

TRADUCIR LA LITERATURA BRASILEÑA: TRAICIÓN, IMPOSIBILIDAD O MILAGRO. REFLEXIONES SOBRE LA RECEPCIÓN DE LA LITERATURA BRASILEÑA EN ESPAÑA*

María Magdalena Vila Barbosa
Dpto. de Traducción y Lingüística, Universidad de Vigo
mariamagdavilabarbosa@uvigo.es

Recibido: 04/12/2011

Aceptado: 10/08/2012

Resumen

La literatura brasileña traducida en España ocupa un puesto muy discreto en el *ranking* de las literaturas más traducidas al español. A excepción de Jorge Amado, y, sobre todo, de Paulo Coelho, los autores brasileños apenas son conocidos en nuestro país. En un análisis de las causas de esta invisibilidad, barajamos variables como la dificultad de verter al español el exotismo y las sutilezas del lenguaje literario brasileño, la falta de una política cultural de exportación en el sistema de origen y el poco espacio dedicado a la promoción de la literatura brasileña en España. De la mano de Nélida Piñon y Guimarães Rosa, revisaremos algunas de las características de la traducción del portugués *brasileiro* al español. Además de presentar la cartografía de las letras brasileñas en España, abordaremos las dinámicas actuales adoptadas desde Brasil y España para el desarrollo de políticas concretas de apoyo y difusión de la literatura y cultura brasileñas.

Palabras clave: literatura brasileña, traducción, recepción, Guimarães Rosa, Nélida Piñon.

TRANSLATING BRAZILIAN LITERATURE: TREASON, IMPOSSIBILITY OR MIRACLE. INSIGHTS INTO THE RECEPTION OF BRAZILIAN LITERATURE IN SPAIN

Abstract

The number of translations of Brazilian literature in Spain is still too small compared with other literatures. Except for Jorge Amado, and, above all, Paulo Coelho, Brazilian writers are little known in our country. Analyzing the reasons of this invisibility, we consider several variables such as the difficulty of translating into Spanish the exoticism and subtleties of Brazilian literary language, the absence of a policy of cultural exportation in Brazil and the little space devoted to promote Brazilian litera-

*Proyecto de investigación cofinanciado por la Xunta de Galicia a través del Plan I2C (2011-2015).

ture in Spain. Through Nélida Piñón's and Guimarães Rosa's view on translation, we revise some aspects of the translation from Brazilian Portuguese into Spanish. As well as presenting the cartography of Brazilian literature in Spain, we deal with the current measures adopted in Brazil and in Spain in order to develop specific policies aimed to support and spread Brazilian culture and literature.

Keywords: Brazilian literature, translation, reception, Guimarães Rosa, Nélida Piñón.

1. Introducción

En 1997, el traductor Basilio Losada apuntaba, en un artículo publicado en el suplemento *Babelia*, de *El País*, que el brasileño —el portugués de Brasil— es más difícil de traducir que el alemán y mil veces más difícil que la variedad continental (Losada en Fuentes, 1997: 11). En muchas de sus publicaciones, el profesor Losada hace referencia a la fuerza explosiva, a la sintaxis desbordante y a la capacidad inventiva que caracterizan a las letras brasileñas.

El portugués de Brasil, a diferencia de la variedad lusa, no es una lengua asentada, sino que es rebelde, novedosa, maculada, empapada de otras esencias, urbana y medieval a la vez, imprevisible y creativa. Frente a la rigidez característica de las lenguas europeas, “lenguas esclerotizadas” según Losada (1998: 24), en los países latinoamericanos se trabaja la lengua con mayor creatividad y con un espíritu libertario.

La literatura brasileña, al igual que la lengua allí hablada, se ha ido alejando de los modelos europeos, trabaja la oralidad en la escritura, refleja una realidad diferente e innovadora. En general, Brasil no se ha preocupado de hacer una literatura *en serie*, con modelos prefabricados, de fácil exportación, con fórmulas rápidamente asimilables (Losada, 1999a: 58).

Este hecho, unido al progresivo alejamiento de su lengua con respecto al modelo continental y a esa dosis de extrañamiento presente en las obras escritas en los últimos cien años, hace que la literatura brasileña raramente se revista con el ropaje de otras lenguas para desfilarse en los circuitos literarios internacionales. A día de hoy solo Paulo Coelho, que encabeza el *top 10* de los autores brasileños más traducidos, parece alejarse de esa tónica.

En España, Brasil sigue siendo un actor secundario dentro de nuestra escena cultural. En muchas ocasiones, las traducciones existentes surgen de la insistencia de uno u otro traductor, soñador enamorado del ingenio de los autores brasileños.

En este artículo trataremos de apuntar las posibles causas de la poca presencia de la literatura brasileña en España, centrándonos en la premisa de que, al ser una literatura tan singular, la casi imposibilidad de una traducción correcta ha impedido que sea una literatura comerciable y trasplantable a otras culturas. Además de analizar las particularidades de las letras brasileñas y las subsecuentes dificultades de traducción, barajaremos otras variables que afectan a la recepción de la literatura brasileña en España,

a saber: la debilidad del sistema exportador cuyo consumo de productos literarios es aún muy bajo; el aislamiento de los escritores brasileños que rara vez se dan a conocer en otros países y no se les vincula a movimientos como el *boom* latinoamericano; el poco espacio que se le ha dedicado a la promoción de la literatura brasileña en España, entre otras muchas posibles razones.

Antes de analizar el peso de los escritores *brasileiros* en España, recordamos a dos de las grandes figuras de la literatura brasileña presentes en nuestras estanterías: Guimarães Rosa y Nélide Piñon.

El primero es el fundador de la Academia Brasileira de Letras y, la segunda, la persona que estuvo al frente de esta institución a finales de los años noventa, convirtiéndose en la primera mujer en el mundo en presidir una academia de letras. Esta no es la única coincidencia que une Nélide Piñon y Guimarães Rosa. Defendemos aquí la posibilidad de establecer un paralelismo entre los dos escritores, como renovadores del lenguaje literario brasileño. En este análisis incluimos igualmente un interesante estudio de las reflexiones sobre el hecho traductor realizadas por los dos autores brasileños.

Al hablar de la literatura brasileña en España no podemos olvidarnos de aquellas personas que acercaron su obra hasta nuestra orilla, haciendo posible que los personajes de sus cuentos y sus novelas nos hablasen en castellano. Dedicaremos aquí un espacio a recordar algunos de los traductores que trasvasaron obras de Brasil al castellano. Presentaremos enseguida datos relativos a los autores más traducidos, las principales editoriales españolas que trabajan con escritores brasileños y el número aproximado de obras brasileñas vertidas a nuestro idioma en los últimos años.

Cerraremos este recorrido con unos breves apuntes sobre los grandes desafíos a los que debe enfrentarse Brasil para despuntar en la exportación literaria. Conscientes del papel trascendental que desempeña la traducción en la proyección internacional de las letras brasileñas, el gobierno de Brasil anunció recientemente que financiará los proyectos de traducción de las obras brasileñas. Con una inversión de 12 millones de reales, el *Programa de Apoio à Tradução e Publicação de Autores Brasileiros no Exterior* tiene como objetivo cofinanciar los proyectos de traducciones y reediciones de autores brasileños durante el período 2011-2020. Los responsables del proyecto de la Fundação Biblioteca Nacional analizarán las propuestas de diferentes editoras extranjeras y al cabo de cada trimestre anunciarán las obras y editoriales seleccionadas. El objetivo es aumentar la presencia de las obras brasileñas en los catálogos, librerías, bibliotecas, hogares y estanterías virtuales de todo el mundo.

2. La singularidad de la literatura brasileña

2.1. El portugués brasileiro

La literatura en lengua portuguesa se divide entre la escritura metropolitana de Portugal y la de sus ex colonias: la africana y la brasileña. Estas han seguido su propio

camino, cada vez más distanciadas no solo de la literatura portuguesa sino también de la normativa lingüística de la variedad continental.

El 12 de octubre de 1990 la Academia das Ciências de Lisboa, la Academia Brasileira de Letras y delegaciones de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique y São Tomé e Príncipe firmaron en Lisboa el *Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa* con el objetivo de defender la unidad esencial de la lengua portuguesa y su prestigio internacional. Las reticencias de los lingüistas portugueses que temen una *abrasileiração* de la lengua de Camões provocaron que dicho acuerdo tardara años en entrar totalmente en vigor.

Lo cierto es que, desde hace mucho, la lengua que se habla y se escribe en Brasil se viene alejando de la variedad continental. Marcos Bagno (2001) ha apuntado la existencia de notorias diferencias en el ámbito lusófono, y a la variedad del país sudamericano la bautiza como portugués brasileiro. En 2011 Bagno publicó su *Gramática pedagógica do português brasileiro*, un manual destinado a docentes e investigadores que viene a llenar un cierto vacío en cuanto a la necesidad de obras que describan y analicen la lengua brasileña contemporánea.

Con la denominación *portugués brasileiro* se reconoce, por un lado, la huella dejada por los conquistadores portugueses y, por otro, las aportaciones de las diferentes culturas que han poblado este país y que han hecho posible un armónico y variado abanico cultural.

Las diferencias entre el portugués de Brasil y el portugués de Portugal no se limitan únicamente al vocabulario, sino que se registran importantes desviaciones con respecto a la gramática de la metrópolis, como, por ejemplo, el uso y colocación de los pronombres personales, el uso del gerundio y del infinitivo en ciertas perífrasis, etc. A esto hay que sumar, en la lengua oral, las diferencias de pronunciación, de modo que el *sotaque* brasileño es fácilmente distinguible incluso para los extranjeros.

No obstante, hay que puntualizar que esas diferencias no suelen implicar una completa ininteligibilidad entre los hablantes de una y otra orilla del Atlántico. El portugués de Brasil ha entrado en Portugal a través de la televisión, sobre todo de las telenovelas, que han enseñado a los espectadores la *gíria brasileira*.

