

---

---

# Entre la palabra y el mundo

Mario Cámara

---

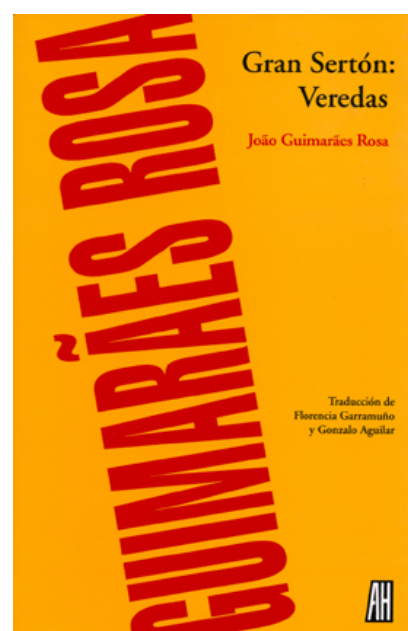
Guimarães Rosa, João. (2011) *Gran Sertón: Veredas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 555 pp. ISBN: 978-987155608-3

---

Escrito por João Guimarães Rosa, *Gran Sertón: Veredas* se publicó originalmente en Brasil en 1956. La novela narra la historia de Riobaldo, quien abandona el buen pasar garantizado por su protector Selorico Mendes, para emprender una vida errante y peligrosa como *jagunço*. Pero también, entre muchas otras historias, narra el amor trágico y no consumado entre el propio Riobaldo y Diadorim; y las desventuras de los inolvidables y carismáticos líderes Medeiro Vaz y Zé Bebelo; y de los muchos *jagunços* que acompañaron a Riobaldo en sus travesías, como Alaripe, Marcelino Pampa, João Concliz o el cruel y misterioso Hermógenes; sin privarse de contar la vida, las costumbres y las comidas de aquella zona ubicada al nordeste de Brasil y conocida como “sertón”. Aquel espacio geográfico y mítico a la vez, atravesado por la historia y la leyenda, y visitado insistentemente por la literatura y el cine, se inflama hasta ocupar una zona del tamaño del mundo y se adelgaza hasta recortarse en su especificidad más absoluta. El sertón, un espacio que ha sido reservorio de una “identidad brasileña” y de su fatal “desviación”; tierra de predicadores mesiánicos, como procuró mostrar Euclides da Cunha, y de potencias revolucionarias, como en los años sesenta imaginó Glauber Rocha.

La edición de *Gran Sertón: Veredas* obtuvo una recepción calurosa y vino a sumarse a un momento cultural de particular riqueza y optimismo para la historia brasileña del siglo xx. En efecto, su aparición coincidió con la puesta en marcha de la nueva capital del país, Brasilia, con el surgimiento de la *bossa nova*, que encontró en el rasgueo inconfundible de Joao Gilberto la elegancia y la modernidad que la música popular brasileña necesitaba para volverse internacional, y con el movimiento de poesía concreta, de los hermanos Haroldo y Augusto de Campos, y de Décio Pignatari.

Médico y diplomático, Guimaraes Rosa, que había publicado su primer libro, *Sagarana*, en 1946, consolidó con la edición de esta novela una prosa experimental a partir de la invención de neologismos, derivaciones y



una sintaxis que procuraba acompañar el ritmo de los pensamientos y los sentimientos del habla de Riobaldo. Con pretensiones de universalidad y al mismo tiempo con un aliento etnográfico, *Gran Sertón: Veredas* se convirtió de inmediato en un clásico, pues parecía haber obtenido una feliz combinación entre una modernidad representada por la experimentación y una “identidad” brasileña que surgía de las entrañas de Riobaldo y de todos sus compañeros *jagunços*.

## Sobre la traducción

En “La tarea del traductor”, Walter Benjamin afirma que “mientras la palabra poética del escritor sobrevive en el idioma de éste, la mejor traducción está destinada a diluirse una y otra vez en el desarrollo de su propia lengua y a perecer como consecuencia de este cambio”. En el proyecto de la editorial argentina Adriana Hidalgo de volver a editar y traducir *Gran Sertón: Veredas*, sin dudas encontramos plasmada la sentencia de Benjamin. En efecto, la novela de Guimarães Rosa ha constituido un desafío a la traducción, precisamente por su inventiva sintaxis y por el trabajo con el lenguaje. De hecho, la especialista Nilce Sant’Anna Martins compuso una suerte de diccionario rosiano, en el que da cuenta de unas 8.000 palabras que no figuran en el diccionario brasileño. A cargo de Florencia Garramuño y Gonzalo Aguilar, la nueva traducción tiene por objetivo recuperar el impacto diluido de la anterior versión realizada en 1967 por el poeta español Ángel Crespo, responsable de algunas de las mejores traducciones de Fernando Pessoa, por ejemplo. Sin embargo, el trabajo emprendido por los traductores no consiste en una mera remoción, pues si la traducción de Crespo tendió a acentuar los aspectos experimentales del texto, la actual se sustenta sobre algunas decisiones importantes, que establecen diferencias sustanciales con la traducción de Crespo. En primer término, prescinde de glosario y notas al pie; su prescindencia, sostienen los traductores, apela a la inteligencia de un lector capaz de sortear, develar o imaginar la variedad del riquísimo vocabulario que se utiliza en la historia. No se trata de una intervención menor, más bien de la puesta en práctica de una ética de la lectura que descrea de cualquier paternalismo y que apuesta, siempre, a la potencia inmanente del texto y a la inteligencia del lector. Luego, procuraron acercar lo máximo posible el castellano a la rítmica narrativa de la novela. La decisión, de cuño claramente benjaminiano, permitió “encontrar capacidades del castellano sin generar efectos de extrañeza excesiva en nuestro idioma”.

