

Laura Masello  
directora

Estudios de lenguas  
Volumen 4

## Escrituras entre dos mundos

Autores de las Américas y África  
en francés, inglés y portugués

Estudios de literatura y traducción



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY



Estudios de lenguas  
Volumen 4

## ESCRITURAS ENTRE DOS MUNDOS

*Autores de las Américas y África  
en francés, inglés y portugués*

Estudios de literatura y traducción



bibliotecaplural

Laura Masello  
directora

Estudios de lenguas  
Volumen 4

## ESCRITURAS ENTRE DOS MUNDOS

*Autores de las Américas y África  
en francés, inglés y portugués*

Estudios de literatura y traducción

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (csic) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la csic encargada de recomendar evaluadores para la convocatoria 2024 estuvo integrada por Andrea Carriquiry, Lucas D'Avenia, Alejandro Román Folga y Carolina Román.

Producción editorial del equipo de Ediciones Universitarias:  
Equipo de Ediciones Universitarias (diseño de interior)  
Andrea Duré (diagramación de interior y tapa)  
Nairí Aharonián Paraskevaïdis y Victoria Zabala (revisión de textos)

© Las y los autores, 2024  
© Universidad de la República, 2025

© CC BY-NC-ND 4.0

Licencia Creative Commons  
Atribución - No Comercial - Sin Derivadas (CC-BY-NC-ND 4.0)

Ediciones Universitarias,  
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

José Enrique Rodó 1866  
Montevideo, CP 11200, Uruguay  
Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2409 7720  
Correo electrónico: <ucur@udelar.edu.uy>  
<<https://udelar.edu.uy/libros-udelar>>

ISBN: 978-9974-0-2319-2  
e-ISBN: 978-9974-0-2330-7

# CONTENIDO

---

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL, <i>Rodrigo Arim</i> .....	9
PRESENTACIÓN, <i>Laura Masello</i> .....	11
PRÓLOGO, <i>Allison Mackey</i> .....	18
<i>TODAS AS VEZES QUE DISSEMOS ADEUS</i> DE KAKÁ WERÁ JECUPÉ: MEMÓRIA ESCRITA DE UM POVO SILENCIADO, <i>Elizabeth Lima de León y Sebastián de los Santos</i> .....	21
SOLEILS DISPARUS, HORIZONS ET ENTRE-DEUX-MONDES DANS <i>TI-JEAN L'HORIZON</i> DE SIMONE SCHWARZ-BART, <i>Laura Masello</i> .....	29
MARYSE CONDÉ Y EL RESCATE DE LA MEMORIA: (RE)ESCRITURAS EN <i>MOI, TITUBA SORCIÈRE... NOIRE DE SALEM</i> Y POSIBLE INSCRIPCIÓN EN EL PENSAMIENTO DECOLONIAL, <i>Mauricio de Vasconcellos</i> .....	39
POR LAS GRIETAS SALE LA LUZ: LA FRAGMENTACIÓN COMO HERRAMIENTA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD EN LA NOVELA DE JULIA ÁLVAREZ <i>HOW THE GARCÍA GIRLS LOST THEIR ACCENTS</i> , <i>Paula Pérez Perdomo</i> .....	57
<i>PIEL NEGRA, MÁSCARAS BLANCAS:</i> UNA REFLEXIÓN ACERCA DE SU FORMA Y CONTENIDO, <i>Florencia Viñoly</i> .....	73
LUSOFONIA E RECONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES PÓS-COLONIAIS: O CASO DE MILA EM <i>ESSE CABELO</i> DE DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA, <i>Sebastián Ferrigno</i> .....	85
ELOGIO DEL PORTUÑOL. LENGUAJE Y TERRITORIO EN <i>CUSTURADOR DE BARRO</i> DE DAVID BENAVIDEZ, <i>Alejandra Rivero Ramborger</i> .....	97
VERSOS INÉDITOS DE ÉMILE ZOLA POR JULIO HERRERA Y REISSIG, <i>Silvia Antúnez Rodríguez-Villamil</i> .....	111

RASGOS DEL ESPAÑOL RIOPLATENSE EN LAS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL EN URUGUAY: UN ESTUDIO DE CASO, <i>Cecilia Torres Ripa</i> .....	125
IDEA TRADUCTORA: PANORAMA GENERAL DE OBRAS TRADUCIDAS Y ARCHIVO, <i>Leticia Hornos Weisz y Cecilia Torres Ripa</i> .....	141
AUTORES Y AUTORAS.....	159

# Presentación de la Colección Biblioteca Plural

Vivimos en una sociedad atravesada por tensiones y conflictos, en un mundo que se encuentra en constante cambio. Pronunciadas desigualdades ponen en duda la noción de progreso, mientras la riqueza se concentra cada vez más en menos manos y la catástrofe climática se desenvuelve cada día frente a nuestros ojos. Pero también nuevas generaciones cuestionan las formas instituidas, se abren nuevos campos de conocimiento y la ciencia y la cultura se enfrentan a sus propios dilemas.

La pluralidad de abordajes, visiones y respuestas constituye una virtud para potenciar la creación y uso socialmente valioso del conocimiento. Es por ello que hace más de una década surge la colección Biblioteca Plural.

Año tras año investigadores e investigadoras de nuestra casa de estudios trabajan en cada área de conocimiento. Para hacerlo utilizan su creatividad, disciplina y capacidad de innovación, algunos de los elementos sustantivos para las transformaciones más profundas. La difusión de los resultados de esas actividades es también parte del mandato de una institución como la nuestra: democratizar el conocimiento.

Las universidades públicas latinoamericanas tenemos una gran responsabilidad en este sentido, en tanto de nuestras instituciones emana la mayor parte del conocimiento que se produce en la región. El caso de la Universidad de la República es emblemático: aquí se genera el ochenta por ciento de la producción nacional de conocimiento científico. Esta tarea, realizada con un profundo compromiso con la sociedad de la que se es parte, es uno de los valores fundamentales de la universidad latinoamericana.

Esta colección busca condensar el trabajo riguroso de nuestros investigadores e investigadoras. Un trabajo sostenido por el esfuerzo continuo de la sociedad uruguaya, enmarcado en las funciones que ella encarga a la Universidad de la República a través de su Ley Orgánica.

De eso se trata Biblioteca Plural: investigación de calidad, generada en la universidad pública, encomendada por la ciudadanía y puesta a su disposición.

*Rodrigo Arim*

Rector de la Universidad de la República



# Presentación

El volumen que proponemos se inscribe en una serie de estudios de varios autores que abordan obras literarias, en particular latinoamericanas y africanas, en torno a un hilo común, no excluyente: las lenguas o variedades de lenguas en las cuales esas escrituras fueron publicadas y los cruces y tensiones culturales que las opciones lingüísticas conllevan.

En esa línea, el libro tiene como antecedentes la publicación *El revés de la trama: escrituras identitarias en Brasil y en el Caribe* (Masello, 2011) y dos tomos colectivos, *La traza y la letra* (Masello, 2015) y *Lenguas, literaturas extranjeras y traducción literaria* (Masello, 2020), —segundo volumen de la serie Estudios de lenguas—. Plantea reflexiones tanto sobre narradores y poetas, en su mayoría poco frecuentados en nuestro medio, como sobre traductores que desempeñan su trabajo de mediación desde Uruguay.

Los capítulos que componen la publicación, escritos en español, en francés y en portugués por investigadores de la Universidad de la República y estudiantes de dos seminarios de posgrado ofrecidos en la Maestría en Ciencias Humanas opción Lenguaje, Cultura y Sociedad de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y en el Posgrado en Enseñanza de Lenguas de la Universidad de la República y la Administración Nacional de la Educación Pública, remiten a debates contemporáneos relacionados con procesos coloniales y poscoloniales. En ese marco, desarrollan temas tales como la narración de contrahistorias, la reivindicación de figuras tradicionales guardianas de la memoria, los desplazamientos territoriales y existenciales, la racialización individual y colectiva, los procesos de descentramiento y transgresión entre lenguas, las relaciones de poder y la traducción en la periferia.

*Laura Masello*

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad de la República, Uruguay



# Prólogo

*Si la lengua está dada de antemano, si se  
pretende determinada, se pierde esta aventura  
y no prende en el mundo.*

Édouard Glissant, *Poética de la relación*  
(2017, p. 151)

Ya hace casi treinta y cinco años desde la publicación de uno de los libros seminales del poscolonialismo, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* (1989), en el que Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin exploraron cómo los escritores de regiones colonizadas le «escriben de nuevo» al centro imperial, socavando estructuras y potencias dominantes. Demostraron las intrincadas formas en que las lenguas imperiales han sido transformadas y subvertidas en sociedades poscoloniales para atender a preocupaciones locales y dismantelar la hegemonía de Occidente en simultáneo. Mientras que el libro de Ashcroft, Griffiths y Tiffin puso el foco en distintos «ingleses» vernaculares, los trabajos reunidos en este cuarto volumen de Estudios de lenguas fueron producidos en el contexto de cursos de posgrado de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) de la Universidad de la República, en particular el seminario «Lenguas descentradas y escritura en obras literarias americanas y africanas». Hacen énfasis en la relación entre culturas dominantes y culturas dominadas en áreas geográficas con presencia de las lenguas francesa y portuguesa, además del español.

El cuarto volumen de esta serie al mando de la doctora Laura Masello sigue de cerca la idea del segundo volumen, el cual tenía el doble propósito de recoger trabajos sobre literatura y traducción literaria. En el curso de posgrado que actuó como semillero para este libro, se estudiaron en una selección de obras y sus traducciones la emergencia de las lenguas-culturas no hegemónicas y los recursos lingüístico-discursivos a través de los cuales se manifiestan los procesos de apropiación, descentramiento y transgresión entre lenguas dominantes y culturas de tradición oral, en contextos históricamente plurilingües o diglósicos en los que la elección de escritura en una lengua —o variedad de lengua— refleja cuestiones de poder. Como argumenta Homi K. Bhabha, entender la escritura como «evento discursivo» es entender que «no es simplemente una expresión ideológica de segundo orden o un síntoma verbal de un sujeto político predeterminado» (1994, p. 23), sino que es una «negociación transcultural»<sup>1</sup> (p. 162). Como proceso de *plurilingüaje* (*plurilinguaging*), entonces, la comunicación entre sujetos hablantes es una «interacción entre individuos, entre seres humanos en lugar

---

1 Las traducciones de las citas son de la autora.

de ideas preexistentes» (Mignolo, 2000, p. 253). En otras palabras, el lenguaje es algo que habitamos tanto como nos habita.

Comparten una matriz generativa en común y, por lo tanto, se constata una constelación interrelacionada de conceptos teóricos que se polinizan de forma cruzada a lo largo del volumen, por ejemplo, los discursos de la colonización y la descolonización; la memoria y la(s) contrahistoria(s); los conceptos de francofonía y lusofonía; el «transculturalismo» (Fernando Ortiz); teorías sobre el debate identitario de la negritud (a través de figuras caribeñas como Aimé Césaire y Frantz Fanon), y la idea de la duplicidad o fragmentación identitaria, que se teoriza de maneras múltiples y matizadas en conceptos como el de *doble conciencia* (W. E. B. Dubois), *hibridez* como espacio intermedio (y ambivalente) de mimetismo, posibilidad y resistencia (Homi K. Bhabha), *creolización* (Édouard Glissant), *mestizaje* (Gloria Anzaldúa), *diferencia colonial* y *pensamiento fronterizo* (Walter Mignolo).

El filósofo martiniqués Édouard Glissant utiliza en *Poética de la relación* (1990) el término *imaginario* (*imaginaire*) para describir el conjunto de formas compartidas por un pueblo de imaginar el mundo. Llamar *imaginario* a este recurso común no implica que carezca de realidad, sino que se refiere a un conjunto de fuerzas, invisibles pero poderosas, que une a los individuos dentro de una cultura y a través de las cuales las personas perciben y conciben el mundo. Sin embargo, treinta y cinco años después de que Gayatri Spivak preguntara si puede hablar el subalterno, la cuestión de quién habla, para quién, desde dónde y en qué idioma sigue siendo clave. Mignolo señala la fuerza de las lenguas múltiples a la hora de renovar teorías que hasta ahora han estado dominadas por las lenguas europeas: la gran pregunta es «¿cómo pensar en las lenguas (y la literatura, las culturas académicas, la educación, etc.) en un mundo transnacional?» (2000, p. 219). En los estudios aquí reunidos, la hegemonía de los idiomas coloniales no solo refleja desigualdades en los mercados editoriales y las políticas de alfabetización, sino que también expone los movimientos transatlánticos y transhemisféricos entre África y las Américas. Por cierto, la homogenización de los ecosistemas geológicos a raíz de la reducción y apropiación de territorios que acompañaron los grandes genocidios desatados por encuentros coloniales y la institución de la esclavitud (y la lógica de la plantación) también se expresa en la homogenización del lenguaje y el genocidio lingüístico sufrido por los pueblos indígenas como otra consecuencia continua de la colonialidad del poder.<sup>2</sup>

2 Demostrando de manera literal el «peligro de la historia única» (Chimamanda Ngozi Adichie, 2019), según la Unesco, en cien años se habrán extinguido al menos la mitad de las lenguas del planeta: «la desaparición de una lengua conduce a la desaparición de varias formas de patrimonio cultural inmaterial [...] la pérdida de los idiomas indígenas va también en detrimento de la biodiversidad, porque las lenguas vehiculan numerosos conocimientos tradicionales sobre la naturaleza y el universo» (<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000189453>).

En su libro reciente *Planetary Longings* (2022), Mary Louise Pratt traza el proceso de transformación conceptual, desde lo *poscolonial* (como respuesta a dilemas de las colonias tras la salida del imperio) hasta la *globalización* (proceso que ha acercado y conectado los mercados, las sociedades y las culturas y que llegó a su apogeo en la década del noventa) y la emergencia de un nuevo imaginario *planetario* en la última década del siglo xx y la primera del siglo xxi, algo que ha marcado un punto de inflexión crítico en la vida humana (Pratt, 2022, p. 6). El *geo-* ahora reemplaza a *pos-* como prefijo de preferencia, ya que el concepto de lo planetario cambia el enfoque hacia puntos de vista ecológicos que conjugan lo humano con lo no humano, lo vivo con lo no vivo y el acto de construir imaginarios se reconice como un emprendimiento conjunto entre todos los seres existentes, «como muchos pueblos aborígenes lo habían imaginado desde el principio» (Pratt, 2022, p. 11).

El primer estudio que abre este volumen, «*Todas as vezes que dissemos adeus* de Kaká Werá Jecupé: memória escrita de um povo silenciado», permite vislumbrar cómo las cosmovisiones y epistemologías indígenas ofrecen modelos alternativos para poder atravesar la crisis de futuridad planetaria (Pratt, 2022, p. 20). Sebastián de los Santos y Elizabeth Lima exploran esta novela del escritor brasileño Kaká Werá Jecupé, descendiente indígena que nació y creció en São Paulo. Publicado por primera vez en 1994, el texto cuenta las experiencias de vida y la cultura de los antepasados (chamanes tapuia y tupí-guaraní) del autor. De los Santos y Lima se enfocan, sobre todo, en la relación entre la cotidianidad de la violencia contra los derechos humanos y la violación de la naturaleza. La novela presenta una visión de una cultura minorizada que hace uso del lenguaje hegemónico como arma de guerra, no solo para denunciar, sino para ofrecer, al mismo tiempo, otra historia alternativa a la oficial dominante.

En «*Soleils disparus, horizons et entre-deux-mondes dans Ti-Jean L'Horizon* de Simone Schwarz-Bart», Laura Masello examina la representación de Ti-Jean, figura originaria del cuento oral africano de la isla Reunión, luego adoptado y adaptado por varias tradiciones, desde el Caribe a Canadá. Según Masello, en su iteración de la mano de Schwarz-Bart, escrita a finales de la década de los 70, esta versión de Ti-Jean representa mucho más que un viaje del héroe o *bildungsroman*, sino que anticipa movimientos posteriores, como la creolidad (Chamoiseau, 1997) o la noción de *antillanidad*, propuesta por Glissant (1981). Junto con otros escritores guadalupeños (como Maryse Condé, quien será sujeto del siguiente trabajo), Masello sugiere que Schwarz-Bart cuestiona «el mito del regreso a África tan querido por el movimiento de la Negritud», ya que el viaje de Ti-Jean no representa un viaje recuperatorio hacia sus raíces africanas, sino que el personaje necesita «experimentar los dos mundos que configuraron la visión de los guadalupeños», incluyendo la cosmovisión de la Francia colonizadora. De esta manera, dice Masello, «Ti-Jean

permanece casi siempre en una posición disruptiva, siempre incómoda, al borde, en el “horizonte” entre dos mundos», lo que refleja el «rechazo de la mitificación de las razas y aceptación del mestizaje como proceso de interculturación». Como respuesta cultural que atiende a «cuestiones inherentes a la realidad caribeña y, más particularmente, antillana», la novela de Schwarz-Bart ofrece una visión que es inquietante y restauradora a la vez.

En «Maryse Condé y el rescate de la memoria: (re)escrituras en *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* y posible inscripción en el pensamiento decolonial», Mauricio de Vasconcellos pone a dialogar la novela de 1986 de Maryse Condé con tres obras canónicas de distintos períodos de la literatura estadounidense: *Endicott and the Red Cross* (1837) y *The Scarlet Letter* (1850), de Nathaniel Hawthorne, y *The Crucible* (1953), de Arthur Miller. Enfocando la intertextualidad en la caracterización de los personajes de las obras y reconociendo la situación de subalternidad de escritores desde los márgenes, De Vasconcellos hace uso del pensamiento de Glissant —sobre todo su noción de la *creolización*, que busca interrogar las nociones de centro, origen y linealidad, encarnadas en su distinción entre culturas atávicas y compuestas— para (re)posicionar el sujeto antillano mediante el diálogo intertextual de su producción literaria con obras estadounidenses canónicas desde una perspectiva decolonial.

El trabajo de Paula Pérez Perdomo «Por las grietas sale la luz: la fragmentación como herramienta para la construcción de la identidad en la novela de Julia Álvarez *How the García Girls Lost Their Accents*» analiza las estrategias narrativas empleadas por Álvarez en su primera novela sobre la experiencia de una familia de inmigrantes dominicanos en los EE. UU. Pérez señala que, al adoptar un estilo posmoderno o experimental que conjuga múltiples géneros literarios —en especial los de *bildungsroman* (o novela de aprendizaje) y la autobiografía—, Álvarez explora la construcción de una identidad híbrida y refleja el fenómeno psicosocial de los quiebres que experimentan los migrantes, más que nada a través del uso de dos lenguas, el inglés y el español, y el interjuego entre ellas. Pérez sugiere que, conjugando la hibridez en el lenguaje con hibrideces de género y sexualidad, Álvarez nos invita a repensar la construcción de la identidad como un espacio de encuentro entre múltiples diferencias.

En «*Piel negra, máscaras blancas*: una reflexión acerca de su forma y contenido», Florencia Viñoly ofrece una lectura basada en la forma de esta obra seminal publicada en 1952 por el psiquiatra, filósofo y escritor de origen martiniqués Frantz Fanon. En la primera parte del estudio, Viñoly ensaya y evalúa la crítica acerca del pensamiento del autor y de esta obra en particular, para luego ofrecer una reflexión acerca de la forma fragmentaria y quebrada que eligió Fanon y, en particular, la forma del ensayo. A través del pensamiento de Lukács, Viñoly sugiere que la crítica de Fanon aparece a través de la ironía y la parodia denunciando lo absurdo del par *colonizado/colonizador* y, sobre todo, la relación de ambos con el francés como lengua dominante.

Cruzando el Atlántico y virando hacia la literatura contemporánea, en «Lusofonia e reconstrução de identidades pós-coloniais: o caso de Mila em *Esse Cabelo* de Djaimilia Pereira de Almeida», Sebastián Ferrigno demuestra cómo la novela de la autora angoleña (2015) se compromete con la temática del cabello de las mujeres negras y cómo históricamente se ha utilizado no solo para ejercer opresión y dominio político, sino también para resistir la alienación. A través del testimonio de Mila, una niña lusoangoleña que, a partir de la narración de la historia de su cabello, deja entrever las características típicas de una identidad afrodiaspórica, las políticas sobre la textura del cabello, su mantenimiento y los peinados revelan fuerzas perniciosas contra la negritud. Ferrigno lee las cuestiones identitarias de los protagonistas a través de conceptos de Bhabha —como la hibridación, el mimetismo y la ambivalencia— y reflexiona sobre los desafíos de entender a la comunidad lusófona como un espacio integrador de empoderamiento. El autor sugiere que *Esse Cabelo* presenta una crítica a Portugal y su incapacidad para crear espacios inclusivos y luchar contra el racismo como herencia colonial.

Siguiendo el hilo de la herencia transatlántica lusófona, Alejandra Rivero centra su análisis en el legado portugués en el territorio uruguayo en «Elogio del portuñol: lenguaje y terruño en *Custurador de barro* de David Benavídez». En este trabajo, Rivero reflexiona sobre cómo el poemario escrito por el poeta riverense en 2021 en portuñol (definido como la variedad lingüística regional cuya matriz se conforma por el español y el portugués) se asemeja en varios aspectos a lo ocurrido con el creole antillano y su particular situación diglósica. Rivero demuestra cómo el poeta genera, desde el espacio de la frontera entre dos lenguas oficiales de un territorio regional, un *tercer espacio* (Bhabha, 1994) lingüístico. El sugestivo juego de palabras entre el barro (tierra) y el acto de coser (unir elementos dispares) en el mismo título del poemario de Benavídez revela la escritura fronteriza como acción creativa, reparadora e integradora.

Cambiando el enfoque para poder explorar la segunda mitad del subtítulo del volumen *Estudios literarios y traductológicos*, en «Versos inéditos de Zola por Julio Herrera y Reissig» Silvia Antúnez examina la traducción del poema «Nina» de Zola realizada por el poeta modernista del Novecientos uruguayo, Julio Herrera y Reissig. Antúnez trae a colación dos poemas de Baudelaire que funcionan como textos matrices que dialogan con ambas versiones de «Nina», junto con otras dos poesías estrechamente vinculadas: un falso apócrifo de Baudelaire escrito por Paul Alexis y la «Berceuse blanca» del mismo Julio Herrera y Reissig. Leídos en conjunto, estos textos hacen visible una interesantísima cadena de vínculos transtextuales en torno a los recuerdos y los retornos y a la vida que surge de la putrefacción, tanto metafóricamente como del mundo material.

En «Rasgos del español rioplatense en las traducciones al español en Uruguay: un estudio de caso», Cecilia Torres examina las peculiaridades lingüísticas en la traducción al español *Los poseídos de la luna llena*, a cargo de

Laura Masello (1992), de la novela *Les possédés de la pleine lune* (1987) del escritor haitiano Jean-Claude Fignolé. Torres pone el foco en la elección de la variedad lingüística del español a la que se traduce el texto y argumenta que no es solo cuestión de transferir un texto a otro idioma, sino que es un proceso de transferir un texto de una cultura a otra. La *aceptabilidad* de la traducción es producto de las decisiones tomadas por los distintos agentes que participan en el proceso editorial, que van desde la elección del título a traducir hasta las características de la lengua a la que se traduce. Este proceso pone en evidencia las políticas de traducción, no solo con respecto a la comunidad de lectores objetivo, sino también el papel determinante de los mercados literarios y las vicisitudes de las industrias editoriales.

Por último, el estudio que cierra este volumen, de Leticia Hornos y Cecilia Torres, «Idea traductora: panorama general de obras traducidas y archivo», tiene el propósito de visibilizar la agencia de los traductores en el campo cultural uruguayo, normalmente considerado la periferia de la periferia con respecto de los grandes centros editoriales del mundo hispanohablante. Con el fin de desmentir la «invisibilidad» del traductor, Hornos y Torres presentan los resultados principales de un relevamiento de las traducciones presentes en la colección Idea Vilaríño alojada en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional del Uruguay. La intención de Hornos y Torres es hacer visible el menos conocido rol de traductora de la consagrada escritora, desde sus primeras publicaciones en revistas y semanarios, pasando por el trabajo de traducción del francés y del inglés.

Dado que, como lo dijo Edward Said (1994), «leer y escribir textos nunca son actividades neutrales» (p. 319), no cabe duda de que los interrogantes presentados en este cuarto volumen de *Estudios de lenguas* nos invitan a una comprensión del estudio de lenguas, las literaturas extranjeras y la traducción literaria como formas de plantear problemas teóricos que producen «fricciones», en el sentido de la antropóloga Anna Lowenhaupt Tsing (2004). Como alude Glissant en la cita epigráfica, las lenguas no están dadas de antemano, sino que son entes vivos en constante proceso de transformación: para que puedan «prender» en los suelos del mundo, las tenemos que habitar y dejar que nos habiten. Invito a que disfruten de este admirable trabajo colectivo que reúne perspectivas, corpus y análisis sobre formas de habitar las lenguas.

*Allison Mackey*

Departamento de Letras Modernas, FHCE,  
Universidad de la República, Uruguay

## Referencias

- BHABHA, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Londres: Routledge.
- GLISSANT, É. (2017). *Poética de la relación*. Trads.: Senda Inés Sferco y Ana Paula Penchaszadch. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- MIGNOLO, W. (2000). *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press.
- SAID, E. (1994). *Culture and Imperialism*. Nueva York: Vintage.
- LOWENHAUPT TSING, A. (2004). *Friction: An ethnography of global connection*. Princeton: Princeton University Press.



# *Todas as vezes que dissemos adeus* de Kaká Werá Jecupé: memória escrita de um povo silenciado<sup>1</sup>

ELIZABETH LIMA DE LEÓN  
SEBASTIÁN DE LOS SANTOS

Universidad de la República-Administración Nacional de Educación Pública

## Resumo

Muito se discute nos tempos atuais sobre a importância de preservar a natureza e o meio ambiente, assim como também são assunto diário as manifestações em procura de respeito aos direitos humanos, às minorias e aos movimentos contra o racismo e a violência. Na narração de Kaká Werá Jecupé (2002) estão apresentados todos esses elementos, desde uma visão da cultura minorizada que faz uso da língua hegemônica para denunciar e apresentar uma outra história, diferente da que nos foi tantas vezes contada.

## Mombyky<sup>2</sup>

Ko'ãgã rupi oñeñe'ẽ tuichamba'eha tekoha ha umi oĩva tekoha jerére, upéicha avei ojeheka tojehechakuaa avakuéra rekoapome'ẽ, mbovyvéva, atykuéra oporombo'yke'yva ha ñorairõ. Kaká Werá (2002) mombe'úpe ojehechaukapaite ko'ã mba'e, ojehechakuaahápe arandukuaa oñemboykevéva oipurúva ñe'ẽkuaa imbaretéva oikuaauka ha ohechauka hañgua peteĩ ambue tembiasakue, ojoavýva umi hetajey oñemombe'úvagai ñandéve.

## Abstract

A lot is being said nowadays about the need to preserve Nature and the environment. There are also some ways to manifest in favor of the respect of

---

1 Trabalho realizado para o Seminário de Literaturas em Língua Portuguesa ministrado pela Dra. Ana Tettamanzy no âmbito da Especialização e Mestrado em Ensino de Línguas Estrangeiras ANEP-Udelar.

2 Tradução feita pelo Dr. Dionisio Fleitas, catedrático da Academia de Língua Guarani no Paraguai.

human rights, minorities, anti-racial, and anti-violence movements. Kaká Werá Jecupé (2002) introduces all the above elements from the perspective of a diminished minority culture, which portrays the other story to denounce the status quo, introducing a story different from the one they told us, making use of hegemonic language.

Ao abordar a obra de Kaká Werá Jecupé é possível observar a trajetória em relação a perdas e à construção de um “guerreiro sem armas”, dando relevância às vidas e artes indígenas no enfrentamento anticolonial, não só em questões sobre racismo como dos crimes de Estados nacionais (e antes dos impérios coloniais) contra povos e contra o planeta.

O cenário atual é de preocupação e é nesse cenário que transcorre o relato deste “Pahi”<sup>3</sup> que difunde a paz interior e a sabedoria ancestral, aportando a visão não hegemônica de uma realidade na qual estamos todos envolvidos. O autor escreve com dupla intenção, por um lado, para o indígena no âmbito da autoconsciência e da identidade, e por outro, para o homem das cidades, na procura de uma mudança radical das relações com o meio ambiente e com as diferentes comunidades que procuram ter voz. Sua obra é um relato autobiográfico que enriquece o patrimônio comum da cultura como manifesta Gusdorf (1948):

La autobiografía solo resulta posible a condición de ciertas presuposiciones metafísicas. Resulta necesario, en primer lugar, que la humanidad haya salido, al precio de una revolución cultural, del cuadro mítico de las sabidurías tradicionales, para entrar en el reino peligroso de la historia. El hombre que se toma el trabajo de contar su vida sabe que el presente difiere del pasado y que no se repetirá en el futuro; se ha hecho sensible a las diferencias más que a las similitudes; en su renovación constante, en la incertidumbre de los acontecimientos y de los hombres, cree que resulta útil y valioso fijar su propia imagen, ya que, de otra manera, desaparecerá como todo lo demás de este mundo. La historia quiere ser la memoria de una humanidad que marcha hacia destinos imprevisibles; lucha contra la descomposición de las formas y de los seres. Cada hombre es importante para el mundo, cada vida y cada muerte; el testimonio que cada uno da de sí mismo enriquece el patrimonio común de la cultura (pp. 2-3).

Jecupé apresenta saberes nativos, iniciando o leitor na sabedoria tradicional para enfrentar os problemas sociais e ambientais que afetam o Brasil e pretendendo a revolução cultural que menciona Gusdorf (1948). Sua

---

3 Segundo Jecupé (2002): “Pahi é um difusor da memória sagrada da cultura ancestral e dos valores que edificam um ser. Tais valores têm como objetivos a paz interior e a sabedoria” (p. 118).

principal arma é o uso da língua do invasor como fator fundamental para contestar a opressão. Segundo Masello (2020):

Em contextos pluriculturais e plurilíngues decorrentes de sociedades pós-coloniais, pode-se constatar em algumas obras literárias a persistência de relações de poder entre a cultura hegemônica e as culturas dominadas. Tais tensões são expressas através da escolha feita pelos escritores com relação à língua ou à variedade de língua empregada e aos processos envolvidos nessa decisão nos planos discursivo e ideológico (p. 76).

Estamos diante de uma obra narrada em primeira pessoa, que conta desde o primeiro parágrafo a história de vida do principal personagem: “Eu sou Kaká Werá Jecupé... e que é dedicada aos muitos indígenas que andam pelas grandes cidades, desaldeados de sua cultura pelo lado exterior. Mas buscando a sua aldeia interior através de suas raízes sagradas” (Jecupé, 2002, p. 15); nela, o autor expõe seus aprendizados, o começo da sua trajetória e suas vivências pelo Brasil a partir da interação com a cidade, seus moradores e costumes, introduzindo o leitor a um mundo por muitos desconhecido, missão esta que lhe foi dada por seus espíritos guia:

Meus Espíritos Instrutores (os Tamäl) empurraram-me na boca do jaguar, essa yauaretê chamada metrópole, creio que como prova, para que aprendesse e comesse dessa língua e cultura de pedra e aço. Foi assim que comi o pão que a civilização amassou. Sobrevivi. Por isso, devorei o cérebro dessa cidade. Sonhei que os Tamai deram-me a incumbência de contar um pouco da minha história, da minha vida entre dois mundos, e de revelar alguns mistérios da tradição milenar ensinada pelos Antigos, os que aqui habitavam desde sempre (Jecupé, 2002, p. 16).

Neste trecho, pode-se observar o contato evidente entre as duas culturas, as diferenças com seu lugar de origem (“cultura de pedra e aço”) e a superação dessa viagem: “Sobrevivi”, são as palavras fortes do autor, com as quais tomamos consciência da magnitude da experiência.

Eu sou a voz da terra pisada assim como da terra tocada. Pois aceitei por inteiro a missão de ser um porta-voz à surda metrópole com seus ornamentos de néon e a beleza cosmética de sua face, cujos antepassados vestiram meu povo de costumes, hábitos, espelhos. E que, embora os hábitos procurassem ter feito monges, criaram violências (Jecupé, 2002, p. 16).

É possível observar a denúncia e o sentir do autor que assume a missão de contar a história como testemunha, utilizando a língua do invasor como ferramenta, realizando em várias passagens, adaptações irônicas de citações muito

conhecidas em referência à carta do escrivão real Pero Vaz de Caminha (1500) sobre o “achamento” da terra que seria chamada Brasil. Por exemplo, em relação às palavras de Caminha sobre os povos originários que não cobriam “suas vergonhas”, Jecupé (2002) diz: “Conheci uma qualidade de caciques que põem gravatas como na minha época de estudante e que, como dizia um antiquíssimo e histórico escrivão, andam deveras desavergonhados” (p. 37).

Segundo Lúcia Sá (2006):

O efeito humorístico da citação está precisamente na inversão entre a posição de narrador e sujeito narrado: se a Carta de Caminha era, de maneira bastante típica, a narração de um viajante europeu que descrevia para outro europeu (o rei Dom Manuel) o estranho mundo da América, em Jecupé temos um narrador indígena que descreve para os leitores brasileiros conhecedores da Carta original elementos familiares da chamada civilização a fim de ridiculizá-los (p. 259).

O autor representa e personifica o papel de promotor da memória sagrada e da cultura ancestral, comprometido social e politicamente, com a intenção de fazer o leitor refletir sobre a urgência da “Grande mãe” e de lembrar à civilização a importância de cuidar da natureza, utilizando recursos narrativos que propiciam a proximidade e a curiosidade de conhecer essa história.

Então eu vim para mostrar a nudez do meu povo. A claridade do coração. Eu vim para nos despirmos. Para descobrirmos os brasis. Para descobrirmos os brasileiros. Para conversarmos juntos ao pé do fogo. Infelizmente, em tom de emergência, de apelo. É esse o sentido de contar o que tenho para contar. Os seres da natureza e a Grande Mãe temem e sopram aos nossos olhos e ouvidos uma urgência (Jecupé, 2002, p. 17).

Considerando que o escritor aprendeu a falar a língua da metrópole para posteriormente poder combater muitos dos discursos correntes acerca dos povos indígenas (referindo-nos àquela linguagem acadêmica sobre povos indígenas em palavras chave como: “primitivos”, “autóctones”, “selvagens” ou “tradicionais”, com referência a um passado distante que continua estando presente no imaginário atual de muitas pessoas), é possível entender, no seguinte fragmento, a resistência do seu povo. Assumindo que, ao entender o outro, encontrariam o modo de resistir e coexistir desta forma, a tribo em conselho decide o caminho a seguir:

... traçava ensinamentos. Estava diante de uma velha, porém não menos sagrada, lousa. Riscando o alfabeto - dividindo em português e guarani, Curumins no chão com pedaços de papel em punho repetiam a lição do

cacique. Por iniciativa comunitária, a aldeia decidira alfabetizar-se. O conselho da tribo refletira e chegara à conclusão de que naquele lugar, onde outrora fora Mata Atlântica e agora periferia da cidade paulistana, a resistência passava pela compreensão mais profunda de outras culturas, principalmente a chamada civilização... (Jecupé, 2002, p. 51).

Com essa intenção, o autor apropriou-se do idioma para utilizar a escrita como instrumento de luta política e como ferramenta de fixação da sua memória cultural, sendo utilizada para contar a história de um povo silenciado há séculos pela mentalidade colonizadora. Neste sentido, o autor apresenta através de sua escrita (exibindo o amplo domínio da língua do colonizador) a problemática entre a escrita do indígena e a literatura canônica do Brasil, misturando estilos e contando histórias antagônicas. A originalidade encontra-se no próprio discurso do autor, que inclui ao longo da obra termos da língua nativa, muitos deles difíceis de encontrar nos dicionários de livre circulação:

a nossa aldeia foi atacada. Homens empunhados de pequenos trovões de aço fizeram uma grande tempestade, lançando-se contra nós de todos os lados, fazendo chuva de chamas. Curumim, cunhá<sup>4</sup> (tijari, tieti, mitã, meno-nunure, aymeri, tujá, tujá-i); corpos destes nomes ao chão, como um estio fúnebre (Jecupé, 2002, p. 22).

A expressão “corpos desses nomes” é um indicador da importância dada pelo povo indígena ao fato de receber um nome, associado a rituais fortalecedores do sentimento de conexão com sua raiz ancestral, que implica tradição e ensinamentos a serem preservados. Mas na contraparte, existe uma imposição de um “nome-número” com o qual o indígena deve ser registrado para “ser”, para existir. Atualmente, devido a essa imposição, muitos indígenas nascem e não realizam os rituais sagrados associados ao nome; dessa forma a civilização lhes “masca a memória e a raiz ancestral” (Jecupé, 2002, p. 25). Em São Paulo, na aldeia guarani que acolhe o protagonista, a cidade exige o “cadastro”, o registro dos moradores, que passam a ter o nome e o número civilizado, para poder assim terem acesso aos recursos que iam faltando na aldeia. Esta visão de “ser e não ser” é considerada por Bernardino-Costa (2016) através de uma análise da obra de Frantz Fanon (2008) na qual demonstra que

o colonialismo, mediante o racismo, produz uma divisão maniqueísta do mundo entre a zona do ser e a zona do não-ser [...] Embora o olhar imperial queira produzir cada uma dessas zonas como homogêneas, para Fanon

4 Curumim: rapaz jovem; garoto, menino. Dicionário de Tupi-Guarani. Cunhá: Mulher jovem. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/cunha%C3%A3> [consultado em 18-03-2023].

nenhuma delas é homogênea. Entre os não-seres, inferiorizados pela cultura imperial, há uma outra divisão: entre sub-humanos e não-humanos (p. 508).

É possível observar isto no seguinte trecho da obra: “precisamos trocar com os civilizados meios para sobreviver. Uma das coisas trocadas foram os nomes”, “Disseram que sem nome e número civilizado, não se existia, então o que éramos? Éramos apenas, não existíamos... (Jecupé, 2002, p. 27).

Sem dúvidas, estes fragmentos revelam um processo de aculturação e de violência na necessidade de escolarização para alcançar uma base de negociação e de resistência ao outro, a obrigação de mudar seus costumes para poder sobreviver, naturalizando o fato de aceitar um nome não indígena. Porém, esses fatos abalam a família do autor provocando a morte da mãe por depressão e o alcoolismo e posterior morte do pai. Em decorrência desses acontecimentos, o autor, movido pela revolta, resolve fazer uma viagem para aproximar-se de sua identidade étnica. Sua vida foi marcada por mudanças territoriais, na procura da paz, de aldeia em aldeia, pela terra livre de males, à mercê de pressões externas à tribo. Algumas vezes foram expulsos de suas terras com argumentos ajustados a documentos de doações efetuadas no século XVIII pelo imperador do Brasil, outras sob o fogo de “trovões de aço” com violência de diferentes origens. Apesar de toda a barbárie vivida, nessa viagem, o autor descobre aliados entre os outros, entre os moradores das cidades: “descobri que na cidade havia guerreiros que lutavam pela preservação da Mata Atlântica e pela despoluição das represas Guarapiranga e Billings, as duas que nos afetavam diretamente” (Jecupé, 2002, p. 39).

A separação da cidade com a natureza é um fator de distanciamento, de imposição violenta em procura de lucros que não visam nem se importam em manter a vida. Encontrar relações colaborativas entre todos é de urgência para a sobrevivência de todas as espécies.

Vi apodrecer a água que nos banhava. Vi sumirem as aves que adornavam a arte guarani. Vi rasgarem a terra com dentes de aço para romper estradas e delimitar propriedades dentro de sítios sagrados guarani. Vi a roça ficando escassa para o cultivo do alimento. E, quando os guaranis precisaram descer à aldeia Morro da Saudade para trocar seu artesanato pelo que comer, vi pagarem esmolas e ouvi a expressão: –Sujos, nem banho tomam (Jecupé, 2002, p. 40).

O desejo do autor de recuperar o caminho de sua memória ancestral, de visitar o lugar onde começava a história de sua família, o leva a percorrer grande parte do território, onde conhece outras histórias, não indígenas, mas carregadas de tragédias como as dos Judeus. Conhece pessoas comprometidas com a luta pela preservação da natureza e com o respeito pelo outro. Mantém contato com descendentes de povos africanos e escoceses,

dentre outras nacionalidades e religiões variadas, que têm um objetivo comum, o de respeitar a natureza e o outro, preservando o que há de mais sagrado, a mãe terra. Esta é uma história de invasões, desrespeito e várias manifestações de violência perante povos indígenas, mas também de reconhecimento do outro como um aliado, onde são descobertos os brasis e os brasileiros, história de perdão, perdão que é a chave que abre a porta à esperança de uma luta em conjunto por preservar essa “nave Gaia”<sup>5</sup> nomeada por alguns como “Terra”.

Kaká consegue com sua obra materializar as memórias fragmentadas de um povo que quer manter suas raízes ancestrais, mudando essa visão parcial e preconceituosa, afirmando que seu trabalho é uma forma de começar a registrar na escrita a voz do seu povo, escrita que se torna chave para o entendimento entre nações hoje separadas, mas que já foram uma.

Considerando o exposto até aqui, como já foi dito, o autor apropria-se da língua do opressor de forma privilegiada, competente, original e assim utiliza uma série de estratégias e de elementos narrativos para romper com o monólogo hegemônico do opressor instaurado. A partir da sua própria autobiografia, descreve os dois mundos e oferece uma nova versão dos fatos, da história.

Kaká nos deixa uma cosmovisão indígena genuína: a ideia de que se pode superar os estigmas arcaicos, utópicos, infantilizados e folclóricos que acompanham até os dias de hoje os nativos e seus descendentes. Mesmo assim, entendemos que devemos continuar dando espaço e respeito a estas vozes que representam o indígena do Brasil e da América Latina.

## Referências

- BERNARDINO-COSTA, J. (2016). A prece de Frantz Fanon: oh, meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona! *Civitas: Revista de Ciências Sociais*, 16(3), 504-521. <https://doi.org/10.15448/1984-7289.2016.3.22915>
- FUNDAÇÃO NACIONAL DOS POVOS INDÍGENAS (FUNAI) (s.d.). *Dicionário de Tupi-Guarani*. Folheto 43 (FO-CX-43-2739-2000) [Recuperado de <https://biblioteca.funai.gov.br/media/pdf/Folheto43/FO-CX-43-2739-2000.pdf>]
- GUSDORF, G. (1991). Condiciones y límites de la autobiografía (Trad. Á. G. Loureiro). *Suplemento Anthropos*, 29. Recuperado de <https://ayciiunr.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/08/gusdorf-george-condiciones-y-lc3admitides-la-autobiografc3ada.pdf>
- KAKÁ WERÁ JECUPÉ (2002). *OréAwéRoiru'aMa Todas as vezes que dissemos adeus*. São Paulo: TRIOM.

5 Expressão utilizada por Ailton Krenak (pensador, ambientalista) e Antonio Nobre (cientista e ativista), no Ciclo Selvagem. *Cadernos Selvagem*, publicação digital da Dantes Editora Biosfera, 2021. <https://ecoarte.info/arquivos/12511>.

- MILANEZ, F., SÁ, L., KRENAK, A., CRUZ, F., URBANO, E., e DOS SANTOS PATAXÓ, G. (2019). Existência e diferença: o racismo contra os povos indígenas. *Revista Direito e Práxis*, 10(03), 2161-2181.
- MASELLO, L. (2020). Literaturas pós coloniais em língua portuguesa: a contribuição milionária de todos os erros. En L. MASELLO (Dir.), *Lenguas, literaturas extranjeras y traducción literaria. Estudios de Lenguas* (Vol. 2). Montevideo: Universidad de la República.
- NOBRE, A., e KRENAK, A (2021). *Nave Gaia. Cadernos Selvagem*. Rio de Janeiro: Dantes Editora Biosfera.
- PRIBERAM (s. f.). *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Recuperado de <https://dicionario.priberam.org/cunh%C3%A3>.
- SÁ, L. (2006). Anticolonialismo na pós-colônia: Kaká Werá Jecupé ou a literatura indígena da megalópolis. En M. RIBEIRO SANCHES (Ed.), *Portugal não é um País Pequeno*. Lisboa: Cotovia.
- VAZ DE CAMINHA, P. (s. f.). *A carta*. Universidade da Amazônia (Unama).

# Soleils disparus, horizons et entre-deux-mondes dans *Ti-Jean L'Horizon* de Simone Schwarz-Bart

LAURA MASELLO

Universidad de la República

## Résumé

La réécriture de l'Histoire à travers le fonds commun de mythes et de contes traditionnels a permis aux écrivains caraïbéens d'aborder la question traumatisante des origines historiques et anthropologiques de leurs sociétés. En Guadeloupe, le personnage populaire de Ti-Jean, apparu d'abord dans le conte oral, est repris par Simone Schwarz-Bart dans son roman poétique *Ti-Jean L'Horizon* (1979) et acquiert d'autres dimensions dépassant la notion traditionnelle de héros. Des motifs hétérogènes, appartenant à la fois aux mythologies créoles, africaines et grecque, s'ajoutent aux traits originaux et contribuent à une réinterprétation du personnage à plusieurs niveaux. Bien avant l'émergence de la Créolité (Chamoiseau, 1997), Schwarz-Bart anticipe quelques-uns des postulats de ce mouvement ainsi que certaines idées de base de la pensée de Glissant (1981, 1997), notamment celles ayant trait à la relation entre les cultures ataviques et les cultures composites dans les sociétés insulaires des territoires politiquement dépendants.