El mencionado acuerdo ortográfico pretende, pues, un acercamiento entre todas las comunidades lusófonas acabando con ciertas diferencias ortográficas de menor importancia, con el objetivo de hacerse más fuertes con la unión en vez de debilitarse con la segregación. Pero, sobre todo, se procura que impere el sentimiento de respeto por toda la comunidad lusófona, sin jamás pretender inferir que una u otra variedad es más correcta que otra, que un escritor portugués escribe en una lengua más correcta que su homólogo brasileño o africano.

Todas las variedades son igual de legítimas; han ganado su lugar dentro no solo del panorama de las letras portuguesas, sino también en el panorama internacional. Esa misma situación se repite en otras lenguas llevadas desde las metrópolis europeas al Nuevo y al Novísimo Continente: el español de América, el inglés estadounidense y australiano, el francés de la *outr mer*, etc. Todas vinieron a enriquecer las viejas lenguas europeas.

2.2. *La revolución modernista de las letras brasileñas*

Sin embargo, la singularidad de la literatura brasileña no se limita a las particularidades ortográficas, sintácticas y morfológicas de la variedad lingüística del portugués de Brasil. En efecto, desde el Romanticismo y, más aún, desde el Modernismo, la literatura de Brasil viene afirmando su independencia y el deseo de ser el reflejo de una realidad específica y no un sucedáneo de los modelos portugueses o europeos.

La definitiva ruptura en Brasil se produjo con el Modernismo. Había una intención de organizar una revolución artística en Brasil y eso tendría que hacerse a partir de un esfuerzo de actualización del lenguaje brasileño con respecto al mundo contemporáneo. En otras palabras, universalismo de expresión, pero, al mismo tiempo, conciencia creadora nacional, una mirada hacia sí mismos para auscultar el pueblo y la tierra, para revalorizar la realidad brasileña.

A partir de entonces se empezaba a desvincular de la homogeneidad, el clasicismo y tradicionalismo del bloque literario en lengua portuguesa. Los autores brasileños del Modernismo lucharon por un lenguaje coloquial y por un empleo más intenso de lo cotidiano, tanto en poesía como en prosa. Las grandes obras modernistas se asientan sobre las siguientes bases: reevaluación de los aspectos nacionales brasileños, profundización en el lenguaje con acentos rítmicos y melódicos brasileños y aprovechamiento del léxico nacional, libertad de búsqueda en lo que se refiere a los aspectos temáticos y formales, instauración de un sentido profesional de la actividad literaria, reformulación de los cuadros poéticos y de ficciones de la literatura brasileña y una nueva técnica para la representación de la vida (Jozef, 2001: 102).

Con el Modernismo se trató de acabar con el abismo que desde hacía años se abría entre el lenguaje escrito por los intelectuales y el hablado por los brasileños. Para ello, los modernistas se inspiraron en la lengua hablada por el pueblo brasileño, con la “contribución millonaria de todos los errores” (Jozef, 2001: 105). Con un código nuevo, se subvierten los principios de la expresión literaria. Se destruyen las barreras de un lenguaje oficial, sumándole la fuerza liberadora del folclore y de la literatura popular. La ruptura de la cadena de los significantes instaure nuevos significados no previstos en los discursos anteriores. Esa ruptura afecta también a la sintaxis. El resultado es un proceso de *ostranerie*: los lugares comunes se vuelven no comunes, de tal forma que rompiendo todas las expectativas se le exige al lector una mayor participación (Jozef, 2001: 105).

Un cambio similar al ocurrido en la literatura brasileña se gestionó también en los países hispanoamericanos. La literatura hispanoamericana forma un conjunto rico, variado y original que, al igual que la brasileña, se va alejando de la metrópolis. Muchas características, sino todas, de la literatura de Hispanoamérica que Albert Bensoussan (1999b) apunta en su ensayo “La voz de la traducción: la novela latinoamericana contemporánea”, recogido en el libro *Confesiones de un traidor: ensayo sobre la traducción*, se podrían aplicar a la literatura de Brasil. Se adopta una lengua contaminada por las influencias indígenas y negras, una sintaxis menos rígida y una morfología más flexible. Todo ello provoca una intensa sensación de extrañeza: lo habitual se convierte en poco

común, como si se viese por primera vez, apoyándose en la idea aristotélica de que la lengua debe tener un carácter inesperado y sorprendente.

El hecho de que en Brasil se hable portugués contribuyó negativamente a que el gigante sudamericano se quedase oficialmente desvinculado del *boom* literario hispanoamericano. Ese período marcó un hito en el desarrollo de las literaturas de los países colonizados ya que era la primera vez que se hacían un hueco en el mercado europeo. Escritores brasileños coetáneos de Borges, García Márquez y Cortázar, como Guimarães Rosa, Clarice Lispector y Graciliano Ramos, fueron traducidos a otras lenguas pero nunca se les ha leído como escritores del *boom*.

Hoy hay quienes propugnan la existencia de una comunidad latinoamericana alejada de los enfoques unilaterales que separan a Hispanoamérica y Brasil, para lograr una visión de conjunto de las tendencias hegemónicas de la narrativa de la alta modernidad (González Bolaños, 2000). Así, al lado de nombres como Mário de Andrade y Oswald de Andrade, aparecerían Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges y Miguel Ángel Asturias, como precursores del porvenir de la literatura iberoamericana y fundadores de toda la narrativa posterior.

La narrativa de los años cuarenta y cincuenta es heredera del Modernismo, pero pone de manifiesto una nueva fase en la transformación y búsqueda de nuevos códigos expresivos con una propuesta más analítica y reflexiva. La coloquialidad y la oralidad son asumidas en su condición de lenguaje o mensaje escritural, de modo que entra con fuerza el discurso del pueblo y la marginalidad. La narrativa, inmersa en la heteroglosia, recopila hablas, voces que responden a la multiplicidad cultural, literaria y social, a menudo en tensión, y las integra en el texto literario.

De este período son algunos de los escritores más sobresalientes de las letras latinoamericanas como Lezama Lima, Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo y Guimarães Rosa, que elevan el protagonismo del lenguaje, desarrollando su maleabilidad, plasticidad y expresividad. Podría pensarse en la creación de un idiolecto estético, un código privado y personalísimo que trasciende al existente, de significativa coherencia y fertilidad lírica, como otra de las más notables conquistas de la narrativa de estos años.

2.3. Guimarães Rosa: el James Joyce brasileño

Una de las razones que se suelen apuntar cuando se habla de la dificultad de verter una obra brasileña al castellano es la práctica imposibilidad de reproducir los mismos juegos a los que Guimarães Rosa sometió a la lengua portuguesa. De hecho, Rosa es citado por Losada (1999b: 992) como uno de los ejemplos de intraducibilidad en la narrativa del siglo XX.

Guimarães Rosa formaría parte de una constelación de autores a los que podríamos aplicar el calificativo de *creadores del lenguaje*. Con esta expresión, nos referiremos a todos aquellos escritores que, con los experimentos lingüísticos realizados en sus obras, ayudaron no solo a crear un nuevo lenguaje literario, sino también a expandir las posibilidades expresivas de su idioma, aportándole un rostro rejuvenecido. Frente a

la monotonía, a la costumbre y a las normas rígidas, ellos optan por la inventiva, la ruptura de las normas y la flexibilidad. Para ello, escarbaron en los orígenes del idioma, transgredieron su sintaxis, recurrieron a mil y un recursos lingüísticos. Iniciaron un camino y dejaron las puertas abiertas a sus sucesores para que éstos rompiesen las cadenas de la cotidianeidad en la literatura.

Cuando se habla de creadores del lenguaje en referencia a la lengua portuguesa, dos nombres saltan a la palestra: el del angolano Luandino Vieira y el del brasileño Guimarães Rosa. Los dos autores, al recrear y reinventar la oralidad del portugués de acuerdo con las expresiones particulares de las regiones de sus respectivos países, acaban por demostrar que el corazón de cada lengua es inatacable, pues es lugar de latencia de múltiples e infinitos sentidos poéticos.

Precisamente por esa labor revolucionaria en el idioma y en el lenguaje literario, a Guimarães Rosa se le ha relacionado con James Joyce. La alquimia del lenguaje llevada a cabo por el escritor de Cordisburgo ha sido tema de estudio de un número importante de ensayos, tesis, artículos y libros, no solo en Brasil sino también en el extranjero. Su epopeya más famosa, *Grande Sertão: Veredas*, ha sido traducida a casi todos los idiomas vivos, representando, para muchos traductores, un auténtico caballo de batalla.

Grande Sertão: Veredas dio lugar a varias lecturas desde la lingüística, la religión e incluso la política. Escudriñando en la obra, se han hallado rasgos barrocos y del Siglo de Oro español, signos de transregionalismo e incluso una relación con la cultura oriental: Sertão y Ser Tao. De ella se ha dicho también que es el *Quijote* brasileño. En fin, se trata de un libro repleto de ambigüedades y elementos polisémicos, cuyas interpretaciones aún no se han agotado, a pesar de haber pasado más de cincuenta años desde su publicación.

En el año 2008 se celebraron dos centenarios: el del nacimiento de Guimarães Rosa y el de la muerte de Machado de Assis. El escritor de Cordisburgo venía al mundo en el mismo año en que moría el fundador de la Academia Brasileira de Letras. Paradójicamente, Guimarães Rosa moriría unos pocos días después de entrar a formar parte de esta institución, en 1967.

Los dos escritores son dos de los máximos exponentes de la creación literaria en Brasil, pero Guimarães Rosa logró mayor proyección internacional que Machado quizás por el período histórico que le tocó vivir, o por el cuidado con el que Guimarães Rosa velaba por la proyección internacional de sus obras, tal y como veremos a la hora de analizar la postura rosaniana acerca de la traducción. Sobre Machado de Assis escribía Guimarães Rosa en una libreta de notas:

Não pretendo mais ler Machado de Assis... Acho-o antipático de estilo, cheio de atitudes para embasacar o indígena; lança mão de artifícios baratos, querendo forçar a nota de originalidade; anda sempre no mesmo trote pernóstico, o que torna tediosa a sua leitura (Rosa en Fantini, 2006: 32).