Esta aproximación implicó operaciones intensas sobre la lengua, algunas de las cuales merecen ser destacadas. Dejo al margen, por ser las más visibles, pero no por ello menos importantes: la infinidad de neologismos que los traductores han debido inventar y los acoplamientos de palabras –quizá la zona lingüística más superficial y que más ha envejecido en la obra de Guimarães. En algunos casos han apelado, sin temor al envejecimiento, a registros populares, como cuando traducen

“...sólo no podía maltratarla a Nhorinhá, a quien con tanto afecto, tan bien quería. ¡Pucha! ¿Había algo que con certeza yo no dominara?”

mientras que en el portugués, el personaje Riobaldo afirma

“...só não podia maltratar era Nhorinhá, que, ao tanto afeto, eu, eu bemqueria. Há-de que eu certo não regulasse, ôxe?”

traduciendo el “ôxe”, una expresión popular del nordeste brasileño, que significa sorpresa, pasmo y/o posible desagrado, por nuestra popular “pucha”, de origen indígena. Otros ejemplos: “cuiqui”, “verdolaga”, “pipón”. En otros casos han decidido violentar el régimen proposicional, como por ejemplo cuando traducen “El recuerdo de ella me fantaseó”, por “A lembrança dela me fantasiou”, que en portugués aunque inusual no es incorrecta. La violencia sobre el régimen preposicional en este caso, como en otros semejantes, apunta a mantener la potencia que los objetos –léase el mundo– poseen sobre los sujetos que habitan el sertón. Asimismo, en numerosas ocasiones recuperan palabras casi en desuso en la lengua castellana, pero que son muy próximas al portugués, como cuando utilizan “vagaroso”, que significa, tanto en castellano como en portugués, “vagar, o que fácilmente y de continuo se mueve de una a otra parte” y también “tardo, perezoso o pausado”.

Frente a este proyecto, cuyo resultado más palpable es la experiencia de enfrentar un texto al mismo tiempo de relativa fácil lectura y de una complejidad constructiva considerable, caben dos reflexiones finales. En primer lugar, y tal como afirman los traductores, el objetivo de aproximar el castellano a la rítmica narrativa de la novela sin dudas parece cumplirse en función de lo señalado en los párrafos anteriores, es decir, el trabajo sobre la lengua abre, moldea y a veces tramita en forma violenta un espacio en el castellano para que emerja la lengua y el universo rosiano. En segundo lugar, los traductores sostienen que pese a aproximar el castellano a la rítmica narrativa de la novela, tomaron la decisión de no generar efectos de extrañeza excesiva en nuestro idioma. A simple vista, esta segunda afirmación parece contradecir lo anterior. Sin embargo, sostener el objetivo de no producir efectos de extrañeza excesiva no significa no producir efectos de extrañeza, bastaría por ejemplo citar este hipérbaton que figura en la novela, “Y a lo lejos, piedra vieja melosa, vi”, pero tampoco significa producirlos en un grado que convierta el texto en una novela del lenguaje. Si Benjamin reclamaba al traductor “sacudir con violencia al propio idioma” para así “romper con sus estructuras caducas”, la operación de Garramuño y Aguilar es más solapada pero alcanza igualmente su objetivo. El castellano revela una plasticidad, por momentos, onírica.

La tensión entre la fidelidad rítmica y una extrañeza sin excesos adquiere su sentido si leemos *Gran Sertón: Veredas* como un texto en el que conviven lo legendario con lo cotidiano, la experimentación con la etnografía, lo identitario con lo cosmopolita, porque el sertón es el sertón pero también es una figuración posible del mundo. Es decir, la tensión adquiere sentido si suspendemos un criterio de lectura que suele producir divisiones entre la experimentación y la narración. Como Riobaldo, Guimarães supo atravesar esas dicotomías para producir una prosa en que la creación y la recreación de mundo y la creación y la recreación de lenguaje se hallan íntimamente unidas. •

---

Mario Cámara

Profesor adjunto de Literatura Brasileña (UBA). Investigador adjunto del Conicet y coordinador académico del Programa en Cultura Brasileña en la Universidad de San Andrés. Ha publicado *El caso Torquato Neto, diversos modos de ser vampiro en Brasil en los años setenta* (2011, Florianópolis: Lumen); *Cuerpos paganos, usos y efectos en la cultura brasileña 1960-1980* (2011, Buenos Aires: Santiago Arcos). Es editor de la revista *Grumo, literatura e imagen* (Premio Ministerio de Cultura, Brasil, 2007) y administrador del sitio [www.salagrupo.org](http://www.salagrupo.org). •