## Resumen

La reescritura de la Historia a través del acervo común de mitos y cuentos tradicionales ha permitido a los escritores caribeños abordar la traumática cuestión de los orígenes históricos y antropológicos de sus sociedades. En Guadalupe, el personaje popular de Ti-Jean, que aparece por primera vez en el cuento oral, es retomado por Simone Schwarz-Bart en su novela poética *Ti-Jean L'Horizon* (1979) y adquiere otras dimensiones más allá de la noción de héroe tradicional. Motivos heterogéneos, pertenecientes a las mitologías criolla, africana y griega, se suman a los rasgos originales y contribuyen a una reinterpretación del personaje en varios niveles. Mucho antes del surgimiento de la Creolidad (Chamoiseau, 1997), Schwarz-Bart anticipó algunos de los postulados de este movimiento, así como ciertas ideas básicas del pensamiento de Glissant (1981, 1997), en particular con respecto a la relación entre culturas atávicas y culturas compuestas en sociedades insulares de territorios políticamente dependientes.

## De l'oralité au récit écrit

Héritier d'une longue tradition littéraire originaire de Bretagne et diffusée dans d'autres pays francophones, le personnage populaire de Ti-Jean apparaît dans sa version caraïbéenne d'abord dans le conte oral en tant que représentation du faible qui, comme Bouqui – un autre personnage populaire du folklore antillais –, lutte contre celui qui détient le pouvoir sous toutes ses formes et parvient souvent à vaincre ce dernier grâce à sa ruse et à son habileté. Des récits oraux, Ti-Jean passe aux récits écrits et atteint le théâtre dans la pièce *Ti-Jean and His Brothers* (1958) de Derek Walcott et le roman poétique avec *Ti-Jean L'Horizon* (1979) de Simone Schwarz-Bart, où le personnage doit affronter respectivement le Diable et la Bête à Sept Têtes.

La réécriture de l'Histoire à travers le recours au merveilleux et au fonds commun de mythes et de contes traditionnels a permis aux écrivains caraïbéens d'aborder la question traumatisante des origines historiques et anthropologiques de leurs sociétés « dont l'aspect honteux a souvent été occulté sous la neutralisation conciliante des mythologies du métissage et des syncrétismes » (Lucas, 2003, p. 184). Bien que le schéma initial reste celui d'une lutte épique contre une créature surnaturelle, la Bête à sept têtes, dans le roman de Schwarz-Bart le protagoniste acquiert d'autres dimensions dépassant la notion traditionnelle de héros : des motifs hétérogènes, appartenant à la fois aux mythologies créoles, africaines et grecque, s'ajoutent aux traits originaux et contribuent à une réinterprétation du personnage à plusieurs niveaux, soit autour de la thématique identitaire (Rumpf, 1989) ou mythologique (Toureh, 1986), soit encore en tant que roman de la créolité (Zanini, 2017), entre autres.

Cependant, les significations possibles du personnage ne sont pas épuisées dans ce type d'approche. En ce qui concerne sa dimension spécifiquement épique, ce personnage s'inscrit dans une vision plus moderne adaptée à la réalité guadeloupéenne. Sur le plan mythique, le récit peut être considéré comme une allégorie qui associe des éléments issus des mythes de la littérature universelle regroupés autour du personnage traditionnel antillais de Ti-Jean et de son parcours initiatique. Dans sa dimension littéraire, comme tous les protagonistes des romans d'apprentissage, Ti-Jean part en quête d'une identité et doit traverser une série d'épreuves au milieu d'une histoire où le merveilleux se confond avec le réel. Le personnage de Schwarz-Bart vit une étape pré-héroïque de préparation à son rôle et à son destin : celui de l'Initié. Dans son parcours, Ti-Jean incarne l'imaginaire et les mythes guadeloupéens depuis leurs origines jusqu'à l'étape post esclavagiste qui s'étend jusqu'à nos jours, c'est pourquoi il peut également être étudié sous une perspective décoloniale, telle qu'elle est proposée par Nzungou-Tayo (2021) : « De ce point de vue, la décolonialité se distingue de la postcolonialité en ce qu'elle part de plus loin (la colonisation de l'Amérique au xve siècle) et qu'elle questionne

les soubassements épistémologiques des savoirs occidentaux appliqués aux autres cultures » (p. 136).

## L'Initié à la recherche du soleil disparu

Dans *Ti-Jean L'Horizon*, la narration des aventures du protagoniste est précédée du récit des origines et des conditions de naissance du héros à la manière rabelaisienne. Cette présentation du personnage, qui occupe les deux premiers livres, installe une scène pré-épique, voire religieuse, à la manière des mythes fondateurs qui inaugurent l'histoire des civilisations elles-mêmes, c'est-à-dire de ce que Glissant (1997) appelle les cultures ataviques par opposition aux cultures composites, telles celles des sociétés nées de la plantation et du métissage. Ti-Jean sera d'abord l'Enfant, celui qui interroge, qui ne cesse de déranger les autres par ses questions sur le monde qui l'entoure d'abord, mais très vite aussi sur le sens de ce monde, sur le passé et l'avenir, sans jamais perdre la spontanéité naïve et la capacité d'émerveillement typiques de son âge. Cette ouverture intellectuelle sur le monde extérieur et cette extrême curiosité confèrent au personnage une certaine aura particulière depuis son apparition dans l'histoire : « Ti-Jean brûlait d'interroger la seule personne qui ait réellement connu l'univers d'En-Haut » (Schwarz-Bart, 1979, p. 38). C'est aussi un enfant, Maïari, qui le guidera dans l'épisode africain, incarnant à la fois la sagesse et la pureté de celui qui contemple le monde sans pré-acquis : « Le choix de l'enfant pour guider les premiers pas de Ti Jean dans la complexité historique et sociale de l'Afrique ancienne se justifie peut-être par l'idée reçue que l'enfant n'a en général aucun a priori dans sa perception et interprétation du monde » (Nzengou-Tayo, 2021, p. 139).

Ti-Jean soulève des questions auxquelles personne n'avait pensé jusque-là. Le monde tel qu'il est présenté dans les livres, la lecture qui vient des Blancs ne le satisfont pas : « La joie des livres disparut et Éloïse se retrouva devant un enfant qui revenait silencieux de l'école » (Schwarz-Bart, 1979, p. 32). C'est justement cette soif de connaissance extasiée devant les objets et les êtres qui l'éloigne des autres : Ti-Jean sera ressenti dans le village comme le Différent, l'enfant dont l'attention est attirée sur ce que les autres ne regardent même pas. Les avis sont partagés ; son comportement provoquera des réactions soit de respect soit d'incompréhension de la part des habitants de Fond-Zombi : « Ti-Jean, mon pauvre enfant ... prétends-tu être à toi seul une nouvelle génération ? Des rires fusèrent de toutes parts » (Schwarz-Bart, 1979, p. 51).

Ti-Jean est celui qui, dès ses premiers pas, dépassera les apparences, celui qui révélera les mystères, fonction qui trouve son point culminant dans la recreation du mythe platonicien de la grotte lors de l'épisode de la rencontre avec la vieille femme aux longs seins. Dans cette initiation au caractère avant

tout sacré, la réponse à ses questions viendra sous forme de révélations : la métamorphose de man Justina, les visions successives du corbeau. L'Initié est un intermédiaire entre deux mondes; il n'appartient à aucun des deux puisque la limite entre eux est invisible, ce qui explique le caractère mélancolique du personnage : « le coeur étreint d'une vague nostalgie d'homme, d'oiseau de passage » (Schwarz-Bart, 1979, p. 74).

L'initiation, phase qui précède l'étape héroïque, se fait à la fois par la voie sacrée et par l'importance de la voix, de la parole ou de l'absence de parole. Le silence chez Ti-Jean enfant est signe d'intériorité, de préparation. Lorsque cette intériorité surgit sous forme d'interrogations, le personnage découvre la puissance de la parole : « et des paroles étranges tombèrent de sa bouche sans qu'il pût les reconnaître, bien que prononcées avec sa voix, sa langue même » (Schwarz-Bart, 1979, p. 51).

Le thème de l'Initiation est ainsi associé à un plan de significations possibles du personnage si l'on tient compte de son premier nom : Ti-Jean l'Oraison. Le rôle de la parole et sa concrétisation à travers le récit sont initiatiques car elles lui permettent de connaître le monde invisible à travers des expériences hors du commun : « – Le blanc de ton œil est tout rouge : aurais-tu vu 'quelque chose' ? – Ti-Jean venait d'un autre monde, le monde-là même qu'il avait vainement cherché sous la terre » (Schwarz-Bart, 1979, p. 45).

Le statut de héros qui lui sera conféré par son destin n'est pas assumé sans une remise en question permanente, car Ti-Jean gardera toujours la nostalgie de l'Initié, le manque d'identité de celui qui appartient à deux mondes, de celui qui devient charnière entre les jeunes des temps nouveaux et ceux des temps anciens.

## Un oiseau de passage entre deux mondes

Chacune des armes que le géant Wademba, l'Immortel, donne à son petit-fils est revêtue d'une signification symbolique et de pouvoirs que le personnage invoquera dans différents épisodes de son aventure. Dans la scène rituelle du livre I au cours de laquelle le garçon est fait chevalier par son aïeul, celui-ci annonce également ce qui l'attend : « ton chemin est parmi ceux d'En-Bas et il se nomme tristesse, obscurité, malheur et sang » (Schwarz-Bart, 1979, p. 65).

Les paroles du grand-père hanteront toujours l'âme de Ti-Jean, car elles le lient malgré lui non seulement à cet avenir qu'il est censé parcourir jusqu'à l'accomplissement de son destin mais au passé de ses ancêtres et de la terre antique, celle de « ce Noir d'Afrique » qui vient de lui léguer la responsabilité de partir à la recherche de ses origines :

Dans ce contexte, l'aventure de Ti Jean prend toute une valeur symbolique, puisque ce dernier va faire l'expérience des deux mondes qui ont modelé la vision des Guadeloupéens (l'Afrique originelle, d'une part, et la France colonialiste, de l'autre) avant de revenir dans son île et y assumer sa place (Nzengou-Tayo, 2021, p. 137).

Ti-Jean est chargé de perpétuer l'idée d'une identité collective, à l'image des héros fondateurs. Cependant, la différence réside dans le fait que, en tant que pivot entre deux générations, il s'interroge toujours sur le sens de son parcours. Le voyage à l'intérieur de la Bête et au Royaume des Morts a-t-il un sens alors que ses propres contemporains incarnent la viabilité d'une révolution ? (Schwarz-Bart, 1979, p. 76). Ti-Jean représente tous les peuples qui, transplantés à un moment donné de leur histoire dans une autre géographie et dans une autre culture, envisagent la recherche de leurs origines, de leur véritable essence. Le voyage en Afrique apportera-t-il la réponse tant souhaitée ? Le héros se retrouvera piégé malgré lui par la Bête et pénétrera dans son Intérieur avec une mélancolie qui rappelle le tourment glissantien (Glissant, 1981) car il n'a aucune certitude de trouver les réponses souhaitées lors du voyage au pays de ses ancêtres.

Ce personnage a été créé au moment où la Négritude voyait naître des contre-discours, tels que l'Antillanité proposée par Glissant, qui postule la relativité avec laquelle doit être comprise la rencontre des peuples métis dé-culturés avec l'Afrique. En ce sens, Ti-Jean incarne les questions inhérentes à la réalité caraïbéenne et, plus particulièrement, antillaise. Le caractère sombre, les rêves nostalgiques, les doutes du protagoniste semblent illustrer la définition avec laquelle Bouraoui (1985) a caractérisé Aimé Césaire (1985) lui-même en tant qu'Antillais : « homme du déracinement et de l'écartèlement » (pp. 103-104). L'enracinement et la reculturation sont vécus comme un tourment et le voyage en Afrique n'est pas vécu comme un retour à la terre matricielle, comme l'exprimeront plus tard les auteurs de la créolité :

Nous étions nés *dans* l'attentat colonial ; il avait initié nos mises-sous-relations ; déclenché les pulsions qui fonctionnent en nous, déterminé nos rapports à l'existant. Nous ne relevions pas d'une virginité antécoloniale, mais de l'obscur déflagration des premières touches, des cales matrices des bateaux négriers (Chamoiseau, 1997, pp. 200-201).

Le véritable retour au pays natal viendra après la purification que seule la souffrance peut assurer, une fois que Ti-Jean aura affronté ce qu'il ne comprend pas et ce qu'il n'approuve pas. Si Ti-Jean incarne le débat identitaire de sa génération, une telle entreprise implique une remise en cause de la société : Ti-Jean sera celui qui transgressera certaines valeurs non

seulement dans son entourage immédiat mais dans cette société mère qui le voit comme un étranger :

– Les miens, ne suis-je pas parmi eux?

– Parmi les tiens? Non, tu es pour nous comme ces animaux que l'on voit parfois dans la brousse, et pour lesquels on ne dispose pas de nom, voilà tout : et ton langage est pour nous comme des cris de chouette dans la nuit (Schwarz-Bart, 1979, p. 148).

Il est aussi incompris des personnes âgées, il ne trouve pas sa place dans les cultures ataviques. Son destin est toujours à construire : il devra connaître l'obscurité et le rejet avant de découvrir son essence. C'est toute l'histoire du Noir exilé et devenu objet dans nos sociétés, celle-là même que Césaire métaphorisait dans son Cahier (1983) :

C'était un nègre dégingandé sans rythme ni mesure.

Un nègre dont les yeux roulaient une lassitude sanguinolente.

Un nègre sans pudeur et ses orteils ricanaient de façon assez puante au fond de la tanière entrebâillée de ses souliers.

La misère, on ne pouvait pas dire, s'était donné un mal fou pour l'achever (p. 12).

Le personnage deviendrait apparemment le porte-parole de l'homme noir esclave, renégat, dénigré par la société qui l'assujettissait. Mais il est aussi rejeté par les autres peuples africains qui n'acceptent pas cette race de « ceux qu'on met dans les cordes » (Schwarz-Bart, 1979, p. 149). Son statut est variable et ambigu selon le point de vue choisi, car pour ces ancêtres africains retrouvés, Ti-Jean n'est pas un héros mais un sorcier, une Ombre qui revient du Royaume des Morts pour perturber la vie sur terre : « A ce moment un chien du voisinage [...] pousse le gémissement spécial des bêtes qui flairent une Ombre. Ce fut alors un seul houvari, un seul charivari courant en rafale sur la colline du roi : laisse en paix, laisse en paix les vivants » (Schwarz-Bart, 1979, p. 191).

Le parcours de Ti-Jean en tant que héros traditionnel, qui doit surmonter des obstacles mettant à l'épreuve son intégrité physique et morale (son errance, la lutte contre la Bête, la perte d'un être cher), devient plus complexe car sa propre nature héroïque est sans cesse remise en question. Ti-Jean lui-même n'est pas sûr de son rôle, à la fois vainqueur et vaincu, conformément à la destinée des héros ; sa seule certitude est d'assurer une transition, celle de l'oiseau de passage entre deux générations : « Je n'ai pas été esclave, fit Ti-Jean songeur, mais je n'ai pas non plus connu la liberté » (Schwarz-Bart, 1979, p. 158).

A cette composante sociale et historique du personnage s'ajoute la dimension fictionnelle par laquelle il dépasse le stade du héros épique et revêt certains traits du héros moderne. Son exploit collectif s'accompagne d'une recherche individuelle, dont le premier indice symbolique est la nécessité de trouver son nom africain : « il n'y a pas de nom pour cet enfant car son nom l'attend devant lui » (Schwarz-Bart, 1979, p. 28). C'est aussi la recherche de la femme qu'il aimait, qu'il a perdue avant son départ. La conception de l'amour vécue par le personnage s'oppose aux coutumes ancestrales. La confrontation entre les deux visions aura lieu de façon dramatique dans le village africain : le nouveau venu aura du mal à accepter la série d'épouses qui lui sont imposées ; il tentera de s'y adapter, cherchant en chacune quelque détail qui lui rappelle Égée, sa compagne. Il se montrera à nouveau comme le Différent, à nouveau l'étranger, car il ne pourra non plus éviter d'exprimer ses sentiments envers l'une de ses épouses africaines : ces manifestations n'ont pas leur place dans cette société. Ti-Jean demeure presque toujours dans une position disruptive, toujours dans le mal-être, à la limite, à l'*horizon* entre deux mondes.

## L'*horizon* de la parole de nuit

Son nom renvoie donc à l'errance dans une ligne incertaine entre le monde des morts et celui des vivants, entre le royaume d'Afrique et la Guadeloupe, entre les générations des vieux et des jeunes. C'est pourquoi il est devenu une Ombre, telle que conçue dans la mythologie guadeloupéenne. N'oublions pas qu'il est né dans une commune appelée Fond-zombi, mais aussi dans l'esprit religieux des ancêtres africains. Ti-Jean l'Ombre est le mort qui vient hanter les vivants dans cette Afrique éloignée de la réalité guadeloupéenne, celui qui vient rappeler, voire annoncer, ce que ses hôtes ne voudraient pas voir : la honte de l'esclavage, la misère du Noir telle que la ressentent encore certains habitants de Fond-Zombi :

Oui, nous avons été des hommes autrefois, des hommes au complet : et nous avons construit leurs usines à sucre, nous avons cultivé leurs terres et bâti leurs maisons et ils nous ont frappés, assommés... jusqu'à ce que nous ne sachions plus si nous appartenons au monde des hommes ou à celui des vents, du vide et du néant (Schwarz-Bart, 1979, p. 51).

Le rôle de l'Ombre est de troubler, de révéler à tout instant que la frontière entre le rationnel et l'irrationnel est incertaine : « Cette nuit lui parut la plus grise depuis que la Bête avait avalé le soleil. Mais avait-elle réellement avalé le soleil ? Il lui semblait que le brouillard avait surgi un beau

jour du coeur humain, où ses racines étaient demeurées longtemps enfouies » (Schwarz-Bart, 1979, p. 101).

Seul Ti-Jean pourra combattre la Bête et faire revenir le soleil. Sur le plan allégorique, il représente lui-même le soleil retrouvé de la Guadeloupe, la nouvelle histoire qui s'ouvre sous les yeux de la génération actuelle ; sa traversée à l'intérieur de la Bête est celle de l'astre qui veut se libérer de la longue nuit guadeloupéenne. Comme le signale Nzengou-Tayo (2021),

dès le début du roman, la conteuse nous rappelle que les personnages de son histoire sont des exclus de l'Histoire officielle [...] Pire, ils doutent de leur propre historicité et de leur identité. Face au silence de l'Histoire officielle, le projet du roman semble se dessiner : réécrire le passé, non pas selon les méthodes des « spécialistes » ou historiens, mais à partir de l'expérience vécue des villageois de Fond-Zombi et de leur mémoire (pp. 134-135).

C'est Ti-Jean qui décide à quel moment il faut franchir l'horizon, à quel moment le soleil sera libéré, amenant ainsi la rencontre avec l'aube, symbolisée par Égée. Pour accomplir cette fonction, Ti-Jean devient l'incarnation de la parole et du récit oral transmis de génération en génération. Le rôle essentiel de la voix est présent dès la phase initiatique, puis tout au long de l'odyssée du personnage. L'épouse africaine est choisie parce que sa voix lui rappelle celle d'Égée. Dans les moments dangereux, les paroles qu'il prononce pourraient le condamner face aux tribus qu'il rencontre. Vers la fin de son voyage, son guide est la voix issue de l'anneau hérité de Wadamba.

Mais la voix devient aussi parole et histoire : Ti-Jean construit son propre récit, car il est porteur d'histoire et de mythe. Il préserve la permanence de l'oralité en écoutant et en héritant d'abord les contes d'Eusèbe l'Ancien et de Maïari, dont il assurera la transmission, en demandant plus tard à la jeune femme du Royaume des Morts de lui raconter une histoire. Tous ces récits insistent sur la valeur du mot et fonctionnent comme une mise en abyme grâce à laquelle Ti-Jean comprend et assume sa mission :

À la fin, son couteau atteignit le cuir de la bête et il y fit une large fente et par cette fente sortaient une à une toutes les nations de la terre, et puis ce fut le tour du soleil, de la lune et des étoiles qui reprirent docilement leur place dans le ciel. Et voilà, voilà l'histoire qu'on racontait aux enfants de mon village, tu le vois, ce n'est qu'un conte des temps anciens (Schwarz-Bart, 1979, p. 207).

Le conte est parole de vie. En tant que protagoniste du conte de la nuit guadeloupéenne, Ti-Jean est autorisé à rétablir le soleil et le jour. Cette restitution ne pourra se faire qu'une fois le temps de la parole écoulé, c'est-à-dire le moment de la veillée nocturne, cadre traditionnel de l'oralité, des récits

énigmatiques dont le mystère sera dévoilé avec l'aube. Ti-Jean sauvegarde cette traversée de l'obscurité à la clarté, ce dépassement de l'horizon grâce à l'action et à la parole en fonction d'un avenir : il est le lien entre « la fin et le commencement » de l'histoire de l'île et de la société contemporaine.

## Insularité et dépendance

Dans une autre île de l'espace archipélique caraïbéen, « La fin et le commencement » est le titre choisi par Jacques Roumain pour l'épilogue de son célèbre roman *Gouverneurs de la rosée*. Son protagoniste, au nom évangélique de Manuel, a pour mission de reconstruire la vie de Fonds-Rouge, représentation métonymique d'Haïti, ravagée par les phénomènes naturels mais aussi par l'aliénation et la passivité de ses habitants. L'inclusion de cet épilogue prolonge le roman et sa signification au-delà de la mort du personnage principal, dans la lignée des œuvres s'inscrivant dans le courant indigéniste haïtien et de ses héros messianiques. Nzengou-Tayo (2021) signale aussi ce rapport entre les œuvres canoniques de la littérature haïtienne et celle de Schwarz-Bart :

Lors de sa parution en 1979, le second roman de Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'Horizon*, a été célébré par la critique et considéré comme une extension aux Antilles françaises de l'héritage indigéniste des écrivains haïtiens Jacques Roumain et Jacques Stephen Alexis. L'auteure a également été associée à Maryse Condé et les deux auteures guadeloupéennes ont été perçues comme remettant en question le mythe du retour à l'Afrique si cher au mouvement de la Négritude. Enfin, lorsque le mouvement de la créolité s'est manifesté vers la fin des années 1980, les romans de Schwarz-Bart ont été considérés comme ses précurseurs (p. 127).

Mais, en fait, bien avant l'émergence de la Créolité, Schwarz-Bart anticipe quelques-uns de ses postulats ainsi que certaines idées de base de la pensée de Glissant (1981), qui proposera d'affirmer la présence des Antilles dans le monde à partir de la notion d'Antillanité, basée sur la complémentarité des îles et la poétique de la Relation (Glissant, 1990). Éloignée en partie de la Négritude, l'Antillanité est fondée sur l'inventaire du réel antillais, tel qu'il est présenté dans ce roman de Schwarz-Bart : culture insulaire issue de la plantation, créolisation de la langue, valorisation de l'*opacité* ontologique, mémoire de l'héritage africain à travers la *trace*, primauté de la *parole* et de l'oralité, refus de la mythification des races et acceptation du métissage en tant que processus d'interculturalité. Après son passage en Afrique et en France, Ti-Jean a appris que

les inégalités sociales ne sont pas basées sur la couleur de peau mais plutôt sur les rapports de pouvoir, d'accaparement des richesses par un petit groupe au détriment du plus grand nombre. Cependant, cette découverte n'a pas d'impact sur son comportement à son retour en Guadeloupe où il retrouve une population zombifiée et réduite de nouveau en esclavage (Nzengou-Tayo, 2021, p. 139).

Loin des desseins révolutionnaires des héros indigénistes haïtiens, l'aboutissement réparateur et conciliateur du parcours de Ti-Jean est l'une des réponses culturelles à travers lesquelles la littérature restitue le vécu historique et la réalité politique toujours inchangée de son île. Lucas (2003) souligne la pluralité qui caractérise la région caraïbe dans le traitement de l'héritage colonial et la recherche de « nouvelles ethnogénèses » :

Afin de dépasser le traumatisme peu glorieux de ce que nous appellerons « l'esclavogénèse », il a fallu un énorme travail de sublimation créatrice pour réinvestir une mémoire collective qu'il fallait purger des visions coloniales du monde et de la longue agression ontologique banalisée dans les sociétés esclavagistes (p. 184).

## Références bibliographiques

- BOURAOUI, H. (1985). L'Afrique francophone des deux côtés du Sahara : problématique et perspectives littéraires. *Présence francophone*, (27), 101-112.
- CÉSAIRE, A. (1983). *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Présence africaine.
- CHAMOISEAU, P. (1997). *Écrire en pays dominé*. Paris: Gallimard.
- GLISSANT, É. (1981). *Le Discours antillais*. Paris: Gallimard.
- (1997). *Traité du Tout-Monde*. Paris: Gallimard.
- LUCAS, R. (2003). Esclavage et littérature dans les Caraïbes. Origines problématiques et transfiguration littéraire. In J. LAMORE (Dir.), *Études caraïbes* (pp. 183-201). Bordeaux: Presses universitaires.
- NZENGOU-TAYO, M.-J. (2021). Ti Jean une approche écocritique et décoloniale de l'anthropocène guadeloupéen. *RELIEF-Revue électronique de littérature française*, 15(2), 127-141. doi.org/10.51777/relief11462
- RUMPF, H. (1989). La búsqueda de la identidad cultural en Guadalupe: las novelas *Pluie et vent* sur Télumée Miracle y *Ti Jean L'Horizon* de Simone Schwarz-Bart. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 15(30), 231-248.
- SCHWARZ-BART, S. (1979). *Ti Jean L'Horizon*, Paris: Seuil.
- TOUREH, F. (1986). *L'Imaginaire dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart: Approche d'une mythologie antillaise*. Paris: L'Harmattan.
- ZANINI VARGAS, L. (2017). Oralidade e criouliidade em Ti-Jean l'Horizon de Simone Schwarz-Bart. *Anais do VIII Sappil-Estudios de Literatura*, (1), 444-453.

# Maryse Condé y el rescate de la memoria: (re)escrituras en *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* y posible inscripción en el pensamiento decolonial<sup>1</sup>

MAURICIO DE VASCONCELLOS

Universidad de la República

## Resumen

El presente trabajo intenta una aproximación al diálogo de *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* (1986)<sup>2</sup> de Maryse Condé con obras estadounidenses, a saber, *The Crucible* (1953) de Arthur Miller, *The Scarlet Letter* (1850) y *Endicott and the Red Cross* (1837) de Nathaniel Hawthorne y a posibles vinculaciones con el pensamiento de Édouard Glissant. Se propone un relevamiento de los aportes de los paratextos y su estudio a la luz del concepto de memoria/historia de Glissant. Asimismo, se analiza la caracterización de personajes de Condé y de las otras obras con las que mantienen una relación intertextual. Por último, se intenta vincular el estudio de estos dos aspectos con un posible esfuerzo por (re)posicionar el sujeto antillano mediante el diálogo intertextual de su producción literaria con las referidas obras canónicas (Selao 2013, p. 189) desde una perspectiva decolonial.

## Abstract

This work approaches the dialogue among Maryse Condé's *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* (1986), Arthur Miller's *The Crucible* (1953), Nathaniel Hawthorne's *The Scarlet Letter* (1850) and *Endicott and the Red Cross* (1837), as well as possible relationships with Martinican Édouard Glissant's thinking. It therefore intends to trace the contributions of paratexts in the light of the concepts memory/history by Glissant. It also surveys the characterization in Conde's work which establishes an intertextual

1 Trabajo realizado en el marco de la Maestría en Ciencias Humanas Opción Lenguaje Cultura, Sociedad de la FHCE. Seminario «Lenguas descentradas y escritura en obras literarias americanas y africanas», a cargo de la Dra. Laura Masello, setiembre de 2021.

2 De aquí en más, por razones de brevedad, en el cuerpo del texto se referirá a la obra de Maryse Condé como *Moi, Tituba...*

relationship with others in the corpus. Lastly, it will attempt to relate these two aspects with the intention of (re)positioning the Caribbean subject through an intertextual dialogue with canonical works (Selao, 2013, p. 189) from a decolonial perspective in Condé's writing.

## Maryse Condé: su escritura en el panorama literario antillano

La escritura de la guadalupeña Maryse Condé (1937-2024) aborda la situación de las Antillas en el cruce de la raza y el género como producto de una historia colonial signada por la trata y la esclavitud de la población africana que desde el siglo XVII fue traída como mano de obra para el trabajo en las plantaciones (Morejón, 2011, p. 83). En su país natal, el posicionamiento del sujeto antillano se ve complejizado por el estatuto político y social particular de departamento de ultramar, situación a la que se someten Guadalupe y otras excolonias de Francia en 1946, con lo que se configuró un conglomerado de identidades de carácter monolítico que diluye el sujeto en el modelo de aculturación a la cultura metropolitana al que adhieren.

En el panorama intelectual regional se puede rastrear una preocupación por el tema de la alienación a través de pensadores cuyos aportes son reconocidos por Condé, a pesar de las diferentes respuestas que dan a la experiencia del antillano. Esta alienación ya fue poetizada por el martiniqués Aimé Césaire (1969) al criticar la autoridad con la que los colonizados fueron investidos por las élites metropolitanas en las regiones colonizadas: «Vete, le decía yo, jeta de polizonte, jeta de vaca, vete, detesto a los lacayos del orden y a los abejorros de la esperanza. Vete mal amuleto, chinche de frailuco» (p. 22).

Condé valora el aporte del movimiento de la *négritude*, al igual que el de la *creolidad*, pero rechaza el carácter esencialista que uno y otro confieren a la raza y la cultura *creole* como rasgo distintivo y reivindica la necesidad de reconocer la diferencia dentro de esa unidad que conforman las culturas de las Antillas (Clark, 1988, pp. 115-117). Condé señala ese esencialismo que la creolidad otorga a la diferencia en una visión exótica que no representa a la sociedad y su gente. A la necesidad de reconocer la diferencia en la unidad antillana se agrega la situación de subalternidad del escritor caribeño, quien, debido a la precariedad de las instituciones editoriales en la región, depende de los parámetros establecidos desde las metrópolis y las expectativas de este exotismo por parte del lectorado internacional:

Este exotismo siempre vuelve porque no somos leídos ni publicados en nuestras propias islas; es necesario recordar que escribimos para ser publicados en otro lugar y para un público que es diferente a nosotros. Ello nos pone en una situación de exotismo. Si tuviésemos editoriales locales y una

población capaz de leernos, creo que tendríamos la posibilidad de escribir de manera diferente (traducción propia) (Britton, 2014, p. 172).

Por su parte, Frantz Fanon (también de origen martiniqués) describe la alienación en términos de una existencia del colonizado pautada y construida por el colonizador. En sus intentos de asemejarse al colonizador, el colonizado adopta los elementos de la cultura metropolitana, las *máscaras blancas*, como único camino para justificar su condición de humano ante el colonizador, quien no tiene la necesidad de autodeterminarse porque ya goza del estatuto de humano investido en su posición de europeo y blanco:

Mientras el negro permanece en su casa, no sufrirá, salvo en ocasión de pequeñas luchas intestinas, su «ser para otro». Existe sin duda el momento del «ser para el otro» del que habla Hegel, pero en una sociedad colonizada y civilizada toda ontología es irrealizable. [...] En la *Weltanschauung* de un pueblo colonizado hay una impureza y una tara que prohíbe toda explicación ontológica (Fanon, 2011, p. 83).

En referencia a esta diversidad en las Antillas y el peligro de caer en los esencialismos que destacan solo parcialmente la naturaleza de la cultura antillana, Mateo y Álvarez (2012) enfatizan el riesgo de falsear la cultura al referirse a una literatura afrocaribeña, ya que esta actitud solo delimita compartimentos estancos (literatura eurocaribeña, hindú-caribeña, etc.), cuando la realidad cultural de la región demuestra «las dinámicas sociales [que] apunta[n] hacia un hecho cada vez menos dudable: el mestizaje profundo y general del área, sobre la base de un proceso secular de transculturación» (p. 52).

## Perspectiva decolonial: la literatura latinoamericana y del Caribe

Los procesos culturales e históricos similares de los discursos literarios latinoamericano y caribeño han propiciado cuestionamientos que permiten constatar espacios comunes a pesar de sus diferentes respuestas. Ello permite asimilar aspectos de los sistemas literarios de ambas regiones «con articulaciones que son asumidas tanto en el caso de las literaturas del Caribe inglés y holandés como en el caso del francés y el español» (Pizarro, 1987, p. 24). Asimismo, habilita a pensar en la posibilidad de estudiar los fenómenos literarios caribeños desde el pensamiento latinoamericano como una vía legítima de acercamiento a estas literaturas.

En concordancia con esta visión sobre la literatura antillana de expresión francesa en particular y sus vinculaciones con América Latina, afirma Laroche en una entrevista:

Por la Historia, por las tradiciones culturales que impuso la colonización europea y, finalmente, por el sistema económico-social que resultó de ella, el archipiélago caribeño representa las fronteras de América, es decir, la puerta de entrada del continente. No se pueden separar las historias de los países del Caribe de la del resto del continente, sobre todo si tenemos en cuenta que las sociedades americanas, a pesar de diferencias notables, tienen muchas semejanzas en la organización social y política, así como en las costumbres heredadas de la época colonial. Así, tiene sentido ligar en un estudio comparativo las literaturas de América Latina y del Caribe (Aiello, 2010, p. 368)

Aunque indudablemente las teorizaciones del mundo anglófono sobre los estudios poscoloniales arrojan luz sobre los efectos culturales del colonialismo en las escrituras literarias de países con pasado de colonización, Shohat (2008) advierte el uso reductor del término *poscolonial* y señala la necesidad de establecer los encuadres histórico-culturales para un análisis pertinente de los fenómenos en cuestión y, más efectivamente, los alcances de los componentes en el binarismo centro/periferia. A su vez, señala que la designación *poscolonialidad* remite a lo colonial como fenómeno del pasado y pasa por alto la persistencia de la hegemonía global luego de los procesos de descolonización en las excolonias europeas en diferentes formas de dominio colonial no declarado. Las categorías de pensamiento que ofrecen los movimientos *pos* (poscolonialismo, posestructuralismo, etc.) no dejan espacio para fenómenos como las luchas de pueblos indígenas en toda América o aquellas situaciones en que, aunque el colonialismo político haya sido eliminado, como en la Guadalupe de Condé, aún no se ha adquirido la independencia. En estos casos, la relación entre la cultura europea y la regional sigue siendo una relación encubierta (por falta de otro término) de dominación colonial (Quijano, 1992, p. 12). Glissant teoriza en sus escritos acerca de esta situación en que el estatuto político ha cambiado a la vez que los lazos de alienación aún permanecen latentes en formas de neocolonialismo cuando señala la alienación cultural que procede de la dependencia de las islas de los poderes económicos y políticos de Francia:

La dualidad contenida en las expresiones «departamentos franceses de América» no plantea problemas mientras esos departamentos se mantengan cerrados a su entorno natural, vinculados a la única metrópoli. Pero cada vez que se intenta abrir ese entorno (y, ¿cómo no hacerlo?) se choca en la realidad con la paradoja sociológica e histórica, con la imposibilidad cultural global planteada por esa denominación: ¿se puede ser francés en América? (Glissant, 2010, p. 170)

En su trabajo, Glissant presenta una postura revolucionaria que se aparta de Césaire y su movimiento de la *négritude*. Su trabajo plantea una aproximación etnocultural a la ontología del ser antillano para completar los vacíos de la memoria colectiva. En sus teorizaciones sobre el mosaico identitario antillano, el africano arrancado de sus tierras e implantado en las Antillas está presente, pero no tiene un lugar jerárquico como sí lo tiene en la obra de Césaire. De esta manera, se destaca el carácter híbrido en que el africano tiene un papel constitutivo y no totalizador (Le Rumeur, 2012).

Esta constatación nos permite pensar desde una perspectiva decolonial la situación de la escritura de Condé e identificar algunas estrategias que operan en su discurso literario para desplazar al sujeto antillano hacia el centro de la cartografía literaria caribeña (Selao, 2013, p. 189). Estas estrategias, por otro lado, iluminan prácticas de resistencia ante discursos historiográficos heredados, en definitiva, maneras de revertir la imposición de patrones de expresión por parte de los colonizadores orientados no solo a «la producción cultural de los dominados, sino también como medios muy eficaces de control social y cultural, cuando la represión inmediata dejó de ser constante y sistemática» (Quijano, 1992, p. 12).

## *Moi, Tituba...* (1986): intertextualidad y decolonialidad

A partir de la noción de que todo texto contiene los rastros de otros textos, Genette (1989) propone categorías transtextuales que describen la relación entre textos, ya sea de manera explícita o latente, según diferentes niveles de abstracción y globalidad. Este trabajo se orienta hacia dos de estas relaciones: las relaciones *paratextuales*, conformadas por todos los elementos de diversa naturaleza, verbal, ilustraciones, epígrafe, etc., que rodean y prolongan el texto para presentarlo y asegurar su presencia y recepción como libro (Genette y Maclean, 1991, p. 261), y las *relaciones hipertextuales*, entendidas como aquellas que existen entre un texto que deriva de otro texto, no como simple comentario, sino como modificaciones discursivas, a la manera de un palimpsesto cuya superficie deja traslucir textos anteriores (Genette, 1989, p. 14).

En esta última categoría Genette ubica el *pastiche*, término que designa cualquier obra original generada por un proceso de imitación y construida a partir de elementos compositivos, lingüísticos, técnicos o textuales de distintas obras. Se diferencia de la *parodia* por la relación de transformación que esta posee con el texto sobre el que se construye. Aunque se afirma con frecuencia que el *pastiche* interroga o cuestiona el parecido entre un texto y su modelo y que la *parodia* se contenta con una alusión, Aron (2013, p. 25) constata la dificultad de distinguir entre estos procesos desde la inmanencia del texto. Sugiere, en cambio, la pertinencia de situar los textos en sus contextos de producción y circulación como camino para interpretar estas

prácticas literarias e identificar los principios que rigen la existencia del nuevo texto y la pertinencia social de una realidad cultural.

## Estudio de paratextos: memoria e historia

Es posible constatar el interjuego de la memoria y la(s) historia(s) en la escritura de *Moi, Tituba...* de Condé para inscribirlo en el pensamiento de Glissant. En sus teorizaciones, Glissant señala la corta vida de la historia de los pueblos antillanos y su ubicación en las puertas de la Historia (con mayúscula) de Europa. No hay lugar para una historia del antillano porque el lugar de su comienzo se sitúa justo en los barcos negreros y la trata. En cualquier intento de rastrear una línea de ascendencia nos encontramos con la imposibilidad de recuperarla en un lugar único. Los esfuerzos del pensamiento filosófico antillano han fallado, según él, en sus intentos de lograrlo. Cuando el origen del antillano se buscó en Europa, el antillano se topó con la asimilación y, al buscarlo en África, la *négritude* se dio de bruces con un desvío. En este panorama, se hace necesaria la búsqueda de la historia fuera de la Historia que ofrece Europa sobre los pueblos colonizados:

«Ahí donde se cruzan las historias de los pueblos antaño considerados sin historia, termina la Historia» (con H mayúscula). La Historia es un fantasma occidental de fuerte presencia, contemporáneo del tiempo en que Occidente era el único que «hacía» la historia del mundo [...] Como la memoria histórica ha quedado con demasiada frecuencia tachada, el escritor antillano debe «hurgar» en esta memoria a partir de las huellas a veces latentes que ha percibido en la realidad (Glissant, 2010, p. 126).

En las relaciones intertextuales de *Moi, Tituba...* con los otros textos se perciben los avatares de la inscripción de las *historias* en la *Historia*. En todos los textos se constatan paratextos referentes al carácter historiográfico de las creaciones artísticas que presentan. En la nota histórica (*A note on the historical accuracy of the play*) que precede la obra dramática *The Crucible* de Miller (conocida en el mundo hispano como *Las brujas de Salem*, que pone en escena la caza de brujas y los juicios de Salem de 1692 en los Estados Unidos), el propio autor comenta que, si bien la obra no puede concebirse como historia en el sentido académico, pues las licencias mismas de la composición dramática lo obligan a hacer modificaciones, el lector/espectador será capaz de encontrar en ella la naturaleza de «uno de los capítulos más extraños y horribles de la historia de la humanidad» (Miller, 1992, s. p.).<sup>3</sup>

3 De aquí en adelante, las citas al español de las obras de Miller y Hawthorne son traducciones propias.

En relación con sus personajes, agrega, «[e]l destino de cada personaje es exactamente el de su modelo histórico; no hay ninguno en la obra que no haya cumplido un rol similar en la historia, en algunos casos exactamente el mismo» (Miller, 1992, s. p.).

Parece ser que, a pesar de las exigencias de la escritura dramática, el carácter histórico de su obra está presente en el texto (el título del paratexto así lo determina: «A note on the historical accuracy...»). Esto habilita, en alguna medida, un carácter documental que en esencia dé fe de los hechos históricos respetando el papel de los actores involucrados y los hechos representados.

En *The Scarlet Letter*, Hawthorne sitúa la acción en una comunidad puritana que condena a una mujer por adúltera, acusada y obligada a llevar la letra escarlata A tras un amorío con el reverendo de su iglesia. En el prefacio a la segunda edición, el autor anuncia la calidad del capítulo introductorio («The Custom House») como bosquejo de la vida oficial de la comunidad: hace mención a la razón por la que decide incluirlo —las protestas de figuras políticas de Salem que lo consideran un ataque gratuito— y la incomodidad que la primera edición había provocado en la gente respetable de su época, conformada por descendientes directos de la comunidad en que se sitúa la acción y, como el mismo autor, descendientes directos de los jueces involucrados en los procesos de Salem. Ello lo lleva a trazar una relación entre los hechos históricos y su novela y a destacar que su aspecto saliente es, además de la franqueza y auténtico buen humor, la precisión general con la que transmitió sus impresiones más sinceras de los personajes y un efecto animado de veracidad (Hawthorne, 1959, p. xiii).

En este capítulo introductorio, Hawthorne hace referencia a su ascendencia directa de puritanos y describe los documentos históricos que dieron origen a su novela mientras él mismo era funcionario de la oficina de aduanas. Allí es donde encontró la letra escarlata y los documentos de la mujer que fuera acusada y juzgada por adúltera, y sobre quien Condé trabajaría para construir el personaje de Hester en *Moi, Tituba...*

El título de la novela de Condé plantea una reescritura o reelaboración de la Historia, si tenemos en cuenta la función de los paratextos como la vía de acceso al texto y el carácter orientador de su lectura. El título, en sí mismo indicador de historia (la que emana de los márgenes) ante la Historia (la legada por Occidente), marca la voluntad de autoidentificación en la anteposición del pronombre de primera persona *Moi*, lo que indica que el relato es la voz del actor mismo y no aquella mediada por la historiografía. Completan la presentación el epíteto *sorcière*, que alude al rasgo quizá más conocido del personaje histórico a través de fuentes documentales, y la voluntad de indicar el carácter inconcluso de esta presentación signado por los puntos suspensivos y la auto-determinación en la alusión a la raza como rasgo identitario, *noire*.

La nota preliminar de la autora supone el cruce entre el plano ficcional e histórico, en tanto que ella se erige como escriba de lo confesado por Tituba, personaje que, de acuerdo con el relato, está muerta y habla como espíritu, además de ser mujer, negra y esclava que no lee ni escribe. Luego de que se la conduce a la horca, en el epílogo, la voz de Tituba afirma: «He aquí la historia de mi vida. Amarga. ¡Tan amarga! Mi verdadera historia comienza donde esta termina y no tendrá fin» (Condé, 1999, p. 213).<sup>4</sup>

En el epílogo de la novela, Tituba hace referencia a la Historia e insinúa la necesidad de completarla con las historias perdidas, tarea que Condé completa y cuya teorización ya está presente en los escritos de Glissant (2010):

nuestra historia es una presencia que ha llegado a los límites de lo soportable, presencia que debemos vincular sin transición con el complejo entramado de nuestro pasado. El pasado, nuestro pasado padecido, que para nosotros todavía no es historia, sin embargo, aquí nos obsesiona. La tarea del escritor es explorar esta obsesión, «revelarla» de forma continua en el presente y lo actual (p. 126).

Cabría preguntarse si el escritor es el encargado de habilitar lo olvidado por la historiografía, lo aún no hablado, como hace Condé en *Moi, Tituba...* y si el proceso de historización desestabiliza el estatus de la Historia escrita con el fin de determinar si los archivos escritos son suficientes para completar la memoria colectiva, una vez más aludida por Tituba en el *Epílogo* de Condé (1999) en la voz de la protagonista: «No pertenezco a la civilización del Libro ni del Odio. Los míos conservarán mi recuerdo en su corazón, sin necesidad alguna de grafías» (p. 214).

La autora real, Condé, es la encargada de verter estas confesiones en forma de (auto)biografía, acto que en el mundo de la ficción restituye a Tituba a un lugar central en el circuito de la Historia, un lugar que, tradicionalmente, le ha sido negado por la historiografía oficial, la *historiografía de élite* (Spivak, 2008, p. 37), que nada nos ha legado de Tituba de antes ni después de los procesos de Salem y hace de ella un personaje histórico sin Historia. Esta idea de una escritura que completa la Historia se constata, asimismo, en la *Note historique* al final de la novela, en la que Condé (1999) acusa el racismo de los historiadores que nunca se ocuparon del destino o la historia de Tituba. Afirma su voluntad de escribir aquello que se le quitó y pone en el foco la figura de Tituba como mujer, no desde una perspectiva feminista, sino como la *olvidada* de la Historia que emana de los centros hegemónicos de la historiografía: «En cuanto a mí, le he ofrecido un final a mi elección» (p. 220).

