino con la relevancia social brasileña⁶².

Aunque, con esas palabras, Fuks no esté hablando de su ficción, no parece absurdo interpretar esa síntesis como su proyecto literario. Cabe verificar cómo ese proyecto de conciliar rigor formal argentino y relevancia social brasileña se concreta en su escritura. Vale destacar que, como muchos escritores de clase media de su generación, Fuks tiene formación académica. Su tesis de

61 Entrevista de Julián Fuks a Sérgio Tavares, disponible en, traducción KL: <<http://diversosafins.com.br/diversos/pequena-sabatina-ao-artista-41/>>.

62 Nuevamente en, traducción KL: <<http://diversosafins.com.br/diversos/pequena-sabatina-ao-artista-41/>>.

doctorado, presentada el 2016 en Universidad de São Paulo, lleva el sugestivo título *História abstrata do romance*. En el resumen de la tesis se lee:

Este trabajo tiene la irresponsable ambición de ser una revisión de la trayectoria de la novela en sus supuestos cuatro siglos de existencia. Para tratar de dar cuenta de algo tan vago y tan vasto, define como objeto no la novela en sí, sino la idea abstracta de novela, tal como propuesta por una serie de novelistas canónicos en ensayos, prólogos, cartas, biografías, testimonios, entrevistas, y también sus ficciones. Se propone ser él propio una secuencia de ensayos: sobre la dudosa ascensión del género, en un tiempo exacto y un espacio restringido; sobre un cuestionable apogeo de potencialidad infinita; sobre la tan alardeada crisis de la novela; sobre las marcas ya perceptibles de su re ascensión. Se afirma, entonces, el arco narrativo que se quiere negar: el objetivo del trabajo es intentar mover ciertas nociones preestablecidas, revolver concepciones decantadas, calcificadas en un sólido conjunto de convenciones. El resultado no puede ser más que un nuevo conjunto de convenciones, compuesto, sin embargo, por elementos más maleables, por interrogantes, incertidumbres, relativizaciones. (2016, p. 3 – traducción KL)

El lector de *La resistencia* probablemente identificará semejanza retórica y conceptual entre la novela y el resumen de la tesis: cadencia narrativa, auto-crítica, tono dubitativo. En la tesis, publicada en libro el 2021, Fuks redacta cinco ensayos relativamente autónomos pero encadenados por esa línea que tituló historia abstracta de la novela. El autor pasa por Defoe, Flaubert, Proust, Macedonio Fernández, Cortázar, Coetzee entre otros novelistas más o menos canónicos. Es significativo ese ímpetu de Fuks por comprender académicamente, bajo la forma de ensayo, el género a que se dedica. Como si la escritura de la tesis amparara la escritura de *La resistencia* (recordando: la novela es del 2015, la tesis, del 2016) y volviera más consistente su proyecto literario.

En dos libros anteriores, Fuks parece haber ensayado ese proyecto de ficción ensayística. *História de literatura e cegueira: Borges, João Cabral e Joyce* (2007) reúne tres perfiles de esos escritores que perdieron la visión en diferentes fases de la vida. Mezcla de cuento, ensayo y biografía (el volumen incluye bibliografía), ya está en ese libro la base de lo que Fuks vendría a ejecutar con primacía en *La resistencia*. Igualmente, en *Procura do romance* (2011), Fuks ya había esbozado parte de la trama y algunos personajes que figurarían en su novela mayor, con la diferencia fundamental que en *Procura do romance*, como sugerido desde el título, el ensayismo sofoca la ficción, “desvió” ausente en *La resistencia*.