A pesar de la dura crítica de Guimarães Rosa al fundador de la Academia Brasileira de Letras, existe entre los dos ciertos rasgos similares, como el modo de hacer literatura cuidadoso, metódico, con un proyecto literario a largo plazo. Quizás esas palabras de crítica no sean más que reflejo de la angustia de la influencia y el deseo de desmarcarse de cualquier tipo de comparaciones.

Nos centraremos ahora en uno de los aspectos de Guimarães Rosa que más nos interesan para el desarrollo del presente trabajo: el reciclaje del lenguaje que llevó a cabo.

Una de las luchas de Guimarães Rosa fue la de evitar que el portugués de Brasil se convirtiera en un árbol muerto que dejara de florecer y, por ello, se volcó en el esfuerzo de depurar, refinar y potencializar la lengua que da soporte a su obra literaria. El cariz inédito de sus construcciones sintácticas, la mezcla de vocablos, la revitalización de las palabras gastadas, el aprovechamiento de las virtualidades fónicas del portugués y de otros idiomas, entre otros procedimientos, revelan un escritor empeñado en sorprender y emplear, en su textura poética, formaciones lingüísticas singulares, emergidas de varias temporalidades y de diferentes usos, con el objetivo de alcanzar el ideal de la inteligibilidad universal pues solo renovando la lengua se puede renovar el mundo (Fantini, 2006: 23).

Este revolucionario del lenguaje lucha contra el lenguaje corriente, automatizado, incapaz de engendrar ideas, capaz solo de expresar clichés. Para Guimarães Rosa, el idioma es la única puerta para el infinito, pero desgraciadamente se halla oculta bajo montañas de cenizas. El autor insiste en la necesidad de depurar y revitalizar el idioma, violar constantemente la norma y sustituir el lugar común por lo único, para que pueda recuperar su fuerza y alcanzar el otro de manera eficaz.

Guimarães Rosa dedica su vida a la revitalización del lenguaje, una misión que considera como un “compromiso del corazón” (Coutinho, 1998: 81). En resumen, “fazer da linguagem e a vida uma coisa só” porque “quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive” (Rosa en Coutinho, 1991: 83).

Guimarães Rosa lleva a cabo una de las experimentaciones lingüísticas más radicales en la prosa brasileña contemporánea, resaltando la *brasilidade* de la escritura. Mezcla elementos indígenas y africanos, buscando siempre su sentido original y las particularidades dialécticas de su región. Además, incluye elementos del antiguo portugués y del gallego, extranjerismos y neologismos. El resultado es un lenguaje revitalizado, un auténtico estreno en la literatura en lengua portuguesa.

Alfredo Bosi (2007: 14-25) hizo un repertorio de algunas de las osadas creaciones neológicas presentes en las obras de madurez de Guimarães Rosa. A modo de ejemplo, destacamos las siguientes combinaciones de sonidos y formas que ponen de relieve las osadías mórficas del autor brasileño: “*essezinho, essezim, salsim, satanizim, semblar, fúme, agarrante, levantante, maravilhal, fluífim* (adj.), *gaviãoão, ossoso, vivo, brisbrisa, cavalanços, refrio, retrovão, remedir, deslei, desfalar, a cismorro*, [...]” (Bosi, 2007: 17).

Además de las innovaciones en el plano léxico, Guimarães Rosa rompe con las estructuras sintáctico-morfológicas y crea un texto no solo para leer, sino también para oír. Su proceso de revitalización del lenguaje se basa, entonces, en el uso del recurso a

la transgresión y a la explotación de las potencialidades del lenguaje, de la cara oculta del signo, que él define como “o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado” (Coutinho, 1991: 88).

Con el objeto de favorecer la musicalidad y la *coralidad* (Bosi, 2007: 15) del texto narrativo, Guimarães Rosa elimina en sus obras las fronteras artificiales entre la narrativa y la poesía a través de la revitalización de los recursos rítmicos propios de la lírica en su prosa. En este fragmento de “O burrinho pedrês”, del libro *Sagarana*, se percibe la cadencia que el autor brasileño supo imprimirle a la secuencia: “Boi bem bravo bate baixo, bota baba, boi berrando.... Dança doido, dá de duro, dá de dentro, dá direito... Vai, vem, volta, vem na vara, vai não volta, vai varando...” (Rosa, 1960: 32).

El extrañamiento es otro de los recursos que Guimarães Rosa explota en sus obras, con la ruptura significante-significado, con la presentación de las cosas como nunca vistas, singularizándolas, sacándolas de contexto para hacerlas más llamativas. La rutina y la costumbre nos hacen percibir mecánicamente el mundo, perdemos la frescura en nuestra percepción de los objetos. Contra esta automatización lucha Guimarães Rosa, tanto en el plano de la lengua como en el del discurso.

En el primer caso, hace que las palabras recuperen su frescor original y la sintaxis recobre sus múltiples posibilidades. En el segundo caso, rompe con la linealidad tradicional y la relación causa-efecto de la narrativa, para dar lugar a la simultaneidad y la multiplicidad de planes especiales.

2.3.1. Guimarães Rosa y la traducción

“Traduzir é conviver”, esta es la concepción rosaniana de la traducción (Fantini, 2006: 33). Precisamente la traducción de sus obras es una de las tareas a la que, sin ser él mismo un *autotraductor*, Guimarães Rosa dedicó una considerable atención. La asidua correspondencia con sus traductores demuestra su interés por el proceso traductor y desvela no solo importantes rasgos de la personalidad del autor, sino que también da claves para la interpretación de sus obras y su proceso creador. Esas cartas son como tratados acerca de su filosofía de la traducción.

A diferencia de los traductores italiano, francés e inglés, Ángel Crespo, su traductor al español, no pudo contar con tanta ayuda por parte del autor brasileño. El poeta español trató de recuperar, a partir del impulso rosaniano, la pujanza de una lengua, la castellana, que, por el uso, había perdido su brillo, su fogosidad y su vida (Maura, 2007: 110).

Pero, ¿por qué tanta dedicación a la hora de colaborar con los traductores? Se apuntan varias hipótesis: el deseo de una mayor difusión de su obra y, por ende, de un reconocimiento mundial, la concepción de la traducción como un reto complementario al proceso creador o la necesidad de vigilar de cerca todo aquello que rodeaba sus obras.

Guimarães Rosa les exigía a los traductores el mismo perfeccionismo que le caracterizaba, pero su actitud fue siempre bastante diplomática. Las críticas y los comentarios más duros los vehiculaba a través de cartas privadas, mientras que cara al público

sus palabras eran siempre de incentivo y alabanza por el trabajo realizado por los osados traductores que se atrevieron con sus obras. Se juzgó que esa actitud, diplomática y flexible era reflejo de que el autor le daba más importancia a la rápida difusión de sus libros que a la calidad del producto traducido. El propio autor reconocía, en una carta al traductor Meyer-Clason que:

[...] a tentativa de reproduzir tudo, tom a tom, fáiça a fáiça, golpe a golpe, seria empreendimento gigantesco, e chinesamente minuciosíssimo, obra de árdua recreação, custosa, temerária e aleatória. Sei que nem o editor, nem o tradutor, nem o autor, podemos correr ese risco (Rosa, 2003: 113).

Sin embargo, hay ejemplos también de otra postura completamente diferente, en la que el autor discute con su traductor acerca de la palabra exacta, con un nivel de minucia y perfeccionismo igual al que se exige a sí mismo. Guimarães Rosa fue un hombre obsesionado por las palabras, perfeccionista, con una atípica atención al detalle, con una infatigable capacidad de trabajo. Aunque no haya exigido despóticamente a sus traductores que trabajasen igual que él, sí les estimuló para que le secundaran en el camino laborioso que trilló y les insinuó qué soluciones deberían adoptar para reproducir todos y cada uno de los matices con que él impregnó el texto original:

Eu faço ou procuro fazer isso, permanentemente, constantemente com o português: chocar, “estranhar” o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe (Rosa en Verlangieri, 1993: 100).

Decía Albert Bensoussan (1999a) que el traductor debe meterse en la obra y en el escritor para, aprehendiendo a ambos desde dentro, intentar devolverlos, *regurgitarlos*, íntegramente. Una de las mejores formas para meterse dentro de la obra e identificarse con el autor es, en el caso de traducción de obras de autores vivos, estar en contacto con él, para poder entender mejor qué le pasaba por la cabeza cuando escribió la obra. Ni todos los escritores están dispuestos a colaborar o a inmiscuirse en el proceso de traducción. Así, el traductor brasileño de *Cien años de soledad*, Eric Nepomuceno, declaró que García Márquez solo le había pedido dos cosas: hacer una buena traducción y no consultarlo para nada (Yuri, 2006: 3). Guimarães Rosa se hallaría, pues, en el extremo opuesto.

Además, debemos tener en cuenta que este Guimarães Rosa se encontraba en una posición privilegiada para orientar a sus traductores, puesto que dominaba varios idiomas y tenía una concepción muy clara de lo que es la traducción. Este novelista reconocía las dificultades a las que se enfrentan los que se proponen traducir sus obras y se muestra dispuesto a ayudar a sus traductores en la difícil lid que supone la descodificación de sus textos.

Guimarães Rosa acuñó el término *traduzadaptar-se*, haciendo referencia a la necesidad no solo de traducir el sentido, sino de producir en el lector el mismo efecto

de sentido, a través de recursos diferentes y escudriñando en las potencialidades de la lengua de llegada (Fantini, 2006: 33). Se trataba, pues, de buscar una correspondencia para el texto original en el plano del significado y en el plano del significante. Tenemos que tener en cuenta que Guimarães Rosa privilegia el significante sobre el significado, dado que muchas veces elegía las palabras por su hermosura física y sonoridad poética. A esta dificultad se suman otras, como los neologismos, la toponimia exótica, los rasgos arcaizantes, la sintaxis particular y los diálogos repletos del habla *sertaneja*, creando una forma de expresión sin parangón en las letras brasileñas.