---

4 Las citas y números de página a pie de página en la versión al español de la obra de Condé corresponden a la traducción de Mauricio Wacquez (Condé, 1999).

## Caracterización: (re)escritura y pastiche

Otra estrategia de reescritura en *Moi, Tituba...* se centra en la manipulación de los elementos tomados de otras obras que se reflejan en la caracterización de los personajes. La conformación de los personajes responde a la necesidad de dar forma a los agentes que intervienen en la acción con todos los elementos necesarios para que puedan desempeñar sus funciones y cometidos en concordancia con el universo textual en el que se encuentran insertos (Garrido, 1996, p. 82). Se propone aquí rastrear dos personajes centrales en la novela de Condé a través de las obras con las que *Moi, Tituba...* mantiene una relación de intertextualidad: Tituba y Hester.

En su ensayo «La ocasión de hablar» el barbadense George Lamming (2007) reflexiona sobre la irrupción de la novela antillana en el panorama de la literatura caribeña desde la década del setenta. Si bien su teorización está relacionada con el Caribe anglófono, este fenómeno es sintomático del Caribe en general, pues marca un hito para las letras de la región, que hasta el momento adherían a los modelos literarios metropolitanos debido a la carencia de una tradición regional. Esto habilitó la entrada de asuntos rurales y el universo campesino local. Este fenómeno también fue anunciado por Martinus Arion (2017, p. 110), quien señaló la representación de la creolización en las novelas de la región, entendida esta como el proceso de producción de nuevos tipos humanos e identidades, lo que permitió el ingreso de las concubinas y las niñeras en la narrativa caribeña. Desde la historiografía literaria, este evento es pertinente porque anuncia también la entrada de tipos humanos que habían permanecido hasta ese entonces en los márgenes de la historiografía y cartografía literaria oficial, como se pudo apreciar en el análisis de los paratextos. Se pretende aquí esbozar de qué manera Condé otorga una centralidad a estos personajes en su escritura de *Moi, Tituba...* a través de la caracterización.

En *The Crucible* de Miller, Tituba ocupa un lugar marginal debido a su escasa aparición. Aparte de su condición de mujer y esclava del reverendo Parris, Tituba es, además, el único personaje negro en esta obra. Desde el punto de vista del argumento, su aparición parece cumplir un papel meramente funcional, porque, a pesar de sus apariciones breves, ella es la primera que confiesa y acusa a otros personajes, con lo que da inicio a la caza de brujas que conforma el núcleo del argumento. La vemos en una situación de vulnerabilidad ante el resto de los personajes, pues tiene pocas oportunidades de hablar por sí misma y, cuando lo hace, es debido a la presión que otros personajes en posición de poder ejercen sobre ella. Ante la puesta en duda de su fe en el cristianismo en el contexto de una sociedad puritana y la amenaza de la horca, Tituba recurre a la confesión falsa para salvar su vida como estrategia de alguien que opera fuera de las esferas de poder. Su confesión es fruto del temor infundido a un personaje débil en una relación de poder asimétrica,

quien es, asimismo, consciente de que su amo puede castigarla si no confiesa. Parris está, además, orientado por intereses personales y preocupado por disimular las muestras de debilidad moral de los integrantes de su hogar acusados de tener contacto con el demonio. La situación de vulnerabilidad de Tituba se refleja en las actitudes y palabras de Proctor, personaje muy respetado por la comunidad debido a su integridad moral y también afectado por las acusaciones: «¡No me usarán! ¡No soy ni Sarah Good ni Tituba, soy John Proctor!» (Miller, 1992, p. 114).

La Tituba de Condé también proviene del sector más vulnerable de la comunidad debido a su condición de mujer, negra y esclava, pero su autodeterminación destaca desde varios puntos de vista. Condé la desplaza hacia el centro, al convertirse en la escriba de las confesiones del personaje, lo que le permite a la protagonista contar su propia historia de vida a través del relato que Condé (1999) transcribe en ese cruce de la ficción y la realidad, como se señaló en el análisis de los paratextos. Es Tituba, además, quien nos proporciona la parte de la historia que el relato historiográfico había dejado fuera: «El racismo, consciente o inconsciente, de los historiadores es tal, que ninguno se preocupó de ello» (p. 219).

Cuando está bajo la autoridad de un amo, Tituba es consciente y, en cierta medida, decide estarlo porque persigue otros objetivos. Susanna Endicott llega a ser su ama porque el interés de Tituba es estar junto a John Indio y por ello accede a vivir bajo su autoridad y ser su sirvienta. Ante su destrato, sin embargo, Tituba reacciona y toma venganza provocándole una enfermedad en lugar del miedo y sumisión de la Tituba de Miller:

Sí, pero si hablaba así, ¡me separarían de John Indio! ¿Acaso no destacaba Susanna Endicott por su crueldad, y de las dos, no era ella la más temible? Después de todo, la enfermedad y la muerte están inscritas en la existencia humana y ¡quizá yo no había hecho, sino precipitar su aparición en la vida de Susana Endicott! ¿Y ella, en qué convertía mi vida? (Condé, 1999, p. 52).

También Tituba despliega estrategias de resistencia ante instituciones heredadas y valoradas por la tradición a través de una actitud que puede describirse como iconoclasta. En camino a casa de Parris durante el período en el que junto a John Indio permanecen en Boston, antes de instalarse en Salem, Tituba y otros miembros de la familia de su amo asisten a la ejecución pública de una mujer acusada de brujería. Es a raíz de este evento que Tituba reflexiona sobre su situación de vulnerabilidad, cuya concientización la lleva a otro acto de autodeterminación en relación con su maternidad, por el que decide quitarle la vida a su hijo antes que dejarlo nacer y sufrir los tormentos de la esclavitud:

Fue poco después de aquel suceso cuando me di cuenta de que llevaba un niño en mis entrañas y decidí matarlo. [...] Para una esclava, la maternidad no es una dicha. Equivale a expulsar a un mundo de servidumbre y de abyección, a un pequeño inocente cuyo destino será imposible cambiar. [...] Me recuperé con dificultad de la muerte de mi hijo. Sabía que había actuado bien (Condé, 1999, pp. 68, 71).

Su ataque a instituciones valoradas por la comunidad, como la maternidad, también se refleja en la autodeterminación como sujeto que decide sobre su sexualidad. La entrada en casa de Susanna Endicott como sirvienta ocurre debido a su deseo por John Indio. Asimismo, Tituba descubre otras dimensiones del erotismo en los momentos compartidos con Benjamín Cohen d'Azevedo, el comerciante que le concede la libertad y le facilita volver a su Barbados natal, y aquellos momentos compartidos con Hester (la mujer acusada de adulterio) durante su estadía en la prisión de Salem en espera de su juicio:

Suavemente me invadió el placer, lo que me sorprendió. ¿Se puede experimentar placer al estrecharse contra un cuerpo semejante al de uno? El placer siempre había tenido para mí la forma de un cuerpo distinto en el que los huecos casaban con mis prominencias y estas anidaban en las tieras llanuras de mi carne. ¿Me estaba indicando Hester el camino de otros goces? (Condé, 1999 p. 150).

Esta entrega a los placeres físicos contrasta con el control que el yugo patriarcal de la comunidad puritana ejerce sobre el cuerpo. Lo que Tituba vive como pulsión vital es visto como «odioso» y «herencia de Satanás» por sus amos Samuel y Elizabeth Parris:

—¡Si supieras! Me posee sin quitarme ropa ni despojarse de la suya, apurado por terminar con ese acto odioso.

Protesté:

—¿Odioso? Para mí es el acto más bello del mundo.

Apartó mi mano mientras le explicaba:

—Sí, ¿no es el que perpetúa la vida?

Sus ojos se llenaron de horror:

—¡Cállate, cállate! Es nuestra herencia de Satanás (Condé, 1999, pp. 58-59).

Por su lado, Hester, la heroína de Hawthorne, también es reescrita por Condé. La acción en *The Scarlet Letter* (1850) ocurre en una comunidad puritana en las colonias inglesas de los actuales Estados Unidos en 1642. La figura central es Hester Prynne, una mujer inglesa que, tras vivir en

Amsterdam, llega a Boston sola con la promesa de que su marido la seguiría pronto. Producto de su relación con Dimmesdale, el reverendo de la comunidad, durante el tiempo que permanece en Boston antes de que su marido la alcance en el Nuevo Mundo, Hester es condenada a llevar una A (de adúltera) en su vestido y permanecer a diario un tiempo en la picota para el escarnio público junto a su hija, Pearl. La novela comienza con el juicio público en que Hester es condenada a exhibir la letra escarlata en la picota.

En referencia a este crimen y castigo, la intertextualidad también ocurre en relación con otro texto de Hawthorne, *Endicott and the Red Cross* (1959, pp. 247-254). Este cuento narra la rebelión del gobernador puritano en Massachusetts, John Endicott,<sup>5</sup> contra un gobernador enviado por el rey Carlos I. Como episodio pertinente a este estudio se puede destacar la descripción del castigo de una mujer adúltera, al igual que en *The Scarlet Letter*, condenada a llevar la letra A escarlata en señal de su crimen.

El personaje de Hester en *The Scarlet Letter* lleva la letra escarlata con sufrimiento, pero su postura en la picota pública refleja su placidez y orgullo, que contrastan con la actitud de las otras mujeres en el pueblo: «Esta picota [...] un agente eficaz para promover la buena ciudadanía como lo fue la guillotina entre los criminales de Francia» (Hawthorne, 1956, pp. 62-63). Aunque Hester aquí refleja una mujer presa de la moral puritana y sin muchas posibilidades de autodeterminarse según sus principios, por su propia voluntad decide continuar llevando la letra escarlata como signo de su falta aun cuando ya no es necesario, además de vivir en los márgenes del pueblo y convertirse en referente para las mujeres que la visitan en busca de consejos. El narrador señala:

Los confortaba también con su convicción férrea de que, en un período de más claridad, cuando el mundo estuviera maduro para ello, en el momento que así lo determinara el paraíso, una nueva verdad sería revelada para establecer la relación entre el hombre y la mujer con una base de felicidad mutua. Anteriormente en su vida en vano había imaginado Hester que ella estaría destinada a profetizarlo, pero hace ya tiempo que reconoció la imposibilidad de que cualquier misión de verdad divina y misteriosa sea otorgada a una mujer teñida por el pecado (Hawthorne, 1959, p. 245).

Hawthorne es descendiente de uno de los magistrados involucrados en los juicios de Salem y es él mismo un puritano moderado. Si bien se identifica una esperanza de cambio y se critica la moral puritana en este pasaje, también se condena a Hester, porque, aunque este personaje pueda

---

5 Cabría cuestionarse aquí si este personaje histórico está relacionado con la Susanna Endicott de la novela de Condé, viuda de un mercader en Barbados, o se trata de una mera coincidencia. Hasta el momento, no he encontrado referencias a la vinculación entre estos dos personajes.

identificarse como una mujer pasional, su reconocimiento del error está presente al decidir seguir llevando la letra escarlata y dar importancia a la honestidad antes que ocultar su falta.

La Hester de Condé, a diferencia de la de Hawthorne, quien sufre por su situación y la certeza de que no tiene muchas posibilidades en una comunidad puritana luego de su adulterio, consuela a Tituba durante su estadía en prisión. Ella también decide sobre su maternidad al negarse a dar a luz a hijos de un hombre con quien la casaron sus padres sin tener la oportunidad de decidir. Como Tituba, Hester se revela contra la imposición patriarcal y decide abortar los hijos de su marido:

me hizo cuatro hijos que plugo al Señor llevarse de la tierra - ¡al Señor y a mí también! -, pues me era imposible amar a los retoños de un hombre al que odiaba. No te ocultaré, Tituba, que la cantidad de pociones, cocimientos, purgantes y laxantes que tomé durante los embarazos ayudaron a este feliz desenlace (Condé, 1999, p. 123).

También decide sobre su vida misma y la del hijo producto del adulterio por el cual está en prisión: «Es necesario que muera conmigo. Ya la he preparado para ello, por la noche cuando conversamos. Sabes, ella nos escucha en este momento. Acaba de llamar a la puerta de mi vientre para atraer mi atención» (Condé, 1999, p. 124).

## Reflexiones finales

Desde una perspectiva decolonial que toma como punto de partida el hecho de que la estética y el arte modernos expresan la matriz modernidad/colonialidad en sus modos de representación y aspiran a una expresión por encima de lo particular (Moreno y Mignolo, 2012; Mignolo, 2006), *Moi, Tituba...* de Maryse Condé puede concebirse como contribución al desprendimiento de un saber occidental impuesto.

Un aporte a esta perspectiva se constata en que Condé cuestiona las construcciones reductoras del hombre antillano y, muy especialmente, de la mujer antillana, que producen una mujer de heterogeneidad diluida. Estos discursos portan consigo la autoridad de los discursos de Occidente implantados en la región enfatizando una cualidad sobre las demás, ya sea el elemento africano de la *négritude* o el elemento *creole*. Son parte, además, de una maquinaria totalizadora y simplificadora de una realidad identitaria compleja que podría revertirse si no se ciñese a este reduccionismo de un elemento sobre los demás.

El personaje de Tituba de Condé refleja esta imposición de una ontología impuesta en una reflexión emprendida a raíz de una conversación que

escucha entre su ama Susanna Endicott y sus amigas, en cuya categoría de humano Tituba no percibe que tenga lugar:

no eran tanto las cosas que decían, sino cómo las decían. Se diría que yo no estaba allí, de pie, en el umbral de la habitación. Hablaban de mí, pero al mismo tiempo, no me hacían ningún caso. Me borraban del mundo de los humanos. Yo era un no-ser, un invisible. Más invisible que los invisibles, pues ellos al menos detentaban un poder que todos temen. Tituba, Tituba no tenía más realidad que la que tuvieron a bien concederle aquellas mujeres.

Era atroz.

Tituba se tornaba fea, grosera, inferior porque ellas lo habían decidido así (Condé, 1999, p. 39).

También se demuestra en el diálogo de Tituba con su ama Elizabeth Parris, en la imagen del espejo como símbolo de las construcciones identitarias reduccionistas asimiladas por el subalterno:

Me acerqué, y me hizo un gesto para que me sentara junto a ella, murmurando:

—¡Qué bella eres, Tituba!

—¿Bella?

Pronuncié esta palabra con incredulidad, pues el espejo que me habían acercado Susanna Endicott y Samuel Parris, me había persuadido de lo contrario (Condé, 1999, p. 55).

En una entrevista, Condé define su quehacer literario al expresar lo que otras escritoras llevan a cabo en su escritura y revela la resistencia a construcciones identitarias monolíticas y reductoras:

De alguna manera hacemos el mismo trabajo —tratar de explorar las profundidades de nuestras sociedades sin enfocarnos excesivamente en las divisiones (blanco/negro, raza, racismo) que los escritores hombres tienden a hacer. Tratamos de revelar las particularidades de nuestras sociedades y las admiro en su emprendimiento (Clark, 1988, p. 119, traducción propia).

El estudio de los paratextos, en tanto que elementos que orientan la lectura del texto al que se asocian, constatan el interjuego de la Historia y la(s) historia(s) de los pueblos originalmente colonizados y aquellos que sufrieron la trata y la esclavitud. A la Historia que emana de las culturas letradas occidentales se oponen la oralidad y la memoria que canalizan la(s) historia(s) que completan la historiografía heredada, que conforman las historias *otras* frente al pensamiento e Historia únicos de Occidente.

La historia de la Tituba de Condé está conformada por la oralidad, que la autora se encarga de transcribir. La Historia de los textos canónicos que reescribe Condé parte de los archivos documentales fijados por la letra escrita, así como antes se había fijado una historia parcial de Tituba y borrado el resto. La historia que nos llega a través de las heroínas de *Moi, Tituba...*, Tituba y Hester, nos cuenta que el subalterno también puede sublevarse y resistir, una parte de la historia que simplemente no encontramos en los textos canónicos de Hawthorne y Miller. Ello constituye una estrategia de enunciación que interpreta y revierte las estructuras explicativas de la Historia occidental desde los márgenes.

Sin recurrir a la memoria quizá no podamos construir la historia de las Antillas, pues estas son el lugar de una historia hecha de rupturas o de no-historia, si se siguen los modelos de pensamiento heredados e impuestos por Europa (Glissant, 2010, p. 124) y no resisten las matrices de una conciencia histórica totalitaria y eurocentrista. Al otorgar el estatus de historiador a la subalterna, Maryse Condé invierte la relación binaria tan cara a los estudios poscoloniales de sujeto; Europa; centro y objeto; colonias, y periferia y la devuelve al circuito de la historia del que había sido excluida por los discursos heredados en forma de escrituras literarias.

Por último, la técnica del pastiche también contribuye a la resistencia desde una perspectiva decolonial. A través de elementos prestados de otros textos canónicos en cuanto al argumento y los personajes, así como resonancias de otros textos de Fanon, como en el episodio en que John Indio urge a Tituba para que no adopte actitudes de los blancos, Condé (1999) interroga el parecido con esos textos: «No pongas esa cara porque mis amigos dirán que te haces la orgullosa. Dirán que tu piel es negra, pero que encima llevas máscara blanca...» (p. 48).

Al final de la novela, el lector constata que Tituba no lleva máscaras blancas en el sentido de asimilación a la cultura ajena ni del deseo escondido de ser como los otros. También Tituba demuestra conciencia sobre su situación, alberga una esperanza de cambio y prefigura las luchas de autodeterminación de los pueblos con pasado de colonización:

Deseo a las generaciones futuras vivir en unos tiempos en los que el Estado sea providencial y se preocupe por el bienestar de sus ciudadanos.

En 1962, en el momento en que sucede esta historia, no ocurría nada de ello. Tanto en prisión como en el hospicio, el prisionero no era huésped del Estado y era necesario que cada cual, inocente o culpable, pagara los gastos de su manutención, así como el precio de sus cadenas (Condé 1999, p. 146).

Así, se proyecta una visión histórica crítica que Condé inscribe en su novela a través de la figura de Tituba. Lejos de quedar encerrada en la victimización o en la marginalidad impuesta, la protagonista se posiciona como sujeto

de enunciación y como heredera de una memoria que cuestiona las lógicas coloniales. La novela, en tanto práctica de reescritura, subvierte los discursos dominantes y otorga voz a quienes han sido históricamente silenciados. Con ello, se reafirma la potencia política de la literatura para reconfigurar los imaginarios históricos desde una perspectiva situada.

## Referencias

- AIELLO, F. (2010). El Caribe francófono, América Latina, el mundo. Entrevista a Maximilien Laroche. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 21, 367-385.
- ARON, P. (2013). Le pastiche et la parodie. Instruments de mesure des échanges littéraires internationaux. En L. GAUVIN, C. VAN DEN AVENNE, V. CORINUS y C. SELAO (Eds.), *Littératures francophones: parodies, pastiches, réécritures* (pp. 23-41). Lyon: ENS Éditions.
- BRITTON, C. (2014). *Language and literary form in French Caribbean writing*. Liverpool: Liverpool University Press.
- CÉSAIRE, A. (1969). *Cuaderno de un retorno a la tierra natal* (Trad. José Luis Rivas y Fabienne Bradu). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- CLARK, V. (1988). "I have made peace with my island". An interview with Maryse Condé. *Callaloo*, 87-133.
- CONDÉ, M. (1986). *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*. París: Mercure de France.
- (1999). *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem*. (Trad. Mauricio Wacquez). Barcelona: Muchnik Editores S. A.
- FANON, F. (2011). *Piel negra, máscaras blancas*. La Habana: Editorial Caminos.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Trad. Celia Fernández Prieto). Madrid: Taurus.
- GENETTE, G., y MACLEAN, M. (1991). Introduction to the paratext. *New literary history*, 22(2), 261-272.
- GLISSANT, E. (2010). *El discurso antillano* (Trad. Aura Marina Boadas, Amelia Hernández, Lourdes Arencibia Rodríguez, Ana Kovacs, Ángela Morales, David Curbelo y Rubén Casado). La Habana: Casa de las Américas.
- HAWTHORNE, N. (1959). *The Scarlet Letter*. Nueva York: Signe
- LAMMING, G. (2007). *Los placeres del exilio*. La Habana: Casa de las Américas.
- LE RUMEUR, M. D. (2012). Las literaturas antillanas de habla francesa. En C. SÁNCHEZ-PALENCIA CARAZO y J. PERALES GUTIÉRREZ (Coords.), *Literaturas postcoloniales en el mundo global* (pp. 39-71). Sevilla: Arcibel Editores.
- MARTINUS ARION, F. (2017). The victory of the concubines and the nannies. En K. BALUTANSKY y A. M. SOURIEAU (Eds.), *Caribbean creolization. Reflections on the cultural dynamics of language, literature and identity* (pp. 110-117). Florida: Library Press of the University of Florida.
- MATEO PALMER, A. M., y ÁLVAREZ ÁLVAREZ, L. (2012). *El Caribe en su discurso literario*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.

- MIGNOLO, W. (2006). El desprendimiento: pensamiento crítico y giro descolonial. En W. MIGNOLO, F. SCHIWY y N. MALDONADO-TORRES, (*Des*)colonialidad del ser y del saber (pp. 11-24). Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- MILLER, A. (1992). *The Crucible*. Oxford: Heinemann.
- MOREJÓN, N. (2011). Palabras de bienvenida. *Revista Casa de las Américas*, 262, 83-85. Recuperado de [www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/262/recientes.pdf](http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/262/recientes.pdf)
- GÓMEZ MORENO, P., y MIGNOLO, W. (2012). *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- PIZARRO, A. (1987). *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- QUIJANO, A. (1992). Colonialidad y modernidad/razionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20. Recuperado de [www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf](http://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf)
- SELAO, C. (2013). Le double palimpseste de Maryse Condé. *Moi, Tiuba sorcière... Noire de Salem*. En L. GAUVIN, C. VAN DEN AVENNE, V. CORINUS, C. SELAO (Eds.), *Littératures francophones: parodies, pastiches, réécritures*. Lyon: ENS Éditions.
- SHOHAT, E. (2008). Notas sobre lo 'poscolonial'. En S. MEZZADRA (Comp.), *Estudios poscoloniales. Ensayos fundamentales* (pp. 103-120) (Trad. Marta Malo). Madrid: Traficantes de sueños. Recuperado de <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Estudios%20Postcoloniales-TdS.pdf>
- SPIVAK, G. C. (2008). Estudios de la subalternidad. Deconstruyendo la historiografía. En S. MEZZADRA (Comp.), *Estudios poscoloniales. Ensayos fundamentales* (pp. 33-67) (Trads. Ana Rebeca Prada y Silvia Rivera Cusicanqui). Madrid: Traficantes de sueños. Recuperado de <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Estudios%20Postcoloniales-TdS.pdf>



# Por las grietas sale la luz: la fragmentación como herramienta para la construcción de la identidad en la novela de Julia Álvarez *How the García Girls Lost Their Accents*<sup>1</sup>

PAULA PÉREZ PERDOMO

Universidad de la República

## Resumen

El presente trabajo analiza la novela experimental de la dominico-estadounidense Julia Álvarez, *How the García Girls Lost Their Accents*, que explora las vivencias de una familia de inmigrantes. Se postula aquí que a través de la fragmentación como recurso literario de la novela posmoderna se refleja el fenómeno psico-social de los quiebres que experimentan los migrantes al intentar integrar dos culturas diferentes (Bajtín, 1981; Bhabha, 1994 y 1996; Masello, 2011). Se analizan las instancias de la obra en las que aparece esta ruptura como fenómeno o como recurso literario, centrándose en tres cuestiones que son esenciales en la construcción de la individualidad: el lenguaje, el género y la sexualidad (y los puntos en los que estos convergen), y se los vincula particularmente con el concepto de «espacio intersticial» de H. K. Bhabha (1996) y con los procesos de deconstrucción de los valores coloniales (Lugones, 2008; Masello, 2011). Se revela cómo la autora interpela distintas problemáticas desde su lugar de hibridez: la migración, el bilingüismo, el patriarcado, la sexualidad, el pasaje hacia la adultez, las relaciones de familia. Este trabajo invita, a través de la lectura de la obra binacional de Álvarez, a repensar la construcción de la identidad como una integración, o como un espacio de encuentro en la diferencia.

---

1 Trabajo realizado en el marco de la Maestría en Ciencias Humanas Opción Lenguaje, Cultura, Sociedad de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República en el seminario «Lenguas descentradas y escritura en obras literarias americanas y africanas», a cargo de la doctora Laura Masello, setiembre de 2021.

## Abstract

This paper analyzes the experimental novel by Dominican-American author Julia Alvarez, *How the García Girls Lost Their Accents*, which explores the experiences of an immigrant family. The paper posits that the author uses the literary resource of splitting – common in the postmodern novel – as a reflection of the psychosocial phenomenon of splitting that migrants experience when trying to integrate two different cultures. (Bajtín, 1981; Bhabha, 1994 & 1996; Masello, 2011). The novel is analyzed focusing on the instances in which splitting appears as a phenomenon and/or as a literary resource, centering on three issues essential to the construction of individuality: language, gender and sexuality (and their points of convergence). These are then linked particularly with the concept of “interstitial space” of H. K. Bhabha (1996) and with the processes of deconstruction of colonial values (Lugones, 2008; Masello, 2011). Light is shed on how the author questions different issues from her hybrid place: migration, bilingualism, patriarchy, sexuality, passage into adulthood, family relations. Through the reading of Alvarez’s binational novel, this paper is an invitation to rethink the construction of identity as an integration, or as a space of encounter among the differences.

## Conociendo a la mujer rota

*How the García Girls Lost Their Accents*, publicada en 1991, es un drama familiar experimental inscrito en el corazón de la novela posmoderna latinoamericana, con trazas de múltiples géneros que se intersectan, especialmente los de *bildungsroman*, o novela de aprendizaje, y la autobiografía.

Varios críticos literarios aseveran que la novela es una autobiografía de su autora, Julia Álvarez, quien nació y vivió su infancia en República Dominicana y el resto de su vida en Estados Unidos (Sirias, 2001). Si bien Álvarez ha explicitado en algunas ocasiones que su relato es producto de la ficción, el parecido con su vida real es innegable. La novela se centra en las experiencias de cuatro hermanas y su familia dominicana, a quienes se las arranca de forma abrupta de sus vidas en *la isla*, como ellas llaman a su hogar, luego de que se descubriera la implicancia de su padre en un complot fallido para derrocar al dictador Rafael Trujillo, cuyo régimen había comenzado en 1930. Una vez en Estados Unidos, las cuatro hermanas sufren su condición de migrantes en un lugar donde han perdido todos sus privilegios y donde la barrera lingüística es realmente un impedimento.

A lo largo de la novela, la autora lleva al lector en un recorrido por la vida de las cuatro hermanas, Carla, Sandra, Yolanda y Sofía, partiendo desde su vida de adultas en Estados Unidos en regresión progresiva hasta su infancia en República Dominicana, como si se tratara de una búsqueda

psicoanalítica de inicios traumáticos. Esta estructura regresiva, así como la fragmentación en relatos cortos habitados por distintos personajes y vistos desde perspectivas múltiples, la mezcla de narradores en primera y tercera persona, la inclusión de pasajes poéticos, simbólicos y de monólogos interiores<sup>2</sup> y la metaficción, entre otras características, hacen de la novela una obra posmoderna.

Julia Álvarez pertenece a una creciente tradición de escritores latinoamericanos que se insertan en la literatura *mainstream* de los Estados Unidos, aunque es la única representante de República Dominicana en este dominio. Tras el éxito angloparlante del cubanoamericano Oscar Hijuelos, *The Mambo Kings Play Songs of Love*, en 1989, las editoriales estadounidenses —así como el público— comenzaron a interesarse por escritores —y, sobre todo, escritoras— de ascendencia latina, cuyas historias habían sido silenciadas por largo tiempo. *How the García Girls Lost Their Accents*, la novela debut de Álvarez, fue un éxito rotundo y ha vendido más de 250.000 ejemplares (Sirias, 2001).

En un tono algo irónico —y solapadamente transgresor— y con la incertidumbre persistente del que busca respuestas, la obra explora temas como la familia, el género y la sexualidad, así como cuestiones políticas y sociales. También son de gran relevancia para esta novela las cuestiones del lenguaje, la comunicación y los procesos creativos (en especial de la literatura y la escritura), así como la exploración de la identidad en función de la otredad, temáticas que aparecen con frecuencia en la novela posmoderna.

## Eva Luna va a América<sup>3</sup>

*How the García Girls Lost Their Accents* trata, en su lectura más superficial, de las experiencias de la familia García de la Torre y, en especial, de las cuatro hermanas, en su transición de niñas de una familia dominicana acomodada a inmigrantes en Estados Unidos, con todas las dificultades que la vivencia del migrante representa. Las hermanas sufren el desarraigo de su tierra natal, el desapego de su familia extendida, la pérdida de los privilegios que su clase le permitía en República Dominicana, las carencias de la lengua no dominada, la pérdida de su lengua materna. No obstante, no todo es pérdida para las García: también ganan libertades, viven sus despertares

2 En particular, la autora hace uso del *stream of consciousness*, que podría traducirse como ‘flujo de consciencia’.

3 En este trabajo, se prefiere el término «estadounidense» como gentilicio del ciudadano de los Estados Unidos, así como adjetivo que califica costumbres, valores, etc., de ese país. Las ocasiones en que se utiliza el término *americano* (y sus derivaciones) responden a una de dos razones: por una parte, cuando son traducciones de la propia novela, y, por otra, en sentido irónico, como está hecho en este título, pues Eva Luna ya está en América.

sexuales en una sociedad (en apariencia) menos machista que la dominicana, salen del ciclo de matrimonios intrafamiliares, aprenden sobre sus derechos y se empoderan, se vuelven feministas, se forman y se gradúan como profesionales. Esto ocurre en la novela en orden inversamente cronológico, en una suerte de ópera en tres actos. Las tres partes suman quince capítulos episódicos sin una línea narrativa que los unifique, lo que suscita, muchas veces, la impaciencia del lector. Cada parte versa sobre un evento crítico en la vida de la familia, mientras que cada capítulo narra un rito de paso que algún miembro en particular atraviesa.

En la primera parte, aparecen las García como adultas: sus fracasos, su infelicidad, su confusión, sus anhelos. En la segunda, acontece su adolescencia. Por un lado, es incómoda, como toda adolescencia, pero por demás en el caso de las García, que enfrentan las incertidumbres y los desaciertos del *shock* cultural, la discriminación, las dificultades con la lengua y, por lo tanto, la comunicación con sus pares y referentes. Por otro, también es liberadora, ya que las hermanas pueden experimentar la vida lejos de la mirada de sus padres y de la opresión de la familia extendida. La tercera parte se adentra en la infancia de las cuatro hermanas, antes del cambio rotundo que la migración significó en sus vidas, y revela al lector varios momentos traumáticos que bien pueden haber marcado a las protagonistas tanto como el cambio de país.

Si bien la novela cuenta la(s) historia(s) desde varias perspectivas y dando protagonismo a las cuatro hermanas, hay una recurrencia en la participación y la narración de Yolanda, la tercera de las hermanas. Yolanda es un personaje central en la novela de Álvarez y, de hecho, hasta podría ser su *alter ego*. En el desarrollo de la historia de Yolanda, o Yo, como la llaman cariñosamente, puede encontrarse una segunda narrativa, que es su búsqueda interior. Es esta trama la que es central en la discusión sobre la construcción de la identidad híbrida, aunque las historias de sus hermanas pueden considerarse como propias en más de una ocasión. La búsqueda de Yolanda por encontrarse con su identidad *verdadera* es el prototipo de la hibridez cultural, en los términos señalados por Bajtín:

El híbrido [...] tiene un doble lenguaje; puesto que en él no solo hay (o hay no tanto) dos conciencias individuales, dos voces, dos acentos, sino [duplicaciones de] conciencias sociolingüísticas, dos épocas [...] que se reúnen y luchan conscientemente en el territorio de la enunciación» (Bajtín, 1981 *apud* Bhabha, 1996, pp. 102-103).

Esta dualidad inicial es la que la guiará hacia una vivencia de su individualidad que no se define por su pertenencia dominicana o estadounidense, sino que le ofrece la posibilidad de ser alguien completamente nuevo, no una cosa ni la otra, ni siquiera una suma de las realidades opuestas, sino una

Yolanda en quien surge una «agencia “intersticial” que rechaza la representación binaria del antagonismo social» (Bhabha, 1996, p. 103). Ambas tramas se entretajan de forma paralela, como en un tapiz cuyos hilos necesitan unos de los otros para sostener su estructura.

## La campana de cristal (o Yo y su otra yo)

Yolanda es quizás el personaje más relevante y central en la novela de Álvarez. Convenientemente apodada Yo, pronombre personal de la primera persona singular en español, el personaje bien podría representar, como se ha dicho, el alter ego de la autora (Sirias, 2001). Las historias en particular contadas en *How the García Girls Lost Their Accents* podrían o no representar momentos verdaderos de la vida de Álvarez, pero las semejanzas entre la autora y el personaje son innegables (en especial, que Yolanda sea escritora, poeta, una *storyteller* natural). Que Álvarez sea mujer y que su principal narradora, Yolanda —mujer también— cuente historias de mujeres largamente silenciadas por la dominancia del discurso patriarcal es indicador de que la novela se posiciona desde un lugar de enunciación no solo innovador, sino crítico y transgresor. En tanto impulsora, en particular, de las voces de mujeres inmigrantes, atravesadas por conflictos de raza, género, clase, y que además habitan un espacio de integración entre dos realidades materiales y filosóficas diferentes, la novela se posiciona como un discurso alternativo, que socava el discurso dominante, como dice Homi K. Bhabha en su propuesta de «un sujeto social constituido mediante la hibridación cultural, la sobredeterminación de las diferencias comunitarias o grupales y la articulación de la semejanza desconcertante y la divergencia trivial» (1996, p. 96). Según el pensamiento del autor, esta inserción del discurso subalterno en las narrativas dominantes configura un «tercer espacio» o «espacio intersticial» en que se desarrollan estas nuevas singularidades (Bhabha, 2003 *apud* Masello, 2011, pp. 36-37).

En *How the García Girls Lost Their Accents*, dentro de un encuadre experimental posmoderno, la autora utiliza la fragmentación como recurso literario para plasmar las vivencias de las hermanas García de la Torre en el espacio intersticial referido antes. Detallaré algunos de los elementos de la novela en los que aparece la fragmentación. En primer lugar, en la carencia de una línea narrativa unificadora y su sustitución por una serie interrumpida de episodios aparentemente no relacionados entre sí (excepto por quienes son sus protagonistas). Un segundo elemento que brinda esta sensación de división es el uso de dos lenguas, el inglés y el español, y el interjuego entre ellas. Hay alternancia de códigos —fenómeno en el que un hablante cambia de un código a otro consciente o inconscientemente, según la situación lo requiera— en los diálogos, como lo ejemplifica la siguiente intervención: «In my

campo we say a person has an antojo when they are taken over by un santo who wants something» (Álvarez, 1991, p. 19, traducción propia).<sup>4</sup> También hay mensajes no expresados o no comprendidos a falta de las herramientas lingüísticas necesarias que producen quiebres en la comunicación, como se ilustra cuando Yolanda queda por fuera de las bromas entre sus compañeros porque no comprende el doble sentido: «Por centésima vez, maldije mis orígenes inmigrantes. Si tan solo yo también hubiese nacido en Connecticut o Virginia, yo también entendería las bromas que todo el mundo hacía sobre los dos últimos dígitos del año, 1969» (Álvarez, 1991, p. 104).<sup>5</sup> La autora, a su vez, juega con las traducciones de los personajes entre una lengua y otra, por ejemplo, en expresiones idiomáticas traducidas literalmente, que en verdad no tendrían ningún sentido en la otra cultura traducidas de esa forma, con lo que les hace un guiño a sus lectores bilingües. Algunos ejemplos son: «in a closed mouth, enter no flies» (Álvarez, 1991, p. 209) por *en boca cerrada no entran moscas* o «there aren't Moors on the coast» (p. 86) por *no hay moros en la costa*.

Otro elemento en el que puede percibirse la fragmentación es en el salto constante de un narrador a otro. Estos cambios de perspectiva permanentes le dan al lector una sensación de confusión (entre otras), aunque Álvarez mantiene el interés incluso cuando a veces la lectura se hace difícil. Eurídice Figueiredo plantea que los saltos de puntos de vista pueden pensarse desde una visión literaria glissantiana, en tanto que desaparece la figura del narrador único y se sustituye por el surgimiento de «un conjunto de personajes que se alternan en el papel de narradores» a la vez que nace un «sujeto colectivo en sustitución del personaje individual/individualista» (Figueiredo, 2002 *apud* Masello, 2011, p. 40), aunque en el caso de *How the García Girls Lost Their Accents* no hay realmente una sustitución de los narradores individuales (que son muchos), sino que se suma el narrador colectivo, como es el caso del capítulo «Una revolución regular»<sup>6</sup> (Álvarez, 1991, pp. 113-138, traducción propia) en el que el narrador es el colectivo de las cuatro hermanas, desde la primera persona del plural.

También los personajes y las relaciones entre sí están fragmentados: las hermanas se debaten entre sus dos culturas, la brecha generacional entre los padres y las hijas se incrementa por los marcos culturales y morales en los que han crecido, la familia extendida se va rompiendo en pedazos a medida que los hombres de la familia emigran al exilio, son encarcelados o mueren (arrastrando con ellos, en cada caso, a sus familias).

4 En este caso, elegí incluir la cita en su forma original, justamente porque en la traducción se perdería la alternancia de códigos.

5 En el original se lee: «For the hundredth time, I cursed my immigrant origins. If only I too had been born in Connecticut or Virginia, I too would understand the jokes everyone was making on the last two digits of the year, 1969».

6 En el original se lee: «A regular revolution».

No es en vano que la autora haya elegido retratar la fragmentación desde tantos aspectos. Por una parte, esta da la sensación de falta de cohesión, e incluso de ruptura, pero es también a través de esos resquicios que puede colarse la luz e iluminar aspectos que antes estaban ocultos, o que directamente son una novedad, una creación. Para el autor Jürgen Habermas, la fragmentación ofrece las condiciones adecuadas para elaborar una red de intersubjetividad tejida, como sugiere la propia Álvarez a través de la metáfora del tejido (que se discutirá más adelante). Al respecto, dice Habermas (1991):

La racionalización del mundo de la vida implica una diferenciación y condensación a la vez, un engrosamiento de la red flotante de hilos intersubjetivos que al mismo tiempo mantienen unidos los componentes cada vez más marcadamente diferenciados de la cultura, la sociedad y la persona (*apud* Bhabha, 1996, p. 98).

Yolanda es el personaje más confundido, más fragmentario; en ella convergen varios de los elementos discutidos. En especial al comienzo, aunque durante gran parte del transcurso de la novela, Yolanda está perdida entre dos mundos en varios aspectos: dos sistemas de valores, dos lenguas, dos culturas. Absolutamente fragmentada, como evidencian sus numerosos nombres —Yolanda, Yo, Yoyo, Yolita, Joe, entre otros— Yolanda comienza a contar su historia en pequeñas entregas (igualmente fragmentadas que su persona), desde la confusión de su adultez. En ninguno de esos mundos se siente plenamente *ella*, es extranjera en todos los espacios que habita y está en constante búsqueda de *su* lugar. El sentir de Yolanda puede explicarse según la perspectiva de Bhabha, para quien la construcción de la identidad no parte de lo aprendido en los inicios de la vida, sino en los procesos que se suceden en la articulación de las diferencias culturales. Al respecto, el autor afirma que «[e]stos espacios entre-medio proveen el terreno para elaborar estrategias de individualidad —singular o comunal— que inician nuevos signos de identidad» (Bhabha, 1994, p. 1).<sup>7</sup> Estos espacios intersticiales —las grietas entre los fragmentos— rompen con «las oposiciones binarias» en las que se piensan y expresan las diferencias culturales (p. 128), en el caso de la protagonista, emigrante/inmigrante, dominicana/estadounidense, español/inglés, escritora/profesora, puritana/libidinosa, entre tantas otras dicotomías, algunas de las que exploraré más adelante en este trabajo.

A pesar de ser dominicana, Yolanda se siente como extranjera en lo que debería ser su propia tierra, donde se la critica por haberse alejado de sus raíces, por haberse hecho *gringa* —y, para peor, feminista—, pero tampoco se siente totalmente estadounidense, país en el que su condición de inmigrante

7 En el original se lee: «These “in-between” spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity...».

le vale epítetos como *bola de grasa* o *sudaca*<sup>8</sup> (Álvarez, 1991, p. 113, traducción propia) y, aun cuando ser extranjera le juega a favor, es como producto de su exotización, como se refleja en su relación con Rudy Elmenhurst, quien pensó que sería «de sangre caliente, siendo española y eso»<sup>9</sup> (Álvarez, 1991, p. 108, traducción propia) y cuyos padres lo alientan a la relación «para descubrir acerca de personas de otras culturas» (Álvarez, 1991, p. 107).<sup>10</sup> En esta dicotomía, Yolanda tendría realmente una chance de gestar una nueva identidad en la conjunción y en el contraste de estos espacios, oportunidad que le ofrece la propia fragmentación, como se ha discutido antes.

Desde la separación de su familia extendida cuando los García de la Torre emigran a los Estados Unidos, el núcleo familiar entra en una espiral divisoria que se expande conforme las hermanas se hacen adultas y se asimilan más a la cultura estadounidense. Habitan un espacio híbrido sin encajar absolutamente en los valores culturales que poco a poco van integrando, a la vez que olvidan en parte sus raíces dominicanas. Lo primero les dificulta los vínculos con sus pares y autoridades en el «nuevo mundo» y lo segundo no les permite lidiar con el sistema de valores que las vincula a sus padres. Esta realidad las fuerza a desarrollar estrategias para no solo sobrevivir, sino florecer, en el nuevo espacio, lo que las convierte en «un sujeto que habita el borde de la realidad entre-medio» (Bhabha, 1994, p. 13, traducción propia).<sup>11</sup>

No solo la cultura aliena a Yolanda y sus hermanas, sino que la lengua también es una barrera para su sentido de pertenencia. Si bien todas hablan inglés cuando llegan a Estados Unidos, tienen grandes dificultades para comunicarse en el mundo *real*, les falta vocabulario para nombrar y describir su entorno, para expresar sus emociones. A medida que crecen, su contacto con el español, su lengua madre, se va distendiendo hasta que llega el punto en que Yolanda se siente tan extranjera en el uso de español como al inicio se sentía al usar el inglés (también le ocurrió a Álvarez luego del exilio): «Después de tantos años fuera, está perdiendo su español»,<sup>12</sup> dicen sus tías (Álvarez, 1991, p. 18, traducción propia). Las dificultades con la lengua se relacionan también con la paradójica elección de profesión de la protagonista. Yolanda es poeta, aunque, en reiteradas oportunidades en la novela, pierde el rumbo y enfrenta el temido bloqueo del escritor.

---

8 *Greaseballs* es una expresión usada específicamente para referirse de forma peyorativa a extranjeros, en especial de origen hispano o latino; *spic*.

9 En el original se lee: «hot-blooded, being Spanish and all».

10 En el original se lee: «for him to find out about people from other cultures».

11 En el original se lee: «a subject that inhabits the rim of an “in-between” reality».

12 En el original se lee: «After so many years away, she is losing her Spanish».

## *Una habitación propia: soltar a papá*

La obra de Álvarez no es en esencia una crítica feminista, mucho menos una radical, pero el vínculo constante entre la categoría de género y todas las problemáticas que toca la trama es de innegable valor, especialmente para una autora que —aunque tal vez de forma involuntaria— se ha convertido en voz de aquellas mujeres que encuentran asidero en sus personajes. De hecho, la forma en que se distribuyen los roles de género en las dos sociedades en las que a Yolanda le tocó habitar es uno de los choques culturales que sufre con más intensidad. En la sociedad dominicana predomina un sistema patriarcal y machista que relega a la mujer a un papel doméstico con una falsa fachada de poder (porque *domina* el ámbito del hogar), con una doble moralidad que celebra la promiscuidad masculina y el puritanismo femenino. En los Estados Unidos *descubre* el feminismo y se empodera como mujer; sin embargo, eso no evita que se tope con hombres (¡y mujeres!) promiscuos y machistas. Peor aún, en su país de acogida, a los conflictos de género se suman los de raza. María Lugones (2010, *apud* Mignolo, 2008, p. 16) acuñó la expresión *sistema moderno-colonial de género* para articular las perspectivas coloniales de la inferioridad de las razas no blancas junto con las de género. Yolanda nunca necesitó cuestionarse acerca de su posición en el mundo —su raza, su clase, su género— en su burbuja dominicana, pero las *libertades* que va incorporando en la esfera estadounidense la obligan a replanteársela.

Cuando vuelve a República Dominicana al final de la historia (principio de la novela), el despliegue de su dualidad está en su máximo esplendor: ha abierto los ojos a otras realidades, que le permiten ver a su país natal con otros ojos, pero aún preserva en su fuero más íntimo algunas de las creencias que introyectó como verdaderas cuando era pequeña. Las siguientes líneas ilustran su debate interior:

Ella y sus hermanas han vivido vidas tan turbulentas - tantos maridos, casas, trabajos, giros equivocados entre ellas. Pero miren a sus primas, mujeres con hogares y autoridad en sus voces. [...] Esto es lo que le ha hecho falta todos estos años sin realmente saber que le hacía falta. Parada aquí en el silencio, se da cuenta que nunca se ha sentido en casa en los Estados Unidos, nunca (Álvarez, 1991, pp. 23-24, traducción propia).<sup>13</sup>

---

13 En el original se lee: «She and her sisters have led such turbulent lives – so many husbands, homes, jobs, wrong turns among them. But look at her cousins, women with households and authority in their voices. [...] This is what she has been missing all these years without really knowing that she has been missing it. Standing here in the quiet, she believes she has never felt at home in the States, never».