El examen de otros textos de Fuks corrobora, nos parece, algo presente en *La resistencia*: la fusión entre novela y ensayo – la perspectiva metaficcional, la narrativa amparada en documentos (álbumes y testimonios de familia), el lenguaje controlado en que la poesía linda con ciencia, la inclusión de la instancia crítica en el interior de la narración, la función auto analítica del texto relacionada a traumas de la familia y de la sociedad. Pero algo parece distinguir *La resistencia* de la tesis y de las ficciones anteriores: la orientación hacia la materia brasileña, el empleo del aparato ensayístico heredado de la tradición argentina para comprender ese otro que, en la perspectiva del narrador, es su hermano y es Brasil. En ese sentido, Fuks parece haber avanzado en su proyecto de conciliar rigor formal argentino y relevancia social brasileña, pero hace falta decir que la incorporación de Brasil se da por su incognoscibilidad.⁶³ En otras palabras, hay más espacio y claridad sobre la Argentina – tanto en términos políticos como con relación a la tradición ensayística reivindicada por Fuks – y la materia brasileña aparece como contrapunto oscuro, lo que parece mimetizar los apagamientos reales de la sociedad brasileña incluidos en la novela, en especial la memoria de la dictadura.

De esa forma, como ya afirmamos, aunque la especificidad del libro sea su carácter binacional, el péndulo parecer inclinarse hacia el lado argentino. El narrador escribe el libro en Buenos Aires, visita plazas, museos, busca el antiguo departamento de la familia; la ambientación es mayormente argentina. El tema de la adopción, que sería el centro de la novela, gana contornos políticos al relacionarse a la denuncia de apropiación de niños durante la dictadura, herida abierta de la sociedad argentina. La hermana, una brasileña más o menos convencional, casi no aparece en la novela⁶⁴. El lenguaje parece acercarse

63 La última frase de la novela parece confirmar la sobreposición hermano/Brasil. El narrador, ya de vuelta a São Paulo, le va a entregar el libro que terminó de escribir al hermano y piensa: “[...] me limito a mirar a mi hermano, levanto la cabeza y mi hermano está ahí, abro bien los ojos y mi hermano está ahí, quiero conocer a mi hermano, quiero ver lo que nunca pude percibir.” (FUKS, 2018, p. 184)

64 Y Fuks es plenamente consciente del papel secundario de la hermana, lo que puede confirmar también la estrechez de cierto cotidiano brasileño en la narrativa: “Cruzo la ciudad al lado de mi hermana y me entrego al placer de la convivencia, escucho historias recientes que ella cuenta con entusiasmo, admiro la exuberancia de sus días, la profusión de sucesos. [...] La casa nueva que se compraron en una decisión súbita, las confusiones de la reforma que se hizo compleja, la agitación ininterrumpida de sus pacientes, todo en su discurso insinúa una continuidad, un presente amplio, una vida que sigue. Quieren tener otro hijo en breve. Miguelito ya tiene tres años [...] Pienso que he descuidado a mi hermana, que perdí de vista las cosas que le pasaban, que dedicado a otras quimeras la abandoné” (2018, p. 175-176).

a la sintaxis y al léxico de la lengua española⁶⁵, rasgo todavía más aparente en el contraste entre el original en lengua portuguesa y la traducción, firmada del propio Fuks, al español (arriesgo afirmar que la recepción hispánica no se ocupará en definir *La resistencia* como una traducción; es muy probable que se lea el libro como un nuevo original).

Podríamos concluir con una provocación: *La resistencia* es una novela argentina escrita originalmente en portugués. La forma cerebral heredada de la tradición argentina parece haber reservado más espacio para la materia argentina, ya que la preocupación del narrador se centra en la memoria de la familia en el país vecino; son más restrictos, en la narrativa, los episodios sobre la adaptación de la familia en Brasil y, por extensión, más limitada la materia brasileña. Obviamente, se trata de decisión consciente de Fuks, que parece empeñado en conciliar rigor formal argentino y relevancia social brasileña. En una entrevista reciente, presentó su nueva novela; se puede notar que él sigue ejecutando su proyecto literario. Con la habilidad narrativa, en curva ascendente, ya demostrada, probablemente tendremos un libro, como mínimo, ingenioso:

Escribo ahora una novela titulada *A ocupação*, que guarda evidente relación con *La resistencia*, y forma con ella un díptico que intenta dar cuerpo literario a dos consignas fundamentales en el presente, “ocupar y resistir”. Como en el libro anterior, el título se debe comprender en sus sentidos más abarcadores: trato de una ocupación de sin techo en el centro de São Paulo y también del cuerpo ocupado de una mujer embarazada, de otro cuerpo, ocupado por la enfermedad, y de las transformaciones que sufre el propio ejercicio de la escritura cuando convertido en ocupación. En última instancia, presenta la idea que, como plazas, calles, universidades, edificios abandonados, también la propia literatura puede y debe ser ocupada. Es lo que nos pide ese presente tan grave: que abduquemos de purismos y dejemos nuestro lenguaje tomarse por la urgencia de una reacción, de una acción, de una respuesta⁶⁶.

65 Para citar un ejemplo, la expresión en el original brasileño “partiu sem fazer ruído” (2015, p. 29) es más corriente en la lengua española, tal como aparece en *La resistencia*: “partió sin hacer ruido” (2018, p. 37). En portugués, “partir sem fazer ruído” parece una sofisticación de “saiu sem fazer barulho”.

66 Entrevista incluida en la edición de febrero de 2019 de la revista TAG.

Ocupar y resistir según Julián Fuks

No parece exageración identificar Julián Fuks como uno de los escritores más interesantes de su generación – la que tiene alrededor de cuarenta años, clase media blanca confortable e intelectualizada, que pasó por la universidad y, en muchos casos, concluyó curso de postgrado en el área de Letras. Es decir, un recorte bastante específico de la sociedad brasileña que ya no puede comprenderse como totalidad del campo literario; felizmente, los marcos literarios brasileños han incorporado las tensiones del mundo social en lo que se refiere a clase, raza y género del escritor. Cabe preguntarse sobre la velocidad de esa incorporación y si los órganos de legitimación (ferias, premios, becas, etc.) están atentos al cambio.

Quiero creer que mi aprecio por la escritura de Fuks está más allá del gusto personal, que su proyecto literario aporta cuestiones singulares a la tradición literaria brasileña. Su última novela, *A ocupação* (2019), va a la par con *La resistencia* (2015, 2018 en español) que, a su vez, avanza estéticamente en comparación a *Procura do romance* (2011). En el medio, Fuks presentó su tesis doctoral *História abstrata do romance* (2016, publicada en libro el 2021). En esos cuatro textos, es posible identificar lo que llamo proyecto literario de Fuks: escritura ensayística y cerebral, de cuño memorialista, precisión en la frase de modo a garantizar un ritmo narrativo objetivo y delicado a la vez.

En el plan temático, tanto *A ocupação* como *La resistencia* plantean materias políticas de gran relevancia: el derecho a la vivienda negado a brasileños pobres y a refugiados extranjeros, en la novela de 2019, y la memoria de la dictadura en la novela anterior. En ambos libros, la cuestión política atraviesa la estructura familiar. Hijo de argentinos exiliados en Brasil en la década de 1970, Fuks parte de la historia de la familia para iluminar problemas colectivos. Vale mencionar que esa mirada extranjera marca la biografía de Fuks y también su ficción, lo que tal vez lo diferencie en su generación.

Sebastián, el narrador de *A ocupação* (y también de las novelas anteriores de Fuks), visita el antiguo Hotel Cambridge, vivienda de trabajadores sin techo; ahí conoce el cotidiano de los habitantes, interesado en sus historias que van a integrar el libro que escribe. A la vez, tiene que lidiar con la enfermedad del padre y con el deseo fracasado de ser padre, todo enmarcado por un Brasil que se desmorona.