El traductor de Guimarães Rosa tiene no solo que traducir las palabras, sino, y sobre todo, transmitir al lector la extrañeza del texto. El *principio de extrañamiento* es el que nos permite salvaguardar el tono adecuado del texto (Bensoussan, 1999b: 137). Así, Guimarães Rosa le comentó a su traductora estadounidense, Harriet de Onis, que debería descolocar al lector estadounidense con una sintaxis y un vocabulario inesperados, tal y como él lo hacía con sus lectores brasileños.

El traductor debe evitar caer en la tentación de *explicar* el texto, de iluminarlo excesivamente y de allanar el relato facilitando la lectura del texto traducido. No debe ofrecer al lector un texto pasado por el pasapuré, sin los *tropezones* que el autor del texto original servía a sus lectores. A este principio Albert Bensoussan (1999b: 138) lo llama “respeto al lector”: un texto accesible pero sin clarificar demasiado.

Al mismo tiempo, debemos tener en cuenta el respeto hacia lo extranjero, es decir, el lector debe adivinar que lo que lee viene de fuera, pero no percibir la sombra de la traducción. El traductor debe pasar casi desapercibido y nunca anular completamente al otro en su singularidad, evitando el etnocentrismo que regía las traducciones de antaño (Bensoussan, 1999b: 137). Y una tercera exigencia: el mercado del libro. El traductor tiene la importante tarea de ayudar a la difusión de la literatura extranjera en su país, y una mala traducción puede ser un lastre insalvable para la importación de esa literatura.

Guimarães Rosa solía sugerir a sus traductores que fuesen creativos, que explorasen las potencialidades del lenguaje sin sentirse atados al texto original. Sabía muy bien que las palabras y las construcciones de una lengua no tienen por qué tener equivalentes en otra lengua. De ahí la necesidad de crear, inventar y explorar los rincones aún vírgenes del idioma. El escritor confiaba en el criterio exclusivamente personal, arbitrario y fónico de sus traductores, por ello no dudaba en decirles que se sintiesen libres para inventar cuando no hallasen otra solución.

El libro *Grande Sertão: Veredas* finaliza con el símbolo del infinito. La presencia de este icono sugiere que la novela está abriendo los eslabones de su cadena interactiva para nuevas travesías y para insertar en ellas nuevas redes y nuevos lectores del diabólico pacto ficcional allí propuesto. Ya antes el autor había anunciado el final de la historia, y sin embargo sigue unas páginas más. Esa vacilación a la hora de terminar la obra refleja la voluntad de proyectar la historia más allá del libro.

La creación artística se concibe como una cadena que no tiene fin, que se desdobra como constante reescritura, como sucesivas traducciones. Al hablar de su proceso creador, Guimarães Rosa establece una comparación con el proceso traductor:

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se estivesse 'traduzindo', de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no 'plano das idéias', dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa 'tradução'. Assim, quando me 're'-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em caso de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do 'original ideal', que eu desvirtuara... (Rosa, 1980: 64).

Interesantes son también las palabras de su hija, Vilma Guimarães Rosa (2007), en un artículo publicado en la *Revista de Cultura Brasileña*. En ese artículo ella recuerda cómo su padre colaboró con los traductores Edoardo Bizzarri, Curt Meyer-Clason, Harriet de Onis y Barbara Shelby:

Traducir es reinstrumentar un texto. Es reorquestrar una historia, transcribirla en otra pauta, en otra clave. Traducir es re-vestir: cambio de ropaje de ideas, sin más alteraciones que lo mínimo evitable. A veces, el nuevo instrumento ofrece algunas nuevas posibilidades. Consciente de ello, él nunca las dejaba sin aprovechar. A veces incluso sorprendía a los traductores por sus propuestas (Rosa, 2007: 131).

En una entrevista con Günter Lorenz, en 1965, Guimarães Rosa hablaba del futuro de Latinoamérica dentro del panorama cultural internacional (Lorenz, 1991: 62-97). Por aquel entonces, veía el continente americano como un terreno literario y artístico apto para el mundo, con un futuro muy prometedor. En un símil matemático, considera a Europa como la x de la ecuación y a América como la y . De esta forma expresa la interdependencia entre el Viejo y el Nuevo Continente. La joven América ama a Europa como se ama a un ascendiente. Guimarães Rosa afirmaba que Europa debería tener más en cuenta la y de la ecuación como condición necesaria para asegurar su futuro económico, político, espiritual y artístico.

Guimarães Rosa pronosticó que en el siglo XXI la literatura mundial estaría orientada hacia Latinoamérica, y ciudades como Río de Janeiro, Bahía, Buenos Aires y México D. F. remplazarían a las capitales europeas en el panorama cultural internacional. Las jóvenes literaturas latinoamericanas ya habían superado el colonialismo, a partir de ahí todo sería crecimiento y esplendor.

2.4. Nélida Piñon: tras las huellas de Guimarães Rosa

Nélida Piñon es hoy considerada por la crítica de su país como la gran heredera de la tradición literaria de Brasil y una de sus renovadoras. La escritora brasileña ha ganado muchos de los premios literarios internacionales más prestigiosos y ha sido la primera mujer en presidir una academia de letras.

En España Nélida Piñon ha sido reconocida con el Premio Internacional Menéndez Pelayo (2003), el Premio Príncipe de Asturias de las Letras (2005) y el premio Internacional Terenci Moix (2010), entre otros. Además, el Instituto Cervantes ha deci-

dido ponerle su nombre a la biblioteca que este centro tiene en Salvador de Bahía, una distinción que hasta ahora solo se les otorgó a autores españoles e hispanoamericanos. La directora del Cervantes, Carmen Caffarel, justificaba ese homenaje por los lazos tan estrechos que Nélide Piñon ha nutrido siempre con España, tierra de sus ascendientes. De esta forma, la escritora carioca es una de las mejores embajadoras de Brasil en España.

Desde su estreno en el mundo literario con *Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo*, a Nélide Piñon se le ha afiliado al movimiento que, desde Guimarães Rosa, se orienta hacia la renovación formal del lenguaje. Su prosa se inscribe entre los textos literarios que asocian reflexión y dominio de la creación en el lenguaje. Por la fuerza de su inquietud permanente, Nélide Piñon no se acomoda a la elección de determinados modelos, sino que incumple las reglas, busca lo nuevo, revitaliza lo canónico y parte hacia la experimentación en el lenguaje.

Su palabra es una palabra que inventa y construye, trasciende los límites del lenguaje y se instaura en una nueva forma de decir lo que se quiere. La escritora sabe imprimirle a la palabra un dinamismo particular. Es consciente de que, entre todas las formas factibles de expresión, la palabra es la que más directamente pone al hombre desnudo ante sí mismo, frente a sus problemas individuales y a sus contradicciones.

Los textos de Nélide Piñon conllevan la preocupación por la metáfora original, el trabajo en el lenguaje, la selección precisa del vocabulario, la elegancia del estilo y el metalenguaje. En la conferencia *La memoria femenina en la narrativa*, Nélide Piñon habla de su trabajo con el lenguaje en los siguientes términos:

Soy una narradora que se proclama hija del lenguaje con que habla, piensa, escribe, calla y describe, y de la imaginación que articula un mundo suplementario para acondicionarlo a la realidad heredada. A lo largo de los años me enfrenté al desafío, siempre renovado, de crear un lenguaje autónomo, esencial e irrenunciable, que debía brotar de mi visión fantasiosa, y de ajustarme a otro lenguaje, común a todos, rescatado del universo masculino, para conferirle, después de un silencio milenario, una versión en armonía con la intimidad de mi corazón y de mi pensamiento múltiple de mujer. Debía crear un lenguaje amplificador de una semántica privada, mi propia representación teatral, sin por ello desechar la arqueología de la memoria, aquella superficie arcaica a ella adherida (Piñon, 1999: 4).

La preocupación de Nélide Piñon por la palabra le viene desde muy niña, pues le encantaba la sonoridad de las palabras. Para ejemplificar esa preocupación, la escritora suele contar una anécdota de su adolescencia. Tenía quince años y estaba escribiendo un cuento. En cierta altura del relato le surgió una circunstancia de la que no sabía cómo escapar, y no le quedó más remedio que escribir *ladeira ingrime* (Piñon, 1997a). Tal combinación de palabras le produjo tamaño malestar que juró que no volvería jamás a ceder a aquel tipo de presión lingüística a menos que estuviese al servicio de una crítica específica. Comprendió que el hombre era una realidad que ella no tenía fuerzas para definir, que era difícil abarcar en toda su complejidad.

Guimarães Rosa también mantuvo durante toda su vida una intensa relación con la palabra, buscando la novedad en los vocablos y en la sintaxis y revelando el exotismo en las frases. Una relación de igual intensidad es la que mantiene Nélida Piñon con su escritura. Igual de perfeccionista que el escritor de Cordisburgo, Nélida Piñon trabaja intensamente con la lengua y la configuración de las frases, ya que éstas deben tener un rostro final, deben preservar su gracia, emoción o drama. Trabaja también la palabra, sin despojarle el alma y atribuyéndole una visión y un significado poéticos.

Es precisamente esta forma tan particular de escribir la que le confirió la etiqueta de escritora hermética, sobre todo en sus primeras obras. Su escritura no cae en el lugar común, sino que siempre sorprende, innova, rompe con todo. Cada libro es distinto porque, entre uno y otro, la escritora se toma un tiempo para diluir las metáforas, obsesiones verbales y temáticas que empleó en una determinada obra. Nunca ha obedecido a las leyes del mercado, ni ha buscado pequeñas glorias.

De todos los libros de su primera fase, quizás *Tebas do meu coração* sea uno de los de lectura más exigente, tanto por su temática como por su compleja forma de escritura. El lector se encuentra con una multitud de personajes que desfilan anárquicamente por las páginas del libro, sin que le sea posible conocer ni sus orígenes ni los porqués de sus extraños comportamientos. La novela empieza sin ningún tipo de presentación, los personajes parecen surgir de la nada. Todo parece un sinsentido, se rompe con cualquier expectativa del lector.