La voz de Yolanda le muestra al lector que saltar creencias y patrones obsoletos dista mucho del hecho de haberlos observado y de tener la capacidad de intelectualizarlos.

## Otras maneras de usar la boca, como para decir *bye-bye*

En relación con los roles de género, gran parte de la búsqueda identitaria de Yolanda se manifiesta en torno a sus vínculos íntimos y su sexualidad. Su identidad sexual está tan fragmentada como el resto de su vida. La ambigüedad que la mueve de la inocencia dominicana al despertar estadounidense la pone, con frecuencia, contra las cuerdas y le causa gran sufrimiento. Es desde este lugar de división y de falta de pertenencia que Yolanda comienza en un viaje regresivo hacia su infancia buscando alguna pista que explique sus fracasos como escritora, como amante, como individuo.

Desde esa inocencia del no-lugar, Yolanda desea en secreto: «¡Que este resulte ser mi hogar!» (Álvarez, 1991, p. 23, traducción propia).<sup>14</sup> En la novela, la autora usa la imagen del tejido para representar cómo la protagonista *desteje* su vida desde la adultez hasta la niñez, esperando encontrar el momento en que todo cambió, en que su vida se oscureció de repente y sus relaciones futuras se arruinaron:

Desde que se fue Clive, Yolanda es adicta a las historias de amor con finales felices, como si fueran un punto que se saltó, un error que cometió hace mucho cuando se enamoró del primer hombre, y si tan solo lo encontrara, tal vez podría deshacerlo, desentramar a John, Brad, Steven, Rudy, y comenzar de nuevo (Álvarez, 1991, p. 72, traducción propia).<sup>15</sup>

Su vida amorosa ha sido un desacierto tras otro, quizás como consecuencia del desajuste, nuevamente, entre «el viejo y el nuevo mundo». Por un lado, fue criada en una familia católica tradicional dominicana, con normas estrictas en lo relativo a la sexualidad y a los roles de género, con un padre que advertía a sus hijas no «ir tras las palmeras» (Álvarez, 1991, p. 39, traducción propia)<sup>16</sup> y repartía reprimendas para todas «porque, aunque habitualmente había una hija ofensora del momento, siempre venía bien un regaño extra

14 En el original se lee: «Let this turn out to be my home».

15 En el original se lee: «Since Clive left, Yolanda is addicted to love stories with happy endings, as if there were a stitch she missed, a mistake she made way back when she fell in love with her first man, and if only she could find it, maybe she could undo it, unravel John, Brad, Steven, Rudy, and start over».

16 En el original se lee: «go behind the palm trees».

para el carácter de toda mujer» (Álvarez, 1991, p. 37, traducción propia).<sup>17</sup> Por otro lado, habían vivido sus adolescencias en los sesenta, cuando «dormir con sus compañeros de clase era considerado [un] acto político contra el complejo militar-industrial» (Álvarez, 1991, p. 38, traducción propia).<sup>18</sup> Esta incapacidad de encontrarse con su propio cuerpo le causó problemas desde su despertar sexual con su novio de la universidad Rudy, hasta bien entrada su madurez con el casado Clive, pasando por el que fue el mayor de sus fracasos, su matrimonio con John.

Con Rudy, Yolanda descubre que, a pesar de su ya más avanzada inserción en la sociedad estadounidense, sus valores más tradicionales aún persisten:

Para ese entonces, era una católica no practicante —mis hermanas y yo habíamos sido bien americanizadas desde nuestra llegada a este país una década antes, así que, en verdad, no tenía una buena excusa. Por qué simplemente no me acostaba con alguien tan persistente como Rudy Elmenhurst es un misterio que estoy explorando aquí, desmenuzándolo como aprendimos a hacerlo mutuamente con los poemas y cuentos de los otros en la clase de inglés en que conocí a Rudolf Brodermann Elmenhurst tercero (Álvarez, 1991, p. 98).<sup>19</sup>

Desde Rudy, su primer amor, Yolanda ya vislumbraba que esa dicotomía sería la causa de sus problemas amorosos en adelante: «Vi qué vida fría y solitaria me esperaba en este país. Nunca encontraría a alguien que entendiera mi mezcla peculiar de catolicismo y agnosticismo, estilos hispano y americano» (Álvarez, 1991, p. 109).<sup>20</sup> Las contradicciones en el sentir de Yolanda y en el habitar de su cuerpo se expresan a lo largo de sus historias amorosas con figuras retóricas como la antítesis, la paradoja y el oxímoron. En el caso de Rudy, particularmente, aparecen, con frecuencia combinados, eufemismos relativos al encuentro sexual, de carácter opuesto, como «déjame tocar tu querido, exquisito cuerpo» (Álvarez, 1991, p. 106)<sup>21</sup> contra

17 En el original se lee: «for even though there was usually the offending daughter of the moment, every woman's character could use extra scolding».

18 En el original se lee: «sleeping with their classmates [was] considered to be [a] political act against the military-industrial complex».

19 En el original se lee: «By then, I was a lapsed Catholic — my sisters and I had been pretty well Americanized since our arrival in this country a decade before, so really, I didn't have a good excuse. Why I didn't just sleep with someone as persistent as Rudy Elmenhurst is a mystery I'm exploring here by picking it apart the way we learned to do to each other's poems and stories in the English class where I met Rudolf Brodermann Elmenhurst, the third».

20 En el original se lee: «I saw what a cold, lonely life awaited me in this country. I would never find someone who would understand my peculiar mix of Catholicism and agnosticism, Hispanic and American styles».

21 En el original se lee: «[L]et me touch your dear, exquisite body...».

«manosearte» (Álvarez, 1991, p. 106),<sup>22</sup> y «Haríamos el amor, mi primera vez, y después [...] follaríamos, cogeríamos [...] —y todos los sinónimos preferidos por Rudy para referirse al sexo» (Álvarez, 1991, p. 106).<sup>23</sup> El uso contradictorio del lenguaje es la exteriorización de las contradicciones que Yolanda no ha podido superar. Con Clive, que fue su último fracaso amoroso, aún no había podido trascender su dualidad monja/diosa sexual: «A veces, se quejaba de sentirse atrapado entre la feminista<sup>24</sup> y la católica» (Álvarez, 1991, p. 56).<sup>25</sup>

El caso de su relación con John fue el más complejo, el que terminó de fragmentar a Yolanda y la hizo colapsar en una crisis nerviosa que le valió una hospitalización psiquiátrica. De hecho, en el capítulo que narra la historia de su relación hay evidencia de que Yo siente que esta fragmentación la vuelve loca o al menos que su entorno la percibe loca: «Lo que necesitas es un maldito loquero»,<sup>26</sup> le suelta John. Ella le responde que «solo porque eran diferentes, esa no era razón para hacerla sentir una loca por ser su propia persona» (Álvarez, 1991, pp. 81-82, traducción propia).<sup>27</sup> La falta de entendimiento entre John y Yo (o Joe, como él la llama) es tal que terminan divorciándose, y, en ese momento, Yolanda se da cuenta realmente de su fragmentación y decide volver a la isla para encontrarse consigo misma: «Necesito un poco de espacio, de tiempo, hasta que mi cabeza-barra-corazón-barra-alma- No, no, no, ya no se quería dividir así, tres personas en un(a) Yo» (Álvarez, 1991, p. 88, traducción propia).<sup>28</sup> Lamentablemente para ella, su llegada a la isla es otra demostración de su incapacidad para reconectar con la esencia de sus raíces culturales y su lengua madre.

Todas las relaciones amorosas de Yolanda repiten un patrón que imita al transcurso de su vida: un comienzo inocente y feliz, un desarrollo turbulento y contradictorio y un fin confuso y desgarrador.

22 En el original se lee: «getting felt up».

23 En el original se lee: «We would make love, my first time, and then [...] we would screw [...] and all the synonyms Rudy preferred for referring to his sex».

24 El término que usa el personaje *woman's libber* se parece más, coloquialmente, a lo que en Uruguay se refiere como *feminazi*, ya que es una forma despectiva de denominar a una mujer feminista.

25 En el original se lee: «Sometimes, he complained he felt caught between the woman's libber and the Catholic senorita».

26 En el original se lee: «What you need is a goddam shrink!».

27 En el original se lee: «just because they were different, that was no reason to make her feel crazy for being her own person».

28 En el original se lee: «I'm needing some space, some time, until my head-slash-heart-slash-soul- No, no, no, she didn't want to divide herself anymore, three persons in one Yo». En la traducción, al tener que generizar un *yo/una Yo*, se pierde el juego de palabras con Yo como apelativo de Yolanda y como pronombre personal de la primera persona singular en español.

## *Matar a un ruiseñor para dejar salir a El cuervo*

El final de la novela propuesto por Álvarez acontece tan precipitadamente que si el lector no está atento, no habrá entendido lo que pasó en las últimas páginas del libro, cuando Yolanda accede a las memorias más tempranas de su infancia (retoma la idea del psicoanálisis que se mencionaba al principio) con la ayuda de Chucha, la criada haitiana «negra azulada» (Álvarez, 1991, p. 223, traducción propia).<sup>29</sup> Es Chucha quien, mediante la práctica del vodú —tradición que trae de su tierra natal— le permite acceder a los resquicios de su inconsciente que guardan todos esos secretos que se precipitan sobre el final. Recuerda entonces una escena en la que, pese a la advertencia de los adultos de no hacerlo, separa a una cría de gato recién nacida de su madre. Cuando la gata, negra ella, siente la ausencia de su cachorro, sale al acecho y entre la desesperación y el susto, la pequeña Yolanda arroja al gatito por la ventana, lo que acaba hiriéndolo de gravedad, y lo abandona, totalmente desprotegido. Tras ese recuerdo, Yolanda se da cuenta de que ese es el trauma que la ha marcado y que es una violencia que atraviesa su vida y su arte. Rápido, la narración vuelve al momento de inicio, cuando Yolanda ya no se siente tan perdida ni fragmentada, sino que reconoce en sí a un individuo completo, con sus fallas y todo: su descubrimiento la habilita a ser quien ella es. Esta suerte de circularidad en el camino hacia encontrarse con uno mismo puede ser ilustrada con las palabras de Bhabha (1996):

La importancia de esa retroacción estriba en su aptitud para reinscribir el pasado, reactivarlo, resituarlo, resignificarlo. Más importante, compromete nuestra comprensión del pasado y nuestra reinterpretación del futuro con una ética de la «supervivencia» que nos permita abrirnos paso a través del presente. Y ese abrirse paso, esa elaboración, nos libera del determinismo de la repetición de la inevitabilidad histórica sin una diferencia. Nos posibilita enfrentarnos con esa difícil línea divisoria, la experiencia intersticial entre lo que consideramos la imagen del pasado y lo que está en realidad implicado en el transcurrir del tiempo y el paso del sentido (p. 106).

Antes, sin embargo, anuncié el final «propuesto» por la autora. A través de la construcción del personaje de Yolanda que he hecho en este análisis, mi visión es que el verdadero cambio de Yo, la verdadera resignificación de su yo, es en la ruptura con su esposo John. Como ya se explicó, la falta de entendimiento con su exmarido termina en divorcio, que además deviene en crisis nerviosa y posterior hospitalización. Todo ese capítulo está cargado de gran simbología. Yolanda ha llegado a tal punto que no puede siquiera controlar sus pensamientos, mucho menos sus palabras. Ha desarrollado una alergia horrible a las palabras amorosas, a las que la retrotraen a su hogar de

---

29 En el original se lee: «blue-black».

la infancia, e incluso hasta a su nombre entero, sin diminutivos. Además, no logra expresar sus propias ideas, sentimientos, fantasías con palabras que surjan de sí. Todo lo que le sale son citas: cita al doctor, a otros miembros de su familia, a sus exámenes, a Robert Frost, a Rilke, a Rumi. Su inocencia muere poco a poco con cada palabra, y reconoce en sí la falla de citar a otros en lugar de decir y vivir sus propias verdades. En ese momento, siente un dolor fuerte en su interior y murmura: «tal vez sea un fenómeno de la personalidad: la verdadera Yolanda resurgiendo en una tarde de agosto sobre el impecable pasto verde de esta institución privada» (Álvarez, 1991, p. 91, traducción propia).<sup>30</sup> Ese fuerte dolor es un cuervo negro surgiendo de sus entrañas, que despliega sus alas abriéndole la boca como en un grito y liberándose al exterior: «Un enorme pájaro negro brota de su interior; se posa sobre su escritorio, exactamente como el grabado del cuervo en el primer libro de poesía en inglés de Yo» (Álvarez, 1991, p. 92, traducción propia).<sup>31</sup> Ese pájaro que crecía en su interior ya había dado sus primeras señales de vida tras su intensa ruptura con John, cuando él la obligó a callar con un beso forzado «empujando sus palabras de vuelta hacia su garganta». Yolanda lo sintió pronto: «Se tragó las palabras: No, no. Golpetearon en su estómago: No, no. Picotearon sus costillas: No, no» (Álvarez, 1991, p. 83, traducción propia).<sup>32</sup>

Finalmente, tras la salida del cuervo, Yolanda siente su corazón como un nido vacío, pero comienza a hablar con sus propias palabras. El cuervo es a la vez una manifestación de sus deseos más íntimos, de su descompensación mental y de sus palabras. Dejarlo salir la ha ayudado a (comenzar a) librarse de sus demonios, a mejorar su estabilidad psicológica y a recuperar su voz, aunque aún no se haya dado cuenta. Pienso que es en este momento en verdad en que empieza a integrar sus luces y sus sombras, a desdibujar todas sus dicotomías, a quitar las barras de su cabeza-barra-corazón-barra-alma.

---

30 En el original se lee: «perhaps it is a personality phenomenon: the real Yolanda resurrecting on an August afternoon above the kempt green lawns of this private facility».

31 En el original se lee: «A huge, black bird springs out; it perches on her bureau, looking just like the etching of the raven in Yo's first English poetry book».

32 En el original se lee: «pushing her words back in her throat. She swallowed them: No, no. They beat against her stomach: No, no. They pecked at her ribs: No, no».

## Referencias

- BAJTÍN, M. (1981). Discourse in the novel. En M. HOLQUIST (Ed.), *The dialogic imagination* (pp. 259-422) (Trad. C. Emerson y M. Holquist). Austin: University of Texas Press.
- BHABHA, H. (1994). *The place of culture*. Londres: Routledge.
- (2003). El entre-medio de la cultura. En S. HALL y P. DU GAY (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 94-106) (Trad. H. Pons). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- HABERMAS, J. (1991). *El discurso filosófico de la modernidad* (Trad. F. G. Lawrence). Cambridge: The MIT Press.
- LUGONES, M. (2008). Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial. En W. MIGNOLO (Comp.), *Género y descolonialidad* (pp. 13-54). Buenos Aires: Del Signo.
- MASELLO, L. (2011). *El revés de la trama: Escrituras identitarias en Brasil y en el Caribe*. Montevideo: Universidad de la República.
- SIRIAS, S. (2001). *Julia Álvarez: A critical companion*. Connecticut: Greenwood Press.



# *Piel negra, máscaras blancas:* una reflexión acerca de su forma y contenido<sup>1</sup>

FLORENCIA VIÑOLY

Universidad de la República

## Resumen

El trabajo se divide en tres apartados y se concentra, principalmente, en la introducción y el primer capítulo de *Piel negra, máscaras blancas*, escrito por Frantz Fanon y publicado por primera vez en 1952. En primer lugar, se recogen algunos comentarios de la crítica acerca del pensamiento del autor y de la obra en particular. En segundo lugar, a partir de algunos fragmentos que teorizan acerca del ensayo, reflexiono acerca de la forma que elige Fanon para su obra, sosteniendo la premisa de que se encuentra entre las fronteras del ensayo. Por último, me detendré a comentar, en particular, el primer capítulo del libro, «El negro y el lenguaje», en la que se pretende dar cuenta de cierta perspectiva del lenguaje y reflexión en torno a él, en relación con el tema de la negritud y la lengua dominante, es decir: el francés.

## Abstract

This article is divided into three parts and it will concentrate, mainly, in the introduction and in the first chapter of the book called *Black Skin, White Masks*, written by Frantz Fanon and published for the first time in 1952. Firstly, this paper will reunite some comments written by the critic about Frantz Fanon's thoughts and this particular work. Secondly, based on some theory that studies the essay, this article will develop some ideas about the form that Fanon chooses for his book, that lays between the essay's borders. Finally, I will comment and analyse the first chapter of Fanon's book, "The Negro and language". In this part, the aim is to underline some language's perspective and reflection, the issue of the *négritude* and French as the language dominant.

---

1 Trabajo realizado en el marco de la Maestría en Ciencias Humanas Opción Lenguaje Cultura, Sociedad de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Seminario Lenguas descentradas y escritura en obras literarias americanas y africanas, a cargo de la doctora Laura Masello, setiembre de 2021.

## Algunos comentarios acerca de lo que la crítica ha señalado en Frantz Fanon

Si bien la obra de Fanon fue divulgada de manera extendida, tal vez no haya sido ubicada con tanta frecuencia como objeto de la crítica. Sin embargo, quienes se interesan en la obra de Fanon y escriben al respecto hacen observaciones interesantes, en este sentido, algunas de las cuales me gustaría incluir en esta discusión. Por ejemplo, Immanuel Wallerstein (2009, p. 31) afirma la importancia de leer a Fanon hoy, puesto que en sus obras subyace un espíritu de interrogación. Sobre *Piel negra, máscaras blancas*, resalta el hecho de que el texto oscila entre declaraciones sentenciosas o estentóreas y la duda explícitamente verbalizada. Es cierto que, por momentos, Fanon adopta cierta asertividad en relación con distintas cuestiones que parecen provenir del espíritu de su profesión: la psiquiatría. Al mismo tiempo, demuestra lucidez intelectual frente a temas transversales a su obra, más vinculados con un espíritu de corte filosófico.

Otro de los puntos que señala la crítica tiene que ver con el interlocutor del texto de Fanon. Si bien subyace un enojo hacia las clases dirigentes, el interlocutor principal son sus pares o el «hombre de color» (Fanon, 2009, p. 49). Fanon, de acuerdo con el prologuista, siente siempre ira hacia el poderoso, que es a la vez cruel y condescendiente, pero no deja de criticar a la gente de color cuyo comportamiento y actitud contribuyen a sostener el mundo de la desigualdad y la humillación y que «a menudo se comporta así únicamente para obtener unas pocas migajas para ellos mismos» (Wallerstein, 2009, p. 30).

No ya directamente vinculado con el texto que se estudiará, pero sí vinculado con las ideas de Fanon, Sartre escribe un prólogo al texto *Los condenados de la tierra*, el último libro que publicó Frantz Fanon. En lugar de caer en la repetición de las ideas del martiniqués, se erige como un discurso metalingüístico con sus propias reglas, sin escatimar en ficción y figuras literarias. En determinado momento, afirma en relación con el objeto de enunciación y el interlocutor, respectivamente, utilizando una metáfora biologicista:

Cuando Fanon, por el contrario, dice que Europa se precipita a la perdición, lejos de lanzar un grito de alarma hace un diagnóstico. Este médico no pretende ni condenarla sin recurso —otros milagros se han visto— ni darle los medios para sanar; comprueba que está agonizando, desde fuera, basándose en los síntomas que ha podido recoger. En cuanto a curarla, no: él tiene otras preocupaciones; le da igual que se hunda o que sobreviva. Por eso su libro es escandaloso. Y si ustedes murmuran, medio en broma, medio molestos: «¿Qué cosas nos dice!», se les escapa la verdadera naturaleza del escándalo: porque Fanon no les «dice» absolutamente nada;

su obra —tan ardiente para otros— permanece helada para ustedes; con frecuencia se habla de ustedes en ella, jamás a ustedes (Sartre, 1961, p. 1).

A través de la metáfora relacionada con la medicina y la enfermedad, vinculada a la profesión del propio Fanon, la psiquiatría, Sartre pone la atención en el supuesto *diagnóstico* que hace el autor acerca de Europa, señala sus miserias y atrocidades. Lo interesante de las observaciones de Sartre es que adhiere a las críticas de Fanon, pero desde un lugar de enunciación diferente, desde un *adentro* europeo. Por otra parte, como lo señala Wallerstein, también subraya al interlocutor del texto, que no son los europeos, para el asombro y horror de estos, sino el objeto de enunciación, ocasionalmente. No se encuentra Europa, entonces, en el centro de la discusión, sino que ocupa un lugar lateral.

Sartre continúa su prólogo retomando algunas ideas de Fanon que se vinculan con las formas de colonización groseras y despiadadas. Sin citar directamente al autor martiniqués, Sartre hace suyas sus palabras, pero son palabras habitadas también por las ideas de Fanon. En un mismo enunciado resuenan Sartre y Fanon a la misma vez:

En las colonias, la verdad aparecía desnuda; las «metrópolis» la preferían vestida; era necesario que los indígenas las amaran. Como a madres, en cierto sentido. La élite europea se dedicó a fabricar una élite indígena; se seleccionaron adolescentes, se les marcó en la frente, con hierro candente, los principios de la cultura occidental, se les introdujeron en la boca mordazas sonoras, grandes palabras pastosas que se adherían a los dientes; tras una breve estancia en la metrópoli se les regresaba a su país, falsificados (Sartre, 1961, p. 1)

Este pasaje del prefacio resulta decisivo, puesto que señala cuestiones presentes en *Piel negra, máscaras blancas* y que serán retomadas hacia el final de este artículo.

## Reflexiones acerca de una forma: el ensayo

En este apartado, se discutirá acerca de la forma del ensayo *Piel negra, máscaras blancas*. Para esto, se estudiarán textos de autores que teorizaron acerca del género ensayo. Hablar acerca de este género en la actualidad no es lo mismo que hablar a comienzos del siglo pasado. No porque no existieran ensayos en ese momento (sin ir más lejos, los ensayos de Montaigne datan del siglo xvi y, a su vez, se puede constatar una opulenta tradición ensayística hispanoamericana durante el siglo xix), sino porque no había sido un género del cual se hubiese teorizado lo suficiente, como sí se había hecho en relación con la

novela, por ejemplo. Lo que se lee a comienzos del siglo xx, entonces, es un conjunto de escritos dispersos que se proponen definir al género, delimitarlo. Entre estos escritos aparecen nombres como George Lukács, Max Bense y Theodor Adorno. Sin embargo, y volviendo al comienzo, en el siglo xx se puede hablar del ensayo como un género declarado, aunque heterogéneo por definición. Se puede hablar de un género específico, asimismo, porque existió una proliferación de escritos e incluso libros enteros que dedican sus páginas a teorizar acerca de él. Así, se empieza por reunir algunas ideas del autor George Lukács en su texto «Sobre la esencia y forma del ensayo» (2014). Luego, se reflexionará acerca del escrito de Max Bense titulado *Sobre el ensayo y su prosa* (2014), para luego pasar por «El ensayo como forma» (2003) del alemán Theodor Adorno. Estos tres textos fueron escogidos por el valor fundacional en la constitución del ensayo como género. Por último, se retomarán las ideas del uruguayo Carlos Real de Azúa en su introducción a la *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*. De forma intercalada, se irán haciendo algunos comentarios sobre *Piel negra, máscaras blancas*, que iluminan a la vez que problematizan la cuestión de su forma.

Las primeras ideas que se recabarán serán las del filósofo y teórico húngaro Lukács, quien, en su texto «Sobre la esencia y forma del ensayo», escrito en formato de epístola dirigida a un amigo, se pregunta si, a partir de cierto tipo de ensayos, refiriéndose a los que integran sus libros *El alma y las formas* y *La teoría de la novela*, se puede llegar a una forma nueva y propia. La pregunta también radica en si hay un principio que se aplique a todos los ensayos. ¿Existe una unidad dentro de esta forma, cierta independencia en relación con los otros géneros ya conocidos y definidos? Lukács (1975), para comenzar a moldear esta respuesta, denomina a esta forma como una nueva «reordenación conceptual de la vida» (p. 15). En este periplo que consiste en indagar cuál es esa forma de la que se habla, Lukács (1975) utiliza los términos «ensayo» y «crítica» como intercambiables entre sí y afirma que la última es una forma de arte, en el sentido de que posee un orden y una forma que la diferencia de otras. Lo que emprende aquí el autor es la definición del género por su diferencia con el arte y la ciencia (p. 16).

Una de las características relevantes del ensayo en sus comienzos fue su cualidad de que se escribe acerca de algo que ya tiene forma (a diferencia, en apariencia, del arte). Le eran inherentes, entonces, las tareas de reordenamiento y organización de una forma ya dada. Al no expresar nada nuevo, debe hallar el camino para expresar la verdad sobre ellas. Es en este sentido que, de acuerdo con Lukács, no hay dos ensayos que se contradigan, debido a que cada uno de ellos crea una configuración distinta. Sin embargo, en la actualidad, los ensayos no se reducen a escribir acerca de una obra de arte. Tanto ha logrado el ensayo en este proceso de independización que ya no se coloca solo al servicio de algo, si bien es demasiado intelectual, plural o multiforme para cobrar forma por sí mismo y esto es lo que lo vuelve

problemático, de acuerdo con Lukács. Ahora, lo que le queda al ensayista es construir algo propio con lo propio, no solo con lo ajeno. En otras palabras, el crítico que pone en palabras su pensamiento crítico utiliza como excusa lo ya creado para expresar sus propias ideas. En el caso de Fanon, por ejemplo, ni siquiera hay excusas, sino que decididamente habla del tema que le interesa: la negritud. A raíz de lo anterior surge otra problemática: ¿quién sería el juez de los contenidos escritos en el ensayo? se pregunta Lukács, y, enseguida, responde que el ensayista crea sus propios valores para juzgar lo que escribe. El ensayo es siempre una creación nueva, por eso mismo crea el objeto que juzga y lo juzgado acerca de él. El devenir del texto lleva a Lukács a colocar al juicio y al ensayo al mismo nivel, pero con la salvedad de que lo esencial en él no es la afirmación o sentencia, como puede ocurrir en un escrito de carácter científico estrictamente, sino que lo importante es el juicio sobre el objeto de enunciación. Esto remite, en parte, a lo que sucede en *Piel negra, máscaras blancas*, en el sentido de que existe en él una configuración singular y propia que se cristaliza, por ejemplo, en los nombres de los diferentes capítulos del texto; se detiene en diferentes cuestiones que son serviles a la propia lógica de su razonamiento: «El negro y el lenguaje», «La mujer de color y el blanco», «La experiencia vivida del negro», «El negro y la psicopatología», entre otros.

Esta manera de presentar las reflexiones en el devenir del ensayo de Fanon responde también a otra característica que se desarrollará más adelante: su carácter experimental, y esto nos permite vincular las ideas de Lukács con las de Max Bense, a propósito de Frantz Fanon. Max Bense (2004) afirma que quien escribe un ensayo es quien «compone experimentando, quien rueda su tema de un lado para otro, quien repregunta, palpa, quien atraviesa su objeto con reflexión, quien vuelve y revuelve» (p. 2). Esta experimentación, desde luego, no está dada solo por la disparidad de tópicos sugerida por los títulos de los apartados (que, de todas formas, tienen en común el tópico del negro), sino también por la forma de exposición del texto: un comienzo caótico y provocador que despliega afirmaciones desconectadas entre sí, pero que no dejan de tener mucho sentido, que se asimilan a un manifiesto artístico. Luego, en el primer apartado, Fanon continuará sus reflexiones con cierto orden, equiparable al de un escrito teórico.

Por su parte, Bense, otro de los pioneros en la teorización acerca del ahora género afirma en *Sobre el ensayo y su prosa* que el ensayo es esa confinidad que se forma entre varias cosas: entre la poesía y la prosa; entre la creación y la tendencia; entre la estética y la ética. Considera, asimismo, al ensayo como un «fragmento de prosa» (Bense, 2004, p. 1). Sin embargo, aquí el autor usa la palabra *fragmento* como sinónimo de *confinidad* (es decir: algo que está en el medio de otras cosas), no con el significado de algo incompleto, puesto que, según Bense, el ensayo ofrece una realidad concreta, por lo que se convierte en una realidad literaria por sí misma. El *ensayo*, prosigue afirmando el autor,

por su definición en alemán, significa ‘intento’, pero esto es lo que quiere decir para el teórico que adopta un método experimental en su escritura, mientras que, en la línea de Lukács, equipara al ensayista con el crítico. En este sentido, indica que el ensayo es la forma que adopta la categoría crítica de nuestro intelecto y contiene todo lo que cae en esta categoría, tal como la sátira, la ironía, el cinismo y el escepticismo. En *Piel negra, máscaras blancas* encontramos la crítica en forma de ironía y parodia. Como veremos más adelante, la crítica más seria y acusadora alterna con manifestaciones del humor, que no dejan de denunciar lo absurdo del par colonizado/colonizador. Volviendo a Bense, lo que contiene la fórmula de lo ensayístico es que desarrolla la reflexión con toda su intuición e irracionalidad. Si bien parte de preocupaciones axiomáticas y definitorias, posee una inclinación vacilante o insegura hacia la lógica, «Lo ensayístico es una combinatoria, un incansable generador de configuraciones en un determinado entorno» (Bense, 2004, p. 5). Lo anterior nos remite a lo que la crítica señalaba antes: en Fanon, las afirmaciones sentenciosas aparecen en su texto de la misma manera que lo hace la duda y su inclinación insegura y necesaria frente a ciertos temas.

Otro de los pioneros en el trabajo de definir lo que hasta el momento no había sido definido fue el alemán Theodor Adorno. En su trabajo el *Ensayo como forma*, el teórico y filósofo reflexiona acerca de las características del ensayo. Si bien en el devenir del texto se hace hincapié en reiteradas ocasiones en lo huidizo y heterogéneo que resulta el género, es posible desprender algunos atributos que lo caracterizan como tal. El teórico comienza su escrito nombrando las desacreditaciones que ha enunciado la crítica acerca del género *ensayo*, entre las que se encuentran su supuesta cualidad de mestizo, su carencia de suficiente tradición formal, falta de autonomización, entre otras. De acuerdo con Adorno, el ensayo está en el medio de la antítesis entre arte y ciencia y, al no formar parte ni de una ni de la otra, se lo califica como impuro. Tiene, a su vez, algo de azaroso y fortuito. No se ciñe a una estructura preestablecida ni empieza por el origen de la cosa, sino que, por el contrario, comienza por donde quiere y termina de la misma manera caprichosa y antojadiza (Adorno, 2003, p. 12). Hay en el ensayo conceptos e interpretaciones, pero que no se construyen a partir de algo primero ni tienen un carácter concluyente. Veamos cómo el comienzo del texto de Fanon (2009) ilustra lo anterior:

La explosión no ocurrirá hoy.

Es demasiado pronto... o demasiado tarde.

No vengo armado de verdades decisivas.

Mi conciencia no está atravesada por fulgores esenciales.

Sin embargo, con total serenidad, creo que sería bueno que se dijeran ciertas cosas.

Esas cosas, voy a decirlas, no a gritarlas.

Pues hace mucho tiempo que el grito ha salido de mi vida (p. 41).

Así comienza la introducción al texto, e incluso lo anterior va seguido de un epígrafe de Aimé Césaire. Desde el inicio, la escritura se presenta como fragmentaria y quebrada. Este gesto tan literario lo aleja de una pretensión científicista. Como el género ensayo impone cierta oscilación entre uno y otro dominio, también Fanon es capaz de abandonar lo fragmentario, para erigir y estructurar su propio razonamiento en torno a la cuestión del colonizado.

Del texto de Adorno se desprende que la tarea de pensar acerca del género fronterizo denominado *ensayo* implica un grado de reflexión acerca de la separación entre el arte y la ciencia, como se mencionó más arriba. Por cierto, el autor martiniqués proclama primero el carácter de ensayo: «a lo largo de esta obra veremos elaborarse un ensayo de comprensión de la relación negro-blanco» (Fanon, 2009, p. 44) y luego de estudio, «esta obra es un estudio clínico» (p. 46). Cuando él mismo se interroga acerca de adelantar un método, afirma: «Es de buena educación prologar las obras de psicología con un punto de vista metodológico. Vamos a faltar a la costumbre. Dejamos los métodos a los botánicos y los matemáticos. Hay un punto en el que los métodos se reabsorben» (Fanon, 2009, p. 45). Adorno, al igual que Fanon, critica al método científico reivindicando como contrapartida al arte como productor de conocimiento, un conocimiento que, por su parte, carece de la presión del espíritu científicista. La crítica al método científico está, de acuerdo con Adorno (2003, pp. 18-19), implícita en el propio ensayo. Esta crítica no es verbal, sino que tiene que ver con la propia estructuración del género. La profundidad del ensayo está dada por la forma en que penetra en el concepto mismo. El ensayo no define, sino que relaciona conceptos entre sí. Su organización, asimismo, no es rígida, sino móvil, sus afirmaciones conviven con la duda, por lo que todo el tiempo se expone al error, renunciando, por ende, a la certeza. En este sentido, el ensayo posee una organización ametódica (Adorno, 2003, p. 21). Por esto, volvemos a remitirnos al comienzo de la introducción a la obra de Fanon (2009) donde él mismo proclama: «No vengo armado de verdades decisivas» (p. 41). Finalmente, el ensayo se asemeja al arte en la forma de exposición: la selección y la combinación de vocablos está tan presente como en el arte. Por lo demás, está emparentado con la teoría, sin dejar de presentar ciertas salvedades, puesto que se va viendo amenazado como género cuanto más se esfuerza por consolidarse como teoría.

Más avanzado el siglo anterior y a escala local, también se teorizó acerca del género ensayo. Carlos Real de Azúa dedica todo un libro a reunir ensayos de autores uruguayos y allí reflexiona acerca de este espacio discursivo. Comienza la introducción a su *libro Antología del ensayo uruguayo contemporáneo* (1964) explicitando las dificultades para definir cualquier género, pero en particular el género ensayo. Mientras que otros ámbitos tan dispares como el de la poesía, la narrativa e incluso la ciencia y la filosofía lograron producir su propia teorización, en medio de esta proliferación de teoría creció un vacío. Este vacío tiene que ver con las dificultades para definir un género que se

roza con todos los demás o que posee caracteres de todos sin lograr, empero, identificarse con alguno de ellos (pp. 11-12). Al afán encasillador de definir algo en términos de *esto es esta otra cosa* se le presentan ciertas dificultades cuando se está ante un ensayo.

Pese a esta falta de contornos nítidos y al supuesto carácter ilimitado del ensayo, Real de Azúa reivindica la posibilidad de, por lo menos, intentar caracterizarlo. Para comenzar con esta tarea, el autor plantea que en los orígenes del ensayo se encuentra el gesto reaccionario en contra de lo dogmático, riguroso, pesado y exhaustivo. Esa reacción, según se indica, es intrínseca a la manera de exposición del ensayo que resulta, a su vez, fragmentaria, improvisada, libre y variada (1964, p. 13). Surge la interrogante de si tal vez este gesto reaccionario que trae el ensayo consigo (en su forma, en sus contornos) y que Fanon escoge para su estudio, no acompaña también al contenido de su obra, en donde se pueden observar, una tras otra, denuncias y críticas a la injusticia que atraviesa la existencia de los antillanos. Por ejemplo, la siguiente cita ilustra ciertos prejuicios en torno a variedades no estándares de la lengua: «Sí, tengo que vigilar mi elocución porque se me juzgará un poco a través de ella... Dirán de mí, con mucho desprecio: ni siquiera sabe hablar francés» (Fanon, 2009, p. 51).

## Notas acerca del lenguaje en *Piel negra, máscaras blancas*

El primer capítulo de *Piel negra, máscaras blancas*, como se mencionó al inicio, se titula «El negro y el lenguaje». Como el nombre lo indica, el capítulo le brinda una atención especial al lenguaje y su reflexión. El autor denuncia la pretensión del antillano de querer hablar como en la metrópolis (y las implicancias que esto conlleva) y, al mismo tiempo, realiza una especie de arenga para que el martiniqués haga suya la lengua francesa, reivindicando lo criollo, el dialecto, lo local..., en fin, lo propio. En el comienzo del capítulo, ya queda instalada la cuestión del lenguaje:

Otorgamos una importancia fundamental al fenómeno del lenguaje. Por eso creemos que este estudio, que puede entregarnos uno de los elementos para la comprensión de la dimensión *para el otro* del hombre de color, es necesario. Entendiendo que hablar es existir absolutamente para el otro (Fanon, 2009, p. 49).

La dimensión «*para el otro* del hombre de color» a la que aquí se hace referencia es la relación que se establece entre el anterior y el blanco, que es producto de la aventura colonialista, en palabras del propio Fanon. Casi siempre, de servidumbre y subordinación. Si bien remite a esta relación puntual, también hace una afirmación general cierta acerca del lenguaje que recuerda algunas ideas enunciadas por Voloshinov (2009):

Todo enunciado monológico, incluso un monumento escrito, es un elemento inseparable de la comunicación discursiva. Todo enunciado, incluso un enunciado escrito y acabado, responde a algo y está orientado hacia algún objeto. Representa tan solo un eslabón en la cadena ininterrumpida de las actuaciones discursivas. Todo el monumento continúa el trabajo de sus antecesores, polemiza con ellos, espera una comprensión activa, una respuesta, a la que de hecho puede anticiparse (p. 116).

Aquí Voloshinov está apuntando a lo mismo que Fanon: la presencia de la ajenidad en lo propio. Fanon va más lejos y señala cómo en lo anterior se pueden ver las huellas de un colonialismo grosero e injusto. Más adelante, y siguiendo con su reflexión en torno al lenguaje, el autor define lo que significa hablar y afirma que hacerlo conlleva poner en uso determinada sintaxis, la morfología de un idioma, pero también «asumir una cultura, soportar el peso de una civilización» (Fanon, 2009, p. 49). Esta idea implica que el sujeto hablante no es tan libre, sino que soporta el peso de algo que, a la vez que le es ajeno, le es propio. A mi entender, el pasaje posee un gran grado de lucidez y se podría vincular con ciertas ideas foucaultianas del lenguaje, sobre todo las esbozadas en *El orden del discurso*: «No querría tener que entrar en este orden azaroso del discurso; no querría tener relación con cuanto hay en él de tajante y decisivo» (Foucault, 2005, p. 13). Más adelante, y como indica la siguiente cita, Fanon considera a la lengua como una posesión. Si bien aquí aparece la lengua como algo externo que se tiene (y, no, por el contrario, como algo constitutivo del sujeto, por ejemplo), esa posesión implica poseer el mundo que antes se mencionaba: «Un hombre que posee la lengua posee por consecuencia el mundo que expresa e implica ese lenguaje. Se ve adónde queremos llegar. En la posesión del lenguaje hay una potencia extraordinaria» (Fanon, 2009, p. 50).

En este sentido, reflexionar acerca del lenguaje, en Fanon, implica reflexionar acerca de otros aspectos del sujeto. Su visión del colonizado pretende ir un poco más allá de la dicotomía *víctima/victimario*, para trascenderla. De este modo, señala con gran lucidez la relación entre el colonizado y la lengua de la nación civilizadora: «el negro antillano no será más blanco, es decir, se aproximará al verdadero hombre, cuanto más haga suya la lengua francesa» (Fanon, 2009, p. 49). De forma inmediata, resalta el hecho de que el antillano debe posicionarse frente al lenguaje, otorgarle cierta importancia y, por contrapartida, no darlo por sentado. No obstante, lo que le sucede continuamente al pueblo colonizado es lo contrario. Fanon (2009) nos advierte:

Todo pueblo colonizado, es decir, todo pueblo en cuyo seno ha nacido un complejo de inferioridad debido al entierro de la originalidad cultural local, se posiciona frente al lenguaje de la nación civilizadora, es decir, de la cultura metropolitana. El colonizado habrá escapado de su sabana en la

medida en que haya hecho suyos los valores culturales de la metrópoli. Será más blanco en la medida en que haya rechazado su negrura, su sabana (p. 50).

Estas afirmaciones de tono asertivo alternan con ciertas manifestaciones del humor en Fanon, que oscilan entre el sarcasmo y la parodia. Me refiero aquí, especialmente, al pasaje en el que el autor menciona los comentarios acerca de París que dice alguien que no es parisino, pero que sueña con conocerla: «París-la-ciudad-luz, el Sena, los merenderos, conocer París y morir» (Fanon, 2009, p. 50). Así es como, también a través del humor, el autor martiniqués señala no solo el prestigio del francés oficial, sino el lugar en el que queda París en el imaginario colectivo. Pero para reforzar esta idea, y continuando con el tono paródico, Fanon (2009) subraya el hecho de que «el negro que conoce la metrópolis es un semidios» y sigue:

El negro que ha vivido en Francia vuelve radicalmente transformado. Para explicarnos genéticamente, diremos que su genotipo ha sufrido una mutación definitiva, absoluta. Desde antes de su partida, notamos, en el porte casi aéreo de su caminar, que fuerzas nuevas se han puesto en movimiento. Cuando se cruza con un amigo o un compañero, ya no es solo el amplio gesto humeral lo que le anuncia: discretamente nuestro futuro se inclina (pp. 50-51).

Asimismo, el autor martiniqués denuncia el imperativo impuesto de hablar el francés oficial (de la metrópoli) y el uso del criollo para vincularse con la servidumbre. El desprecio a lo local o a lo propio es propulsado por la propia institución escolar: «En el colegio, el joven martiniqués aprende a despreciar el dialecto. Se habla de criollismo. Algunas familias prohíben el uso del criollo y las mamás califican a sus hijos de “tibandes” cuando lo usan» (Fanon, 2009, p. 51). En este pasaje también se cristaliza la llamada *discriminación lingüística*, pero también una crítica a la prescripción idiomática, asociada al dominio del francés oficial.

El razonamiento de Fanon toca distintos puntos vinculados con el par *colonizado/colonizador*. En primer lugar, el autor le otorga una importancia al lenguaje, desde la creencia de que este revela aspectos de la colectividad, y viceversa. Sobre todo, prestarle atención a lo anterior le habilita cierta crítica dirigida al antillano, que quiere ser blanco, y devela, poco a poco, en el transcurso del capítulo, la complejidad del porqué de esta cuestión. El primer capítulo del libro de Fanon (2009) y los sucesivos constituyen una exhortación dirigida explícitamente al hombre negro a liberarse «del arsenal complexual que ha germinado en el seno de la situación colonial» (p. 57).

## Reflexiones finales

En primer lugar, este trabajo buscó subrayar aspectos de la obra de Frantz Fanon que no han sido notados por la crítica en general, por ejemplo, la forma ensayística adoptada por el autor que, por supuesto, está unida indisolublemente al contenido de la obra. Esta forma se presenta ametódica, lo que le brinda a Fanon la posibilidad de expresar su pensamiento teórico con cierta laxitud y flexibilidad. Esta forma también integra el humor como manera de expresar cierta sensibilidad e inteligencia. Por esto, el tono irónico y jocoso alterna con la seriedad de sus planteos, que a veces adoptan el tono de denuncia.

Lo que este trabajo considera valioso del razonamiento de Fanon es que su obra *Piel negra, máscaras blancas* presta atención al fenómeno del lenguaje y lo coloca en un lugar central: un lugar donde se ponen en juego cuestiones que tienen que ver con el sujeto y la sociedad. Este gesto, en apariencia obvio, revela una cierta complejidad del pensamiento del autor y un distanciamiento de una perspectiva de la lengua, bastante extendida, que considera al lenguaje una mera herramienta de comunicación. En esta atención al lenguaje se encuentran comentarios en donde resuenan ideas de autores como Bajtín, Voloshinov y hasta Foucault. En particular, me refiero a la noción que subraya la otredad en el discurso propio o la dimensión «para el otro del hombre de color», en palabras del autor. Si bien en el texto de Fanon estas nociones no están del todo desarrolladas, sí aparecen aquí y allá entremezcladas con otras ideas.

Por último, Fanon habla del lenguaje para denunciar el aspecto colonizador en él y las jerarquías que se establecen entre el francés oficial y la lengua de las colonias y su importancia para el proceso colonizador. Lo que resulta interesante es que se concentra en la relación de los martiniqueses con lo propio, por ejemplo, la variedad de lengua que se habla en Martinica y cómo esta relación está marcada por el desprecio impuesto, lo que transforma al francés oficial como el modelo a seguir.

Por razones que se vinculan con la extensión de este trabajo, queda pendiente una lectura detenida y comentada del resto de los apartados del libro de Frantz Fanon para averiguar qué tiene para decir un texto cuya lectura aún tiene sentido y vigencia, sobre todo para la realidad latinoamericana y, en particular, la uruguaya, sin perjuicio de que su publicación tiene más de medio siglo.