Moviéndose en terreno tan sensible, Fuks se podría haber deslizado en cierta postura de clase media culpable aunque bienintencionada. Su narrativa auto analítica, sin embargo, confiere vitalidad a los personajes a medida que duda de su capacidad de narrarlas; al relativizar el punto de vista del narrador, Fuks equilibra bien juego metaficcional y tema de interés amplio – no es secreto que la auto ficción puede resultar un tanto aburridora al lector no interesado en la maquinaria de la creación literaria. Lejos de sonar pedante, la auto referencialidad en Fuks está al servicio del lector. Las vacilaciones del narrador engrandecen los personajes, la consciencia de la escritura nos ofrece párrafos de indiscutible belleza.

Al apropiarse respetuosamente de un tema de nuestro tiempo – Ocupar y Resistir –, y al trabajar literariamente ese tema con obstinado esmero narrativo, Julián Fuks inscribe su nombre, a mi juicio, entre los grandes de la ficción brasileña. Aporta a ella un ensayismo que solemos envidiar en los argentinos: Jorge Luis Borges y Ricardo Piglia, para citar a los nombres consensuados. Incorpora abiertamente a ese ensayismo el tema político, rasgo no tan evidente en Borges y Piglia, aunque sí en los argentinos de la generación de Fuks. Generalizando mucho, se puede decir que Fuks trae para la literatura brasileña una de las líneas de fuerza de la literatura argentina.

p.s. Una pista: tras leer *A ocupação*, ver la película *Era o Hotel Cambridge*, de Eliane Caffé (2017). Los rostros e historias del libro de Fuks ganan todavía más cuerpo y fuerza.

Referencias bibliográficas

- AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.) *Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina*. Tradução de Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.
- ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016.
- ARLT, Roberto. *Águas-fortes portenhas seguidas de Águas-fortes cariocas*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- ARLT, Roberto. *Los siete locos/Los lanzallamas*. Edición crítica Mario Goloboff. Colección Archivos. Scipione Cultural, 2000.
- ASSIS, Machado de. *Cuentos*. Prólogo y selección de Alfredo Bosi. Cronología de Neusa Pinsard Caccese. Traducción de Santiago Kovadloff. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1978.
- ASSIS, Machado de. *Memorias póstumas de Blas Cubas*. Traducción de Julio Piquet. Montevideo: Imprenta y Litografía *La Razón*, 1902. Disponível: <<https://autores.uy/obra/15119>>.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa: volume 3*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Prólogo y notas de Roberto Schwarz. Cronología de Neusa Pinsard Caccese. Traducción de Juan García Gayo. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1979.
- BAUER, Caroline Silveira. *Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas da memória*. Porto Alegre: Medianiz, 2014.
- BAUER, Caroline Silveira. *Como será o passado? História, historiadores e a Comissão Nacional da Verdade*. Jundiaí, SP: Paco, 2017.
- BECERRA GRANDE, Eduardo. *Monográfico sobre Juan Carlos Onetti*. Instituto Cervantes, 2009. Disponível em: <<https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/onetti/>>.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *La tarea del crítico*. Edición de Mariana Dimópulos. Traducción de Ariel Magnus. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

- BERMAN, Antoine. *La era de la traducción: “La tarea del traductor” de Walter Benjamin, un comentario*. Traducción de Eugenio López Arriazu. Buenos Aires: Dedalus, 2015.
- BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Alianza editorial, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: Crítica social do julgamento*. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. T. Teixeira. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin: escritor revolucionario*. Buenos Aires: La Marca, 2014.
- BUENO, Luís. *Guimarães, Clarice e antes*. Revista Teresa, USP, 2003. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116596/114185>>.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750 – 1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- CANDIDO, Antonio; RAMA, Ángel. *Un proyecto latinoamericano: Antonio Candido & Ángel Rama, correspondencia*. Edición, prólogo y notas de Pablo Rocca. Montevideu: Estuario, 2016.
- CAMORLINGA ALCARAZ, Rafael. *Juan Rulfo en portugués: la literatura mexicana en diálogo con la brasileña*. In: MARTÍNEZ FIGUEROA, Alma Leticia (org.). *Memoria: XIX Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana*. Hermosillo, México: Universidad de Sonora, 2005.
- CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Organização de Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CARDELLINO SOTO, Pablo. *Traducciones de Machado de Assis al español*. In: GUERINI, Andréia; FREITAS, Luana Ferreira de; COSTA, Walter Carlos (orgs.). *Machado de Assis: tradutor e traduzido*. Florianópolis: PGET/UFSC; Tubarão: Copiart, 2012.
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CASANOVA, Pascale. *La república mundial de las letras*. Traducción de Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama, 2001.