Esa sensación de extrañamiento, de la que también hablábamos al referirnos a *Grande Sertão: Veredas*, exige del lector ir más allá del propio texto para sintonizar con su autor. Si el lector permanece en la superficie de las palabras, jamás podrá comprender, ni siquiera intuir, qué quiso transmitir Nélida Piñon, qué se esconde detrás de cada pasaje, qué representa Santíssimo, qué simbolizan sus personajes.

En lo que se refiere a la forma de escritura, *Tebas do meu coração*² se caracteriza por la complejidad sintáctica, por las marcas de coloquialismo y de lenguaje vulgar y, sobre todo, por los guiños lúdicos a los que la autora carioca somete a la lengua portuguesa. Observemos una muestra de algunos de los juegos léxicos extraídos de la novela:

— Felar dovegar, otra viz.

— O quê? Peregrino rastreava agora a língua, sua sim, sofrendo alterações epidérmicas.

— Faler divogar, itra voz, enriquecia a língua dizendo a mesma coisa com idénticas palavras, buscando porém combinações exemplares. Não era fácil a verdade naquele nível lingüístico [...].

— Iabeshab, su Iabeshab, lato moto bibus, o Sintino lendo, e ordenava-lhes que arrasassem consigo a mercadoria [...].

— Iabeshab, si Iabeshab, lito meto bubus, o Sintino lendo. Havia no rosto um canteiro de rosas, pela candura. O fato de se enriquecer uma língua, sem a deslocar da sua gravidade, encantou Peregrino.

— Então o homem nasceu para enfeitar a língua? (Piñon, 1997b: 89-90).

Este ejemplo se corresponde con el habla inventada de Iabeshab, un mercader extranjero que desembarcaba en Santísimo trayendo aires exóticos y mercancías inútiles. Sus invenciones lingüísticas sometían la lengua a *alteraciones epidérmicas* y actuaban como elemento enriquecedor del idioma. La invención se concibe como una herramienta lúdica que ilumina mejor el mismo proceso de creación, ya que desafía el concepto de arte como suplemento de la realidad. El resultado final es un lenguaje totalmente ficticio difícil de descifrar.

El diálogo anterior finaliza con un interrogante, una reflexión acerca de la función de los seres humanos en tanto que *decoradores* o recreadores de su propio idioma. A lo largo de la novela encontramos varias muestras de la preocupación de la autora por el lenguaje. Así, el siguiente pasaje actúa como reflexión metalingüística y define no solo el lenguaje y el raciocinio de los habitantes de Santísimo, sino los de la misma escritora: “O pensamento elíptico predominava agora em Santíssimo. Não era fácil segui-lo a menos que fosse nativo dali. Tinham orgulho em manipular palavras, sem medir conseqüências” (Piñon, 1997b: 363).

Lepecki (1976), en la reseña de esta novela, destaca la alquimia del lenguaje llevada a cabo por Nélida Piñon. Se puede observar que el comentario de la reseñadora —que reproducimos a continuación— se podría aplicar también a Guimarães Rosa:

Palavras novas criadoras dum diálogo a princípio inapreensível ou vazio, mas pleno de sentido novo, do todo genésico que reside na “transparência do mundo visível”. As palavras, transparentes, já não veiculam o sentido que a convenção lhes atribuiu, mas criam, dentro do novo contexto por elas mesmas delineado, a surpresa das novas significações ainda por vir (Lepecki, 1976: 98-99).

Lepecki hace referencia a la búsqueda de la génesis de las palabras y al rechazo del uso mecánico y convencional que hace que éstas pierdan su capacidad de engendrar ideas. Además, halla un acentuado sentido barroco en la novela, por la contraposición de enunciados contradictorios, traslúcidos y oscuros. Recuérdese que ese mismo adjetivo, barroco, había sido aplicado a *Grande Sertão: Veredas*.

En su trayectoria, Nélida Piñon sigue las pistas de la literatura moderna —aunque a ella no le gusta que la vinculen con estéticas modernas porque se siente moderna sin renunciar a lo arcaico—, emprende la resurrección de un lenguaje perdido y reinventa, a partir de la parodia ritual, un nuevo lenguaje universal que apunta hacia un mundo que no es sino un rito, un juego con la arquitectura de un lenguaje original, entre la búsqueda del origen y la proyección hacia el futuro.

Desde sus primeros relatos, Nélida Piñon confiesa ser una subversora de la sintaxis y de los géneros tradicionales. Muestra, además, una gran preocupación por la palabra, puesto que en sus novelas ninguna palabra sale ilesa. Su lenguaje y su visión son poéticos, a través de la metaforización agrega a los hechos un significado que no tenían, creando las entrelíneas, que es lo que la autora llama *subterfugios*.

Para mejor entender a Nélida Piñon, hay que acompañar su trayectoria, conocer su refinamiento, su pasión por los libros, su curiosidad ilimitada, su amor por la

palabra, su sangre mestiza y apreciar que ella es una mujer de muchas épocas, de todos los tiempos. Le apasiona hablar del siglo XII, de las grandes mujeres de la historia, de Leonor de Aquitania, de Catalina la Grande de Rusia, de la Virgen María, del Islam, del Bagdad de las Mil y una noches, de la Galicia celta, de la Grecia clásica y de tantos otros temas con los que deleita al público que acude a sus conferencias. Su bagaje cultural es inmenso, por eso es capaz de escribir sobre todos los temas. En sus libros hallamos elementos amorosos, cotidianos, históricos, cartográficos, orientales, sociales, nostálgicos, en fin, universales.

Nélida Piñon suele decir que los textos son interminables. No finalizan en el punto final, sino que este punto solo prolonga la percepción del lector e invita al diálogo. Aunque el autor ya no esté, lo que importa es que este deje huella, rastros, memorias, porque la memoria y la invención son inseparables. En esta creencia de la infinitud del texto percibimos una afinidad más entre Nélida Piñon y Guimarães Rosa —recuérdese el signo de infinito tras el último párrafo de *Grande Sertão: Veredas*—, pues los dos autores conciben el texto como un puente de imaginación a través del cual el autor pasa el relevo a sus lectores, extendiendo el texto más allá del punto y final.

A pesar de las similitudes entre Nélida Piñon y Guimarães Rosa aquí sugeridas, este no es el escritor brasileño con el que más se la asocia. Así, es más frecuente que se la relacione con Machado de Assis, definiéndola como la escritora brasileña que da continuidad a la tradición reflexiva del fundador de la Academia Brasileira de Letras y precursor de la novela moderna en la literatura de aquel país (Proença Filho, 1995: 77). La misma Nélida Piñon ha expresado en multitud de ocasiones su enorme admiración por Machado de Assis. En algunas entrevistas en las que se le pregunta por autores brasileños contemporáneos, como Rubem Fonseca y Jorge Amado, Nélida Piñon no duda al emitir el siguiente juicio:

Machado de Assis, es el primer gran genio de América Latina. No se puede entender muy bien cómo algún país de América Latina en aquel momento (finales del siglo XIX) pudo engendrar un genio tal. [...] Él sí es grande, los demás solo somos sucesores en un mundo cada vez más complicado, aunque muy disfrutable (Piñon en Solórzano, 2005: 38).

Con las reflexiones aquí expuestas acerca de los posibles puntos en común entre Nélida Piñon y Guimarães Rosa no queremos adscribirla a ninguna corriente literaria ni adjudicarle influencias que la autora no ha reconocido. Nélida Piñon siempre ha deseado ocupar una posición autónoma en el sistema literario brasileño, sin que le pusiesen etiqueta ni le otorgasen carné de pertenencia a un determinado *club* literario. Cualquier intento de categorización sería intentar definir lo indefinible, abarcar bajo una etiqueta algo demasiado múltiple y complejo como es el conjunto de su obra.

2.4.1. La traducción vista por Nélida Piñon

En 1974 Nélida Piñon fue invitada por el Pen Club de Nueva York a un seminario sobre la traducción en el ámbito latinoamericano —su intervención está recogida

en Dasilva Fernández (2005: 326-332). A continuación analizaremos los aspectos más interesantes de la exposición de Nélide Piñon sobre su visión de la labor traductora.

En esta conferencia sobre la traducción, la escritora afirmó sentirse fuera de contexto por dos razones principales. La primera por el aislamiento y la poca proyección internacional de la literatura brasileña, un hecho que redundaba en el reducido número de obras de autores brasileños traducidos a otros idiomas. La segunda, por la naturaleza misma de su profesión, que en su opinión no le ha dado las herramientas necesarias para invadir con éxito y paciencia las estructuras lingüísticas ajenas.

Se ha dicho muchas veces que uno de los problemas de la literatura brasileña es la lengua, distinta de la que hablan el resto de sus hermanos sudamericanos. Brasil se ha visto sometido al segundo plano cuando territorialmente le correspondería estar al frente del gran proyecto latinoamericano. No se le incluye en el *boom* de las letras iberoamericanas. La inexistencia, en el nivel internacional, de un auténtico interés por descubrir su cultura y, en particular, su literatura ha hecho que los escritores brasileños sean poco traducidos.

Por esa razón, Nélide Piñon afirmaba, en aquella ocasión, desconocer cómo se comportaba el portugués de Brasil al verse a otras lenguas. No tenía ejemplos suficientes para poder describir el comportamiento de la lengua de Brasil cuando se le ponía un ropaje distinto al portugués. Se vivía entonces una especie de marginación literaria que impedía que las obras brasileñas circularan con normalidad en otros países. Brasil era el gran olvidado en las ferias literarias, en los simposios, en los estantes de las librerías y bibliotecas de todo el mundo. Las razones de este aislamiento son, según la escritora, el hecho de hablar una lengua diferente del resto del continente y el apego del brasileño a su tierra, que le impide traspasar sus fronteras.

Muy interesante es la reflexión que realiza Nélide Piñon acerca del hecho traductor. En su discurso, hace referencia a Guimarães Rosa y a su estrecha relación con los traductores de sus obras. Este apunte le sirve para introducir la idea del traductor como constructor artístico y destructor del código. De esta forma, Nélide Piñon eleva la categoría del traductor a coautor, recreador y artista. Se le otorga, entonces, una mayor libertad para transgredir ciertas normas lingüísticas cuando así lo hizo en autor en su lengua materna.