## Referencias

- ADORNO, Th. (2003). El ensayo como forma. En *Notas sobre literatura* (pp. 11-34) (Trad. Manuel Sacristán). Madrid: Akal.
- BENSE, M. (2014). *Sobre el ensayo y su prosa. Cuadernos de los seminarios permanentes* (Trad. María Piña). Ciudad de México: ccydel.
- FANON, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas* (Trad. Ana Useros Martín). Madrid: Akal.
- FOUCAULT, M. (2005). *El orden del discurso* (Trad. Alberto González Troyano). Buenos Aires: Fabula Tusquets Editores.
- LUKÁCS, G. (2014). Sobre la esencia y forma del ensayo. En *El alma y las formas y la teoría de la novela* (Trad. Manuel Sacristán). Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- REAL DE AZÚA, C. (1964). Introducción y Advertencia. En *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo* (pp. 11-59). Montevideo: Universidad de la República.
- SARTRE, J-P. (1961). Prefacio. En F. FANON, *Los condenados de la tierra* (Trad. Julieta Campos). Recuperado de [https://comunicacionymedios.files.wordpress.com/2014/11/sartre\\_fanon.pdf](https://comunicacionymedios.files.wordpress.com/2014/11/sartre_fanon.pdf)

# Lusofonia e reconstrução de identidades pós-coloniais: o caso de Mila em *Esse Cabelo* de Djaimilia Pereira de Almeida<sup>1</sup>

SEBASTIÁN FERRIGNO

Universidad de la República-Administración Nacional de Educación Pública

## Resumo

O romance *Esse Cabelo* de Djaimilia Pereira de Almeida apresenta o testemunho de Mila, uma menina luso-angolana que, a partir da narração da história do seu cabelo, permite vislumbrar as características típicas de uma identidade diaspórica. Este trabalho analisa alguns dos dramas identitários da protagonista com o fim de compreender o presente dos sujeitos pós-coloniais à luz de conceitos como hibridação, espaço intermédio, ambivalência, dentre outros. Em um plano global, aproveitando o discurso alegórico da narrativa que, segundo a narradora, encerra uma geopolítica, refletimos sobre os desafios de criar uma comunidade lusófona como espaço integrador, longe do racismo, a hegemonia e o silenciamento.

## Resumen

La novela *Esse Cabelo* de Djaimilia Pereira de Almeida presenta el testimonio de Mila, una chica luso-angoleña que, a partir de la narración de la historia de su cabello, permite vislumbrar las características típicas de una identidad diaspórica. Este trabajo analiza algunos de los dramas identitarios de la protagonista con el fin de comprender el presente de los sujetos poscoloniales a la luz de conceptos como hibridación, espacio intermedio, ambivalencia, entre otros. En un plano global, aprovechando el discurso alegórico de la narrativa que, según la narradora, encierra una geopolítica, reflexionamos sobre los desafíos de crear una comunidad lusófona como espacio integrador, lejos del racismo, la hegemonía y el silenciamiento.

---

1 Trabalho realizado para o Seminário de Literaturas em Língua Portuguesa ministrado pela Dra. Ana Tettamanzy no âmbito da Especialização e Mestrado em Ensino de Línguas Estrangeiras ANEP-Udelar.

O romance *Esse Cabelo* de Djaimilia Pereira de Almeida apresenta o testemunho de um sujeito pós-colonial. Segundo Mila, protagonista e narradora desta história, a missão de sua narrativa não é recapitular sua trajetória vital, mas contar a biografia do seu cabelo. Esta parte do seu corpo concentra a diferença cultural e racial no lugar que habita – Portugal – além de desempenhar um papel público no seu drama pessoal. No final do romance, no entanto, esta função metonímica se dissipa para reconhecer que “o cabelo é a pessoa” (Almeida, 2015, p. 100).

É interessante notar que o motivo do cabelo não é exclusivo da obra de Mila, mas aparece de forma recorrente nas representações literárias de afro-descendentes. No contexto lusófono, por exemplo, *Amar, verbo intransitivo* de Mário de Andrade apresenta o cabelo como um marcador de identidades em tensão. Por sua vez, no âmbito francófono, na trilogia *Une enfance créole* de Patrick Chamoiseau também se encontram evocações significativas do cabelo, que dialogam com elementos de memória, herança cultural e subjetividade. Esses exemplos permitem situar a obra de Mila em um quadro mais amplo de produção literária, onde o cabelo funciona não apenas como uma metáfora de pertencimento ou exclusão, mas também como um eixo narrativo que articula histórias pessoais e coletivas.

Mila, nascida de pai português e mãe angolana, quebra o usual binarismo dos sujeitos coloniais. Ela reside em um espaço intermédio que não é a África nem a Europa, que não está no colonizador nem no colonizado. Sua existência se encontra nos interstícios do branco e do negro, do eu e do outro, do presente e do passado, sempre marcada pela ambivalência, sintomas de um ego cindido, e um escuro legado que desconhece e chama “tradição invisível” (Almeida, 2015, p. 8).

Este desconhecimento do seu passado, no entanto, é visto por Mila como um diferencial vantajoso para sua narrativa. A este respeito, identificamos no romance a seguinte reflexão metatextual: “a minha declarada ignorância quanto à toponímia de Luanda talvez tenha a única vantagem de me proteger de um cortejo de lugares-comuns da lusofonia substituídos, todavia, por outros, a que nem sempre sou sensível, e que vigio como um guarda-nocturno obeso” (Almeida, 2015, p. 21).

Quais seriam aqui esses lugares-comuns que a Mila menciona? Presumivelmente, as narrativas de sujeitos deslocados espacialmente que, no intuito de se definir e de superar uma crise identitária, procuram respostas na sua ancestralidade e na geografia de suas origens. Ela, em contraste, procura “uma origem concreta, uma origem no sentido habitual” (Almeida 2015, p. 20). Esta concretude é encontrada pela personagem no cheiro dos cabelos lisos de Lúcia, sua avó europeia, e comenta: “costumo pensar que este cheiro é tudo o que posso dizer sobre a minha identidade” (Almeida, 2015, p. 20).

Mila pretende se salvar dos estereótipos e apresentar uma narrativa original: “fazer justiça a estas formas sensoriais de origem salvar-me-ia porventura do mal de pensar em mim mesma a partir de um estereótipo” (Almeida, 2015, p. 20). O retorno ao passado não é o centro de seu interesse: “um primo de visita comenta que sou ‘uma angolana mais que falsa’. Tem razão” (Almeida, 2015, p. 20). Mila explica que a narração de sua origem é irrelevante mas fundamental para a história de seu cabelo e a memória de seus penteados. Tenta se afastar do tópico do regresso à África, cimentado pela tradição dos escritores pós-coloniais que baseiam seus testemunhos na recordação e nas chamadas “narrativas de si” (Silva, 2022, p. 90).

Esta originalidade de Mila como narradora pós-colonial está sustentada na transferência insólita da história dela mesma para a história do seu cabelo e no deslizamento de suas experiências como um indivíduo vulnerado para suas vivências nos salões de cabeleireiro. Desta maneira, toda a narrativa, fútil em aparência, faz uso de um tom paródico que fundamenta o gênero que o subtítulo do livro adverte: “uma tragicomédia”.

É difícil não ver, também, uma tentativa de escapar do termo lusofonia e sua visão redutora e homogeneizante que, no campo literário, encontraria ideias repetidas e formulárias. Sobre isso, Vale de Almeida (1998) observa:

A lusofonia, apesar de actualizar o passado colonial e protelar o imaginário imperial, não é incomodativa porque se revestiu de um discurso arejado [...] a retórica da interculturalidade [...] dá-nos a sensação de estarmos num espaço que se pretende politicamente correcto e preocupado com as questões fundamentais aliás de como viver com o Outro. Porém, tal discurso contém os seus perigos quando ‘manifesta um desejo utópico de retratar a história e as relações entre diferentes comunidades ao nível global, como sendo uma relação sem poder, sem conflito’ (Lança, 2008, pp. 45-46).

Podemos pensar que essa “retórica da interculturalidade” forçou a construção de um imaginário lusófono como espaço integrante que tenta mostrar diversidade, mas que corre o risco de ativar processos de estereotipização do Outro. Particularmente no mundo literário, a crítica especializada e as editoras poderiam estimular a escrita de narrativas que contam sempre a mesma história. Configura-se, assim, um relato que é o esperado para cada sujeito, cimentando um cânon que ignora as trajetórias que discrepam dele. Cria-se uma propensão a escutar a mesma narrativa que vai cristalizando uma visão homogênea em torno a um grupo. Como se sujeitos com uma mesma origem sempre devessem ter as mesmas inquietações e o mesmo fluxo de ação. Estes estereótipos suavizam as contradições que são próprias de uma construção identitária e as diferenças sempre existentes entre sujeitos.

As palavras de Marta Lança (2008) a respeito do acesso dos escritores africanos ao mercado literário português poderiam aplicar-se da mesma forma às narrativas de sujeitos pós-coloniais:

O facto de a produção literária passar pelo mercado português para ser legitimada (o cânone produzido de forma exógena), e nessa obrigação ter como porta de acesso o ‘exótico’, a única permitida pois o mercado sabe bem fazer rentabilizar a ‘diferença’, por vezes condiciona a própria forma de escrever (como se se escrevesse para português ler), praticando uma tradução cultural de si-mesmos (p. 59).

Mila, por sua parte, propõe apresentar uma sensibilidade autêntica, não submetida a essa “tradução cultural” que menciona Lança e ao serviço desse imaginário que reduz culturalmente as expressões portuguesas.

O termo lusofonia é controverso porque a relação de Portugal com suas ex-colônias ainda é controversa. Referir-se a uma história compartilhada sempre vai parecer uma justificação ingênua cujas dimensões grotescas são convenientemente elididas. Seguindo o raciocínio citado anteriormente de Vale de Almeida (1998), neste conceito subjaz uma ênfase em uma leitura positiva das consequências do colonialismo que “tende a elidir o processo marcado pelo conflito e pelas relações de poder, retrabalha o passado de forma celebratória e não problematizante” (Lança, 2008, p. 46).

Por mais que o termo possua boas intenções e patenteie a ambição de aproximação das literaturas escritas em português, nem todos querem deixar de desconfiar do país europeu, do seu passado condenatório e das relações de poder que sempre vão subjazer na sua interação com as ex-colônias. António Pinto Ribeiro (2003) é categórico: “a lusofonia é, pois, a última marca de um império que já não existe” (p. 224). De forma similar a como o colonialismo apagou sujeitos subalternos, a lusofonia seria um manto que cobre identidades diversas motivado por interesses políticos e econômicos do capitalismo global (p. 224).

Podemos questionar o fato de que uma comunidade lusófona exista. O fator linguístico como nexos comuns destas nações se torna insuficiente. Parece-se como se as culturas africanas fossem apenas derivações da cultura do conquistador, sem prestar atenção para as diferenças que as fazem únicas. Como se os territórios conquistados previamente tivessem sido uma tábua rasa carentes de línguas, costumes, tradições; carentes de uma identidade já consolidada... ou como se a influência portuguesa nas colônias tivesse provocado em todas elas um mesmo resultado homogêneo e singular.

Mila nos apresenta na obra inúmeros casos que mostram que essa comunidade lusófona é apenas imaginada. Aparece, por exemplo, nos sonhos frustrados de seus avós negros, Castro e Maria da Luz. Sua avó, Maria da Luz, não conseguiu conhecer Lisboa. Seu Avô Castro nunca conseguiu ser um

cidadão português, sujeito a uma ocultação absoluta por parte da população portuguesa: “ninguém olhou nunca para ele” (Almeida, 2015, p. 8). Inclusive a existência de Mila e o trajeto existencial que o livro apresenta são uma prova da falha das políticas integradoras feitas em nome da lusofonia.

Este romance de Djaimilia se inscreve em uma linha literária chamada “afropolitana”: uma literatura criada por filhos de imigrantes das ex-colônias africanas que moram em Portugal. Margarida Calafate Ribeiro (2020) explica:

ao contrário da primeira geração que, enquanto criadora, se fixa frequentemente no território deixado para trás, nunca fazendo do seu país europeu onde vive matéria ficcional ou artística, [...] estes novos escritores [...] situam a sua matéria ficcional nesse trânsito real e ficcional que os faz estar no centro de uma história transnacional complexa (p. 84).

A história de Mila começa com a primeira vez que sua mãe cortou seu cabelo: “Nasce naquele primeiro corte a biografia do meu cabelo” (Almeida, 2015, p. 7). Porém, “uma biografia inacabada” pela natureza imperfeita de sua memória e, talvez, porque todos seus dilemas e contradições não possam ser resolvidos (p. 95).

É possível que a escrita da biografia do seu cabelo seja um caminho de libertação. Uma forma de “escrevivência”, utilizando um termo acunhado por Conceição Evaristo (Evaristo 2017). Este conceito abrange a escrita de mulheres negras que vivem em uma sociedade racista e preconceituosa. Esta literatura inclui as vivências destas mulheres, assim como suas memórias individuais e ancestrais. A autora explica em uma entrevista: “e essa escrevivência, ela vai partir, ela toma como mote de criação justamente a vivência. Ou a vivência do ponto de vista pessoal mesmo, ou a vivência do ponto de vista coletivo” (Evaristo, 2017, 3’25”).

Com efeito, as páginas de *Esse Cabelo* flutuam entre a experiência individual e coletiva. “Esteve aqui todo o tempo, não na rememoração paginada, mas no curso do cabelo que tendi a confundir com uma aventura individual” (Almeida, 2015, p. 82). Seu cabelo nesta obra é o centro de uma luta identitária e um pertencimento cultural conflituoso, assim como, em um sentido mais amplo, das relações entre Portugal e suas ex-colônias. A mesma narradora situa o cabelo como um símbolo de uma realidade mais abrangente: “a verdade é que a história do meu cabelo crespo cruza a história de pelo menos dois países e, panoramicamente, a história indireta da relação entre vários continentes: uma geopolítica” (Almeida, 2015, p. 7).

No seguinte trecho, enfatiza novamente o caráter não individual de suas vivências: “a história acidentada destas tribulações, que agora me chega enquanto torrente silenciosa e ordenada, é, porém, mais vasta do que a minha história e não é especificamente individual” (Almeida, 2015, p. 94). No texto

também vemos como sua luta pessoal se alinha temporal e espacialmente com a luta contra a discriminação de negros nos Estados Unidos a partir da fotografia de 1957 de Elizabeth Eckford, ícone do antirracismo em seu país. Nessa imagem podemos observar como uma mulher negra avança em direção a uma escola secundária enquanto um séquito de pessoas brancas lhe grita, indignadas com sua presença. Esta fotografia, onde a fúria do preconceito racial ficou retratada, é para Mila “uma radiografia da [sua] alma” (Almeida, 2015, p. 63). Neste trecho da história entendemos cabalmente que sua voz também é a voz de muitas outras mulheres negras que enfrentaram o racismo e o preconceito. Sua identidade vulnerada e fragmentária, seu constante estar entre dois mundos faz com que ela pense que é, na verdade, todas as pessoas nesse retrato: a vítima e o agressor, o colonizador e o colonizado. Por mais contraditório que pareça, sua identidade pendula entre esses dois universos. Ela mesma representa o sujeito que busca sua salvação, mas que se autocondena, infringindo violência contra seu corpo e suas emoções, em uma busca pela aceitação dos outros e dela mesma.

Por outro lado, podemos quebrar a dualidade das metáforas dos “dois mundos” ou “dois universos” para pensar em um espaço onde esses polos se superpõem e criam um terceiro lugar governado pela ambiguidade e a indeterminação. Este “terceiro espaço”, que autores como Bhabha (2002, p. 92) descrevem, é o lugar de enunciação da Mila. É seu território simbólico onde funda uma identidade atravessada pelo colonizador e o colonizado.

Sua história é a história de muitos portugueses de herança africana. Seus corpos aparecem como um fator disruptivo nessa realidade social. Alisar o cabelo seria aqui uma maneira de se europeizar, de formar parte do cânon aceito. Uma falsa solução ao problema do pertencimento para um grupo de mulheres que não foram ensinadas a respeitar seu corpo. Mila, no caso, recebe uma sinalização para seu cabelo da sua avó portuguesa: “a minha avó branca (de que forma dizê-lo sem soar a novela brasileira?) perguntava-me pelo cabelo: ‘Então Mila, quando é que trata esse cabelo?’” (Almeida, 2015, p. 26). Seu cabelo, representação física e ancestral de sua africanidade, ocupa um traço anômalo que ela luta por apagar de sua existência em uma tentativa por abandonar o espaço subalterno que habita. No uso do pronome “esse” subjaz uma intenção depreciativa para um tipo específico de cabelo e, também, reúne um conjunto de adjetivações de tipo deficitário que aparecem no texto: crespo, denso, preto, seco, rebelde, diferente.

Esta tensão se enfatiza com o contraste provocado por sua avó negra para quem seu cabelo era motivo de orgulho: “Maria da Luz orgulhava-se do meu cabelo” (Almeida, 2015, p. 28). É notório como seu cabelo era fonte de opiniões contrárias que iam da aceitação à rejeição mesmo dentro de sua família; uma oposição resultante do choque de duas culturas e tradições que muito explica sobre a relação problemática entre Portugal e suas ex-colônias. Assim como o termo lusofonia não conseguiu relaxar as disputas e as

diferenças entre os países lusófonos, da mesma maneira o conceito, também coletivo, do que Mila chama “família” reproduz essa heterogeneidade irreduzível com todas suas complexidades. O resultado: “a confusão doméstica entre o afecto e o preconceito” (Almeida, 2015, p. 30).

Seus avós negros e seus avós brancos mostram um pensamento que se contradiz a respeito de uma ética e uma estética. Mila habita geracionalmente um espaço cinza, o ponto onde o diferente se encontra. Um lugar onde sua identidade não é dada, mas que forçosamente deve construir-se como uma maneira de resolver as tensões existenciais insuportáveis que convivem no seu interior e seu quotidiano.

Lança também tece esta analogia entre os conceitos de lusofonia e família. Continuando sua crítica, a autora afirma que Portugal quer passar um “bonito retrato de família” (Lança, 2008, p. 63) que é inexistente ou, em todo caso, disfuncional. Segundo ela, o discurso da lusofonia cria uma autoimagem de Portugal como um país fraterno e inclusivo.

A narrativa de Mila, por sua parte, mostra um Portugal longe de exhibir essas qualidades. A construção de sua identidade entra em conflito por um país que é mostrado como racista e que não os reconhece como verdadeiros portugueses por causa de suas diferenças. Este é o efeito de uma memória colonial que provoca em Mila um sentimento de não pertencimento. A autora de *Esse cabelo* afirmou em uma entrevista: “Não tenho propriamente uma casa aonde regressar. Mesmo que eu ensaiasse um regresso, não tenho aonde ir. Estou como muitas outras pessoas numa espécie de limbo da origem de que não nos conseguimos muito bem desenvolver” (Lucas, 2015, s. p.). Não sendo exiliada, a escritora parece estar em uma situação de exílio. Ela é vítima, na verdade, de sua condição de mestiça em um país que se considera exclusivamente branco. Como podemos supor, Mila nos dá elementos para pensar que se trataria de um álter ego de Djaimilia, a autora, dadas as muitas semelhanças entre suas trajetórias vitais.

A vida de Djaimilia confirma a teoria que esboça Mia Couto (2011): “Não existe escritor no mundo que não tenha de procurar uma identidade própria entre identidades múltiplas e fugidias. Em todos os continentes, cada homem é uma nação feita de diversas nações” (pp. 22-23). A escritora deste livro e Mila sofrem os problemas da construção de uma identidade afrodiaspórica. Estes sujeitos padecem um sentimento de alteridade e de que o espaço que habitam não lhes pertence. Eis as consequências de um passado de exploração sofrido, também, por retornados e filhos de retornados. Denomina-se com o termo “retornados” àqueles sujeitos que voltaram das ex-colônias portuguesas da África para o continente europeu. Estas pessoas eram consideradas estranhas na realidade social da metrópole portuguesa: “exilados de África, refugiados na exmetrópole, estes sujeitos sentem-se muitas vezes vistos como intrusos pela população que os recebe, e trazem a

mágoa de terem deixado para trás sonhos, poupanças e amizades” (Machado 2011, p. 3). O mesmo destino tiveram seus filhos.

O conceito de pós-memória é relevante para a análise de *Esse Cabelo* e os traumas identitários da protagonista. “O conceito de pós-memória diz assim respeito àqueles que nascem após eventos que, antecedendo a sua existência, estão presentes nas narrativas que acompanham a sua formação enquanto indivíduos” (Machado, 2011, p. 16). Mila, trazida à Europa com três anos de idade, deve identificar-se como um sujeito que herda o drama do exílio e sofre o mesmo destino que seus antepassados negros na metrópole: racismo, exclusão, alteridade, marginalização. Seu avô, por exemplo, morava nos piores bairros da cidade. A narradora comenta: “descendo de gerações de alienados” (Almeida, 2015, p. 19). Sua existência estaria situada na fronteira de dois países e condicionada por esta indefinição. Portugal não representa um abrigo para estas pessoas, mas um sistema social e jurídico que prefere deixar estes indivíduos na sua fronteira. Situá-los entre o que foram e o que não vão poder ser.

Acerca dessa Mila que não existe, a pessoa que vim a tornar-me tem uma imaginação vedada por uma ignorância exasperante a respeito de África. De onde estou, essas saudades não poderiam ser colmatadas com nenhum regresso. Aonde iria eu? Procurar-me onde? (Almeida, 2015, p. 54).

A possibilidade do regresso à África não existe. Seu espaço está condenado a ser inevitavelmente híbrido, transterritorial. A este respeito, Ribeiro (2020) identifica corpos e memórias transnacionais:

Hoje os europeus filhos dos movimentos políticos e populacionais saídos dos últimos dias dos sistemas coloniais, das descolonizações e das migrações subsequentes, são sujeitos e corpos políticos europeus que assumem memórias e identidades transnacionais e transterritoriais. A partir das suas experiências familiares e públicas interrogam as histórias que não viveram contadas na casa europeia e as histórias ocultadas, herdaram objetos de territórios e vidas anteriores, interrogam narrativas museológicas, cujas coleções evocam fantasmas da empresa colonial, revisitam arquivos oficiais e descobrem uma história fantasmática que explica as suas origens, que como todas tem lados sombrios e lados solares. E, ao mesmo tempo, compreendem as raízes da subalternidade, do racismo ou da dependência (p. 7).

Estas narrativas interpelam o cânon europeu e deixam em evidência a barbárie do colonialismo e da escravatura. A literatura é um espaço de luta, uma maneira de salvar uma memória “não para contemplar esterilmente o passado, mas para, a partir dele, olhar o presente e construir um futuro em

que a pluralidade de histórias recuse as lógicas excludentes do esquecimento ou da desmemória” (Ribeiro, 2020, p. 22).

*Esse Cabelo* apresenta uma crítica para Portugal e sua incapacidade para criar espaços inclusivos e lutar contra o racismo e a memória colonial. Como resultado, o romance mostra uma menina com uma psique perturbada. Uma menina que sabe que é diferente e, portanto, busca ser invisível usando roupas de tons neutros para não chamar a atenção (Almeida, 2015, p. 83). Trazemos aqui o conceito de “mimetismo” formulado por Bhabha (2011, pp. 111-120). Segundo ele, como resultado de um complexo de inferioridade criado pela hegemonia cultural, indivíduos negros assumem a estratégia de imitar o código cultural do colonizador. Assim, estes sujeitos veem na imitação uma forma de pertencimento, uma forma de erodir o discurso de alteridade e de fundir-se na paisagem que habitam.

Sua presença nos salões de beleza de Lisboa tinha como objetivo combater sua natureza e as instruções genéticas que sempre prevaleceriam. Uma tortura exercida para adequar-se aos padrões de beleza portuguesa: “o que me mostra que foi sobretudo nos salões, nesse intervalo subestimado, que fui de facto portuguesa” (Almeida, 2015, p. 82). Os salões de cabeleireiro operariam para ela como um promotor da hibridização; isto é, apagar suas diferenças para deixar de parecer uma ameaça aos olhos dos portugueses brancos. Trata-se de uma eliminação sistemática de características externas distintivas. Alisar seu cabelo seria, na sua mente, uma forma para se libertar das mágoas de ser diferente.

Todo o romance pode ser considerado como uma alegoria das relações coloniais e pós-coloniais. Esta teoria é sustentada nas palavras já citadas de Mila que sugerem que seu cabelo encerra “uma geopolítica” (Almeida, 2015, p. 7). A família de Mila, inter-racial e plurinacional, pode representar a comunidade lusófona e suas tensões internas. Os cabelos crespos da protagonista são o símbolo de suas origens, sua africanidade. Os salões de cabeleireiro, os mecanismos de hibridação, sua tentativa por se mimetizar e pertencer à mesma hegemonia que a esmaga. Trata-se de uma obra polissêmica em que várias interpretações são possíveis.

Como temos visto no decorrer deste trabalho, identificamos símbolos de uma realidade mais profunda que evidenciam a falácia da integração das comunidades dos países que falam português. O presente pós-colonial da Mila centra a reconstrução da identidade na questão lusófona. O livro denuncia a idiosincrasia portuguesa e suas políticas culturais. O conceito de lusofonia, visto como um espaço integrador e inclusivo, adquire as características de uma tentativa não concretizada. Portugal tende a ocupar, como ponto de inércia, o centro da comunidade a partir do qual as ex-colônias orbitam. Este descentramento se traduz nos sujeitos em crises identitárias.

Sujeitos como a Mila serão os encarregados de encontrar um caminho menos tortuoso para as seguintes gerações. A construção de suas identidades

é um ato de resistência na medida em que reafirma sua presença no mundo e busca uma forma de ser e de expressar-se. O livro de Almeida invita a uma reflexão acerca da herança colonial e do espaço lusófono. As consequências do colonialismo ainda se expandem nos mais novos galhos das árvores genealógicas. Um trauma do passado que a protagonista desta história sofre e desconhece. Para ela, o regresso não é uma opção. Retornar, física ou mentalmente, pode ser entendido como um fracasso na medida em que se alinha aos processos de exclusão portugueses. Por isso, acreditamos que as identidades pós-coloniais se situam principalmente no futuro, como um trabalho em progresso. Na visão otimista de um conforto possível na coexistência da pessoa e do lugar, mas longe do silenciamento e do apagamento de diferenças. Nessa teimosa compreensão de Mila de se sentir, apesar de tudo, portuguesa.

Só alguém que habita esse terceiro espaço pode quebrar a tensão binária do colonizado e do colonizador. Esse terceiro espaço pode ser uma oportunidade para alianças e negociações. Corresponde a Mila e a sujeitos como ela encontrar o acordo e reivindicar sua heterogeneidade como um ponto de partida para o entendimento dos contrários. Um lugar privilegiado pelo contato e não enfraquecido pela diferença.

## Referencias

- ALMEIDA, PEREIRA D. (2015). *Esse cabelo*. Alragide: Teorema.
- BHABHA, H. K. (2002). *El lugar de la cultura* (Trad. C. Aira). Buenos Aires: Manantial.
- COUTO, M. (2013). *O embondeiro que sonhava pássaros. Cada homem é uma raça*. São Paulo: Companhia das Letras.
- DE BRITO, R. H. P., y TREVISAN, A. L. (2021). Representações do sujeito subalterno em contextos pós-coloniais: uma reflexão sobre *Esse Cabelo* e *Luanda*. *Cadernos de pós-graduação*. Lisboa: Verbum.
- EVARISTO, C. (2017). Escritora Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural: depoimento Entrevistadores: Ellen Oléria, Fernando Oliveira e Mel Gonçalves. *TV Brasil*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Xn2gj1hGsoo>
- FERREIRA, P. M. (2021). *Órfãos do Império. Heranças Coloniais na Literatura Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: ICS.
- LANÇA, M. (2008). A lusofonia é uma bolha. *Revista Jogos sem Fronteiras*, 42-62.
- LUCAS, I. (2015, outubro 2). Uma rapariga africana em Lisboa. *Público*. Recuperado de <https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/uma-rapariga-africana-em-lisboa-1709352>.
- MACHADO, B. (2011). *Os filhos dos 'retornados': A experiência africana e a criação de memórias, pós-memórias e representações na pós-colonialidade*. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- MEDEIROS, P. de (2018). *Lusophony or the Haunted Logic of Postempire. Lusotopie*. <https://doi.org/10.1163/17683084-12341720>

- RIBEIRO, A. P. (2013, janeiro 18). *Para acabar de vez com a Lusofonia*. Público. Recuperado de [https:// www.publico.pt/2013/01/18/jornal/paraacabar-de-vez-com-a-lusofonia-25877639](https://www.publico.pt/2013/01/18/jornal/paraacabar-de-vez-com-a-lusofonia-25877639).
- RIBEIRO, M. C. (2020). Viagens na minha terra de ‘outros’ ocidentais. Em M. C. RIBEIRO e Ph. ROTHWELL (Orgs.), *Heranças pós-coloniais nas literaturas de língua portuguesa*. Porto: Afrontamento.
- SILVA, I. L. (2022). *Raízes, rotas e cabelos: uma análise de Esse Cabelo, de Djaimilia Pereira de Almeida* (Tese de mestrado, Universidade Federal de Pernambuco).
- SOUSA, S. (2017). A descoberta de uma identidade pós-colonial em *Esse Cabelo* de Djaimilia Pereira de Almeida. *Revista Abril*. Niterói: NEPA/UFF.



# Elogio del portuñol. Lenguaje y territorio en *Custurador de barro* de David Benavídez<sup>1</sup>

ALEJANDRA RIVERO RAMBORGER

Centro Regional de Profesores del Norte, Universidad de la República

*et ma mère dont les jambes pour notre faim  
inlassable pédalent, pédalent de jour, de nuit,  
je suis même réveillé la nuit par ces jambes  
inlassables qui pédalent la nuit et la morsure  
âpre dans la chair molle de la nuit d'une  
Singer que ma mere pedale, pedale pour notre  
faim et de jour et de nuit<sup>2</sup>*

Aimé Césaire

## Resumen

Este trabajo es una reflexión sobre el libro *Custurador de barro* (2021), del poeta riverense David Benavídez (1995), que transita por los conceptos teóricos de dialecto literario (Azevedo, 2003), dialecto visual (Traugott y Pratt, 1980) y diglosia literaria (Mackey, 1976; Marimoutou, 2004; Grutman, 2005). Responde al interés por el estudio de las formas en que escritores y escritoras riverenses representan al portuñol en la literatura, inmersos en una situación de contacto lingüístico caracterizada por un bilingüismo con diglosia (Elizaincín, 1973), cuya matriz se conforma por el español y el portugués estándares como variedades altas y el portuñol como variedad baja. También procura establecer conexiones entre esta particular situación fronteriza, relacionada con la literatura, y la reivindicada por los escritores Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant en el manifiesto *Éloge de la créolité*, publicado en 1989.

1 Trabajo realizado en el marco de la Maestría en Cs. Humanas Opción Lenguaje Cultura, Sociedad de la FHCE. Seminario «Lenguas descentradas y escritura en obras literarias americanas y africanas», Dra. Laura Masello, setiembre de 2021.

2 En el original se lee: «y mi madre cuyas piernas por nuestra hambre incansable pedalean, pedalean de día, de noche, y hasta durante la noche me despiertan esas piernas incansables que pedalean durante la noche y la terrible mordedura en la carne blanda de la noche de una Singer que mi madre pedalea, pedalea por nuestra hambre y de día y de noche».

## Resumo

Este trabalho é uma reflexão sobre o livro *Custurador de barro* (2021), coletânea de poemas escritos em portunhol do poeta riverense David Benavídez (1995), passando pelos conceitos teóricos de dialeto literário (Azevedo, 2003), dialeto visual (Traugott e Pratt, 1980) e diglossia literária (Mckey 1976; Marimoutou, 2004, e Grutman, 2005). Responde ao interesse em estudar as formas como os escritores de Rivera realizam a representação literária do portunhol, imersos em uma situação de contato linguístico caracterizado pelo bilinguismo com diglossia (Elizaincín, 1973), cuja matriz é constituída pelo espanhol e o português padrão como variedades altas e o portunhol como variedade baixa. Também procura estabelecer conexões entre a particular situação fronteiriça, relacionada com a literatura, e a reivindicada pelos escritores Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant no manifesto *Éloge de la créolité*, publicado em 1989.

En este trabajo busco reflexionar sobre el libro *Custurador de barro* (2021), poemario escrito en portuñol por el poeta riverense David Benavídez (1995), que transita por los conceptos teóricos de *dialecto literario* (Azevedo 2003), *dialecto visual* (Traugott y Pratt, 1980) y *diglosia literaria* (Mackey, 1976; Marimoutou, 2004, y Grutman, 2005). Responde al interés por el estudio de las formas en que escritores y escritoras riverenses llevan a cabo la representación literaria del portuñol, inmersos en una situación de contacto lingüístico caracterizada por el bilingüismo con diglosia (Elizaincín, 1973), cuya matriz se conforma por el español y el portugués estándares como variedades altas y el portuñol como variedad baja.<sup>3</sup> También procura establecer conexiones entre esta particular situación fronteriza, relacionada con la literatura y la reivindicada por los escritores Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant en el manifiesto *Éloge de la créolité*, publicado en 1989. La reflexión que desarrollaré sobre el tema, entonces, buscará comparar la literatura escrita en portuñol y lo que se manifiesta en la mencionada proclama antillana

---

3 Esta descripción diglósica de la frontera norte uruguaya parte de los aportes de Fishman (1967) que ha extendido el concepto de *diglosia* de Ferguson (1959). Para el primer autor, es necesario distinguir con cuidado entre diglosia y *bilingüismo* ya que, según su opinión, el bilingüismo es una cuestión individual y la diglosia es social. Además, plantea el hecho de que no es imprescindible la existencia de dos variedades lingüísticas de una misma lengua para que funcionen en una sociedad como A y B, sino que admite la presencia de varios códigos separados, como ser lenguas, dialectos, registros, etc. Fasold (1996), por su parte, discute la utilización del término *diglosia*, ya que no necesariamente la distribución funcional de las variedades lingüísticas en una sociedad se reduce a dos opciones. No obstante, reconoce que el término tiene ya «una notable y respetada historia» (Fasold, 1996, p. 100) y propone mantener el término en el entendimiento de que el prefijo se refiere a los dos extremos que van de la formalidad a la intimidad del uso lingüístico.

acerca de los aspectos específicos de la diglosia literaria y del intento de regresar «hacia la visión interior y la aceptación de sí» (p. 12) que plantean sus creadores.

He optado por la palabra *portuñol* para referirme a la representación de la variedad lingüística regional que aparece en el texto de Benavidez y no por las designaciones académicas que la han nombrado en diferentes momentos de su estudio,<sup>4</sup> ya que es la forma preferida de los riverenses a la hora de nombrar la variedad lingüística hablada por ellos (Barrios, 2018), opinión que comparte el escritor.

## El viaje lingüístico de regreso a casa

*Custurador de barro* (2021) es el primer libro publicado del escritor riverense David Benavidez (1995), quien elabora una nueva forma de escritura en portuñol con la cual recrea el universo de su infancia transcurrida en Blanquillos, localidad situada en el interior del departamento de Rivera. En este libro, Benavidez busca representar el lugar a través de su lengua, por donde desfilan familiares y amigos en un intercambio continuo entre pasado y presente. Concebido y escrito en un primer momento para la lectura exclusiva de parientes y personas más allegadas al escritor, el *Custurador* adquiere dimensión pública a partir del momento en que Benavidez decide presentar su libro a los Premios Nacionales de Literatura del Ministerio de Educación y Cultura (2019), por el que recibe una mención especial.

Los poemas que componen el *Custurador de barro* están escritos en verso y prosa y, además, contienen un caligrama. Como ya se dijo, el portuñol es la lengua en la cual se escribe el libro, salvo los cinco poemas en español<sup>5</sup> de la primera sección, titulada «Tierra», y el poema «Mis versos al principio fueron de búsqueda»,<sup>6</sup> que inicia su segunda sección denominada «Barro». Este último, escrito en prosa, constituye el momento en el que el lector se adentra en el mundo del portuñol que presenta la obra y que se inaugura a través de una sutil transición del español a esa lengua, identificada en el libro con la imagen del barro:

---

4 Lenguaje fronterizo (Rona, 1959), dialectos portugueses del Uruguay (Elizaincín y Behares, 1981), portugués del Uruguay (Carvalho, 2003) y portugués de última frontera (Müller de Oliveira, 2004).

5 La presencia del español en este libro recuerda las palabras de Glissant (1997) al referirse al discurso de la creolidad, que afirma que el francés oficial no debe ser negado por los martiniqueses porque también forma parte de su idiosincrasia cultural y rechazarlo sería adoptar la misma actitud que se pretende combatir.

6 Los poemas de *Custurador* no poseen título, sino que están identificados por su primer verso.

Ahí estaba mi voz: en la saudade de mi abuela, en el amor por mis padres, por Mylai, por mis tíos y primos, por el Chico, y la pena atravesada que sus dolores me hacían sentir. Mi voz estaba en mis afectos, y mis afectos venían desde aquel gurí, que hablaba en portuñol. A quien la abuela le decía meu neguiño cuando me mimaba de noche, y papá gurí de merda cuando hacía alguna cagada, y cum queñ u Chico yogava ás bolita nu patio de terra, y contava cosa de puta cuando íamo se bañá na sanga, ditardisiña... (Benavídez, 2021, p. 28).

El pasaje de una lengua a otra comienza a realizarse en el momento en que el yo hace referencia a las palabras de su abuela, personaje central del *Custurador*. Al mismo tiempo que es el personaje central del libro, la lengua materna de la abuela Nenita es la base e inspiración para la creación del dialecto literario (Azevedo, 2003) que hace Benavídez y su muerte constituye el motivo central que impulsa la escritura de este primer poemario del autor. El *Custurador* nace, entonces, del dolor causado por la muerte de un ser querido,<sup>7</sup> por lo que el portuñol que se observa en sus poemas y que busca representar el habla de ese ser querido se construye como la lengua de los afectos, de la familia y de un estar en el mundo. La imagen del barro remite a todos esos elementos unidos y mezclados, así como también a la lengua que los nombra.

El libro se estructura en once secciones en las que la imagen del barro aparece en las cinco primeras («Tierra», «Barro», «Barro seco», «Barro moiado» y «Barro rasgado») y la imagen de la costura en las otras seis («Máquina de costura», «Hilo y aguiá», «Zurcido», «Custura», «Roda da máquina» y «Remate»). Como ya se dijo, en «Barro» se produce el contacto lingüístico entre el español y el portuñol y la elección de la segunda lengua como lengua literaria del *Custurador*. En el poema «Deus faló» de esa misma sección, se evoca el Génesis bíblico en el cual Dios crea el mundo a través de la palabra, que representa aquí la inauguración de un nuevo mundo escrito en portuñol:

Deus faló  
y u mundo se fez  
u mundo se fez  
da língua de Deus  
Y ainda  
u mundo é feito de língua  
que nomeia u mundo  
pra que seya (Benavídez, 2021, p. 29).

7 Hecho que podemos observar también en otro autor de la frontera: el artiguense Fabián Severo, con su novela *Viralata* (2015).

La referencia bíblica continúa en «Barro seco», en el que en «Mia máin me contó a historia» se relata la expulsión de Adán y Eva del paraíso, «pur uma mansana» (Benavídez, 2021, p. 35), referencia arquetípica a la vivencia personal del poeta que, en su niñez, tuvo que abandonar el mundo apacible de Blanquillos para trasladarse a Minas de Corrales y luego a la ciudad de Rivera para cursar sus estudios terciarios. Esta idea se refuerza cuando, en el mismo poema, se hace referencia al manzano que estaba en frente a la puerta, «que ya naum dava fruta cuando eu era gurizinho» (Benavídez, 2021, p. 35). Comenzará, entonces, la vivencia de «desterritorialización» del yo, representada en la sección «Barro seco» y comparada implícitamente a la de Adán y Eva, obligados a errar por el mundo, perdidos en la soledad y en la saudade. Como dice el yo lírico: «Só sei qu'intindí beñ u que havráum sintido u Adáum y a Eva» (Benavídez, 2021, p. 35).

La soledad y la desolación se hacen patentes en el último poema de la sección «Barro seco», donde el yo rescata del texto bíblico la imagen del barro, que dará paso a «Barro moiado», sección del libro en la que la escritura se centra en la vivencia de Blanquillos, el lugar de la infancia paradisíaca y del contacto con la naturaleza. Los últimos versos del poema dicen lo siguiente:

agora quéin vai voltá  
prum rancho que tá caíndo  
y virando barro  
\*\*\*  
mas naum é du barro que se faz parede?  
naum é  
du mesmo barro que se faz us home? (Benavídez, 2021, p. 46).

La tierra en el *Custurador* por sí sola no refleja la completud del sujeto. En «Tierra», como ya se dijo, el español es la lengua con la que se expresa el yo lírico. Constituye un momento de preparación, de inicio del viaje que conduce, a través de las diez secciones restantes, al encuentro de un yo curado por medio de un viaje espiritual de sanación. Podríamos observar en esto lo que James Miller (1962) llamó «el viaje místico invertido» al referirse a la forma en que el poeta norteamericano Walt Whitman (1819-1892) estructura su célebre «Canto a mí mismo» (1855). El viaje místico invertido se da en el libro de Benavídez, también, desde el punto de vista lingüístico, ya que se inicia en la lengua de la oficialidad y se dirige hacia el territorio lingüístico del portuñol.<sup>8</sup> La trascendencia de este viaje se observa en versos como «el hombre los hizo

8 Para un hablante nativo del portuñol, ese viaje lingüístico se realiza de manera contraria, debido al proceso de escolarización.

templo»<sup>9</sup> o «Léase con cadencia de oración», donde se referencia el campo y se otorga al viaje un carácter de regreso a casa o «al país natal». En el último poema de la sección «Tierra» se lee esta primera estrofa:

Descálzate  
sobre el camino de tierra  
y vuelve a tu casa  
a tu único techo bajo este temporal  
a tu casa  
al jardín que dejaste en el fondo de casa  
con las flores secándose  
en el sol de las once (Benavídez, 2021, p. 23).

El poema «Eu», único que compone la sección «Remate», constituye el final del viaje y corolario del libro que entrelaza tres temas principales del *Custurador*: el campo, la lengua y la familia. El portuñol de la abuela Nenita será la lengua elegida para recrear este viaje de regreso a casa que plantea el libro; de regreso a aquel Blanquillos de la familia y de las personas que vivieron y crecieron allí,

y qu'istráñaum  
onde seya qu'istéyaum  
u barro negro  
que pisemo cuando gurís  
eu, que digo eu, cuando digo eu  
digo tudo iso (Benavídez, 2021, p. 177).

Al recrear el portuñol de la abuela, el poeta invita a la unión familiar, le acerca el libro a sus parientes y amigos con la intención de que su lectura «cuture» las grietas del «barro seco», metáforas que en el libro refieren a la cura y al dolor. Además de la lengua, el campo del *Custurador* también es la casa del yo, es aquel en el que se comulga con el mundo espiritual («u monte era uma igreya / meu Deus éraum as alve»; «u monte é uma alma grande / y eu / a más pi-quena»), y en donde el yo despierta hacia todas las direcciones de sus sentidos:

pra ve  
teñ que incherdá cus ovido  
pra cherá  
teñ que ve cum as maum  
pra iscutá  
teñ que fechá us oio (Benavídez, 2021, p. 52).

---

9 En itálicas en el original.

La concepción del campo referida anteriormente hace de Blanquillos un lugar especial, un lugar de encuentro consigo mismo y con el otro, opuesto a la ciudad, donde el barro se seca, el afecto se quiebra, la familia se dispersa y la naturaleza se pisotea. Esta dicotomía campo/ciudad y la simpatía por el primero, presente en muchas obras de la literatura mundial, podría considerarse novedosa en la literatura escrita en portuñol, que ha sido siempre más urbana que rural. A diferencia de muchos escritores del portuñol que reivindican su lengua marginada como forma de resistencia, el *Custurador* reivindica la vida rural y el contacto con la naturaleza en el centro unificador de Blanquillos, lugar que también tiene su propia lengua.

## La lengua de Blanquillos: el portuñol del *Custurador de barro*

En el ensayo *Elogio de la Creolidad* ([1989] 2011), Bernabé, Chamoiseau y Confiant exaltan la cultura antillana y la lengua creole, en el afán de reivindicar su idiosincrasia y superar el colonialismo que había mantenido a sus comunidades en un estado de dominación y marginalidad, producto de la trata esclavista que históricamente se dio en esas tierras. En ese texto procuran describir el proceso por el cual la literatura antillana inicia su viaje «hacia la visión interior y la aceptación de sí», mientras asumen y continúan la lucha iniciada por Aimé Césaire y Edouard Glissant en la creación de la literatura antillana. Afirman que el proceso de la Creolidad desarrollado en la literatura tuvo como primer momento crucial el fenómeno de la Negritud, movimiento encabezado por el poeta martiniqués Aimé Césaire (1913-2008) con su *Cahier d'un retour au pays natal* de 1939:

A un mundo totalmente racista, automutilado por sus cirugías coloniales, Aimé Césaire le devolvió el África madre, el África matriz, la civilización negra. En el país, denunció las dominaciones, y con su escritura, comprometida, y que cogía impulsos al modo guerrero, dio duros golpes a las rémoras postesclavistas. La Negritud césairiana engendró la adecuación de la sociedad creole a una conciencia más justa de sí misma (Bernabé, Chamoiseau y Confiant, [1989], 2011, p. 14).

A pesar de la importancia de Césaire en ese proceso de aceptación del *ser* creole, los escritores del *Elogio de la Creolidad* consideran que la Negritud mantuvo su visión en la exterioridad: «exterioridad de las aspiraciones [...] de la expresión de la relación [y] de la afirmación de sí» (Bernabé, Chamoiseau y Confiant, [1989], 2011, p. 17). Por su parte, plantean la necesidad de «darle la espalda a la inscripción fetichista en una universalidad regida por los valores occidentales, a fin de entrar en la minuciosa exploración de nosotros mismos» (p. 19). La inauguración de esa *visión interior* se

realizará en 1975 con la publicación, en ese mismo año, de *Malemort* del martiniquense de Edouard Glissant y *Dézafi* de Frankétienne, escritor, este último, oriundo de Haití. Estos escritores lograrán un «creole recreado por y para la escritura» (p. 20), lo que hizo posible el anhelo de sacar «lo natural nuestro de lo secundario o de lo periférico para volver a colocarlo en el centro de nosotros mismos» (p. 21).