- CASTELLO BRANCO, Lucia (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: o escritor e seu tempo*. Porto Alegre: EDUFRGS, 2001.
- CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf de (Orgs.). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- COELHO, Haydée Ribeiro. *O Brasil na “Biblioteca Ayacucho”: vertente literária e cultural*. O eixo e a roda: revista de literatura brasileira. v. 18, n. 2, p. 85-103, 2009. Disponível: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3323>.
- DE DIEGO, José Luis (dir.). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- DIMÓPULOS, Mariana. *Carrusel Benjamin*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2017.
- DORFMAN, Ariel. *La muerte y la doncella*. Santiago do Chile: LOM Ediciones, 1997.
- DUNKER, Christian. *Mal-estar, sofrimento e sintoma*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- ELTIT, Diamela. *A máquina Pinochet e outros ensaios*. E-galáxia, 2017.
- ELTIT, Diamela. *As ditaduras ainda sobrevoam a América Latina como corvos*. Revista Época. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/07/diamela-eltit-ditaduras-ainda-sobrevoam-america-latina-como-corvos.html>>.
- ELTIT, Diamela. *Jamás el fuego nunca*. Madrid: Periférica, 2012.
- ELTIT, Diamela. *Jamais o fogo nunca*. Tradução e prólogo de Julián Fuks. Belo Horizonte: Relicário, 2017.
- ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos. *Andanzas póstumas: Machado de Assis en español*. Revista Caracol, USP – Dossiê: Tradução, n. 1, p. 64-85, 2010. Disponível: <<https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/57638/60694>>.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. *La posición de la literatura traducida en el polisistema literario*. Traducción de Montserrat Iglesias Santos. In: EVEN-ZOHAR, Itamar. *Teoría de los Polisistemas*. Estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía por Montserrat Iglesias Santos. Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas. Madrid: Arco, 1999.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem Studies*. Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication. v. 11, n. 1, 1990. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>>.
- FARIA, João Roberto. *A recepção de Zola e do Naturalismo nos palcos brasileiros*. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/fariazola.pdf>>.

- FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. Tradução dos textos em espanhol de Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2004.
- FISCHER, Luís Augusto. *Literatura gaúcha*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.
- FISCHER, Luís Augusto. *Machado e Borges: e outros ensaios sobre Machado de Assis*. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.
- FISCHER, Luís Augusto; GARCIA, Rosalia Neumann; LUCENA, Karina de Castilhos (Orgs.). *Simões Lopes Neto para o mundo: tradução de contos gauchescos para dez línguas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.
- FUENTES, Carlos. *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- FUENTES, Carlos. *O milagre de Machado de Assis*. Tradução de Sérgio Molina. Folha de São Paulo, 1 out. 2000. Disponível: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0110200003.htm>>.
- FUNDACIÓN BIBLIOTECA AYACUCHO. *Catálogo general (1974-2007)*. Caracas, 2007.
- FUKS, Julián. *A ocupação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- FUKS, Julián. *Entrevista à revista TAG Livros*. Porto Alegre, fev. 2019.
- FUKS, Julián. *Histórias de literatura e cegueira: Borges, João Cabral e Joyce*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FUKS, Julián. *La resistencia*. Traducción de Julián Fuks. Buenos Aires: Random House, 2018.
- FUKS, Julián. *Pequena sabatina ao artista*. Entrevista a Sérgio Tavares. Disponível em: <<http://diversosafins.com.br/diversos/pequena-sabatina-ao-artista-41/>>.
- FUKS, Julián. *Procura do romance*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- FUKS, Julián. *História abstrata do romance*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2016.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: Ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. Tradução de Sônia Salzstein. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- GENTZLER, Edwin. *Teorias contemporâneas da tradução*. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.
- GRANJA, Lúcia. *Três é demais! (Ou por que Garnier não traduziu Machado de Assis?)*. Machado de Assis em linha, USP – Dossiê: Machado de Assis e a tradução. v. 11, n. 25, p. 18-32, 2018. Disponível: <<http://machadodeassis.flch.usp.br/node/42>>.