Nélide Piñon invita al traductor a experimentar con su lengua, a buscar los hilos semánticos donde no se esperaba encontrarlos e incluso crear en su propia lengua todo aquello que, en el momento de la traducción, percibió que le faltaba en su idioma. Hay que buscar soluciones para los recursos internos prácticamente intraducibles donde se refugian las fantasías, la índole y la memoria del pueblo que utiliza esa lengua como vehículo de expresión. Mucho más difíciles de solucionar son los problemas de índole cultural, los cuales obligan al traductor a encontrar un equilibrio, ya que la fidelidad a la letra es insuficiente.

Una vez más, Nélide Piñon recuerda la figura de Guimarães Rosa como ejemplo de innovador del lenguaje, como arqueólogo de la palabra. Del mismo modo que Guimarães Rosa viajaba al centro nervioso de la palabra para llegar a su génesis y sorprender

su sentimiento, el traductor también debe luchar contra la rigidez lingüística. Nélide Piñon define, efectivamente, la traducción como movimiento.

En la última parte de su análisis de la traducción, la escritora brasileña habla de la dificultad añadida de traducir a los autores latinoamericanos, debido a que tanto el portugués como el español de Latinoamérica son lenguas dinámicas, en una continua y libre evolución. A ello hay que añadir el exotismo, la fantasía, la aportación de las otras razas que poblaron este continente y la influencia de un entorno completamente distinto al de Europa. Poseen un habla propia y un vocabulario fruto de su historia, influido por las lenguas indígenas y africanas. Esa abundancia de opciones lingüísticas ha abierto nuevos horizontes para las lenguas colonizadoras, ha sido como una bomba de oxígeno para las viejas y rígidas lenguas de las metrópolis.

La literatura del Nuevo Continente ha permitido que descubriéramos América por segunda vez y nos ha enseñado a ver las cosas de otro modo. Según Nélide Piñon, la traducción de los textos latinoamericanos es una tarea tan compleja que solo la deberían emprender quienes han bebido de la misma tradición inventora, quienes sean capaces de liberarse de estatutos lingüísticos rígidos y sepan ir más fácilmente hacia lo extraño, transmitiendo esa extrañeza.

Albert de Bensoussan (1999b: 136-137), al hablar de su experiencia como traductor de autores de Hispanoamérica, explica que los traductores al francés de textos hispanoamericanos muchas veces recurren a las fuentes de las antiguas colonias francófonas porque allí encuentran un habla mucho más flexible y diversificada. El traductor impone así su personalidad lingüística para ser más fiel a su autor. Como este emplea un español fuertemente alejado del europeo, también el traductor echa mano de variedades del francés menos encorsetadas que la del Hexágono.

En su artículo “Os procesos de oralidade na literatura galega culta”, Basilio Losada (1999b) propone, como modelo sugestivo y válido para la literatura del siglo XXI, a Juan Rulfo, César Vallejo y Guimarães Rosa, tres iberoamericanos, tres inventores del lenguaje. Emplean una lengua capaz de expresar el misterio, que devuelve la oralidad a la escritura, que recuerda a las lenguas medievales y en proceso de formación, una lengua basada en la *desconceptualización*. Pero este hecho los convierte en autores difícilmente traducibles. De ahí que la literatura brasileña, con una alta carga de medievalismo, transgresión y novedad, se halle apartada de los circuitos de la industria editorial internacional (Losada, 1999b: 990-991).

3. La literatura brasileña en España

3.1. La difusión de la literatura brasileña traducida en España

Con el sobrenombre de *la gran desconocida* se suele hacer referencia en los círculos internacionales a la literatura brasileña. Exceptuando nombres como Paulo Coelho o Jorge Amado, el lector español no suele encontrar en las librerías ejemplares de otros grandes escritores brasileños de ayer y de hoy.

En España quedan aún muchos escritores brasileños por descubrir. Varios autores considerados canónicos en Brasil, sobre todo dramaturgos y poetas, nunca han sido importados a nuestro país. Paradójicamente, fue la poesía brasileña el primer foco de atención que despertó el interés de los intelectuales españoles. Así, hacia mediados del siglo XIX, Juan Valera se maravillaba ante la descubierta de Gonçalves Dias y João Manuel Pereira da Silva (Massucci Calderaro, 2009).

A principios del siglo XX, revistas literarias como *Electra*, *Cosmópolis*, *La Gaceta literaria* e *Ínsula*, publicaban traducciones de poetas brasileños. Esas antologías poéticas iban acompañadas de toda una maquinaria de presentación del rico imaginario brasileño dirigida a los medios artísticos e intelectuales de España. En *La Gaceta literaria* se dieron a conocer los poetas del Modernismo a través de una selección de poemas cuidadosamente traducidos (Massucci Calderaro, 2009). Infelizmente, los textos de los poetas clásicos brasileños han quedado olvidados en los cajones de esas publicaciones especializadas.

A partir de 1962, otra revista, la *Revista de Cultura Brasileña*, toma el relevo a la hora de dar a conocer la poesía brasileña. Esta ambiciosa publicación fue clave a la hora de hacernos conocer un Brasil que va más allá de la samba y el fútbol. No solo la poesía, sino la literatura en general, las artes plásticas, el cine o la música han estado presentes en este proyecto cuya influencia en los círculos literarios españoles sobrepasó cualquier expectativa.

En la prosa, Jorge Amado ha sido la presencia brasileña de mayor peso en el extranjero hasta la aparición de Paulo Coelho. Si al primero se le venera como un auténtico representante de la novela brasileña, el segundo es considerado un autor representativo de una literatura internacional en la que Brasil solo está presente en el carné de identidad del autor. En España, Coelho es omnipresente en los estantes de las librerías cada vez que publica un nuevo volumen. Paulo Coelho ostenta el *honor* de ser casi el único autor de Brasil que podemos encontrar en nuestros hipermercados junto a otros *best-sellers* de diferentes nacionalidades.

La literatura brasileña se ha divulgado en España prácticamente como una literatura de un solo autor. De forma general, muchas de las traducciones de obras brasileñas disponibles en España no son más que manifestaciones aisladas que no han formado parte de una política de difusión coherente y eficaz. Ninguna literatura puede llegar a la cultura importadora como un conjunto si en ese trasvase no han intervenido todos los actores del sistema, es decir, agentes literarios, editoriales, patrocinio institucional, entre otros.

El mejor remedio para este mal histórico sería el fomento de proyectos de traducción encaminados a dar a conocer la literatura brasileña en España, acercando al lector español el fecundo universo literario del gigante sudamericano. Su potencial es reconocido internacionalmente, porque en muchas esferas Brasil ha dejado de ser un país de futuro para convertirse en *un país de presente*, como reconocía en un artículo homónimo César Antonio Molina. El entonces ministro afirmaba que Brasil es “un lugar de referencia para el arte, el urbanismo, el diseño y, en definitiva, la modernidad cultural” (Molina, 2007).

En algunas ocasiones la primera piedra para la construcción de esta autopista cultural transatlántica ha sido puesta por iniciativa de los traductores, señalados especialistas de la lengua portuguesa y de la cultura brasileña. En el siguiente apartado recordaremos a algunos de los mediadores lingüísticos que hicieron posible que los autores brasileños se pusiesen el ropaje castellano.

3.2. Algunos nombres propios de la traducción al español de obras brasileñas

La presencia de un autor extranjero en una determinada literatura está intrínsecamente relacionada con la labor de sus traductores. Sin ellos, ese autor no hubiera podido llegar a un público meta cuya lengua materna difiere de la lengua en la que fueran escritas originariamente las obras de dicho escritor. Tal puente es un paso ineludible tanto para los escritores que deseen una proyección internacional como para los lectores cuya curiosidad les lleve a transitar por los diferentes paisajes literarios.

Pese a que la invisibilidad del traductor se interpreta, a veces, como el resultado óptimo de su trabajo —el texto traducido llega al público meta con la misma naturalidad que el original llegó a los lectores de la cultura de origen sin que la operación traductora haya estorbado la comunicación entre el autor y sus lectores—, el hecho de pasar por alto la labor del traductor supondría no reconocer su importancia en ese acto comunicativo especial y tripartito que es la traducción.

En este aspecto, debemos reconocer la contribución, entre otros, de los españoles Ángel Crespo, Basilio Losada y Mario Merlino. Todos ellos supieron ver con antelación que la literatura brasileña es una de las literaturas del siglo XXI y anudaron lazos tan íntimos con su literatura que pudieron verter al español de forma magistral algunos de los clásicos brasileños cuya traducción lleva la firma de alguno de ellos. Los tres forman parte de una lista, cada vez más numerosa, de traductores *brasileñistas* que nos hacen renovar la esperanza de que, en un futuro cercano, se multiplicarán las ediciones de autores brasileños en España.

Ángel Crespo fue el director de la *Revista de Cultura Brasileña*, un proyecto impulsado por el poeta y entonces cónsul en España João Cabral de Melo, bajo los auspicios de la Embajada de Brasil en Madrid. A Ángel Crespo se le conoce como uno de los mayores *brasileñistas* de España y su mujer, Pilar Gómez Bedate (1997), reconocía en un artículo que Ángel Crespo había contribuido a difundir la literatura brasileña con sus traducciones y antologías de enorme nivel literario.

Cuando se le preguntó a Ángel Crespo sobre la revista, él subrayó que se trató de un proyecto que tuvo una gran influencia en favor del conocimiento de la literatura brasileña (Crespo en Valls, 1987: 283-284). Una influencia que no solo se limitó a España sino también a Hispanoamérica. Los brasileños agradecieron la labor del equipo de redacción en la difusión *objetiva* y no partidista del conjunto de la literatura de su país. En una primera etapa, se publicaron cincuenta y dos números desde junio de 1962 hasta noviembre de 1981, y luego aparecieron números sueltos de forma esporádica. En 1968 se dedicó más de la mitad de sus páginas a la desco-

nocida Nélide Piñon. Fue el lanzamiento de la joven escritora en España, una mujer que, en palabras de Ángel Crespo, es una de las grandes después de Guimarães Rosa (Crespo en Valls, 1987: 285).