Me detuve en esta breve introducción de lo expuesto en el *Elogio de la creolidad* en el momento de hablar sobre el portuñol del *Custurador de barro* porque observo el mismo camino emprendido, de la exterioridad a la interioridad, en la literatura escrita en portuñol. Considero que, durante lo que va del siglo XXI, la literatura escrita en Uruguay en alguna variedad fronteriza ha comenzado un sensible trayecto hacia su expresión íntima, en el sentido de que ha dejado de ser una manifestación pura y exclusiva de una realidad fronteriza externa al sujeto, para pasar a ser la lengua literaria que represente a ese sujeto (yo poemático o narrador) totalmente involucrado en la realidad fronteriza, que lo implica y determina como *estar siendo* en el mundo. Vemos que esta observación se ajusta en todos sus sentidos a lo ya dicho en el apartado anterior acerca de la escritura del portuñol en el *Custurador de barro*. Como lo expresa Iván da Rosa (2021), los literatos fronterizos deben decir cómo y qué es la frontera, en la necesidad de «reclamar su legítimo lugar en la literatura y la identidad nacional».

Si continuamos estableciendo las relaciones entre las condiciones sociales y lingüísticas en las que se desarrollaron las literaturas antillanas a través de lo expuesto en *Elogio de la creolidad* y las que dieron lugar a las literaturas de frontera con expresión en portuñol en Uruguay, vemos que otra forma de establecer similitudes entre ellas es observar el carácter diglósico que ambas sociedades han desarrollado a partir de sus diferentes vicisitudes históricas. Bernabé, Chamoiseau y Confiant (2011) afirman que el rechazo a la riqueza bilingüe de las sociedades creoles «se mantuvo como dolor diglósico» (p. 22), lo que provocó que algunas de sus tradiciones desaparecieran sin la indagación necesaria para lograr su empoderamiento con miras a la independencia. En nuestro caso, la dictadura civil-militar uruguaya (1973-1985) fue determinante con respecto a las actitudes negativas hacia el portuñol, debido a la campaña sistemática de su erradicación que se emprendió en ese período histórico de nuestro país (Barrios y Pugliese, 2004, 2005; Barrios, 2006, 2015, 2016). Behares (2005, p. 120) utiliza el término «diglosia autoritaria» para identificar desde la lingüística ese lapso de nuestra historia, en el que el portuñol, además de permanecer como una marca de inferioridad social característica de la diglosia clásica,<sup>10</sup> pasó a adquirir rasgos de antinacionalidad,

10 La «diglosia clásica» es la primera matriz diglósica (seguida de la «autoritaria» y la «nueva») que aparece en la frontera como el «resultado inicial del encuentro entre el español enseñado por la escuela vareliana como variedad alta y los DPU como variedad baja» (Behares, 2005, p. 120). Comienza alrededor de 1920 y en la misma el portuñol tiene su

a no generar adhesión en sus hablantes y a estar prohibido sistemáticamente (Behares, 2005, p. 119). Se observa también una agudización del nacionalismo que, en cuestiones de lengua, se manifiesta a través del purismo y la prescripción idiomática (Barrios y Pugliese, 2004), amparado por la Ley de Educación Común de 1877 (Barrios y Pugliese, 2004). Afirma Barrios (2016) que la investigación lingüística sobre el tema, iniciada a finales de los años cincuenta, «no resultaba funcional para la política estatal, por lo cual el gobierno promovió la elaboración de sus propios informes, que cumplieron el rol de instrumentos de planificación lingüística, propaganda nacionalista y legitimación de la autoridad» (p. 31).

El concepto de *diglosia*, entonces, se hace fundamental para el estudio de las representaciones escritas de comunidades en las que se produce el contacto lingüístico y las formas en que la literatura elabora esa situación y extrae de ella algún tipo de provecho artístico. William Mackey (1975) afirma que «podemos tener diglosia formal, siendo la lengua hablada una lengua y la lengua escrita otra; o diglosia funcional cuando cada lengua tiene su conjunto de funciones. Cuando esta distribución funcional se aplica al lenguaje escrito, puede haber diglosia literaria» (p. 22, traducción propia).<sup>11</sup> Por su parte, Carpanin Marimoutou (2004) toma la definición de *diglosia literaria* de Jean Bernabé, el cual afirma que es «el conjunto de relaciones de territorialización referencial, de referencia y de escritura que se producen en un espacio determinado»<sup>12</sup> (Marimoutou, 2004, p. 12 *apud* Masello, 2010, p. 158, traducción propia). Podríamos identificar como una de las formas de la diglosia en el *Custurador de barro* el momento en que se pasa del español al portuñol, en aquella línea divisoria en la que se opta por la variedad baja como lengua literaria. Esa opción hace que se *territorialice* la escritura y se inicie la *oralitura*, en la que se vuelve «no solo posible, sino necesario, concebir la oralidad ya no como la ausencia de escritura»<sup>13</sup> [...] y sí como «na organización del habla regida por el ritmo: la manifestación de un gesto, una corporalidad y una subjetividad en el lenguaje»<sup>14</sup> (Marimoutou, 2004, p. 7 *apud* Masello, 2011, p. 95, traducción propia). La subjetividad en el lenguaje

---

existencia negada, no se lo considera una lengua y se lo recluye al ámbito doméstico y a la comunicación informal.

- 11 En el original se lee: «on peut avoir diglossie formelle, la langue parlée étant une langue et la langue écrite en étant une autre; ou diglossie fonctionnelle, chaque langue possédant son ensemble de fonctions. Lorsque cette répartition fonctionnelle s'applique à la langue écrite, il peut y avoir de la diglossie littéraire».
- 12 En el original se lee: «l'ensemble des rapports de territorialisation référentielle, référentiaire et scripturale qui sont à l'oeuvre à l'intérieur d'un espace donné».
- 13 En el original se lee: «non seulement possible, mais nécessaire, de concevoir l'oralité non plus comme l'absence d'écriture».
- 14 En el original se lee: «une organisation du discours régie par le rythme: la manifestation d'une gestuelle, d'une corporalité et d'une subjectivité dans le langage».

de la que habla Marimoutou se observa en el *Custurador* a través de las formas en que Benavidez elabora el dialecto literario (Azevedo, 2003) y las estrategias del dialecto visual (Traugott y Pratt, 1980) presentes en su libro.

*Dialecto literario* es un concepto acuñado por Ives (1950/1971), que se define como la forma usada por los escritores para representar en la escritura un discurso regionalmente restringido (p. 146 *apud* Azevedo 2003, p. 21). La dificultad a la que se enfrenta, en este caso el *autor diglósico* (Grutman, 2005), para representar una forma de hablar específica, reside en las limitaciones de la escritura como medio de representación visual frente al elemento fónico de la oralidad. Al conjunto de estrategias empleadas por el escritor para esa representación es a lo que se le da el nombre de *dialecto literario*. En el caso del portuñol, una de esas estrategias es la elaboración de un dialecto visual (Traugott y Pratt, 1980, p. 339), que, en el caso que nos ocupa, consiste en presentar una ortografía del español que revele una pronunciación del portugués. El lector «verá la mezcla lingüística, se enfrentará a una variedad que no es ni español ni portugués, a una realidad lingüística que no conoce límites precisos» (Coll, 1997, s. p.). En el *Custurador de barro* abundan los ejemplos de dialecto visual, como estos del poema «Lembra», que se encuentra en la sección «Hilo y agüia»:

lembra da tua máin  
du teu pai  
dus teus irmaum  
[...]  
oia in volta  
bombeia beñ  
ainda taum  
as aligría  
isperando pur ti (Benavidez, 2021, p. 114).

En el siguiente ejemplo del poema «Cuando um é gurí» de la sección «Zurcido», se destaca particularmente el uso de la ñ como ejemplo de dialecto visual:

As clase terminava ás cinco. Intaum nos ía buscá us cavalo nu piquete. A Claudia insiiaba a tordiya dela, y eu a mia pitisa. Cuando pasávamo a portera da iscola, nós se oiava cu cantinho dus oio. Íamo asiñ, se oiando de costado y dibujando um risiño bandido nus labio, até pasá a lomita du camiño que nos iscundía das vista da maestra. Bastava esas oiada nomá, pa sabé cuándo. Y cuando sabíamo cuándo, largávamo us galope y as risada pur a berada da carretera (Benavidez, 2021, p. 125).

En el dialecto visual el aspecto *híbrido o diferenciado* de las palabras no se percibe en la oralidad y sí en la escritura que busca representar esa oralidad. En otras palabras, esos vocablos o frases se escuchan como pertenecientes al portugués, pero se leen (y ven) como del portuñol. Podemos observar, además, la distribución funcional (Mackey, 1976) de las lenguas implicadas, en este caso el español y el portugués, que a nivel de la escritura cumplen las funciones otorgadas por el escritor en la conformación del dialecto literario que se busca crear. Observamos también que se elabora un *tercer espacio* (Bhabha, 1994) lingüístico que represente, como se dijo, la lengua de Blanquillos, que es la lengua de la abuela Nenita. Estas características y otras de orden lingüístico-literario, que por razones de espacio no desarrollaremos aquí, van conformado la escritura particular de este libro, que pretende, justamente y como un acto de amor, preservar la forma de hablar particular de una infancia, de un lugar y de su gente.

## A modo de conclusión

He intentado, a lo largo de este trabajo, en primer lugar, establecer relaciones entre la literatura escrita en portuñol, en este caso representada por el libro *Custurador de barro* de David Benavídez, y lo dicho sobre la literatura antillana en el *Elogio de la creolidad* de Bernabé, Chamoiseau y Confiant. A través de la representación lingüística y la recreación de un territorio específico, estas literaturas han buscado elaborar un discurso identitario, centradas en la «búsqueda de una legitimidad del habitante en su tierra» (Glissant *apud* Masello, 2011, p. 19). En este ejercicio de comparación destacué el fenómeno de la diglosia que las caracteriza, en el que los escritores elaboran una serie de estrategias lingüísticas en el intento de representar el lenguaje oral de sus comunidades, con lo que desarrollan la *oralitura*, o sea, «el rescate de la oralidad y sus incorporaciones a la escritura» (Masello, 2011, p. 102). Además, he comparado el tránsito de la literatura antillana de la exterioridad hacia la interioridad en esa búsqueda de la representación propia, con el proceso de la literatura de la frontera norte uruguaya, y observado las similitudes de ambos casos, cada uno en su devenir histórico-literario.

En este contexto, el *Custurador* constituye un adentrarse al universo íntimo y familiar con un lenguaje particular y un territorio propio y reconocible, a cuya creación contribuyen varios elementos como mezclados en barro: experiencias personales, experiencias lingüísticas y literarias, experiencias religiosas y espirituales. En esa confluencia, la diglosia se siente de manera positiva, pues la escritura en portuñol no busca reivindicar su lugar frente a ninguna autoridad, sino que lo que pretende es la unión familiar a partir del recuerdo entrañable de una vivencia afectiva que no puede apartarse de la escritura en portuñol. En este caso, la *poética forzada* de la cual habla Glissant

(1997) se daría a la inversa, o sea, en la posibilidad de que *Custurador de barro* tuviera que ser escrito en español.

Como influencias, el *Custurador de barro* presenta las de escritores tanto brasileños como uruguayos. Entre los primeros figuran Manuel de Barros en uno de los epígrafes y en los poemas de infancia en comunión con la naturaleza; Belchior, recordado en el libro como solo un cantor, y João Guimarães Rosa, del que se toma el personaje Diadorim, figura dual como la lengua y el yo del *Custurador*. Dice el yo lírico que Diadorim estaba sentado «na taipa», era «us dois» y «era eu queñ tava / sentado na taipa» (Benavídez, 2021, p. 89). De los uruguayos se destacan Eduardo Darnauchans en otro de los epígrafes del libro que relaciona el oficio de zurcidor-rapsoda al del yo lírico del *Custurador*; Zitarrosa, en el verso «eu vi us filo metido en manantial» (Benavídez, 2021, p. 45), y Fernando Cabrera y su canción «El tiempo está después», implícitos en las reflexiones del yo lírico en portuñol. Como vemos, en el libro de Benavídez no existe la resistencia lingüística reivindicadora frente a la autoridad del sur ni la «herida colonial» (Mignolo, 2005) observada en el dolor frente al recuerdo de una vivencia fronteriza, aspectos que abordé en un trabajo anterior sobre la escritura del portuñol (Rivero, 2015). Lo que sí existe en el *Custurador* es un deseo entrañable de volver al territorio de la infancia, en el que aún están la casa de la abuela y la felicidad del portuñol hablado por ella.

Para terminar, quisiera resaltar una de tantas conexiones entre David Benavídez y Fabián Severo, escritores de la frontera, que es la del detalle biográfico común de ser hijos de costureras y de haber introducido en sus obras la acción de la costura como una acción reparadora y sanadora. Sobre ambos, y como símbolo de comunión, destaco la imagen de la madre costurera de Césaire presente en el epígrafe que introduce este trabajo, que con su máquina de coser va uniendo a estos escritores uruguayos y fronterizos con aquellos de las lejanas Antillas.

## Referencias

- AZEVEDO, M. (2003). *Vozes em branco e preto. A representação literária da fala não padrão*. San Pablo: Editora da Universidade de São Paulo.
- BARRIOS, G. (2006). Diversidad ma non troppo: repertorio lingüístico fronterizo y discursos sobre la lengua. En G. BARRIOS y L. E. BEHARES (Orgs.), *Políticas e identidades lingüísticas en el Cono Sur* (pp. 21-30). Montevideo: Universidad de la República-AUGM.
- (2015). Política lingüística y dictadura militar en Uruguay (1973-1985): los informes institucionales sobre la situación lingüística fronteriza. *Estudios de lingüística del español*, 36, 527-557.
- (2016). La cuestión del portugués fronterizo durante la dictadura militar uruguaya: informes institucionales e investigación lingüística. En F. ACEVEDO, K. NOSSAR y P. VIERA (Comps.), *Miradas sobre educación y cambio* (pp. 31-43). Montevideo: Universidad de la República-CFE.
- BARRIOS, G. y PUGLIESE, L. (2004). Política lingüística y dictadura militar: las campañas de defensa de la lengua. En A. MARCHESI, V. MARKARIAN, Á. RICO y J. YAFFÉ (Comps.), *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay* (pp. 156-168). Montevideo: Ediciones Trilce.
- (2005). Política lingüística en el Uruguay. Las campañas de defensa de la lengua. En I. MOZZILLO, M. G. S. MACHADO, S. C. K. DOS SANTOS, C. NICOLAIDES, L. J. N. PACHALSKI, M. M. KLEE y V. FERNANDES (Orgs.), *O plurilingüismo no contexto educacional* (pp. 71-96). Pelotas: UFPEL.
- BEHARES, L. E. (2005). Portugués del Uruguay y educación fronteriza. En C. BROVETTO, J. GEYMONAT y N. BRIAN (Comps.), *Portugués del Uruguay y educación bilingüe* (pp. 99-172). Montevideo: ANEP.
- BENAVIDEZ, D. (2021). *Custurador de barro*. Montevideo: Rumbo.
- BERNABÉ, J., CHAMOISEAU, P., y CONFIANT, R. (2011). *Elogio de la Creolidad* (Trad. Gertrude Martin-Leprade y Mónica María del Valle Idárraga). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- BHABHA, H. (2002). *El lugar de la cultura* (Trad. C. Aira). Buenos Aires: Manantial.
- CARVALHO, A. M. (2003). Rumo a uma definição do português uruguaio. *RILI*, 1(2), 125-150.
- CÉSAIRE, A. (1969). *Cuaderno de un retorno al país natal* (Trad. A. Bartra). Ciudad de México: Era.
- COLL, M. (1997). La narrativa de Saúl Ibargoyen Islas como representación literaria de una frontera lingüística. *Hispania*, 80(4), 745-752.
- DA ROSA, I. (2021, diciembre 28). Viaje a la identidad fronteriza. Sobre *Custurador de barro* de David Benavidez. *Bitácora Dodó*. Recuperado de <https://bitacoradodo.wordpress.com/2021/12/28/viaje-a-la-identidad-fronteriza/>
- ELIZAINCÍN, A. (1973). *Algunos aspectos de la sociolingüística del dialecto fronterizo*. Temas de Lingüística, 3. Montevideo: Universidad de la República.
- ELIZAINCÍN, A., BEHARES, L. E., y BARRIOS, G. (1987). *Nos falemo brasileiro*. Montevideo: Amesur.
- FASOLD, R. (1996). *La sociolingüística de la sociedad*. Madrid: Visor.
- FERGUSON, Ch. (1959). Diglossia. *Word*, 15, 325-340.
- FISHMAN, J. (1967). Bilingualism with and without diglossia; diglossia with and without bilingualism. *Journal of Social Issues*, 32, 29-38.

- GLISSANT, E. (2010). *El discurso antillano* (Trad. Aura Marina Boadas, Amelia Hernández y Lourdes Arencibia Rodríguez). La Habana: Casa de las Américas.
- GRUTMAN, R. (2005). La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones. En J. MORENCY, H. DESTREMPES, D. MERKLE y M. PÂQUET (Eds.), *Des cultures en contact. Visions de l'Amérique du Nord francophone*. Québec: Éditions Nota bene.
- MACKEY, W. (1975). *Langue, Dialect et diglossia littéraire*. Québec: Centre international de recherche sur le bilinguisme. Recuperado de [https://openlibrary.org/books/OL4995872M/Langue\\_dialecte\\_et\\_diglossie\\_littéraire](https://openlibrary.org/books/OL4995872M/Langue_dialecte_et_diglossie_littéraire)
- MARIMOUTOU, C. (2004). Écrire en pays créole. En V. ANDRIANJAFITRIMO y C. MARIMOUTOU (Eds.), *Contes et romans* (Univers créoles, 4, pp. 3-23). París: Ed. Economica.
- MASELLO, L. (2010). Entre la lengua francesa y los creoles: poética caribeña. *Núcleo*, 27, 155-185.
- (2011). *El revés de la trama: escrituras identitarias en Brasil y en el Caribe*. Montevideo: Universidad de la República.
- MIGNOLO, W. (2007). *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa.
- MILLER, J. (1970). *Semblanza de Walt Whitman* (Trad. Agustín Bartra). Ciudad de México: Pax.
- RIVERO, A. (2015). Portugués del Uruguay y literatura. Las formas de la escritura en Chito de Mello y Fabián Severo. En L. MASELLO (Org.), *La traza y la letra* (pp. 69-84). Montevideo: Universidad de la República.
- SALTO, G. (2010). *Memorias del silencio: literaturas en el Caribe y Centroamérica*. Buenos Aires: Corregidor.
- TRAUGOTT, E. C., y PRATT, M. L. (1980). *Linguistics for Students of Literature*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.

# Versos inéditos de Émile Zola por Julio Herrera y Reissig

SILVIA ANTÚNEZ RODRÍGUEZ-VILLAMIL

Universidad de la República

## Resumen

Este artículo estudia la versión del poema «Nina» de Zola, realizada por el poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig. A través de los ecos que trae el análisis del poema y de su traducción, se introducen dos poemas de Baudelaire que funcionan como textos matrices y dialogan con las versiones de «Nina». A este conjunto se agregan otras dos poesías estrechamente vinculadas con las anteriores; se trata de un falso apócrifo de Baudelaire escrito por Paul Alexis —publicado a instancias de Zola— y de la «Berceuse blanca» de Julio Herrera y Reissig, último poema escrito antes de su muerte. De esta forma, puede decirse que «Nina» abre una brecha donde se hace visible una prolífica cadena de vínculos transtextuales.

## Résumé

Le présent article analyse la traduction du poème « Nina » de Zola par le poète uruguayen Julio Herrera y Reissig. Au long de l'étude du poème et de sa traduction, nous introduirons deux poèmes de Baudelaire, qui se révèlent en tant qu'hypotextes et dialoguent avec les deux versions de « Nina ». À cet ensemble s'ajoutent deux autres poésies étroitement liées aux précédentes: un pastiche de Baudelaire écrit par Paul Alexis et publié par Zola et la «Berceuse blanche» de Julio Herrera y Reissig, dernier poème composé avant sa mort. On peut ainsi considérer que «Nina» ouvre une brèche permettant de mettre à jour un riche enchaînement de liens transtextuels.

## Julio Herrera y Reissig, mediador cultural

Entre los modernistas uruguayos del Novecientos, Julio Herrera y Reissig es una de las figuras más destacadas. Como sucedió con varios intelectuales y escritores de su generación, además de su actividad de poeta, cumplió una función de mediador cultural. No solo reunió cabezas en su cenáculo la Torre de los Panoramas, sino que se entregó, en varias ocasiones, a la tarea de traductor.

En 1903, Julio Herrera y Reissig publica en el *Almanaque artístico del siglo XX*, traducciones de poesías de tres autores franceses: Émile Zola, Charles Baudelaire y Albert Samain. Me he enfocado en las traducciones de Baudelaire y de Samain en investigaciones anteriores.<sup>1</sup> Este trabajo se ocupa de la traducción del poema de Zola «Nina», publicado a tan solo un año de su muerte. La importancia de la figura de Zola y la recepción del naturalismo en Uruguay es un tema que también he desarrollado antes.<sup>2</sup>

Las circunstancias de la muerte de Zola permanecen en las sombras y, aunque no pudo demostrarse en su momento, ciertas hipótesis apuntan a que fue producto de un atentado por parte de un grupo nacionalista antidreyfusista. En todo caso, la muerte del padre del naturalismo toma las proporciones de un acontecimiento político, ya que se inscribe en el marco del asunto Dreyfus.

Por lo tanto, si la elección de Samain y de Baudelaire responde a una filiación estética natural para un modernista —que ya había integrado a simbolistas, parnasianos y al maestro indiscutido de todos ellos—, la elección de Zola responde a un llamado de otra índole, vinculado a la función del escritor y a su incidencia en la sociedad. Sabido es que Zola encarna la figura del intelectual comprometido que trasciende su propia persona, convoca a los suyos y provoca entre ellos el reconocimiento y el sentido de pertenencia (Charle, 1990).

En Montevideo se lleva a cabo un homenaje el 18 de octubre de 1902, una velada pro Zola que da lugar a una publicación editada por el Centro de Estudios Sociales<sup>3</sup> en la cual se transcriben los discursos de Emilio Frugoni, José Ingenieros, Edmundo Bianchi y otras personalidades.

---

1 He desarrollado la importancia de la obra de Baudelaire en la de Julio Herrera y Reissig y a su traducción de «Une charogne» en mi tesis de maestría *Arthur Rimbaud et Julio Herrera y Reissig. Poètes singuliers, parcours parallèles* (Paris III, Sorbonne Nouvelle, 2017). En cuanto a la traducción de J. Herrera y Reissig de los poemas de Albert Samain, véase el artículo «Julio Herrera y Reissig traductor». En *Revista Úrsula* (2), 2018.

2 Sobre Zola y la recepción del naturalismo en Uruguay, véase mi tesis de maestría *Florencio Sánchez y la poética naturalista francesa*. (FHCE, Universidad de la República).

3 «Pro Zola» - Número único, editado por el Centro Internacional de Estudios Sociales, Imprenta y Litografía La Razón, Montevideo, 1902.

## Paratextualidad

En este contexto, cabe discernir el homenaje político del homenaje literario que ofrece Herrera y Reissig a un año de su muerte, que incluye a «Nina», como lo explicita en el acápite de su traducción: «Nina de Émile Zola / Sus últimos versos / (Traducción notable) / Hommage devant sa tombe». Interesa esta breve declaración, ya que se constituye en el paratexto de la traducción —que, como sabemos, refleja una de las posibles operaciones que conforman los vínculos transtextuales—. La paratextualidad, en este caso, cuando leemos *traducción notable*, remite a otra traducción del autor —de un poema de Samain— a la que denomina *traducción perfecta*. Ambas expresiones dan cuenta del entusiasmo de Herrera y de su identificación con las producciones de estos poetas, pues tiene la convicción de haber realizado un buen trabajo. Además, respecto a este tipo de operación, es importante señalar que «Nina» tiene un paratexto muy extenso y de gran densidad, ya que se publica en 1882, junto con otros poemas, en un libro de Paul Alexis, *Emile Zola, Notes d'un ami – avec des vers inédits*, que es, en realidad, una suerte de biografía y homenaje a su amigo Zola.

En este sentido, Herrera y Reissig retoma de este libro-homenaje de Alexis, un poema de juventud de Zola para hacerle, a su vez, un segundo homenaje, que es la traducción de esta obra. Prolonga el gesto de reconocimiento y de amistad en este ejercicio lúdico y a la vez tan solemne.

Como es propio del uruguayo, en este acápite hay una tergiversación de sentido al mencionar «sus últimos versos», cuando en realidad se trata de sus primeras creaciones, ya que Zola tenía tan solo diecinueve años cuando escribió «Nina». No obstante, hay que señalar que, además de ser los primeros, son también sus únicos versos, ya que el autor se dedicó exclusivamente a la novela, a completar la saga de los Rougon-Macquart. Debe entonces leerse la expresión *últimos versos* como una alusión a la prematura desaparición del autor, muerto en un momento culminante de su llama creativa y de su incidencia sobre el mundo.

La mediación de Paul Alexis en la publicación de estos versos inéditos reviste un interés particular por varias razones. En primer lugar, el vínculo entre Alexis y Zola fue sellado por una suerte de broma de Zola, en ocasión de la reedición de *Les fleurs du mal* de Baudelaire en 1869. Zola, con su amigo Roux, intentó hacer pasar unos poemas de Alexis por piezas originales de Baudelaire. No obstante, el engaño o la broma de los falsos apócrifos no tuvo éxito ni repercusión alguna, tal como explican Benhamou y Gramfort (2002). El hecho es que la publicación de los falsos apócrifos marcó el inicio de la amistad entre los dos escritores y el inicio de la carrera literaria de Paul Alexis.

A su vez, cuando, años después, Alexis convenció a Zola de publicar sus poemas de juventud —entre ellos, «Nina»— vuelve a aparecer la figura de Baudelaire, ya que el poema posee un claro vínculo hipertextual con

«Remords posthume», perteneciente a *Les fleurs du mal*. Se trata, sin duda, de un ejercicio de reescritura de juventud a partir de la impronta del gran poeta maldito.

## Hipertextualidad: el motivo de la joven muerta

En efecto, ambos poemas remiten al tópico de la joven muerta. En este sentido, hay que mencionar que, cuando Baudelaire publica *Les fleurs du mal* en 1857, había publicado poco tiempo antes (1854) la traducción al francés de los cuentos completos de Edgar Allan Poe, para quien este tópico se constituye en motivo recurrente —alcanza con recordar *Annabel Lee*, *The Raven*, *Ligeia*, *Morella*, *Eleonora*, entre otros—.

Como decíamos, en el poema «Nina» de Zola, el motivo de la joven muerta, así como todo su campo léxico, remite a «Remords posthume» de Baudelaire, que se constituye en hipotexto de varios poemas que veremos a continuación. Es por ello que propongo repasar los puntos principales que ponen en relación a estas tres piezas: el poema de Zola, la traducción de Herrera y Reissig y el hipotexto de Baudelaire. De momento, insistimos en señalar ciertas características de la primera parte de estas tres obras que se convierten en un común denominador.

En «Nina», el poeta pasa frente a una tumba que produce la evocación de la joven muerta en la flor de la edad. Desde el inicio de «Nina» se reconoce el intertexto con «Remords posthume»; los dos primeros versos de Zola aluden a la *tombe noircie*, que Herrera y Reissig respeta en su traducción con el término *sepulcro ennegrecido* y que, sin duda, proviene del recordado «monument construit en marbre noir» de Baudelaire. Tal como señala J. Prévost (1953), estos dos versos iniciales son, junto al último verso que cierra el poema, los mayores aciertos de la pieza, que probablemente Baudelaire ha construido en torno a ellos. Los tres poemas —el de Baudelaire, el de Zola y la traducción de Herrera— sostienen la misma red de palabras alusivas al registro material del cementerio, como *mármol*, *tumba*, *losa*, *sepulcro* y *pedra*. También lo hacen con aquellas palabras que aluden a la percepción de la muerte y de la ausencia: encontramos *silencio*, *enmudece*, *discreta*, *calla*, *muda*, al igual que el olvido, perceptible en la tumba, cuyo nombre se ha borrado, o en la muerta, de la que apenas se conoce su nombre.

El poema «Nina» comienza con la evocación: «Ami, te souviens-tu» que Herrera y Reissig traduce: «Amigo, te recuerdas». Allí puede notarse la preocupación por conservar el significado de la palabra francesa *recuerdo* (*souvenir*), y para lo cual utiliza una forma del español antiguo *recordar* que, de inmediato, nos lleva al verso de Manrique «recuerde el alma dormida».

Precisamente, la dimensión onírica está presente en «Nina». En las dos primeras estrofas se repiten sucesivamente *rêveurs* y *rêverie*, además de insistir en ambas con la reiteración «Elle songe dans l'herbe». El verbo *songer* combina dos acepciones, tanto 'pensar' como 'soñar'; «Elle songe dans l'herbe et, discrète, se tait», que resuelve de la siguiente manera: «Ella, entre el césped sueña». Así, se marca en dos niveles una posición ambigua, tanto vegetal, próximo a la tierra, como interior, meditativo, entre la reflexión y la ensoñación. Por otra parte, la elección del traductor del término espacial *entre* al decir «Ella entre el césped sueña» reviste un gran interés, ya que remite a un territorio indefinido, de pasaje; a un espacio a franquear entre la versión original y la traducción que resuena a la luz del texto fundador de Walter Benjamin, escrito como prólogo a su traducción de los «Tableaux parisiens», sección de *Les fleurs du mal* de Baudelaire. Benjamin ejemplifica la traducción acertada con la imagen de la tangente: toca el original y, a su vez, sigue su propio camino. De esta manera, abarca los principios de fidelidad y de libertad. Herrera y Reissig contempla estos principios cuando extiende la imagen del sueño de la joven y reescribe al traducir el verso original: «Elle songe dans l'herbe et, discrète, se tait, / Souriante et sereine» por «Ella entre el césped sueña, y discreta, en un desmayo/ riente y dulce enmudece». En este ejemplo, el traductor introduce expresiones como *en un desmayo* y *enmudece*, que no se encuentran en el original. Son licencias que asume, como también sucede en un pasaje de la segunda estrofa en el que *rêverie* —'ensoñación'— se sustituye por *quimera*: «y de su quimera nada / comunica, más que el nombre ya borrado de Nina». En esa ocasión, invierte el orden de los versos y elimina la estrofa siguiente. El reemplazo de *ensoñación* por *quimera* es significativo e introduce una dimensión imaginativa, fantástica y mitológica, propia de Julio Herrera y Reissig, que amplía el horizonte del poema original de Zola.

De la misma manera, en el sopor de esta dimensión onírica, se produce el pasaje del sueño al dormir. Los tres poemas, tanto las versiones de «Nina» como «Remords posthume», se rigen por la tradicional imagen del sueño en tanto eufemismo de la muerte, cuyo origen se remonta a los hermanos gemelos Tanatos e Hipnos (padre de Morfeo), según Ovidio. La referencia al dormir en la matriz baudelairiana *tu dormiras*, se convierte en «L'enfant dort sous les fleurs» para Zola y «La niña duerme bajo las flores» en la traducción de Herrera.

## Traducción de Julio Herrera y Reissig. Resonancias en su «Berceuse blanca»

Por otra parte, la asociación de la niña y de dormir lleva en el poema al gesto de *bercer, mecer*, que inmediatamente nos transporta a la «Berceuse blanca» escrita por Herrera en 1910, considerada su última obra antes de morir ese mismo año. Allí, el autor amplía la imagen del dormir: «Mi amor vela a tu lado como un dragón asirio / Duerme, no temas nada. ¡Duerme, mi vida, duermel!». A su vez, también en la «Berceuse blanca» se encuentran reminiscencias del citado poema de Baudelaire «Remords posthume». La emblemática primera estrofa que comienza con el acento en el dormir «Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse» y cierra con la imagen de la fosa «qu'un caveau pluvieux et qu'une fosse creuse» se sintetiza y se hace eco en la frase recurrente de la «Berceuse blanca»: «Duerme, que cuando duermas sin fin, bajo la fosa».

Claro que Zola y Herrera —tanto en esta traducción como en su «Berceuse blanca», que responde al mismo tópico y comparte las mismas características— optan por la variante de la joven e inocente muerta. La protagonista es entonces *virginal, hermana, dulce*. Precisamente, el título «Berceuse blanca» nos remite a esta condición de la joven, asociada a la pureza y al color blanco; *la pâle ensevelie, blanche fiancée* en el poema de Zola son expresiones que Herrera sintetiza en una sola: *pálida desposada*. Asimismo, se encuentran alusiones al frío: *dalle froide, lèvres glacées; boca helada, losa fría*.

En este punto, se bifurcan el hipotexto baudelairiano del poema de Zola y su consiguiente traducción de Herrera: entre la cortesana (*courtisane imparfaite*) y la hermana («Au front laisse-la moi baiser comme une soeur» / «Besarla sobre la frente como si fuera una hermana!»). Estos dos modelos dan lugar a una tercera posición de amor correspondido a la vez espiritual y carnal, en la «Berceuse blanca» de Herrera y Reissig, dedicada a su pareja, Julieta de la Fuente: «A ti, Julieta, a ti...».

La imagen de la cortesana apela a un registro del oropel: *alcôve, manoir, aventureuse, nonchaloir*. A su vez, menciona determinadas partes del cuerpo de connotación más sensual: *el pie, el pecho, el flanco, el corazón (pieds, poitrine, flancs, coeur)*. En cuanto a los verbos, todos transmiten energía y vitalidad: *latir, correr, querer (battre, courir, vouloir)*.

En cambio, la joven virgen del poema de Zola y de la traducción de Herrera permanece en un ámbito más frío e inaccesible, reafirma la idea de una vida que quedó truncada antes de haber despertado a la sexualidad, en una suerte de limbo. La muerte, entonces, se percibe como una prolongación de la infancia. Por eso, además de la explicitación de su extrema juventud, *seize ans* para Zola y *quinze* para Herrera —variante por cuestión métrica o cultural—, las partes del cuerpo mencionadas son la frente y el pelo rubio:

«Déjame amarla! [...] Darle pelo rubio, negras pupilas y boca enana». Nótese lo llamativo de la traducción de *mignonne*<sup>4</sup> por *enana*; a pesar de que el tamaño pequeño está dentro de la acepción francesa indicada, la elección de *enana* —en vez de *pequeña*, *menuda*, *delicada*— da cuenta de su filiación castiza, gongorina y esperpéntica que junto a su verborragia hacen a las características fundamentales de Herrera y Reissig. Esta huella propia de la identidad del traductor queda integrada a la versión del poema de Zola, autor originalmente alejado del polo barroco.

En este registro de pureza, destaca la sonrisa de la joven Nina: *riente, la risa de la salud*, el *despertar risueño*. La joven actúa *castamente, con suavidad*, es discreta y serena, de modo que: «Nada se sabe. La niña duerme bajo las flores; / La tierra le hace con musgos un sudario de pudores». La traducción de Herrera y Reissig, con la imagen del sudario dispuesta en un solo verso, gana en sonoridad y supera al original: «On ne sait. L'enfant dort sous les fleurs, et la terre / lui fait de mousse verte un pudique suaire».

En el mismo registro, la traducción de Herrera vuelve a infundir espesor y dinamismo en la imagen de la joven muerta que lleva una corona de flores: «Virgen, aún lleva al féretro la corona de la danza»; al optar por *danza* en vez de *baile*, le imprime vida y movimiento, de lo cual carece el original: «et son front virginal / porte encore au cercueil la couronne du bal».

Luego, Julio Herrera opta por eliminar la tercera estrofa y continuar con aquella que dice: «On la nommait Nina, la pâle ensevelie», que transcribe: «Nina, Nina, se llamó la pálida amortajada», invirtiendo el orden.

A este verso sigue: «¿En qué sueño se halla para ser jamás turbada?» que contiene el juego de palabras *jamás turbada* —*masturbada*— con lo que le imprime al poema un sentido erótico implícito que da un contrapunto a la imagen habitualmente asexual de la joven virgen. Este matiz subliminal no está presente en «Nina» de Zola —«Dans quel rêve s'est-elle à jamais endormie?»— En cambio, guarda continuidad con la producción del propio Herrera y Reissig, en particular con la «Berceuse blanca», escrita siete años después de esta traducción, que ya hemos mencionado. En relación con la masturbación, la muerte y el carácter erótico que exhala el autor, hay que citar de la «Berceuse blanca»:

Duerme, que cuando duermas sin fin, bajo la fosa,  
Mi alma irá en los beatos crepúsculos a verte,  
Y con sus dedos frágiles de marfil y de rosa,  
Desflorará tus ojos, sonámbulos de muerte!

4 *Mignonne*, femenino de *mignon*. Antiguamente, *mignon* designaba a un amante hombre, afeminado, favorito. Eran conocidos los mignons de Charles VII de Valois (siglo xv). Por extensión, dicese de una persona joven, linda, graciosa. Ver etimología y significado en: <https://www.cnrtl.fr/etymologie/mignon>

La mención del verbo *desflorar* unido a los «dedos frágiles de marfil y de rosa» puede interpretarse dentro del registro de la masturbación.

La imagen de la amada de la «Berceuse blanca» es un híbrido de las dos anteriores, virgen, digna de adoración, y cortesana, en tanto fuerza erótica. Es una síntesis que reúne estos dos aspectos en una sola mujer. Combina el aspecto tenebroso asimilado a la sexualidad con la pureza:

¡Cómo su cabellera de azul negro trasciende  
Sobre el busto que es todo joven luz y armonía!  
Es tan vivo el contraste de ilusión, que sorprende  
Como si anocheciera en la mitad del día.

Allí, el autor juega con la ambigüedad entre las oposiciones binarias, no solo en la figura de la propia joven, sino entre la vida y la muerte; permanece la ambivalencia respecto a su estado «magnolia narcótica de vida». No obstante, en la «Berceuse blanca», la protagonista no está muerta, sino moribunda. En estado de trance entre la vida y la muerte, posee rasgos sexualizados y aún conserva cierto impulso de vida: «¡Cómo va y viene el rítmico pleamar de su seno! / Es la luna que ondea en el lago que expira». Nótese la utilización del futuro «Cuando duermas sin fin bajo la fosa», tal como en «Remords posthume»: «Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse». Revela una anticipación por parte del poeta y oscila entre el dolor (en Herrera y Reissig) o la complacencia (Baudelaire) ante la agonía o la desaparición de la amada. La proyección de esta muerte también puede constituir tan solo una fantasía morbosa o una alucinación lacerante del poeta —tanto Baudelaire como Herrera y Reissig— al jugar con el miedo de perder a la amada. Mientras tanto, para Zola la fantasía es un juego de evocación compartido con un amigo («Ami, te souviens-tu?») generado por la tumba de Nina, cuyo nombre casi borrado actúa como catalizador para la ensoñación: «Si la hubiese conocido, ah, Ninette viviría!», lamenta.

Así como en Baudelaire y en Herrera la proyección de la amada muerta constituye una removedora fantasía macabra a futuro, en Zola y en Herrera traductor la proyección tiene lugar hacia el pasado y es, por lo tanto, estéril y melancólica.

## Intertextualidad: La vertiente macabra de «Une charogne» y «À l’amphithéâtre»<sup>5</sup>

Retomando el hipotexto de Baudelaire y el poema de Zola, quedan a la vista las dos variantes femeninas. Puede decirse que existe una correspondencia entre la figura femenina y el sentimiento que evoca hacia el final del poema: mientras que la cortesana provoca remordimiento, la joven virgen/hermana produce lo que Herrera traduce como *melancolía* (*regrets*).

Nótese que en la «Berceuse blanca» no existe ninguno de estos sentimientos porque se trata de un amor correspondido que trasciende la muerte. Por lo tanto, mueren juntos. El poeta no concibe la separación de su amada, ni siquiera después de muertos. Sin renegar del aspecto macabro ni de la dimensión erótica, pone en primer plano la unión mística y espiritual, lo cual también recuerda «La mort des amants».

En «Remords posthume», el sentimiento que da nombre al poema también es una proyección, ya que el poeta lo atribuye a la mujer y nace del contraste entre una existencia fútil y expansiva con la realidad agobiante e ineluctable de la muerte, lo que reafirma la idea de opresión e impedimento: «Quand la pierre opprimant ta poitrine peureuse» / empêchera ton coeur de battre et de vouloir»; «Cuando la piedra oprima tu miedoso pecho / impedirá latir y anhelar a tu corazón».

El remordimiento cobra materialidad en Baudelaire al introducir el tema de la putrefacción. En efecto, el tema de la putrefacción, central en *Les fleurs du mal* a través de «Une charogne» —una carroña— está presente en el verso final de «Remords posthume», regido por el juego de palabras entre *gusano* y *verso*, homófonas en francés: «Et le ver rongera ta peau comme un remords».<sup>6</sup> Por su parte, la putrefacción está apenas sugerida en el poema de Zola a través de la imagen «Le marbre en est rongé par les vents et la pluie», que actúa por sustitución. Se distinguen las huellas del hipotexto en la elección del verbo *ronger* —‘roer’— dispuesto a la inversa de Baudelaire, quien lo coloca al final, en la primera estrofa de «Nina». Herrera, por su parte, invierte el orden al traducir: «Por el viento y por la lluvia el mármol estaba roído».

El tema de la putrefacción y de la descomposición está directamente ligado al poema «Une charogne» de *Les fleurs du mal*. El parentesco entre los dos poemas de Baudelaire genera una relación de intertextualidad, es decir de copresencia de un texto en el otro. Incluso podría hablarse de intratextualidad, en tanto forman parte ambas de la obra de un mismo autor. El último verso de «Remords posthume» —«Et le ver rongera ta peau comme un remords»—,

5 Las traducciones de «À l’amphithéâtre», «Une charogne» y «Remords posthume» son de mi autoría.

6 «Y el gusano / verso roerá tu piel como un remordimiento.»

por otra parte, sorprendente e inesperado, introduce de golpe esta otra cara, la materialidad de la muerte, tanto en su dimensión literal como simbólica, que lleva directamente al segundo poema, «Une charogne».

Es sabido que esta pieza es clave en *Les fleurs du mal*, pues encierra en ella una suerte de arte poética de su autor, capaz de transmutar la inmundicia en belleza y viceversa. Su dominio del lenguaje, su dimensión creadora y su vertiente alquímica —tópico del siglo XIX— son de tal condición que iguala a Dios o a la Naturaleza. «Une charogne», además de la transgresión por su planteo subversivo, funciona como un *memento mori*; se inscribe en una larga tradición que le recuerda al humano su condición mortal (Prévost, 1953).

A través de «Une charogne» se cierra el círculo que nos conduce a un último poema, «À l'amphithéâtre», precisamente una de las piezas escritas por Pierre Alexis y publicadas por Zola como falsos apócrifos de Baudelaire, en ocasión de la reedición de *Les fleurs du mal* en 1869. Estos dos poemas encierran un gran parecido, en tanto ambos son producto de una exacerbación estética: si el de Baudelaire va por el lado del romanticismo negro, el de Alexis es producto del positivismo. Hay coincidencias en el despojamiento, aunque refieren a distintos niveles: si Baudelaire se ubica en el sentido figurado, Alexis no se despega del literal. Esta exacerbación conduce en ambos casos a un distanciamiento que se refleja en un tono irónico y revela una función metatextual, es decir, una conciencia crítica del autor, una reflexión sobre su obra. Tanto el virtuosismo del lenguaje de «Une charogne» como la frialdad intrínseca al estudiante de Medicina en «À l'amphithéâtre» actúan como barrera, hacen posible enfrentar la repugnancia y el horror del cadáver putrefacto en el que nos convertiremos todos. Además, en el caso de la pieza de Alexis, la dimensión reflexiva y metatextual es inherente porque hace suyos los poemas de Baudelaire, ya sea en calidad de *pastiche* —imitación del estilo— como en su espíritu, libremente inspirado en su obra: «Alexis aparentemente se inspiró en “Remordimiento póstumo” y sobre todo en “Una carroña” para pintar uno de sus amores descompuestos»<sup>7</sup> (Benhamou y Gramfort, 2002, p. 66).

En ambos casos, aunque difieren mucho en el tono, también cumplen con características similares a los poemas analizados antes. El punto de partida es la muerte en su lecho mortuario: «sur un lit semé de cailloux» —«sobre un lecho sembrado de piedras»— dice Baudelaire, mientras que Alexis afirma: «sur la pierre froide elle est toute nue»; «sobre la piedra fría ella está desnuda». Ambos marcan también una distancia: en el poema de Baudelaire se observa una intención sarcástica y en Alexis se trasluce una actitud fría en la que no afloran sentimientos.

7 Traducción propia. En el original se lee: «Alexis s'est apparemment inspiré de “Remords posthume” et surtout de “Une Charogne” pour peindre un de ces amours décomposés».