- GUERINI, Andréia; COSTA, Walter Carlos; HOMEM DE MELLO, Simone (orgs.). *Haroldo de Campos: tradutor e traduzido*. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- GUERINI, Andréia; FREITAS, Luana Ferreira de; COSTA, Walter Carlos (orgs.). *Machado de Assis: tradutor e traduzido*. Florianópolis: PGET/UFSC; Tubarão: Copiart, 2012.
- GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène C.; COSTA, Walter Carlos (Orgs.). *Literatura traduzida & Literatura nacional*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Uma vocação em busca de línguas: as (não) traduções de Machado de Assis*. In: GUERINI, Andréia; FREITAS, Luana Ferreira de; COSTA, Walter Carlos (orgs.). *Machado de Assis: tradutor e traduzido*. Florianópolis: PGET/UFSC; Tubarão: Copiart, 2012.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Tradução de Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: EDUSP, 1985.
- HARSS, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2014.
- HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução: alemão-português*. Florianópolis: UFSC; 2010.
- JOZAMI, Eduardo; KAUFMAN, Alejandro; VEDDA, Miguel (orgs.). *Walter Benjamin en la ex ESMA: Justicia, Historia y Verdad: Escrituras de la memoria*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013.
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2019.
- LEFEVERE, André. *Traducción, reescritura y manipulación del canon literario*. Traducción española de M^a Carmen África Vidal y Román Álvarez. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997.
- LE GOFF, Jacques. *História & Memória*. Tradução de Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Ferreira Borges. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- LÖWY, Michael. *A revolução é o freio de emergência: Ensaio sobre Walter Benjamin*. Tradução de Paolo Colosso. São Paulo: Autonomia Literária, 2019.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. Tradução das teses Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUCENA, Karina de Castilhos. *Cartas de Juan Carlos Onetti para Julio Payró*. Revista Letras de Hoje. PUCRS. Porto Alegre, v. 49, n. 2, 2014. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/15347/11367>>.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 12-27.