En 2005 se vuelve a emprender ese proyecto, una nueva serie que se inicia en un momento de especial relevancia para las relaciones hispano-brasileñas. El nuevo editor, Acir Pimenta Madeira, expresó su pretensión de hacer una publicación plural, abierta al debate y que sirviese como tribuna del pensamiento brasileño contemporáneo.

El número cinco de la revista, publicado en 2007, se dedicó enteramente a João Guimarães Rosa, un homenaje anticipado de la celebración del primer centenario de su nacimiento. Este número recoge artículos de Ángel Crespo, traductor de *Grande Sertão: Veredas*, Mario Vargas Llosa, Antonio Maura, Vilma Guimarães Rosa, entre otros, además de la traducción de Valquiria Fagnani Wey del cuento *Mi tío el jaguareté*.

Basilio Losada es otro enamorado de la lengua y la literatura de Brasil: “A gran literatura desta segunda metade do século XX é a do Brasil, e nela está escrito o monumento máximo á oralidade escrita: *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa” (Losada, 1999b: 991). Su amor se remonta a hace casi cuarenta años, cuando compró *Os velhos marinheiros* de Jorge Amado. A partir de entonces, ha traducido a numerosos autores brasileños.

Sin embargo, Basilio Losada no se atrevió con Guimarães Rosa ni con la novela *Tebas do meu coração* de Nélide Piñon, por la imposibilidad de llevar a cabo una traducción correcta. El traductor gallego pone la literatura brasileña como un ejemplo que debería seguir la literatura en lengua gallega. Una literatura de futuro centrada en formas de creación verbal muy próximas a la oralidad, a la palabra libre, desinhibida, transgresora (Losada, 1999b: 991).

Otro nombre vinculado con la traducción literaria de obras brasileñas es Mario Merlino. Su estreno como traductor en 1977 fue precisamente con un autor brasileño, Osman Lins, traduciendo para Alfaguara el libro *La reina de las cárceles de Grecia*. Desde entonces, muchos otros nombres de la literatura brasileña han engrosado esa lista encabezada por Osman Lins. Podemos citar a Jorge Amado, Clarice Lispector, Lygia Bojunga Nunes, João Ubaldo Ribeiro, Rubem Fonseca, Paulo Lins o Nélide Piñon, entre otros.

La vida de Merlino se ha centrado en torno a la literatura no solo desde la faceta de traductor, sino también como escritor, poeta, ensayista, crítico literario, coordinador de talleres de traducción literaria y conferenciante. Este transeúnte —según su propia definición de traductor— se confiesa un gran admirador de Nélide Piñon, con la que intercambió pareceres a la hora de traducir *La dulce canción de Cayetana* y *La fuerza del destino*, entre los años 1989 y 1990. Mario Merlino recuerda con especial cariño su visita a la Academia Brasileira de Letras en el año de su centenario, coincidiendo con la presidencia de la escritora carioca. Como él mismo evoca, “gracias a ella [Nélide] se hizo pasillos y vitrinas de sueño mi recorrido por las salas de aquel edificio, en el 203 de la Avenida Presidente Wilson” (Merlino, 2005: p. 34).

3.3. Iniciativas de acercamiento a la literatura brasileña en España

Como se ha podido comprobar en el apartado anterior, los traductores de la literatura brasileña han ejercido un papel importante en su difusión en España. Los gobiernos de ambos países así como determinados organismos y editoriales también han colaborado en este sentido. Así, la editorial Alfaguara presume de llevar años publicando lo mejor que se escribe en Latinoamérica, los autores emblemáticos, las grandes figuras que determinan las principales corrientes de influencias, en un constante viaje de ida y vuelta entre América y España. Alfaguara es la editorial que ha publicado, por ejemplo, la mayoría de los títulos de Nélide Piñon traducidos al castellano, así como libros de Guimarães Rosa, Ubaldo Ribeiro y Clarice Lispector.

Además de la mencionada *Revista de Cultura Brasileña*, otras revistas literarias y culturales se han asomado al mundo encantado de la creación literaria brasileña, con el objetivo de revelar un nuevo paisaje cultural hasta ahora desconocido y derribar los tópicos históricamente asociados a Brasil —samba, playas, fútbol, favelas. Un ejemplo interesante fue el número monográfico de *El Urogallo*, publicado en el verano de 1995, dedicado a la mujer en la cultura brasileña, en todas las esferas del arte: cine, música, artes plásticas, fotografía y literatura.

En ese ejemplar de *El Urogallo*, el entonces embajador de Brasil, Luiz Felipe de Seixas Correa, destaca en el prólogo que Brasil es un mosaico de las diferentes culturas presentes en su territorio, una aleación perfecta e incomparable de todas las valiosas aportaciones de los pueblos que hicieron posible que Brasil sea lo que es hoy (Seixas Correa, 1995: 9-11). Se trasmite así la imagen de un Brasil femenino, moderno, creativo, fecundo. En el apartado de literatura, figuran nombres importantes de la nueva novela brasileña como Nélide Piñon, Rachel de Queiroz, Clarice Lispector y Lygia Fagundes Telles.

Pese a todo, estas iniciativas suelen ser aún la celebrada excepción ya que la tónica es la ausencia, el silencio, el olvido. Por ejemplo, en *El País Semanal* se publicó el resultado de una encuesta realizada a cien escritores de habla hispana, y en ella se les preguntaba por los cien libros que más les han marcado (Prado, 2008). En dicha lista no figura ningún autor brasileño, pues el único escritor de lengua portuguesa que aparece es el portugués Pessoa.

Ha habido una serie de acercamientos no solo entre los gobiernos de ambos países sino también entre empresas y editoriales, sobre todo a través de ferias del libro. Por ejemplo, en la 10ª Bial Internacional del Libro de Río, en 2001, varios editores españoles aprovecharon la oportunidad para evaluar la posibilidad de lanzamientos de títulos brasileños en España y estuvieron en Río de Janeiro para observar el mercado y analizar qué libros poseían un mayor potencial de negocio. En aquel entonces, los editores españoles subrayaron el hecho de que en España no había filiales de editoriales brasileñas y que la traducción de autores de lengua portuguesa solamente representaba un 1% de los autores extranjeros.

Brasil ha sido también país invitado de honor en varias ferias internacionales del libro en Hispanoamérica. El reto es importante: trasladar la riqueza cultural de un

país de ocho millones y medio de kilómetros cuadrados a los recintos feriales de unos cuantos metros cuadrados, esto es, su cultura concentrada en los libros salidos de la pluma de sus escritores. La embajada de Brasil y la Casa de Brasil en Madrid suelen organizar eventos que favorecen que la literatura brasileña conquiste el lugar que le corresponde en la literatura universal.

En agosto de 2008, el entonces ministro español de Cultura, César Antonio Molina, asistió en São Paulo a la Bienal Internacional del Libro, en la que España fue país invitado. Sus palabras esbozaban un optimismo, que nos parece exagerado, acerca de la buena salud de que goza la literatura brasileña en España. César Antonio Molina afirmaba que “la literatura brasileña también nos pertenece a los españoles, que la hemos disfrutado, que la disfrutamos y la tendremos para siempre en nuestro corazón” (Sin firma, 2008).

Más recientemente, en febrero de 2011, la Fundación Cultural Hispano-brasileña (FCHB) y el Instituto Cervantes firmaron en Madrid un convenio marco de colaboración con el objeto de fomentar el conocimiento cultural entre los dos países. En la ceremonia de firma del acuerdo, se presentó la traducción al español de *Casa-grande y senzala*, de Gilberto Freyre, vertida a nuestro idioma por Antonio Maura.

La FCHB anunció igualmente que en su sitio web ya se podría consultar una base de datos con todos los autores y obras brasileñas publicados en España, traducidos a cualquiera de los idiomas oficiales del Estado. Completando esa hemeroteca, también los números de *La Revista de cultura brasileña* se encuentran digitalizados en su página web.

En octubre de 2011, se celebró en el Consello da Cultura Galega el evento *Conexões IV: A literatura brasileira hoje, diálogos Galiza-Brasil*. Este encuentro pretende ser un lugar de reflexión en la que escritores, traductores, investigadores y críticos brasileños y españoles discutan acerca de la proyección de la literatura brasileña y las dificultades que esta debe enfrentar para hacerse presente en los mercados internacionales.

3.4. Datos estadísticos sobre la presencia de la literatura brasileña en España

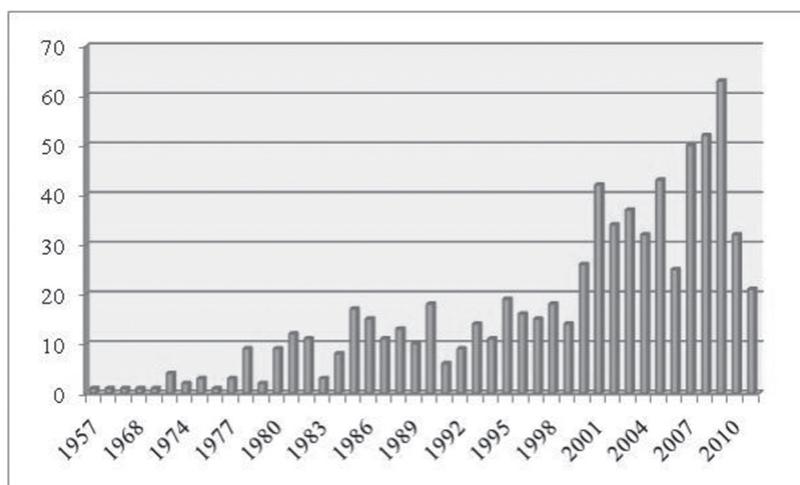
Según los datos del Index Translationum, la lengua portuguesa figura en el décimo puesto del ranking de lenguas desde las que se traduce en España. En este dato están incluidas las traducciones de obras de todos los países lusófonos. Ningún autor de lengua portuguesa figura entre los diez más traducidos en España. Los autores brasileños más traducidos son Paulo Coelho y Jorge Amado, seguidos de Ana María Machado, Lygia Bojunga Nunes y Clarice Lispector y en un puesto más discreto, Machado de Assis, Rubem Fonseca y Nérida Piñón.