El poema «À l'amphithéâtre» de Pierre Alexis constituye un objeto de estudio muy interesante, ya que combina la obsesión macabra de Baudelaire con el inconfundible espíritu naturalista presente desde el título, que sugiere con la palabra *anfiteatro* una clase o demostración. Refleja el característico espíritu científico y descarnado de los naturalistas que, aplicado a la poesía, resulta en este caso desprovisto de vuelo poético. No hay proyección posible en este contexto, propio de una lección de anatomía y de una mesa de disección. No existe construcción ni evocación de la amada ni de un prototipo de mujer, sino la descripción de un cadáver desnudo, verdoso, que apesta el aire: «Ses grands yeux jaunis sont restés ouverts / Sa chair est livide avec des tons verts, / Car le corps est vieux et la morte pue».<sup>8</sup> Esta visión naturalista de la muerta se complementa en la quinta estrofa con la actitud del poeta, devenido estudiante de medicina (*carabin*), que recorta con su escalpelo: «Fouille Carabin, nerfs, ventre, cervelle, / Dénude les os, découpe les chairs. / Pour connaître à fond celle qui fut belle».<sup>9</sup>

Una sola mención a sus besos fríos en la cuarta estrofa lleva al poeta Alexis a cuestionarse «N'était-elle pas cadavre et vermine / Dans nos douloureux amours d'autrefois?».<sup>10</sup> es decir: La alusión a un pasado compartido, contenido en la expresión *dolorosos amores de antaño*, le permite al lector deducir que ese cuerpo perteneció a una cortesana que el poeta frecuentó, si lo asociamos con el contenido de la tercera estrofa «le charme malsain des vieilles ivresses».<sup>11</sup>

A su vez, la asociación de las palabras *baisers* —‘besos’— y *vermine* —‘alimañas’— revela un vínculo intertextual con «Une charogne» y su emblemática estrofa final: «Alors, ô ma beauté! Dites à la vermine / Qui vous mangera de baisers / Que j'ai gardé la forme et l'essence divine, / De mes amours décomposés!».<sup>12</sup>

Otros versos de Alexis como el caso de «Dans une impudique et folle posture» —«En una impúdica y loca postura»— se hacen eco de «Une charogne» de Baudelaire, que dice al comenzar la segunda estrofa: «Les jambes en l'air, comme une femme lubrique».<sup>13</sup> En ambos casos, se acentúa el lado grotesco e irreverente de la muerte, en oposición a la solemnidad tradicional.

8 En el original se lee: «Sus grandes ojos amarillentos quedaron abiertos / Sus carnes son lívidas y de tonos verdes / Ya que el cuerpo es viejo y la muerta hiede.»

9 En el original se lee: «Hurga aprendiz, nervios, vientre, sesos. / Desnuda los huesos, recorta las carnes / para conocer a fondo a la que fue bella.»

10 En el original se lee: «¿Acaso ya no era cadáver y alimaña, / en nuestros dolorosos amores de antaño?»

11 En el original se lee: «El malsano encanto de viejas ebriedades.»

12 En el original se lee: «Entonces ¡mi belleza! / dile a las alimañas/ que te comerán a besos / que yo guardé la forma y la esencia divina / de mis amores descompuestos.»

13 En el original se lee: «Abierta de piernas, como una mujer lúbrica.»

Otra presencia relevante es la mención del perro en el poema de Alexis «À l'amphithéâtre», que también reafirma el vínculo intertextual con «Une charogne» y su emblemática posición de hipotexto o texto-matriz. En «Une charogne» se logra mayor profundidad que en el poema de Alexis porque se plantea un desdoblamiento; el poema está dirigido a una mujer y, a su vez, describe la visión del despojo de otra mujer. «Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme / Ce beau matin d'été si doux».<sup>14</sup> Este *objeto* que vislumbra junto a su amada no es otra cosa que una *carroña inmunda* de mujer. Ambas imágenes se superponen, pues concluye diciendo que, inevitablemente, la amada viva se transformará también en una carroña como la de la muerta «Et pourtant vous serez semblable à cette ordure / À cette horrible infection / Étoile de mes yeux, soleil de ma nature / Vous, mon ange et ma passion!».<sup>15</sup>

Este desdoblamiento, de alguna manera, remite en el imaginario occidental a las danzas macabras en las que cada integrante de la ronda tiene su esqueleto y a veces también su doble descompuesto; su *transi*–transido (Ariès, 1977). La conciencia de la muerte y la fugacidad de la vida hacen de este poema un *memento mori*. En este punto, coincido con Sandy Pecastaing (2013, p. 118), quien advierte que el poema se constituye en *relicario de la futura muerta*, que favorece lo que denomina una *fantasmaticización* anticipada que impregna la obra de Baudelaire y lo vincula con Poe. Con respecto a este imaginario común, hay que recordar la filiación de Baudelaire con respecto a Poe, que mencionábamos al inicio de este trabajo. Estos autores no solo están hermanados por una afinidad estética, sino también por factores externos, como la pobreza y la enfermedad. Ambos están obsesionados por el componente macabro, con la diferencia, como señala A. Grava (1956), de que Baudelaire está ligado al romanticismo inglés y a la novela gótica y está regido por la dualidad cristiana que lo lleva a una sublevación de carácter blasfemo. Lo macabro, en su caso, se asocia con la descomposición y lo repulsivo. No en vano Herrera y Reissig, que traduce justamente «Une charogne»—en el mismo número del Almanaque artístico que «Nina»— comenta en una nota: «A mi sentir esta composición es una de las más geniales del poeta maldito, la que más encarna la manera efectista y hondamente personal del sublime nauseabundo». Mientras que Poe recibe mayor influencia del romanticismo alemán y su visión de lo macabro, igual de obsesiva, está relacionada con lo ominoso y lo fantasmagórico.

El despliegue macabro de Baudelaire y la dualidad que lo rige generan imágenes construidas sobre oposiciones. Se trata de un procedimiento accesible para el poeta principiante que aspira a desarrollar un ejercicio imitativo del gran maestro, por eso Alexis lo retoma en el poema «À

14 En el original se lee: «Recuerdas el objeto que vimos, mi alma, una mañana de cálido verano.»

15 En el original se lee: «Y sin embargo serás igual a esta basura / A esta horrible infección / Estrella de mis ojos, sol de mi ser / Tú, mi ángel, mi pasión.»

l'amphithéâtre», en el que saltan a la vista «tristes caricias», «Lúgubre amor», «viejas ebriedades», «encanto malsano» y «besos fríos». Del mismo modo, la imagen del gusano como último amante explicitado en el poema de Alexis, remite, no solo a «Une charogne», sino también a «Remords posthume» que, como sabemos, cierra el poema con el verso que dice: «et le ver rongera ta peau comme un remords».<sup>16</sup>

En efecto, estas dos piezas de *Les fleurs du mal* —«Remords posthume» y «Une charogne»— están íntimamente relacionadas entre sí, tanto por su temática como por su pertenencia al mismo libro: son el doble una de la otra. Constituyen variaciones de una misma obsesión: la cuenta regresiva hacia la desintegración de la amada y de todo lo máspreciado.

## Los caminos del architexto

Lo interesante es que a cada lado de estas dos piezas que consideramos textos-matrices se despliegan hipertextos; por el lado de «Remords posthume» encontramos a «Nina» de Zola, a «Nina» en la traducción de Herrera y Reissig y a la «Berceuse blanca» del mismo autor, mientras que, por parte de «Une charogne», vemos el poema de Paul Alexis «À l'amphithéâtre». Todas estas piezas, a su vez interrelacionadas, y a las que sin duda podrían agregarse otras, se disponen como una galería de espejos. Forman una cadena de vínculos intertextuales, que se entiende como la relación de copresencia que expone Genette o la definición de Barthes (1978, p. 1015): «todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, a niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles [...] trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos [...] citas inconscientes o automáticas, dadas sin comillas». A su vez, estas vinculaciones implican otras operaciones de naturaleza transtextual, enunciadas por Genette (1982), que hemos recorrido a partir de la traducción de «Nina» y a través de estos seis poemas. Sucesivamente, hemos transitado por los homenajes del paratexto, de un lado a otro del Atlántico, entre Alexis y Herrera y Reissig. Nos detuvimos en el carácter productivo e hipertextual de los dos poemas de Baudelaire, al tiempo que los vinculamos con las demás obras por medio de la intertextualidad. Por último, evocamos el carácter metatextual de las dos últimas piezas: «Une charogne» y «À l'amphithéâtre».

Resta, entonces, mencionar que por medio de todos ellos nos acercamos al paradigma que los rige, vislumbramos el architexto gracias a los elementos recurrentes que hemos podido identificar. Responden al mismo modelo, atemporal, que dista mucho de ser nuevo y parece siempre el mismo, heredado de la Edad Media —*Vanitas, vanitatum et omnia vanitas*. Logra su permanencia y conjura la angustia a través de la riqueza de sus variantes que

16 En el original se lee: «Y el gusano roerá tu piel como un remordimiento.»

le aportan movimiento y dinamismo —«De todas las Estéticas filosofía y norma, / Ánfora pitagórica de idealidad suprema, / Carne inspirada en éxtasis y Éxtasis de la forma!», dice Herrera y Reissig en su «Berceuse blanca»—, lo que le da vida a su forma inicial y aporta nuevos significados.

De la misma manera, el interés en seguir el rastro de estas operaciones transtextuales reside en un terreno lúdico y subjetivo, ya que los ecos allí presentes dependen del bagaje y del prisma de cada uno. En suma, para ilustrar este proceso *natural* de apropiación, de integración y de reelaboración del que todos participamos, hago mía la frase de Emir Rodríguez Monegal (1966, p. 58) que lo ejemplifica magistralmente y que a su vez constituye una referencia a la conocida cita de Paul Valéry (1941): «El león está hecho de ciervo digerido».

## Referencias

- ALEXIS, P. (1882). *Emile Zola, notes d'un ami*. París: Charpentier Éditeur.
- ARIÈS, Ph. (1977). *L'homme devant la mort*. París: Éditions du Seuil.
- BARTHES, R. (1978). Texte (Théorie du). *Encyclopaedia Universalis* (Vol. 15, p. 1015). París: Éditeur à Paris.
- BAUDELAIRE, Ch. (1964). *Les fleurs du mal*. París: Garnier-Flammarion.
- BENHAMOU, N., y GRAMFORT, V. (2002). Quand le jeune Zola monte un canular. *Romantisme*, (116), 65-84.
- BENJAMIN, W. (1923). *La tarea del traductor*. Recuperado de <https://masterenediccion.com/wp-content/uploads/2016/01/Walter-Benjamin-La-tarea-del-traductor.pdf>
- CHARLE, Ch. (1990). *Naissance des intellectuels*. París: Éditions du Seuil.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes*. París: Éditions du Seuil.
- GRAVA, A. (1956). *L'aspect métaphysique du mal dans l'oeuvre Littéraire de Charles Baudelaire et d'Edgar Allan Poe*. University of Nebraska Studies, New series, vol. 15. Lincoln: University at Lincoln.
- HERRERA Y REISSIG, J. (1913). *Obras completas*. Montevideo: O. Bertani.
- OLAONDO, J. P., y VILLARINO, F. (Dirs.) (1903). *Almanaque artístico del siglo XX. III(3)*. Montevideo.
- PAGÈS, A. (1991). *Émile Zola un intellectuel dans l'affaire Dreyfus*. París: Séguier.
- PECASTAING, S. (2013). *Poe et Baudelaire, pour une hantologie du texte* (Tesis de doctorado, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III).
- PRÉVOST, J. (1953). *Baudelaire*. París: Mercure de France.
- RODRÍGUEZ-MONEGAL, E. (1966). *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo: Alfa.
- VALÉRY, P. (1941). *Tel Quel*. París: Gallimard.

# Rasgos del español rioplatense en las traducciones al español en Uruguay: un estudio de caso

CECILIA TORRES RIPPA

Universidad de la República

## Resumen

Este artículo presenta los principales resultados del estudio de los rasgos lingüísticos en la traducción al español *Los poseídos de la luna llena* (1992), a cargo de Laura Masello, de la novela espiralista *Les possédés de la pleine lune* (1987) del escritor haitiano Jean-Claude Fignolé. La investigación se centró en el reconocimiento de las normas de traducción que guiaron el proceso de elaboración del texto meta. Partiendo del análisis de este último, y siguiendo los procedimientos de descubrimiento y de explicación propios de los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT), es posible reconocer las normas que evidencian una tendencia hacia la aceptabilidad, entendida como predominio de las normas de la lengua y la cultura meta. A su vez, las normas de traducción se basan en representaciones sociolingüísticas sobre las lenguas involucradas, al mismo tiempo que las decisiones tomadas para lograr el texto meta refuerzan estas mismas representaciones. Específicamente, abordaré el estudio de los principales rasgos del español de la novela con el objetivo de estudiar las normas de traducción que llevaron a su presencia y su vínculo con las representaciones, para reconocer si en este campo primó también la aceptabilidad en lo que a la variedad lingüística local refiere. Este aspecto merece especial atención ya que, en el caso del español, más allá de su caracterización como lengua de estandarización pluricéntrica, en muchas ocasiones se ha constatado el borramiento de marcas lingüísticas de variedades locales americanas en la publicación de textos literarios traducidos, producto de las decisiones tomadas por los diversos agentes que participan en este proceso editorial.

## Resumé

Cet article présente les principaux résultats d'une étude des caractéristiques linguistiques de la traduction en espagnol *Los poseídos de la luna llena* (1992), de Laura Masello, du roman spiraliste *Los poseídos de la pleine lune* (1987) de l'écrivain haïtien Jean-Claude Figolé. La recherche, centrée sur la reconnaissance des normes de traduction qui ont guidé le processus d'élaboration du texte cible, est partie de l'analyse de celui-ci et a suivi les procédés de découverte et d'explication des Études Descriptives de la Traduction (EDT). Ce cadre théorique et méthodologique permet de reconnaître les normes de traduction qui mettent en évidence une tendance vers l'acceptabilité, considérée comme la prévalence des normes de la langue et de la culture cible. Par ailleurs, les normes en traduction sont fondées sur des représentations sociolinguistiques des langues impliquées et, en même temps, sur des décisions prises pour arriver au texte cible qui renforcent ces représentations. Cette étude traitera spécifiquement des caractéristiques principales de l'espagnol du roman traduit, dans le but d'analyser les normes de traduction qui ont mené à ce résultat et leur lien avec les représentations sociolinguistiques correspondantes. Ainsi, il devient possible de dévoiler si l'acceptabilité a aussi prévalu au niveau de la variété linguistique locale. Ce dernier point est spécialement important car, dans le cas de l'espagnol, au-delà de sa caractérisation comme langue de standardisation pluricentrique, dans plusieurs cas, l'effacement des marques linguistiques des variétés américaines locales a été constaté dans la parution d'un produit issu des décisions prises par les agents participant au processus éditorial.

## Introducción

En este trabajo abordaré los rasgos del español presentes en la traducción de la novela del escritor haitiano Jean-Claude Figiolé, *Les possédés de la pleine lune*,<sup>1</sup> publicada por Éditions du Seuil en 1987. La versión en español, a cargo de Laura Masello, fue publicada por Ediciones Trilce en Montevideo en 1992 (mediante el apoyo a las traducciones del gobierno francés en el marco de un subsidio brindado por la Subdirección del Libro y de Cultura y Comunicación del Ministerio de Relaciones Exteriores francés) bajo el título *Los poseídos de la luna llena*.

La novela, exponente del espiralismo (Glover, 2010) al que adhería Figiolé, refleja los años de oscuridad de la dictadura de los Duvalier: en Les Abricots cae el sol del cielo y se instala la luna, hecho que da lugar a una serie de situaciones que afectan, de manera interrelacionada, a los habitantes del pueblo. A partir del deceso de Agénor, se suscitan múltiples pasajes relatados por las infinitas voces de los vecinos de la comuna, como forma de reconstruir los hechos que llevaron a la muerte del protagonista y que dan cuenta de la realidad como proceso dialéctico desarrollado a partir de las narraciones orales de los personajes, que toman forma de espiral (Le Rumeur, 2012). Esta es la primera entrega de una trilogía, de la cual se publicó la segunda parte —*Aube tranquille* (1990), también editada por Éditions du Seuil—, pero no la tercera. La traducción al español de esta novela supone numerosos desafíos: se trató de la primera vez que se tradujo a Figiolé al español, en su novela conviven la variedad haitiana del francés y expresiones en otras lenguas (como el criollo haitiano, el español y el inglés), además de la elección de la variedad lingüística del español a la que se traduce, lo cual conforma el centro de este trabajo.

---

1 Este artículo es producto de la investigación llevada adelante en el marco de mi tesis de maestría —defendida en octubre de 2020—, Representaciones sociolingüísticas en la traducción al español *Los poseídos de la luna llena*, dirigida por Roberto Bein (Maestría en Ciencias Humanas, opción Lenguaje, Cultura y Sociedad, FHCE, Udelar). Una versión preliminar y resumida de este trabajo fue presentada en las Jornadas Académicas Carlos Vaz Ferreira de la FHCE (Udelar) en noviembre de 2022.

## Algunos aspectos teóricos

Al traducir una obra, tanto el editor como el traductor y el resto de los agentes editoriales en este proceso toman decisiones, que van desde la elección del título a traducir hasta las características de la lengua a la que se traduce. El texto meta es a la vez producto y reproducción de las representaciones sociolingüísticas (Boyer, 1990) sobre las lenguas involucradas en la traducción. Esto se debe a que las representaciones —producto de ideologías lingüísticas— conforman y moldean las comunidades lingüísticas en las que se inserta el texto meta y, a su vez, permiten reconocer (mediante su estudio) los discursos hegemónicos y los contradiscursos en torno a las cuestiones lingüísticas.

Por este motivo, me adentraré en el análisis de *Los poseídos de la luna llena* para ocuparme específicamente de las representaciones en su vínculo con las normas de traducción que sobre el español existen en la comunidad, ya que las primeras inciden en las normas de traducción que guían el proceso del traductor al elaborar una versión del texto fuente. Desde la perspectiva de Toury (1999), las normas de traducción son las estrategias que aplica el traductor para elaborar el texto meta. Estas implican una toma de decisiones vinculadas con cómo se representan las distintas tradiciones textuales y las diferencias lingüísticas entre las lenguas implicadas. Las posibilidades en el marco de las normas de traducción vienen dadas desde la comunidad: esta define qué es aceptable en un texto meta.

Este planteo teórico reconoce tres tipos de normas: las iniciales, las preliminares y las operativas. Las primeras dos son previas a la traducción, pero se diferencian en que las iniciales se centran en la elección por parte del traductor de las normas de la lengua y cultura fuente (por lo que estaríamos frente a una traducción en la que prima la adecuación) o las de la lengua y cultura meta (por lo que estaríamos frente a una traducción centrada en la aceptabilidad). Por su parte, las normas preliminares se relacionan con las estrategias del traductor en torno a dos grandes puntos: la elección del tipo textual del texto meta y la realización de una traducción directa o indirecta. Por último, las normas operativas se toman durante el desarrollo de la traducción y están conformadas por las normas matriciales y las lingüístico-textuales. Las primeras suponen la toma de decisiones respecto de la distribución y la extensión del material textual y los eventuales cambios de segmentación. Las lingüístico-textuales abordan las elecciones vinculadas al material textual del texto meta y su equivalencia en el remplazo del texto fuente, por lo que estas serán el punto central del presente artículo.

El objetivo de la propuesta es, a partir del principio de equivalencia (Toury, 1995) que rige entre un texto fuente y un texto meta, observar no solamente la tensión entre adecuación y aceptabilidad (Bein, 2005), sino también qué concepción sobre el español se presenta en el texto de llegada y,

por ende, qué decisiones se tomaron al traducir, entendidas estas como normas de traducción compartidas por la comunidad. Si bien la propia idea de traducción se basa en una equivalencia entre un texto fuente y un texto meta (Koller, 1992), no hay una visión unánime respecto de qué características y qué aspectos deben ser contemplados cuando se habla de esta (Kenny, 1998). Lo que sí debe señalarse es la incidencia de las representaciones sociolingüísticas en el establecimiento de las equivalencias entre ambos textos.

Para esto, la metodología a aplicar es la de los procedimientos de descubrimiento y de explicación que Toury propone para el análisis de los textos meta en el marco de los EDT (Assis Rosa, 2010). Estos implican partir del análisis del texto meta para reconocer (es decir, *descubrir*) pautas, regularidades de la traducción. Posteriormente, como característica de lo *descriptivo* de los EDT, el investigador busca explicar estos fenómenos mediante el reconocimiento de normas de traducción, que dan cuenta de los vínculos y tensiones existentes entre los sistemas literarios de la lengua de partida y de llegada. En este sentido, la equivalencia debe ser abordada desde los EDT a partir de las normas de traducción producto de la interacción de los patrones textuales de los sistemas implicados (Magalhães, 2001).

## Esa lengua pluricéntrica

Dado que el español es una lengua de estandarización pluricéntrica (Lebsanft, Mihatsch y Polzin-Haumann, 2012), se podría pensar que las distintas variedades son tenidas en pie de igualdad en el momento de traducir. No obstante, se ha señalado en las publicaciones del campo editorial rioplatense la omisión de rasgos de la variedad rioplatense (Villalba, 2017), más allá de que el público objetivo para el que se traduzca no sea el de España. Esta decisión reside en representaciones sociolingüísticas asociadas a un posicionamiento superior de la variedad peninsular, cuyo centro de estandarización radica en Madrid:

Dichas representaciones son rastreables en el discurso y responden a la valoración negativa de la variedad regional, vinculada con la apreciación positiva de la norma madrileña, y a la concepción de la traducción y del traductor como una práctica y un agente invisibles, regidos por un modelo de fluidez y normas de traducción que tienen al borramiento de la variedad local (Fólica y Villalba, 2011, p. 264).

De este modo, en numerosas ocasiones, se instaría al traductor a no dejar marcas de su variedad lingüística de origen —principalmente en lo que refiere a lo dialectal (cfr. Coseriu, 1981)— en el texto que redacta (Villalba, 2015). Incluso es moneda corriente el español neutro (De la Vega, 2018;

Pérez, 2015), al cual se llega mediante el borrado de las marcas diatópicas que el texto fuente pueda tener. Junto con esta noción, coexisten las de *español general* y *español atlántico*, las cuales pueden ser asociadas a la norma panhispánica. La noción de *español general*, desarrollada por Amado Alonso, hace referencia a los rasgos de la lengua culta compartidos por los distintos centros hispanoamericanos. La de *español atlántico*, manejada por Rafael Lapesa (Sinner, 2012; Zamora, 2012), Diego Catalán y Ramón Menéndez Pidal (Lapesa, 1997), abarca las variedades dialectales de parte de Andalucía, Canarias y gran parte de Hispanoamérica, por oposición al resto de las variedades dialectales peninsulares. Asimismo, opera como modo de reflejar, en el ámbito de la dialectología, los rasgos distintivos del mundo hispanohablante de manera más acertada que a través de la oposición imperante: español de España y español de América (Muñoz, 2012). Por lo tanto, la idea de un español *por encima* de las diferencias locales y de grupos sociales cuenta con una larga historia en la lingüística española.

Por este motivo, si bien en el sistema lingüístico global (De Swaan, 1993, 2001) el español cuenta con un rol destacado como lengua supercentral, como señala Fóllica (2007), se debe trabajar sobre las fuerzas internas que determinan el peso de las variedades:

es necesario avanzar un poco más y examinar las relaciones de fuerza dentro de una misma lengua, esto es, las relaciones de fuerza entre variedades distintas y el peso de la relación lengua-nación. En este sentido, podemos plantear que la lengua española compartida en España y Argentina es investida con diferente capital literario según la nación donde se emplee (p. 175).

Así, no resulta sorprendente que en las obras traducidas al español las variedades lingüísticas no peninsulares no aparezcan representadas con el mismo peso (Fóllica, 2007), ya que el estándar peninsular es tenido como norma en el ámbito de la traducción. Esto se debe a que España es el principal centro traductor y a que, además, otros centros de estandarización siguen la norma peninsular o buscan borrar las marcas diatópicas del ámbito en el que se traduce. Este accionar sobre las lenguas opera sobre las traducciones en el ámbito editorial, pero no así (o no en la misma medida) en textos escritos originariamente en español. De este modo, se excluyen los rasgos del español local y se traduce siguiendo los principales lineamientos del español escrito (Sinner, 2012), centrado en la norma panhispánica. Se promueve, entonces, un vínculo entre los rasgos lingüísticos de una variedad diatópica y el habla coloquial, dado que es en este ámbito en el que se presenta la mayor variación de lengua en el espacio hispanohablante (Fontanella de Weinberg, 1992). Por lo tanto, además de invisibilizarse la presencia del traductor (Venuti, 1995), se propicia la representación sociolingüística según la cual lo dialectal se vincula exclusivamente con lo oral y lo popular, alejado de

las normas de la escritura (Villalba, 2014). La contracara de esta asociación posiciona a la norma lingüística en el ámbito supranacional, vinculada a la escritura. Así, más allá de la idea de hispanofonía (Del Valle, 2007) y de la concepción de la lengua española como pluricéntrica, para el traductor no hay «unidad en la diversidad».

Por otro lado, respecto de cómo se debe traducir, operan también representaciones vinculadas a cómo se concibe la variedad lingüística. De este modo, es probable que en la representación general de lo que *es*, por ejemplo, el español rioplatense, se tengan en cuenta principalmente algunas características, pero no otras. A modo de ejemplo, nuestra variedad es la más marcada en lo que refiere al doblado de clíticos en función de complemento directo (Estigarribia, 2013), pero los hablantes no piensan principalmente en este rasgo cuando reflexionan acerca de cómo es el español rioplatense.

Otro aspecto a considerar es la denominación y el alcance de la variedad lingüística en sí misma: la variedad local es tenida como la variedad montevideana en el marco del español del Uruguay, y este, en el del español rioplatense. Más allá de la no coincidencia entre variedades diatópicas y límites nacionales, lo cierto es que se utiliza el criterio nacional para organizar los rasgos de las variedades estudiadas. De este modo, se encuentran bajo esta última denominación las variedades de Argentina, Uruguay y Paraguay (Fólica y Villalba, 2011). Los rasgos compartidos, producto de una historia colonial en común (Elizaincín, 2003), muestran la presencia del sustrato guaraní (Lipski, 1996). La diferencia más importante de la variedad uruguaya (respecto de sus pares rioplatenses en la actualidad), además del tuteo pronominal con voseo verbal, es que no cuenta con la presencia de lenguas indígenas en el territorio. A esto se suma el hecho de que, aunque Montevideo opere como el centro de estandarización, se observan numerosas realidades que marcan diferencias entre la realización del habla en distintos puntos del país.

## El español de la novela

En el proceso de análisis de la obra traducida, estudié el texto meta para evaluar si esta tendencia al borramiento de la variedad lingüística local se hizo presente en el caso de *Los poseídos de la luna llena* o si se optó por traducir al español rioplatense y, en particular, al español montevideano en el marco del español del Uruguay. El análisis demuestra que primó esta última posibilidad, por lo que presentaré brevemente las marcas de esta variedad que se hicieron presentes para que pueda ser reconocida como tal:

---

## MARCAS DEL ESPAÑOL RIOPLATENSE

### En el nivel morfosintáctico

#### a) Tiempos verbales:

- Uso del pretérito perfecto simple del indicativo por sobre el pretérito perfecto compuesto (y el significado de perfecto experiencial por parte de este último). En el español rioplatense, el perfecto compuesto se encuentra aún menos representado en el uso de los hablantes que en el resto de América.
- Preferencia de las formas terminadas en -ra por sobre -se en la conjugación del pretérito imperfecto del subjuntivo, incluso con mayor realización que en la variedad peninsular.
- Uso de la perífrasis verbal de futuro por sobre el futuro simple.

#### b) Conjugación en la segunda persona:

- Preferencia de la forma *ustedes* por sobre *vosotros* (limitado a un uso marginal, vinculado con lo reverencial).

#### c) Uso pronominal:

- Estructuras adverbiales con preposición y locuciones preposicionales: *al lado mío*, *alrededor suyo*, con uso frecuente en el español rioplatense.

#### d) Diminutivos:

- Preferencia de -ito por sobre las otras posibles realizaciones (-ico, -illo).

#### e) Mayor tolerancia a la presencia de estructuras con queísmo, como *darse cuenta que*.

### En el nivel léxico: expresiones del español del Uruguay y de la región

A continuación, presentaré ejemplos de usos del español local propios del nivel morfosintáctico y dos del nivel léxico. En el primero, respecto de los tiempos verbales, figura principalmente el pretérito perfecto simple del indicativo por sobre el pretérito perfecto compuesto, rasgo propio de la variedad uruguaya, como ya se señaló, tal como se puede observar en el siguiente ejemplo:

El alba **sangró**<sup>2</sup> sobre los párpados de Agénor. Tenía sueño. Le costaba permanecer despierto, volvía una y otra vez sobre amargos pensamientos.

**Firmé** un mal pacto con la luna llena. [...]

Agénor **estiró** sus miembros, **bostezó**. ¡Por Dios! ¡Qué hambre tengo! Siempre tenía hambre en sus momentos de vigilia (1992, p. 14).

En lo que respecta al uso del futuro, se hace presente la perífrasis verbal de *ir + a + infinitivo*, por sobre el futuro simple (Rojo y Veiga, 1999), rasgo en común con el francés estándar (Grevisse y Goosse, 2008):

---

2 Los destacados en negrita en las citas son de la autora.

¡Otra vez, Agé! ¿Cuándo **vas a terminar** con tus fantasías? Te digo que se reía. Se burlaba de mí. ¡No!... ¡Sí! Te lo puedo asegurar. Si hasta se divertía haciéndome guiñadas irónicas. ¿En medio de la noche? ¡Te estás riendo de mí! (1992, p. 36).

No obstante, figuran casos de futuro simple, como el siguiente, en el cual se hace presente un significado de conjetura o probabilidad (RAE y ASALE, 2009):

Si tú me ves tal como yo te veo ahora, seguramente **llegarás** a la misma conclusión que yo: hacemos un buen par de decrepitudes, con nuestra piel gastada, nuestras manos deformes, nuestro rostro consumido por esa inquietud que llevamos en nosotros (1992, p. 87).

Otro aspecto relevante a tener en cuenta en el nivel morfosintáctico es la presencia de estructuras conformadas por adverbios y locuciones preposicionales, tales como *a través mío*, *a través tuyo*, *a pesar suyo*, *a pesar nuestro*, en vez de la estructura canónica en la que se suplanta el posesivo por *de + pronombre personal* como término de preposición:

¡Vamos, Dé! Un esfuerquito. Despierta. Ve a lavarte. Diéjeste miró **alrededor suyo** (1992, p. 78).

Reafirmo el arpón en mi mano. Yo sigo mi camino, con decisión. Agénor bárbaro. **A pesar suyo** (1992, p. 128).

¡Saintmilia! ¡Saintmilia! Asumiste **a pesar nuestro** tu destino de amor e inocencia hasta el final. **A través tuyo**, sin que lo sepas, todas nuestras historias de mujeres heridas por el amor, heridas en el amor, continúan (1992, p. 238).

¡Hace tanto tiempo que busco a Agénor y no lo encuentro! Ni en mi cama. Ni **a mi lado** (1992, p. 129).

Las estructuras con *delante*, *detrás*, *cerca* y *alrededor + posesivo* (en masculino singular) son frecuentes en el español rioplatense, a tal punto que son usuales en varios registros y no se desaconseja su uso (RAE y ASALE, 2009). Por su parte, *a través mío* y *a pesar suyo* son semilocuciones (RAE y ASALE, 2009): los sustantivos *pesar* y *través* no están totalmente gramaticalizados.

En lo que concierne al ámbito del léxico, se debe aclarar, en primer lugar, que en este campo operó una negociación tendiente a mostrar expresiones propias del criollo haitiano y del francés de Haití —en vez de sustituir las por léxico en español— como modo de mantener rasgos del espiralismo

propio de la novela (Glover, 2010). Por otro lado, como señala Fontanella de Weinberg (1992),

el léxico de origen español, [...] en el caso del vocabulario básico es, en términos generales, común entre los diferentes países americanos e incluso con el español peninsular. En cambio, gran parte del resto del léxico coloquial, especialmente el más directamente vinculado a las diferentes costumbres y formas de vida locales, presenta una fuerte personalidad regional (p. 167).

Para la caracterización del léxico, fueron consultados los siguientes repertorios lexicográficos: *Mil palabras del español del Uruguay*, *Mil dichos, refranes, locuciones y frases del español del Uruguay* y el *Diccionario del español del Uruguay*, obras de la Academia Nacional de Letras. Se consultaron también el *Diccionario de americanismos* y el *Diccionario de la lengua española*. En estos, se pudo determinar la presencia de expresiones propias del español rioplatense y americano, como las siguientes:

Con el dinero de la venta de los **chanchos**, más las economías de Violetta (¿cuánto habrá juntado desde que le lava la ropa a los vecinos?), podremos comprar una yegua. Nuestro mejor ahorro para los malos tiempos (1992, p. 35).

Una mano pesada le tapó la boca a **cachetazo** limpio. ¡Humillarme de esa manera, especie de arpía! aulló su marido Fernand. ¡Degradarme así! La **cacheteó** de nuevo (1992, p. 107).

El río perdía su transparencia, turbándose. Quedaba finalmente con un tinte rojo de sangre, como herido por un arponazo traicionero. Violetta se lava, **chusmeaban** las viejas comadres de Mibalé. Está refrescando sus entrañas (1992, p. 57).

¿Es cierto? ¿Quién te contó eso? Una especie de trovero llamado Homero. ¡Bah! La frente de Agénor se ensombreció. ¡Bah! ¡un trovero! Es como si me dijeras un **cuentero**. Tú también te burlas de mí (1992, p. 86).

Tanto *cuentero*, como *chanchos* y *cachetear*, según las obras consultadas presentan una gran extensión de uso en el ámbito americano. Respecto del primer término, en el texto fuente, el término *plaisintin* hace referencia a un bromista. La reflexión de la traductora (1992) permite comprender la elección al momento de traducir, en la que incidió la posibilidad de establecer una rima entre *trovero* y *cuentero*. Por su parte, *chusmeaban* remite a un uso principalmente rioplatense, tal como lo consignan el *Diccionario de la lengua española* y el *Diccionario de americanismos*. Cabe señalar que

todas estas expresiones figuran en el *Diccionario del español del Uruguay*.<sup>3</sup> De este modo, más allá de la ausencia del voseo como marca prototípica del español rioplatense, es posible reconocer otros rasgos propios de la variedad local. Esto se debe a las decisiones editoriales en consonancia con las de la traductora: el objetivo siempre fue traducir para el mercado local, tal como lo evidencia el siguiente fragmento de una entrevista realizada a Pablo Harari, editor de Trilce:

Además de la finalidad cultural abierta a la diversidad, y dirigida a un amplio público lector, Trilce impuso criterios editoriales: la profesionalidad de las traducciones (formados, remunerados), el nombre de quien la hizo en la tapa del libro, el trabajo en equipo, el vertido a un castellano nuestro —no *neutro* ni *castizo*—, el respeto a los derechos de traducción, etcétera (2019).<sup>4</sup>

Por su parte, la traductora plantea la misma postura:

—¿Se le planteó la posibilidad de que la obra fuera difundida en otros países hispanohablantes? De ser así, ¿qué consideraciones tuvo al respecto?

—Sí. Me llegaron dos pedidos individuales (de Puerto Rico y de otro país sudamericano, que ahora no recuerdo), pero sin ninguna propuesta formal viable.

—¿Pensó, en el momento de traducir, en hacerlo en una variedad específica del español?

—Sí, en la rioplatense montevideana en lo posible. Ya sabía además que los derechos de autor de la editorial eran solo para el público rioplatense (Masello, 2019).<sup>5</sup>

Más allá de que Ediciones Trilce tuviera luego coediciones con otras editoriales independientes (Symmes, 2016) y de las eventuales compras de la traducción, siempre se pensó en la distribución de la obra en el mercado local, como lo indica Pablo Harari (2019): la tirada de quinientos ejemplares de esta traducción fue concebida para su distribución en Uruguay con el propósito de «maximizar la difusión dentro del país»<sup>6</sup> y no se pretendía condicionar la variedad lingüística de la traducción a una eventual posibilidad de ventas.

3 No obstante, debe tenerse en cuenta que la consulta a estos repertorios lexicográficos se hizo con el objetivo de relevar cómo se caracterizaban dichas expresiones: la delimitación del uso de un vocabulario de este tipo resulta problemática y es a menudo objeto de clasificaciones contradictorias por parte de las Academias.

4 Entrevista inédita, 8 de febrero de 2019.

5 Entrevista inédita, 20 de marzo de 2019.

6 Sin embargo, un lector rioplatense puede considerar, producto de las representaciones sociolingüísticas sobre su variedad y de las normas de traducción imperantes, que una traducción al español rioplatense no es tolerable (Fólica y Villalba, 2011, p. 264).

Se entiende que esta decisión surge, en parte, porque la editorial que publica es una editorial independiente (Colleu, 2008), cuyo accionar dista del de los grandes grupos editoriales (Schiffrin, 2001) presentes en el país. Más allá de que eventualmente se puedan argüir otros motivos que hayan llevado a esta elección en la traducción, lo cierto es que se trata de una propuesta que dista de lo esperable para la época y para la actualidad:

En los comienzos del siglo XXI, la industria editorial española explota un liderazgo que ha retomado hace décadas y ha tendido a la homogeneización de las variedades vernáculas del idioma, incluso adaptando los giros rioplatenses a los usos peninsulares como condición para algunas importaciones, o sea, ya no traduciendo de un lenguaje a otro, sino traduciendo también dentro del mismo idioma español (Ortiz, 2012, p. 104).

## Normas de traducción y representaciones: la selección de rasgos lingüísticos

En lo que respecta a las representaciones que guiaron las normas de traducción, se puede entender que no se sigue la norma peninsular al traducir. Acerca de las normas de traducción iniciales, se observa que, más allá de una clara presencia de elementos del criollo haitiano y del francés de Haití en la novela, se hacen presentes usos del español local, tales como el léxico arriba comentado y la elección de tiempos verbales. En lo que refiere a las normas lingüístico-textuales (en el marco de las normas operativas), a través de las cuales se selecciona el material lingüístico para formular el texto meta, se constata la presencia del español local en los elementos señalados en el cuadro previamente presentado. Sobre estas normas incide la representación sociolingüística según la cual la variedad de español de la traducción debe ser la del lector local, hecho que, a su vez, sirve como refuerzo de la variedad en el medio en el que se inserta la traducción, ya que esta se hace visible por sí misma y no como variedad subalterna a la peninsular.

En este sentido, se constata la presencia de la representación de la traducción según la cual la presencia de expresiones locales en el texto no atenta contra el vínculo con el texto fuente. Se entiende que el traductor debe operar buscando la aceptabilidad —es decir, que la cultura meta acepte la traducción— más que la adecuación, ya que el texto meta forma parte del polisistema literario (Even-Zohar, 1990) en el que se inserta y porque el rol del traductor no queda subordinado al del autor, ni debe ser invisibilizado. Es decir que se hace presente la representación según la cual una traducción literaria puede presentar una variedad distinta de la peninsular, sin tener tampoco la necesidad de eliminar rasgos del español local.

Este breve repaso de algunas de las características de la traducción muestra que el análisis desde los EDT permite dar cuenta de cómo concebimos nuestra variedad lingüística local y qué características de esta elegimos en el momento de traducir para el medio local. Como se puede observar, en esta decisión inciden no solamente la política editorial y el rol de Trilce en el mercado hispanohablante, sino también las representaciones que sobre la lengua y sobre las traducciones se tienen, que motivan al traductor a elegir unas normas de traducción lingüístico-textuales específicas.

## Referencias

- ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS (1998). *Mil palabras del español del Uruguay*. Montevideo: Academia Nacional de Letras.
- (2003). *Mil dichos, refranes, locuciones y frases del español del Uruguay*. Montevideo: Academia Nacional de Letras y Ediciones de la Banda Oriental.
- (2011). *Diccionario del español del Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (ASALE) (2010). *Diccionario de americanismos*. Buenos Aires: Santillana.
- ASSIS ROSA, A. (2010). Descriptive Translation Studies (DTS). En Y. GAMBIER y L. VAN DOORSLAER (Eds.), *Handbook of Translation Studies* (vol. 1, pp. 94-104). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- BEIN, R. (2005). La determinación normativa de las traducciones. En *Literature d'America*, XXV (195), 23-43.
- BOYER, H. (1990). Matériaux pour une approche des représentations sociolinguistiques. Éléments de définition et parcours documentaire en diglossie. *Langue française. Les représentations de la langue: approche sociolinguistique*, 85, 102-124.
- COLLEU, G. (2008). *La edición independiente como herramienta protagónica de la bibliodiversidad* (Trad. V. Goldstein). Buenos Aires: La marca editora.
- COSERIU, E. (1981). Los conceptos de «dialecto», «nivel» y «estilo de lengua» y el sentido propio de la dialectología. *LEA: Lingüística española actual*, 3(1), 1-32.
- DE LA VEGA, M. C. (2018). Traducciones de El Mago de Oz en español neutro en el Cono Sur. *Nueva RECIT*, 1, 1-10.
- DE SWAAN, A. (1993). The evolving European language system: a theory of communication potential and language competition. *International Political Science Review*, 14(3), 241-255.
- (2001). *Words of the world. The global language system*. Oxford: Polity Press.
- DEL VALLE, J. (2007). Glotopolítica, ideología y discurso: categorías para el estudio del estatus simbólico. En J. DEL VALLE (Ed.), *La lengua, ¿patria común? Ideas e ideologías del español* (pp. 13-30). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- ELIZAINCÍN, A. (2003). Historia externa del español en Argentina y Uruguay. En G. ERNST, M. GLESSGEN, C. SCHMITT y W. SCHWECKARD (Eds.), *Romanische Sprachgeschichte/Historie linguistique de la Romania* (vol. 1, pp. 1035-1045). Berlín: De Gruyter.

- ESTIGARRIBIA, B. (2013). El modelo de las fuerzas discursivas y el doblado de clíticos rioplatense. *Signo y seña*, 23, 119-142.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990). Introduction to Polysystem Studies. *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, 11(1), 9-26.
- FÓLICA, L. (2007). De la metrópolis a la periferia: las traducciones al español de Proust en los suplementos culturales. En *Proust y Joyce en ámbitos rioplatenses* (pp. 169-178). Serie Montevideana, 4. Montevideo: Librería Linardi y Risso y Universidad de la República.
- FÓLICA, L., y VILLALBA, G. (2011). Español rioplatense y representaciones sobre la traducción en la globalización editorial. En A. PAGNI, G. PAYÀS y P. WILLSON (Eds.), *Traductores y traducciones en la historia cultural de América Latina* (pp. 251-266). Ciudad de México: UNAM.
- FONTANELLA DE WEINBERG, M. B. (1992). *El español de América*. Madrid: Editorial Mapfre.
- GLOVER, K. (2010). *Haiti unbound. A Spiralist Challenge to the Postcolonial Canon*. Liverpool: Liverpool University Press.
- GREVISSE, M., y GOOSSE, A. (2008). *Le bon usage*. Bruselas: De Boeck-Duculot.
- KENNY, D. (1998). Equivalence. En M. BAKER (Ed.), *Routledge encyclopaedia of translation studies* (pp. 77-80). Nueva York: Routledge.
- KOLLER, W. (1992). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg-Wiesbaden: Quelle y Meyer. Selección y traducción de fragmentos al castellano de Roberto Bein [Inédito].
- LAPESA, R. (1997). Orígenes y expansión del español atlántico. *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía*, 22, 13-27.
- LE RUMEUR, M. D. (2012). Las literaturas antillanas de habla francesa. En C. SÁNCHEZ PALENCIA y J. PERALES (Eds.), *Literaturas postcoloniales en el mundo global* (pp. 39-71). Madrid: Arcibel Editores.
- LEBSANFT, F., MIHATSCH, W., y POLZIN-HAUMANN, C. (2012). Introducción. Variación diatópica, normas pluricéntricas y el ideal de una norma panhispánica. En F. LEBSANFT, W. MIHATSCH y C. POLZIN-HAUMANN (Eds.), *El español, ¿desde las variedades a la lengua pluricéntrica?* (pp. 7-18). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- LIPSKI, J. (1996). *El Español de América* (Trad. S. Iglesias Recuero). Madrid: Cátedra.
- MAGALHÃES, C. M. (2001). Pesquisas textuais/discursivas em tradução: o uso de corpora. En A. PAGANO (Org.), *Metodologias de pesquisa em tradução* (pp. 93-116). Belo Horizonte: FAE-UFMG.
- MASELLO, L. (1992). Traductor: tramoyista poseso. *Cuadernos de Marcha*, tercera época, VIII(77). 70-72.
- MUÑOZ, F. (2012). El español atlántico: revitalización de un concepto metodológico desde la dialectología. *Sintagma*, 24, 23-32.
- ORTIZ, J. (2012). Prácticas traductoras en el Río de la Plata: el caso de T. S. Eliot. En P. ROCCA (Ed.), *Revistas culturales del Río de la Plata. Diálogos y tensiones (1945-1960)* (pp. 85-108). Montevideo: Universidad de la República.
- PÉREZ, P. (2015). Representaciones de agentes del campo editorial sobre el español neutro en la traducción: avances exploratorios. En *Actas de las III Jornadas Internacionales sobre Formación e Investigación en Lenguas y Traducción del Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas Juan Ramón Fernández* (pp. 384-389).