- MICELI, Sergio. *Vanguardas em retrocesso: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MINCHILLO, Carlos Cortez. *Erico Verissimo, escritor do mundo*. São Paulo: EDUSP, 2015.
- MILTON, John. *O clube do livro e a tradução*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- MOREIRA, Paulo. *Pedro Páramo à luz de Memórias póstumas de Brás Cubas ou Juan Rulfo, leitor exemplar de Machado de Assis*. Suplemento. Nov./Dez. 2017, p. 30-35. Disponível: <https://www.academia.edu/36349187/Pedro_P%C3%A1ramo_%C3%A0_luz_de_Mem%C3%B3rias_P%C3%B3stumas_de_Br%C3%A1s_Cubas_ou_Juan_Rulfo_leitor_exemplar_de_Machado_de_Assis>.
- MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Tradução de Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.
- MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu: 1800-1900*. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.
- MORETTI, Franco. *Lectura distante*. Traducción de Lilia Mosconi. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- MORETTI, Franco (Org.). *O romance 1: A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- ONETTI, Juan Carlos. *Cartas de un joven escritor: Correspondencia con Julio E. Payró*. Edición crítica, estudio preliminar y notas de Hugo Verani. Rosario: Beatriz Viterbo Editora; Buenos Aires: TrilceLom, 2009.
- ONETTI, Juan Carlos. *Obras Completas III: Cuentos, artículos y miscelánea*. Edição de Hortensia Campanella. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2014.
- PIGLIA, Ricardo. *La forma inicial: conversaciones en Princeton*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.
- PIGLIA, Ricardo. *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2013.
- PIGLIA, Ricardo. *Sarmiento, escritor*. Revista Filología. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, año XXXI, 1998.
- PIGLIA, Ricardo. *Tradición y traducción*. Santiago de Chile, 2011. Disponível em: <http://www.uai.cl/images/sitio/facultades_carreras/esc_artes_liberales/master/literatura_comparada/TradiciontraduccionRicardoPiglia.pdf>.
- PRESSLER, Gunter Karl. *Benjamin, Brasil*. São Paulo: Annablume, 2006.

- POPOL VUH: *o esplendor da palavra antiga dos Maias-Quiché de Quauhtlemallan: aurora sangrenta, história e mito*. Tradução crítica e notas de Josely Vianna Baptista. Introdução e notas de Adrián Recinos Ávila. São Paulo: Ubu, 2019.
- RAMA, Ángel. *Edificación de un arte nacional y popular: La narrativa de Gabriel García Márquez*. Bogotá: Colcultura, 1991.
- RAMA, Ángel. *Literatura, cultura y sociedad en América Latina*. Antología, prólogo y notas de Pablo Rocca y Verónica Pérez. Montevideo: Trilce, 2006.
- RAMA, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982, p. 44.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Arca Editorial, 1989.
- RAMIL, Vitor. *A estética do frio*. Porto Alegre: Satolep, 2004, p. 21.
- ROCCA, Pablo. *Machado de Assis, escritor do Rio da Prata: duas hipóteses contraditórias*. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Diálogos Interamericanos, n. 38, p. 35-49, 2009. Disponível: <<http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/38/artigo2.pdf>>.
- ROCCA, Pablo. *Revistas culturales del Río de la Plata: Campo literario: debates, documentos, índices (1942 – 1964)*. Montevideo: Banda Oriental, 2009.
- RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- RÓNAI, Paulo. *Balzac e a Comédia humana*. São Paulo: Globo, 2012.
- RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- RULFO, Juan. *Toda la obra*. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.
- SARLO, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Siglos XXI editores, 2011.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2012c.
- SCLIAR, Moacyr. *A vida exemplar de Ariel Dorfman*. Folha de São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs06129809.htm>>.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume, 2007.
- SOUSA, Germana Henriques Pereira de. *Tradução e sistema literário: contribuições de Antonio Candido para os Estudos da Tradução*. Cadernos de Tradução – UFSC, v. 35, 2015.
- SOUSA, Germana Henriques Pereira de (Org.). *História da tradução: ensaios de teoria, crítica e tradução literária*. Campinas: Pontes Editores, 2015.
- TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- TELES, Janaína de Almeida. *Apresentação – Ditadura e repressão no Brasil e na Argentina: paralelos e distinções*. In: CALVEIRO, Pilar. *Poder e desaparecimento: os campos de concentração na Argentina*. Tradução de Fernando Correa Prado. São Paulo: Boitempo, 2013.
- VALDERRAMA, Miguel. *Traiciones de Walter Benjamin*. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2015.
- WAISMAN, Sergio. *Borges y la traducción*. Traducción de Marcelo Cohen. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005.
- WILLSON, Patricia. *La Constelación del Sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2017.
- WILLSON, Patricia. *Página impar: Textos sobre la traducción en Argentina: conceptos, historia, figuras*. Buenos Aires: EThos Traductora, 2019.