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE) y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (ASALE) (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- (2014). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- ROJO, G., y A. VEIGA (1999). El tiempo verbal. Los tiempos simples. En I. BOSQUE y V. DEMONTE (Dir.), *Gramática descriptiva de la lengua española* (pp. 2867-2934). Madrid: Espasa.
- SCHIFFRIN, A. (2001). *La edición sin editores. Las grandes corporaciones y la cultura* (Trad. E. GONZALO). Santiago de Chile: LOM-Ediciones Trilce.
- SINNER, C. (2012). La unidad de la lengua: ¿solo ha de mirarse en el habla de las personas cultas? En F. LEBSANFT, W. MIHATSCH y C. POLZIN-HAUMANN (Eds.), *El español, ¿desde las variedades a la lengua pluricéntrica?* (pp. 47-70). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- SYMMES, C. (2016). Quand éditier, c'est agir. *Bibliodiversity*, 4, 18-25.
- TOURY, G. (1995). *Translation studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- (1999). La naturaleza y el papel de las normas en la traducción. En M. IGLESIAS SANTOS (Comp.), *Teoría de los polisistemas* (pp. 233-255) (Trad. A. Sanz Cabrerizo). Madrid: Arco Libros.
- VENUTI, L. (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres: Routledge.
- VILLALBA, G. (2014). La frontera (in)dómita. Sobre el español de Graciela Montes en la traducción. *Lenguas Vivas. Revista del Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas Juan Ramón Fernández*, 10, 42-56.
- (2015). Autor/traductor, original/traducción: sobre la exclusión del voseo en la traducción editorial argentina. En *Actas de las III Jornadas Internacionales sobre Formación e Investigación en Lenguas y Traducción del Instituto de Enseñanza Superior en lenguas Vivas Juan Ramón Fernández* (pp. 370-376).
- (2017). Por un dólar entregan a su mamá»: sobre la exportación y el español en la traducción editorial argentina contemporánea. *Lenguas Vivas. Revista del Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas Juan Ramón Fernández*, 13, 156-172.
- ZAMORA, F. J. (2012). El español general y las traducciones literarias. Un decenio (1933-1942). En F. LEBSANFT, W. MIHATSCH y C. POLZIN-HAUMANN (Eds.), *El español, ¿desde las variedades a la lengua pluricéntrica?* (pp. 229-254). Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

## Obras estudiadas

- FIGNOLÉ, J.-C. (1987). *Les possédés de la pleine lune*. París: Éditions du Seuil.
- (1990). *Aube tranquille*. París: Éditions du Seuil.
- (1992). *Los poseídos de la luna llena* (Trad. L. Masello). Montevideo: Ediciones Trilce.



# Idea traductora: panorama general de obras traducidas y archivo

LETICIA HORNOS WEISZ

CECILIA TORRES RIPPA

Universidad de la República

## Resumen

Con el propósito de visibilizar la agencia de traductores en el campo cultural uruguayo, en este artículo presentamos los resultados principales del relevamiento de las traducciones presentes en la Colección Idea Vilariño alojada en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional del Uruguay (BNU). Dicho trabajo, realizado por el grupo Historia de la Traducción en Uruguay en el marco de un plan de trabajo más amplio, constituye uno de los primeros acercamientos a la producción traductora de escritores en Uruguay. El relevamiento de las once carpetas con las traducciones en borrador de la poeta, crítica y traductora Idea Vilariño fue llevado a cabo por invitación de Ana Inés Larre Borges (albacea de sus papeles) en dos etapas. En primer lugar, confeccionamos dos bases de datos con sus traducciones y con las traducciones de sus obras a otras lenguas, con el propósito de sistematizar una información que hasta ahora se encuentra dispersa. A la vez, nos concentramos en el análisis del material de archivo con el objetivo de identificar y relevar los dactiloescritos allí presentes para posteriormente estudiar su recorrido desde el proceso de traducción hasta la puesta en escena o publicación. En este sentido, nos interesa compartir la construcción de su rol como traductora, desde sus primeras publicaciones en revistas y semanarios, pasando por el trabajo de traducción del francés y del inglés y los formatos que fueron cobrando las versiones traducidas, hasta su consagración como tal en el mercado literario hispanoparlante.

## Resumé

Afin de rendre visible l'agentivité des traducteurs dans le champ culturel uruguayen, cet article présente les principaux résultats du relevé des traductions de la Collection Idea Vilariño dans l'Archive littéraire de la Biblioteca Nacional del Uruguay (BNU). Ce travail, mené par le groupe Historia de la

traducción en Uruguay – sur l’invitation de Ana Inés Larre Borges, chargée de l’archive – dans le cadre d’une recherche plus exhaustive, est l’une des premières approches de la production des traductions des écrivains en Uruguay. Le relevé des onze dossiers concernant Idea Vilariño, poète, critique et traductrice, inclut les ébauches des versions en espagnol et a été organisé en deux étapes. La première, ayant pour but la systématisation des renseignements qui jusqu’à présent avaient été épars, s’est centrée sur l’élaboration de deux bases de données listant les versions en espagnol et les traductions de ses ouvrages à d’autres langues. En même temps, l’équipe de travail s’est concentrée sur l’analyse du matériel d’archives afin d’identifier et de relever les manuscrits de travail, pour ensuite étudier leur parcours depuis leur processus de traduction jusqu’à la mise en scène ou la parution. Dans cette démarche, nous cherchons à présenter la construction du rôle de traductrice de Vilariño, à partir de ses premières publications dans des revues et des hebdomadaires, en passant par l’évolution de ses traductions du français et de l’anglais et les supports utilisés pour la diffusion des versions parues, jusqu’à sa consécration comme traductrice dans le marché littéraire hispanophone.

## Introducción<sup>1</sup>

La vida y creación poética de Idea Vilariño (1920-2009) no le resultan extrañas al lector uruguayo, acostumbrado a leer sus obras en el sistema educativo —en el que se la estudia y se la reconoce como una de las grandes exponentes de la generación del 45, junto con otros autores de la talla de Mario Benedetti—. No obstante, este amplio y popular reconocimiento a su figura no abarca la totalidad de su trabajo de escritura, ya que el abordaje de su rol como traductora aún no ha sido contemplado por la academia a cabalidad. Esto no supone una novedad en sí mismo ya que, como lo señala Venuti (1995), en el mundo de las traducciones se producen dos operaciones que redundan en este resultado.<sup>2</sup> Por un lado, el hecho de juzgar una traducción como buena o mala se centra muchas veces en valoraciones relativas a la presencia o ausencia de las marcas del traductor. De este modo, si en la traducción figuran representados los aspectos lingüísticos y estilísticos atribuibles al texto fuente, el texto traducido suele calificarse de bueno y *transparente*: se genera la ilusión de que se está leyendo la obra original. Sin embargo, si emergen rasgos explícitos o implícitos que permitan reconocer las operaciones del

1 Algunos resultados de la investigación que dio lugar a este artículo forman parte de *Idea Vilariño y la traducción*, editado por Ana Inés Larre Borges y publicado por la BNU en 2023.

2 Una versión preliminar de este artículo fue presentada en el *IV Congreso Bienal Relacti* (Red de Estudios de Traducción e Interpretación de América Latina) en noviembre de 2022 bajo el título «Los archivos de traducción de Idea Vilariño: un estudio de caso».

traductor se cuestiona el estatus y la calidad de la obra traducida y se tiende a negar, por consiguiente, la legitimidad de las decisiones inherentes al proceso de traducir. Desestimar la función de estas decisiones resta valor a la mediación traductora como operación del lenguaje y soslaya los diversos roles que asume el traductor como figura interactuante con el proceso editorial y el campo cultural, en general.

En tal sentido, María Laura Spoturno (2017, 2019) sostiene que la invisibilidad del traductor es necesaria para un mercado editorial con el fin de sostener la idea de que se está leyendo el texto meta, es decir, una falacia que implica creer, por ejemplo, que al leer *La tierra purpúrea* en español leemos a William Henry Hudson directamente y no la traducción de Vilariño. De acuerdo con esto, entendemos que examinar las prácticas traductorales de los agentes de traducción (Milton y Bandia, 2009) activos en diferentes tramos de la historia intelectual, como es el caso de Idea Vilariño (Ortiz, 2013b; Uriarte, 2014; Campanella, 2022), aporta espesor cultural a un discurso historiográfico construido sobre la base de conceptos modernos como los de *lengua, identidad y territorio* nacionales, que suelen excluir a la traducción como fenómeno constitutivo del sistema literario.

## La traductora y la poeta

Los inicios de la carrera de Vilariño como poeta y ensayista se remontan a 1945, con la publicación de *La suplicante*. Poco tiempo después, en 1949, comienzan a aparecer en publicaciones periódicas, como el semanario *Marcha* y la revista *Número*, las primeras traducciones: una de ellas, un fragmento de *Norteamérica al día* de Simone de Beauvoir (libro publicado originalmente en 1947) presentado en *Marcha* en tres ediciones consecutivas, entre el 11 y el 25 de marzo de 1949. La otra, un fragmento de *Crimen en la catedral* de Thomas Stearns Eliot, traducida a cuatro manos junto con Emir Rodríguez Monegal, aparece en las tres primeras entregas de la revista *Número*, entre marzo y julio de 1949. De acuerdo con esto, comprobamos por las fechas de los dactiloscritos que su obra poética precedió por pocos años a su tarea como traductora, aunque a partir de entonces la traducción se convirtió en una práctica constante a lo largo de su carrera.

Sobre el papel y el lugar que ocupa la traducción en la trayectoria de escritores-traductores existen testimonios, entrevistas y reflexiones aisladas, sobre todo en periódicos, revistas y paratextos en libros. Estudiar el contenido de tales expresiones, identificadas en traductología como componentes del discurso metatraductivo, puede ser tan útil e iluminador como ambiguo, ya que este no siempre mantiene un correlato con lo que sucede en la praxis. Hecha esta salvedad, Vilariño señaló a propósito de sus traducciones de Shakespeare el peso diferencial que para ella tienen la labor

poética y la de traducción, según lo recoge y analiza Javier Uriarte (2001) en el siguiente pasaje:

Sin embargo, existe un conflicto entre la voluntad de cuidar la forma y la necesidad de verter un contenido. Quizá esto se puede expresar como un conflicto entre la Idea Vilariño traductora y la Idea Vilariño poeta. Este difícil equilibrio entre forma y contenido es resuelto la mayoría de las veces en favor del segundo: «Yo más bien he sacrificado la forma para no perder el contenido cuando es importante lo que dice». En este punto, su opción fue distinta a la de todos los demás traductores interrogados por *Brecha*. Tampoco hubo en ella demasiados contactos entre su creación poética y su trabajo de traducción. Trató, al contrario de lo que le sucedió a Circe Maia, de nunca mezclar ambas cosas. Y afirma, con una profunda convicción: «La poesía está fuera de todo, la poesía es el acto más privado y solitario de mi vida (p. 31).

Así, mientras que traducir implicaba para Vilariño negociar con márgenes de creatividad más ceñidos con respecto a la escritura de poesía (Uriarte, 2014), el espacio y la crítica literarios han omitido y omiten contemplar, hasta hoy, las distintas funciones de sus traducciones en el sistema y la cultura meta. Como con la mayoría de los autores consagrados, constatamos que mientras la carrera literaria de Vilariño se encuentra ampliamente documentada —basta, a modo de ejemplo, lo reseñado por Wilfredo Penco (1987)— y desde sus inicios suscitó interés por parte del entorno literario, sobre su faceta traductora conocemos hoy en día bastante menos, al margen de los antecedentes recientes, citados antes en este artículo. Esto se debe, en parte, al tratamiento asistemático que se le ha dado a la traducción en el desarrollo de la historia literaria (Rocca y Raviolo, 1996 y 1997) y del libro en el país (Torres Torres, 2012).

En tal sentido, nuestro primer acercamiento a la obra traductora de Vilariño revela aspectos de gran interés para los incipientes estudios de traducción en Uruguay. Las más de cuarenta obras traducidas del francés y del inglés evidencian una labor sistemática, cuyo estudio no solo contribuye al reconocimiento de las obras traducidas, sino que también abre caminos para el análisis de sus prácticas traductoras situadas en un contexto cultural específico.

## Los estudios de traducción en Uruguay

En un país que se presenta como marginal respecto de los grandes centros editoriales del mundo hispanohablante —más allá de su activa publicación de novedades (Cerlalc, 2020)—, es de esperar que no haya prácticas de traducción editorial sistemáticamente desarrolladas. Lo mismo podría decirse de los traductores. La historia del libro en Uruguay muestra que el mercado editorial se centró en la publicación de autores nacionales: un estudio detallado del surgimiento de las imprentas-editoriales modernas (Guedes Marrero, Luna Sellés, Torres Torres y Gutiérrez Yanotti, 2022) revela que el fortalecimiento de la cultura impresa supuso un estímulo cultural al rol dominante que asume la burguesía en la conducción del Estado (Rocca, 1991). Si a esta realidad sumamos que casi no hay formación institucionalizada de grado o posgrado centrada en los estudios de traducción, se puede comprender fácilmente el escaso desarrollo académico que ha tenido este campo en el país, hecho que colabora con la idea de que en Uruguay no se traduce y de que en el país no hay traductores literarios.

No obstante, se observa un punto de inflexión en los años noventa, cuando Pablo Rocca (1991, 2012) y Heber Raviolo y Pablo Rocca (1997) comienzan a incluir a las traducciones en sus estudios sobre la historia literaria uruguaya, aunque su centro radica mayormente en consignar las traducciones de autores consagrados de la literatura mundial por parte de escritores locales. Hasta el momento, los esfuerzos por llenar este vacío en la historia cultural son fragmentarios, por lo que, más allá de los primeros relevamientos sobre la realidad de la traducción en el país (Ortiz, 2013a), sigue siendo necesario, para empezar, un relevamiento exhaustivo de los textos traducidos en Uruguay que permita una reflexión cabal acerca de los modelos metodológicos mediante los cuales sistematizar y estudiar ese corpus en el marco de la historia del libro y del discurso de la crítica central hasta nuestros días.

## El relevamiento

Dadas estas circunstancias, nuestro grupo<sup>3</sup> organizó el trabajo en dos etapas: la primera, consistió en rastrear las obras traducidas por Vilariño en distintas bases de datos. En la segunda, ensayamos un primer acercamiento a los textos en borrador de la Colección Idea Vilariño en el Archivo Literario de la BNU, bajo la dirección de Ana Inés Larre Borges.<sup>4</sup> En la primera etapa (Torres Ripa, 2021) se hizo una búsqueda en las principales bases de datos de documentación literaria:

- El catálogo de la BNU, con el objetivo de contrastar las entradas de su obra como poeta y ensayista y las de su obra como traductora.
- El sitio de la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (SADIL) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) de la Universidad de la República.
- Los documentos escaneados de la Colección Idea Vilariño Papers 1983-2007 en la Universidad de Princeton.
- El sitio Autores.uy, para tener un acercamiento general a los registros de su obra.
- El repositorio Anáforas, con la finalidad de consultar algunas de las traducciones que iban surgiendo del relevamiento, sobre todo, las correspondientes a la primera etapa de su obra traductora, en la que publicaba en semanarios y revistas literarias.

En segundo lugar, a partir de la bibliografía sobre las traducciones de Vilariño (Uriarte, 2011, 2014; Ortiz, 2012, 2013b; Vegh, 2012, 2014; Bucci, 2014; Isla Jiménez, 2016; Silva Santisteban, 2020, y Campanella, 2022), se pudo ampliar el relevamiento y reconstruir los principales caminos de circulación de las traducciones al español en el exterior —principalmente en Argentina, España, México, Perú y Venezuela—. A esto se sumaron los datos ofrecidos por Larre Borges a partir de su lectura minuciosa de los diarios y la correspondencia personal de Vilariño, y la información obtenida en diversos centros de documentación, como el Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE), para lo que

3 Conformado por Lucía Campanella, Rosario Lázaro Igoa y quienes escriben este artículo, el grupo Historia de la Traducción en Uruguay desarrolla, desde 2022, una labor investigativa en el área de la historia de la traducción, particularmente, la traducción literaria.

4 Debe aclararse que los papeles de Idea Vilariño se encuentran dispersos en tres colecciones: la primera, legada por la autora y traductora a Ana Inés Larre Borges, está en el Archivo Literario de la BNU. La segunda está en la SADIL de la FHCE: allí se aloja el dactiloescrito inédito de la versión al español de los *Ensayos completos de Graham Greene*, que data de 1969. Por último, y contra la voluntad expresa de la propia Vilariño, la Universidad de Princeton conserva los Idea Vilariño Papers, aunque en estos no figuran dactiloescritos relativos a la traducción.

respecta específicamente a las versiones al español de obras de teatro, que conforman parte importante de lo traducido por Vilarriño.

Al final de esta primera etapa, nuestro grupo procedió, junto con Larre Borges, al relevamiento de las once carpetas con las traducciones en borrador de Vilarriño. Esto nos permitió elaborar una primera descripción física de los materiales conservados y, por otro lado, complementar el relevamiento con las traducciones inéditas.

N.º	OBRA TRADUCIDA	AUTOR
1	<i>La tempestad</i> (1992)	William Shakespeare
2	<i>Antonio y Cleopatra</i> (1969)	William Shakespeare
3	Escena I del acto I de <i>Ricardo II</i> (2005)	William Shakespeare
4	<i>Sueño de una noche de verano</i> (1972)	William Shakespeare
5	<i>Medida por medida</i> (1977)	William Shakespeare
6	<i>Hamlet</i> (1964)	William Shakespeare
7	<i>Rey Lear</i> (2000)	William Shakespeare
8	<i>Julio César</i> (1975)	William Shakespeare
9	<i>El Cid</i> (sin fecha)	Corneille
	<i>Ejercicios de estilo</i> (1995)	Raymond Queneau
10	<i>Los asesinos</i> (con fragmentos de <i>Ifigenia en Áulide</i> , <i>Ifigenia en Táuride</i> , <i>La Orestíada</i> y <i>Troilo y Cresída</i> ) (1999) <i>Medea</i> (1977)	Eurípides
		Esquilo
		William Shakespeare
		Eurípides
11	<i>Apuntes sobre Shakespeare</i> (1970, 1975, 1976)	Andrew Cecil Bradley
	<i>Oscar remembered</i> (1982)	Maxim Mazumdar
	Fragmento de <i>Trópico de Capricornio</i> (1953)	Henry Miller

Cuadro 1. Carpetas con traducciones en borrador de la Colección Idea Vilarriño (Archivo Literario, BNU)

Fuente: elaboración propia.

Del cuadro 1 se desprende que la mayoría de la documentación corresponde a traducciones del inglés, específicamente, obras de Shakespeare, las cuales posicionaron a Vilarriño como una traductora fuera de fronteras. Entre estas ha recibido especial atención la traducción de *Hamlet*, realizada con Emir Rodríguez Monegal (Campanella, 2022). En 1953 aparece en *Número* (25) un fragmento de *Trópico de Capricornio*, de Henry Miller, en el cual la traductora agradece en nota al pie «la eficaz colaboración prestada por el Sr.

Ramiro Mestre» (p. 343). Se trata, en efecto, de un ejemplo representativo de una práctica traductora colaborativa que no se repetirá en el futuro.

Destacamos que, a pesar de que en alguna ocasión la propia traductora indicó haber traducido más del francés que del inglés y que en sus inicios su conocimiento del francés era superior (Uriarte, 2014, p. 255), esta lengua aparece infrarrepresentada en la colección de la BNU. Figuran los *Ejercicios de estilo* de Queneau y la traducción completa al español de *El Cid* de Corneille, sin conocerse aún cómo surgió este último encargo de traducción y si la obra fue representada. Asimismo, también resultan de interés las traducciones de los clásicos griegos: figuran en la última carpeta fragmentos de obras de Eurípides y Esquilo para la obra *Los asesinos*, una versión libre de Omar Grasso estrenada en 1999 en el Teatro Victoria. Lo mismo ocurre con *Medea*, dirigida por Norma Aleandro y estrenada en el Teatro del Notariado en 1977. En estos casos, se podría analizar a qué contextos corresponden estas traducciones —considerando que algunos de estos textos formaban parte de los programas de literatura de Secundaria—, cómo se llevaron adelante las adaptaciones y evaluar hasta qué punto se trata de traducciones indirectas.

Una vez relevada la bibliografía en torno a las traducciones editadas e inéditas realizadas por Vilariño, añadimos la información surgida del estudio de las carpetas y ordenamos las obras según lo que se muestra en el cuadro 2.

N.º	AÑO	AUTOR	TÍTULO DE LA TRADUCCIÓN	FORMATO
1	Sin fecha	Corneille	<i>El Cid</i>	Dactiloescrito inédito
2	Sin fecha	Jean-Paul Sartre	<i>La prostituta respetuosa</i>	¿Dactiloescrito inédito??
3	1949	Simone de Beauvoir	<i>Norteamérica al día</i>	Semanario
4	1949	Thomas Stearns Eliot	<i>Crimen en la catedral</i>	Revista
5	1951	Georges Ribemont-Dessaignes	<i>Polidoro</i>	Revista
6	1952	Raymond Queneau	Tres poemas de Raymond Queneau: «Si tú te imaginas», «Tanto sudor humano» y «El havre de gracia»	Revista
7	1953	Raymond Queneau	Capítulo I de <i>Pierrot amigo mío</i>	Semanario
8	1953	Paul Valéry	<i>Villon y Verlaine</i>	Revista
9	1953	Henry Miller	Fragmento de <i>Trópico de Capricornio</i>	Revista
10	1955	Raymond Queneau	Sonetos de Raymond Queneau: «Dans cette solitude» y «Mon comportement pendant l'exode»	Revista
11	1964	William Shakespeare	<i>Hamlet</i>	Puesta en escena
12	1969	Graham Greene	<i>Ensayos completos</i>	Dactiloescrito inédito
13	1967	Barbara Garson	<i>MacBird</i>	¿Dactiloescrito inédito?⁸
14	1969 2016	William Shakespeare	<i>Antonio y Cleopatra</i>	Puesta en escena Libro
15	1970	Andrew Cecil Bradley	<i>La tragedia shakesperiana</i>	Libro
16	1971	William Shakespeare	<i>Un espejo a la humanidad</i>	Puesta en escena.
17	1972	William Shakespeare	<i>Sueño de una noche de verano</i>	Puesta en escena.

7 Si bien el relevamiento de los diarios y la correspondencia personal de Vilaríño llevado a cabo por Ana Inés Larre Borges da cuenta de la existencia de esta traducción, no se cuenta actualmente con el dactiloescrito.

8 Ídem.

N.º	AÑO	AUTOR	TÍTULO DE LA TRADUCCIÓN	FORMATO
17	1995	William Shakespeare	<i>Sueño de una noche de verano</i>	Libro
	1997			
	2007			
	2017			
18	1972	Émile Durkheim	<i>El socialismo</i>	Libro
	1973	Raymond Queneau	<i>El rapto de Icaro</i>	Libro
20	1973	Jacques Stephen Alexis	<i>Romancero de las estrellas</i>	Libro
21	1973	Ahmed Akkache	<i>Capitales extranjeros y liberación: la experiencia argentina</i>	Libro
22	1974	Émile Durkheim	<i>Educación y sociología</i>	Libro
	1974	William Shakespeare	<i>Hamlet, Príncipe de Dinamarca (1974)</i>	Libro
	1998		<i>Hamlet (1998)</i>	Dactiloescrito para puesta en escena
24	1975	William Shakespeare	<i>Julio César</i>	Libro
	2004			
	2006			
	2016			
25	1975	Andrew Cecil Bradley	<i>La tragedia de Shakespeare: Hamlet</i>	Libro
	1976	Andrew Cecil Bradley	<i>Macbeth, la atmósfera, las brujas</i>	Libro
	1986			
2001				
27	1977	William Shakespeare	<i>Macbeth</i>	Libro
	1995			
	1997			
	2000			
	2006			
28	2016	Eurípides	<i>Medea</i>	Puesta en escena
	1977			



Este primer relevamiento muestra un rasgo constante en la mayoría de las traducciones de Vilariño: una vez representadas en los teatros locales casi siempre se publican en editoriales uruguayas, argentinas y españolas, principalmente.

N.º	AÑO	AUTOR	TÍTULO DE LA TRADUCCIÓN	FORMATO
1	1964	William Shakespeare	<i>Hamlet</i>	Puesta en escena
	1974 1998	William Shakespeare	<i>Hamlet, Príncipe de Dinamarca</i> <i>Hamlet</i> (1998)	Libro
2	1969	William Shakespeare	<i>Antonio y Cleopatra</i>	Puesta en escena
	2016	William Shakespeare	<i>Antonio y Cleopatra</i>	Libro
3	1972	William Shakespeare	<i>Sueño de una noche de verano</i>	Puesta en escena
	1995 1997 2007 2017	William Shakespeare	<i>Sueño de una noche de verano</i>	Libro
4	1975	William Shakespeare	<i>Julio César</i>	Puesta en escena
	2004 2006 2016	William Shakespeare	<i>Julio César</i>	Libro
5	1977	William Shakespeare	<i>Medida por medida</i>	Puesta en escena
	2000 2008 2017	William Shakespeare	<i>Medida por medida</i>	Libro

Cuadro 3. Traducciones para puesta en escena y publicación

Fuente: elaboración propia.

Aquí se observan dos grandes etapas de su carrera: la primera, de 1949 a 1969 —en la que traduce principalmente para revistas literarias y para representaciones teatrales— y la segunda, de 1970 en adelante, en la que se afianza su labor y comienza el período de publicación de sus traducciones en libros.

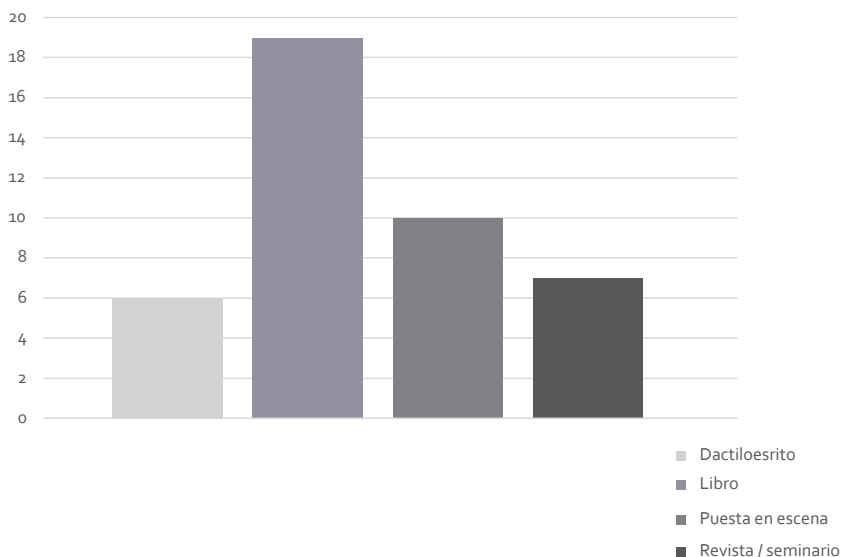


Gráfico 1. Cotejo de formatos de las traducciones al español

Fuente: elaboración propia.

Ya sobre el final de su trayectoria, se constata la edición de traducciones de las cuales no hay (según la información disponible hasta el momento) un libreto previo para la puesta en escena: a modo de ejemplo, podemos citar dos obras de Shakespeare: *Macbeth* (publicada en 1977, 1995, 1997, 2000, 2006 y 2016) y *El rey Lear* (publicada en 2003, 2006 y 2016).

Por otro lado, a pesar de que ella misma afirmaba haber traducido más del francés que del inglés, el cuadro 5 muestra un mayor volumen de traducciones del inglés, de acuerdo con lo relevado hasta ahora. Respecto de las adaptaciones que figuran en el cuadro que se presenta a continuación, debemos señalar que se trata de revisiones de traducciones al español de textos clásicos, como *Medea* y los fragmentos de las obras de Eurípides y Esquilo presentes en *Los asesinos*. No se trata de una traducción en sí misma, sino de adaptaciones de traducciones previas al español para la puesta en escena.

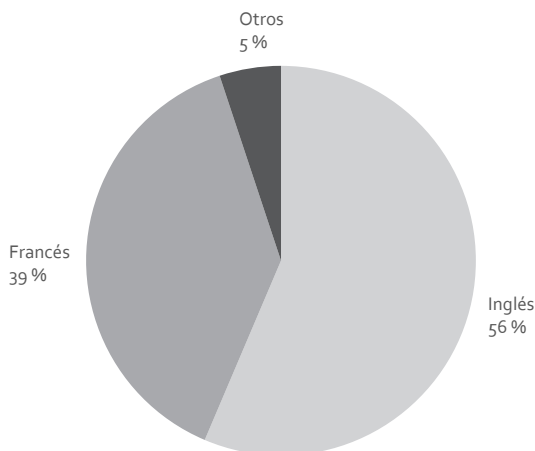


Gráfico 2. Lenguas fuente de las traducciones relevadas  
Fuente: elaboración propia.

Se abren aquí algunas de las incógnitas que buscamos resolver: ¿hay más traducciones de Vilariño? ¿Cuáles son y cuál es su propósito? ¿Se inscriben en el marco de las traducciones realizadas para las revistas culturales en boga en las décadas del cuarenta y del cincuenta, con la demanda editorial de textos para la enseñanza secundaria o con el programa del teatro independiente? Considerando que en la práctica editorial de la época era usual no incluir el nombre del traductor en el texto publicado, se debe ahondar en el trabajo de investigación para lograr dar con otras eventuales obras traducidas, específicamente, del francés. Si bien queda aún mucho por explorar, este primer acercamiento presenta una serie de resultados generales que buscan poner al descubierto la relevancia de una práctica poco explorada, pero igualmente creadora, que contribuyó con la historia intelectual del Uruguay y de la región.

## A modo de cierre

Del trabajo metodológico con el corpus de las obras traducidas por Vilariño y su vínculo con los documentos de proceso alojados en la colección en el Archivo Literario, destacamos la tarea de búsqueda de información en fuentes documentales que, en un principio, no están pensadas para brindar datos exhaustivos sobre las traducciones y el traductor (Foz y Payàs, 2011), ya que la tendencia dominante en catalogación marca un ocultamiento de este rol. A pesar de estos obstáculos, el volumen de traducciones relevado evidencia una intensa labor traductora que se despliega en un lapso de casi sesenta años con textos (literarios, la mayoría) del inglés y del francés, muchos de los cuales se publican en formato libro años después de la primera versión, por lo general pensada para ser representada en teatros locales.

El trabajo de traductora, entendido como otra de las prácticas autorales de Vilariño, muestra un proceso de consolidación en el que se reconocen dos etapas marcadas por tres grandes rasgos en su desempeño. La primera, desde sus inicios hasta mediados de los años sesenta, se caracteriza por la traducción para revistas, para las cuales traduce al español poesía y fragmentos de ensayos y teatro. Esta fase, marcada por un contundente «Yo no me tenía mucha confianza» (Uriarte, 2014, p. 255) respecto de sus primeras traducciones de Shakespeare se destaca también por la presencia de traducciones colectivas o con colaboración de terceros. En la segunda etapa, a partir de 1970 en adelante, comienzan las publicaciones en editoriales locales, las cuales conviven con las primeras traducciones publicadas en el exterior: primero en América, luego en España, muchas de las cuales coinciden con textos que en un primer momento fueron pensados para su representación en la escena local. De este lapso surge como particularidad la cantidad de reediciones de sus traducciones, un aspecto que configura un espacio de estudio que permitirá responder a múltiples interrogantes que surgen en la actualidad y cuyas respuestas comienzan a esbozarse en este artículo.

## Referencias

- BUCCI, J. (2014). El Queneau oulipiano: el traductor como escritor. *Revista de la Biblioteca Nacional*, 9, 241-250.
- CAMPANELLA, L. (2022). Emir Rodríguez Monegal en la escena de traducción. Sobre la traducción a dos manos de *Hamlet* (1964). *Revista de la Biblioteca Nacional*, 18, 181-201.
- CENTRO REGIONAL PARA EL FOMENTO DEL LIBRO EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE (CERLALC) (2020). *Políticas y estrategias de internacionalización editorial en América Latina*. Bogotá: Cerlalc.
- Foz, C., y Payàs, G. (2011). Las bibliografías hispanoamericanas coloniales y las Bibliotecas americanas europeas como fuentes para la historia de la traducción. En A. PAGNI, G. PAYÀS y P. WILLSON (Eds.), *Traductores y traducciones en la historia cultural de América Latina* (pp. 213-250). Ciudad de México: UNAM.
- GUEDES MARRERO, L., LUNA SELLÉS, C., TORRES TORRES, A., y GUTIÉRREZ YANOTTI, N. (2022). *Una aproximación a la historia de la edición en Uruguay*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/obra/una-aproximacion-a-la-historia-de-la-edicion-en-uruguay-1138913/>
- ISLA JIMÉNEZ, J. (2016). La infinita variedad y la fuerza angélica de Antonio y Cleopatra. En W. SHAKESPEARE, *Antonio y Cleopatra* (pp. 7-29). Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar, Academia Peruana de la Lengua.
- LARRE BORGES, A. I. (Ed.) (2023). *Idea Vilariño y la traducción*. Montevideo: BNU.
- MILLER, H. (1953). Fragmento de Trópico de Capricornio. Col. Ramiro Mestre (Trad. Idea Vilariño). *Número*, (25), 343-355.
- MILTON, J., y P. BANDIA. (2009). Introduction: Agents of Translation and Translation Studies. En J. MILTON y P. BANDIA (Eds.), *Agents of Translation* (pp. 1-18). Filadelfia: John Benjamins Publishing.

- ORTIZ, J. (2012). Prácticas traductoras en el Río de la Plata: el caso de T. S. ELIOT. En P. ROCCA (Ed.), *Revistas culturales del Río de la Plata: diálogos y tensiones (1945-1960)* (pp. 85-108). Montevideo: Universidad de la República.
- (2013a). Uruguay. En F. LAFARGA y L. PEGENAUTE (Eds.), *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica* (pp. 440-446). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- (2013b). Vilaríño, Idea. En F. LAFARGA y L. PEGENAUTE (Eds.), *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica* (pp. 465-467). Madrid: Iberoamericana.
- PENCO, W. (1987). Vilaríño, Idea. En A. OREGGIONI (Dir.), *Diccionario de literatura uruguaya* (tomo II, pp. 312-315). Montevideo: Arca.
- RAVILOLO, H., y ROCCA, P. (Dir.) (1996-1997). *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- ROCCA, P. (1991). Impresoras y editoriales (1835-1990). En A. OREGGIONI (Dir.), *Diccionario de literatura uruguaya* (tomo III: Obras, cenáculos, páginas literarias, revistas, períodos culturales, pp. 223-231). Montevideo: Arca.
- (Dir.) (2012). *Revistas culturales en el Río de la Plata. Diálogos y tensiones (1945-1960)*. Montevideo: Universidad de la República.
- SILVA SANTISTEBAN, R. (2020). Idea Vilaríño y sus traducciones de William Shakespeare. *Revista de la Academia Nacional de Letras*, 16, 119-133.
- SPOTURNO, M. L. (2017). The Presence and Image of the Translator in Narrative Discourse: Towards a Definition of the Translator's Ethos. *Moderna språk*, 111(1), 173-196. Recuperado de [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.10996/pr.10996.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10996/pr.10996.pdf)
- (2019). La conquista del espacio enunciativo. Un estudio de las notas en la traducción al español de Borderlands/La Frontera. *Lengua y Habla*, 23, 360-379.
- TORRES RIPPA, C. (2021). Una Idea traductora: las traducciones de Idea Vilaríño al español. Inédito. Trabajo presentado en el marco del seminario *El trabajo del archivo. Omisiones, reencuadres, desbordes en la literatura y las artes latinoamericanas* (agosto-setiembre de 2021) del Doctorado en Literatura (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) a cargo de Mario Cámara.
- TORRES TORRES, A. (2012). *Lectura y sociedad en los sesenta: a propósito de Alfa y Arca*. Montevideo: Yaugurú.
- URIARTE, J. (2001, mayo 11). Los traidores a William. *Brecha*, 30-31.
- (2014). Una esclava fiel: Idea Vilaríño y sus traducciones de Shakespeare. *Revista de la Biblioteca Nacional*, 9, 251-260. Recuperado de <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/31606>
- VEGH, B. (2012). Ejercicios de estilo y traducción: Idea Vilaríño /Raymond Queneau. *Revista de la Biblioteca Nacional*, 6-7, 222-237.
- (2014). Idea Vilaríño, novelista en París. *Revista de la Biblioteca Nacional*, 9, 229-240.
- VENUTI, L. (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres: Routledge.

## Sitios consultados

Anáforas: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/>

Autores.uy: <https://autores.uy/>

BIBLIOTECA NACIONAL DEL URUGUAY: [http://catalogo.bn.gub.uy/F?func=find-b-o&local\\_base=BNUo1](http://catalogo.bn.gub.uy/F?func=find-b-o&local_base=BNUo1)

Colección Idea Vilariño Papers 1983-2007, Universidad de Princeton: <https://findingaids.princeton.edu/catalog/C1567>

Servicio de Archivo y Documentación del Instituto de Letras FHCE, Udelar: <https://www.fhuce.edu.uy/index.php/component/content/article?id=587>



## Autores

### *Laura Masello*

Doctora en Ciencias del Lenguaje, mención Literaturas y Culturas Comparadas (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina). Posgrado de Especialización en Enseñanza del Portugués Lengua Extranjera (Universidad de la República, Udelar). Licenciada en Letras Modernas (Université de Bordeaux III). Traductora literaria. Profesora de francés y de portugués y coordinadora del Centro de Lenguas Extranjeras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) de la Udelar. Coordinadora por la Udelar del Posgrado ANEP-Udelar de Especialización y Maestría en Enseñanza de Lenguas Extranjeras (menciones Francés, Inglés, Italiano y Portugués) y de la Especialización en Enseñanza de Lenguas mención Español Lengua Extranjera de la FHCE de la Udelar.

### *Allison Mackey*

Doctora en Literatura Inglesa (McMaster University, Hamilton, Ontario, Canadá) y magíster en Teoría y Crítica (University of Western Ontario, London, Ontario, Canadá). Licenciada en Letras, especialización en Literatura Inglesa y Filosofía (Nipissing University, North Bay, Ontario Canadá). Profesora de Literatura Inglesa del Departamento de Letras Modernas de la FHCE y de Inglés en Centro Universitario de la Región Este (CURE)-sede Maldonado de la Universidad de la República. Investigadora asociada en el Department of English de la University of the Free State, Bloemfontein, Sudáfrica.

### *Silvia Antúnez*

Magíster en Artes, Letras y Lenguas, mención Literaturas Comparadas (Sorbonne-Nouvelle, Paris-III) y licenciada en Letras de la FHCE, Udelar. Doctoranda en Letras de la misma institución. Tiene a cargo los cursos de Literatura Universal III y Literatura Medieval y Renacentista en formación docente, Instituto de Profesores Artigas (IPA).

### *Sebastián de los Santos*

Profesor de Educación Musical y Portugués, egresado del Centro Regional de Profesores del Este (CERP-Este). Licenciado en Música por la Universidade Vale do Rio Verde em Três Corações (Minas Gerais, Brasil). Magíster en Educación con énfasis en la Formación del Profesorado por la Universidad Europea del Atlántico (UEA). Trabaja como docente efectivo en Música en la Dirección General de Educación Secundaria y en el Instituto de Formación Docente de Maldonado como profesor de Lenguas Extranjeras (Portugués).

Egresado de la Especialización en Enseñanza de Lenguas Extranjeras, mención Portugués ANEP-Udelar.

#### *Mauricio de Vasconcellos*

Profesor de educación media en las especialidades Inglés y Literatura (IPA) y traductor público en idioma inglés (Udelar). Maestrando en Ciencias Humanas, mención Lenguaje, Cultura y Sociedad de la FHCE (Udelar). Especialista en Enseñanza de Lenguas, mención Español Lengua Extranjera (Udelar). Profesor adjunto del Centro de Lenguas Extranjeras (Udelar) y profesor efectivo en el Consejo de Formación en Educación.

#### *Sebastián Ferrigno*

Licenciado en Letras por la FHCE (Udelar), con estudios complementarios en Brasil. Egresado del IPA como docente de Portugués. Egresado de la Especialización en Enseñanza de Lenguas Extranjeras, mención Portugués ANEP-Udelar. Se desempeña como docente de Español y Portugués como lenguas extranjeras.

#### *Elizabeth Lima*

Profesora de portugués, egresada del CERP del Este. Obtuvo la beca Paulo Freire de movilidad académica para un intercambio en la Universidad Federal del Sur de Bahía, Brasil. En la actualidad, cursa el Posgrado ANEP-Udelar Especialización y Maestría en Enseñanza de Lenguas Extranjeras, mención Portugués.

#### *Leticia Hornos*

Doctora en Estudios de Traducción (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil). Profesora de alemán en el Centro de Lenguas Extranjeras de la FHCE (Udelar). Integra el grupo de investigación Historia de la Traducción Literaria en Uruguay (CSIC, Udelar) y el proyecto Texto, Imagen y Traducción: Literatura de Habla Alemana y Neerlandesa del Siglo XXI (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina). Integra el Sistema Nacional de Investigadores (ANII, Uruguay).

#### *Paula Pérez Perdomo*

Magíster en Ciencias Humanas, opción Lenguaje, Cultura, Sociedad de la FHCE (Udelar). Formadora de Inglés en el Departamento de Lenguas Extranjeras del Consejo de Formación en Educación de ANEP.

#### *Alejandra Rivero Ramborger*

Profesora de Literatura egresada del el Instituto de Formación Docente de Rivera. Magíster en Ciencias Humanas, opción Lenguaje, Cultura y Sociedad y doctoranda en Lingüística por la Udelar. Profesora efectiva de

Literatura Uruguaya y Literatura Moderna y Contemporánea en Lenguas Extranjeras por el Consejo de Formación en Educación. Trabaja en el CERP del Norte (Rivera).

*Cecilia Torres*

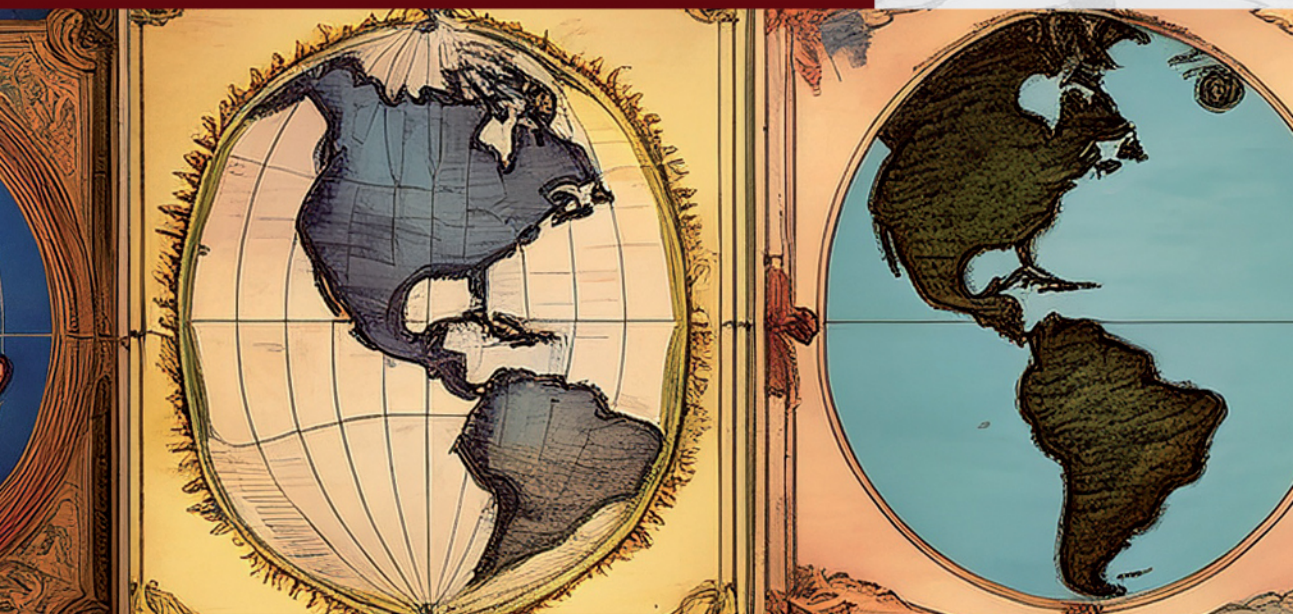
Magíster en Ciencias Humanas, opción Lenguaje, Cultura y Sociedad y egresada del Diploma de Especialización de Enseñanza de Lenguas, mención ELE, ambos posgrados de la Udelar. Cursa el Doctorado en Literatura de la Universidad de Buenos Aires. Docente en el Área de Estudios Editoriales de la Udelar. Desde 2021 forma parte del grupo de investigación Historia de la Traducción en Uruguay (CSIC).

*Florencia Viñoly*

Licenciada en Letras por la FHCE (Udelar). Cursa la Maestría en Ciencias Humanas, opción Lenguaje, Cultura y Sociedad. Docente ayudante del Departamento de Teoría y Metodología de la Investigación Literaria (Instituto de Letras, FHCE) y profesora de Lengua y Literatura Inglesa en el ámbito de la enseñanza secundaria privada.

Los trabajos reunidos en este cuarto volumen de Estudios de lenguas fueron producidos en cursos de posgrado de la FHCE (Universidad de la República), en particular el seminario «Lenguas descentradas y escritura en obras literarias americanas y africanas». Hacen énfasis en la relación entre culturas dominantes y culturas dominadas en áreas geográficas con presencia de las lenguas francesa y portuguesa, además del español. Comparten una matriz generativa común y una constelación interrelacionada de conceptos teóricos: discursos de la colonización y la descolonización; memoria y contrahistoria(s); francofonía y lusofonía; transculturalismo (Fernando Ortiz); negritud (Aimé Césaire, Frantz Fanon) y fragmentación identitaria, que se teoriza de maneras múltiples y matizadas en conceptos como el de *doble conciencia* (William Dubois), *creolización* (Édouard Glissant), *mestizaje* (Gloria Anzaldúa), *diferencia colonial y pensamiento fronterizo* (Walter Dignolo).

Del prólogo de Allison Mackey



bibliotecaplural