Con el objetivo de hacer un repertorio de las obras brasileñas traducidas en España, hemos combinado tres fuentes de consulta en línea: el Índice Translationum, el ISBN y la *Guía de autores brasileños publicados en España*, accesible en la hemeroteca virtual de la FCH. La siguiente tabla refleja la evolución del número de libros brasileños editados en España entre 1957 y 2011. Sin embargo, advertimos que los datos aquí expuestos son aproximados dadas las limitaciones de estas fuentes de consulta.

Tabla 1. Los once autores brasileños más traducidos / editados en España.
Fuentes: ISBN, Index Translationum y Guía de Autores Brasileños (FCHB).

Autor	Traducciones/ ediciones
Paulo Coelho	175
Jorge Amado	88
Ana María Machado	55
Lygia Bojunga Nunes	49
Clarice Lispector	41
Joaquim Maria Machado de Assis	29
Rubem Fonseca	20
Nélida Piñon	12
Ruth Rocha	12
João Ubaldo Ribeiro	10
João Guimarães Rosa	10

Figura 1. Evolución del número de traducciones / ediciones de obras brasileñas en España (1957-2011).
Fuentes: ISBN, Index Translationum y Guía de Autores Brasileños (FCHB).

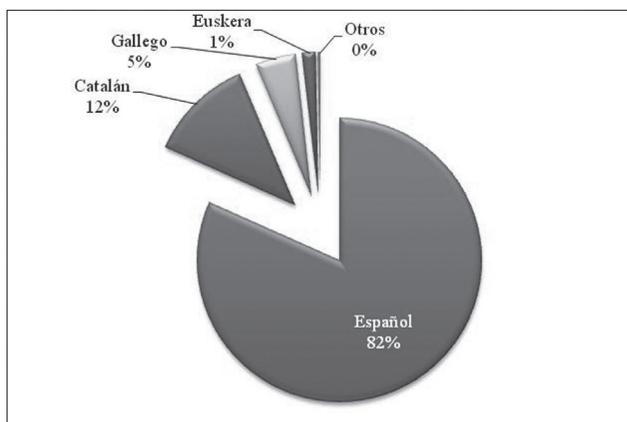


En cuanto a las casas editoriales españolas, Planeta, Alfaguara, Círculo de Lectores y Alianza Editorial son las que cuentan en su haber con un mayor número de ediciones de títulos traducidos del portugués de Brasil. Alfaguara fue la responsable

del descubrimiento de Clarice Lispector en España. Montserrat Mira, Basilio Losada y Mario Merlino encabezan el trío de traductores que han vertido un mayor número de obras brasileñas al español.

Si ampliamos el estudio a las otras lenguas del Estado, el catalán con cerca de 90 títulos traducidos, supera al gallego, con cerca de 35 títulos y al vasco, con 11. En nuestra búsqueda nos encontramos con un libro de Clarice Lispector traducido al asturiano y otro de José Clóvis de Azevedo vertido al valenciano. En Galicia, Galaxia y en Cataluña, Ediciones Proa, son las editoriales que más promueven las letras brasileñas.

Figura 2. Reparto de obras brasileñas traducidas / editadas entre las diferentes lenguas del Estado español.
Fuentes: ISBN, Index Translationum y Guía de Autores Brasileños (FCHB).



3.5. Paulo Coelho, la excepción que confirma la regla

En los últimos quince años, uno de los pocos embajadores de la literatura brasileña que logró colarse en la lista de libros más vendidos en España fue Paulo Coelho. El fenómeno Paulo Coelho es también responsable del crecimiento de la presencia de autores nacionales en la lista de libros de ficción más vendidos en Brasil. ¿Cuál es el secreto de este autor brasileño para convertir todo lo que escribe en un *best-seller*? ¿Encajaría Paulo Coelho dentro de aquel grupo de escritores que en el momento de crear sus obras ya están pensando en las traducciones para las diferentes lenguas? En este punto conviene recordar las palabras del editor y narrador portugués Luiz Pacheco:

Como sabem que vão ser traduzidos, têm de fazer uma linguagem o mais corrente possível, mais linear, mais badalhoça. Ó pá, hoje um escritor, gênero Saramago ou Lobo Antunes, está a fazer um livro e a pensar no Prémio Nobel. Não está a pensar em vocês nem em mim. É na tradutora sueca ou alemã. Não está a fazer um romance, está a fazer um produto, tem de escrever a pensar nisso: temas mais ou menos de interesse universal, e depois serve-se aquilo na prata da casa (Luiz Pacheco en Dasilva Fernández, 2000: 150).

Bien es cierto que Paulo Coelho emplea un lenguaje relativamente sencillo, sin demasiados excesos estilísticos o ideológicos, transmitiendo una profunda espiritualidad. En sus comienzos, Paulo Coelho irrumpe en el mercado brasileño con obras con una fuerte huella esotérica y de autoayuda, adecuadas para lectores que buscan explorar su espiritualidad. Y así logró rellenar una laguna en el mercado brasileño, el espacio de los autores nacionales productores de literatura de masas, hasta entonces ocupado mayoritariamente por *best-sellers* traducidos.

Paulo Coelho ha sido un autor muy implicado no solo en el proceso de creación sino también en el de comercialización, ya que siempre ha participado en conferencias, ha dado muchísimas entrevistas, ha viajado mucho y ha firmado contratos que estipulan cuantías para el *marketing*. La receta ha funcionado, sus obras están traducidas a sesenta y siete idiomas y ha vendido más de veinte millones de libros en muchos países. En el año 2007, vendió más de quince millones de libros en lengua española.

No es de extrañar que, hoy por hoy, cuando se habla de literatura brasileña, la mayoría de los lectores españoles piensen en el autor de *O Alquimista* y *O Diário de um Mago*. Este último, en especial, tiene un mayor vínculo con España y Galicia. La importancia que ha tenido este libro en la difusión del Camino de Santiago le valió el profundo reconocimiento de la capital gallega. El Ayuntamiento de Santiago quiso agradecer su labor como propulsor de la ruta jacobea en Brasil y en el mundo dedicándole una calle en la zona de entrada del Camino Francés, en el barrio compostelano de San Lázaro.

4. Los retos de la literatura brasileña

La literatura brasileña entra en el siglo XXI con la necesidad de superar las tensiones propias de los orígenes y transformaciones de su modernidad y los impasses de una postmodernidad en curso. Son muchos los retos que tiene por delante, como la expansión del mercado nacional y la conquista del mercado internacional.

Las deficiencias internas del mercado del libro en la cultura exportadora se reflejan también en la proyección internacional de su literatura. La solidez de un sistema literario es la baza más segura para la exportación de sus productos.

Con un poco más de quinientos años de vida, se le puede considerar como una joven literatura, pero al mismo tiempo es una literatura que ha luchado mucho por su identidad y por superar la inicial dependencia y vinculación con Portugal y Europa. Si el Romanticismo liberó la literatura brasileña del cultismo arcaico y peninsular, el Modernismo instauró la autonomía literaria y artística de Brasil.

Si el siglo XX trajo consigo grandes cambios como la institucionalización de las escritoras brasileñas, tributarias de las consagradas Clarice Lispector y Rachel de Queiroz, y la consolidación de un lenguaje y una literatura con denominación de origen, el siglo XXI podría ser, como ya vaticinó Basilio Losada (1999a: 58), el siglo de la literatura brasileña. De este modo, el futuro de la literatura en lengua portuguesa

estaría en Brasil, del mismo modo que la de la literatura en lengua castellana estaría en Hispanoamérica.

A pesar de este prometedor futuro, las cifras nos indican que aún se está lejos de una situación óptima. Los problemas empiezan desde el mismo mercado editorial brasileño, que está muy concentrado en São Paulo, Río de Janeiro, Minas Gerais y Rio Grande do Sul, mientras que los demás estados representan un porcentaje muy bajo en la edición de libros. Últimamente, como media se publican, entre lanzamientos y reediciones, cuarenta mil títulos. Se trata de una cifra discreta si se tiene en cuenta que la población de país se sitúa en torno a los ciento ochenta y cinco millones de habitantes (Reimão, 2001: 14).

Las causas que se suelen apuntar para explicar los problemas del mercado editorial brasileño son el porcentaje de analfabetos (9,7% según datos del Instituto Brasileiro de Geografía e Estatística, a septiembre de 2010), el bajo poder adquisitivo, la dificultad de acceso a los productos culturales, la falta de hábito de lectura, el precio de venta de los libros, una red de distribución, comercialización y de *marketing* insuficientes, entre otras. De acuerdo con el anuario editorial brasileño, Brasil dispone, aproximadamente, de una librería para cada ochenta y cuatro mil habitantes y el índice anual de lectura se sitúa en torno a 2,4 libros por habitante.

Desde los centros escolares y universitarios no existe una correcta educación para la lectura. En los últimos años se ha llegado incluso a reducir el número de libros de lectura obligatoria para el *vestibular*.

La debilidad del mercado editorial nacional afecta también a la exportación de la literatura brasileña, porque una cultura exportadora fuerte estará mejor situada para proyectar su literatura más allá de sus fronteras. El fortalecimiento de los autores brasileños en el sistema de origen es uno de los caminos más seguros para una mejor divulgación exterior.

Medidas como programas de incentivo a la lectura, el aumento del número de librerías fuera del eje Río-São Paulo, la aplicación de políticas educativas que fomenten la enseñanza de la literatura, la creación de una red de distribución más eficaz, las subvenciones para abaratar el precio de venta de los libros, entre otras, son necesarias para aumentar la visibilidad de los autores brasileños en su propio polisistema. A día de hoy, en Brasil se consume mucha más literatura traducida que la nacional debido a la invasión de *best-sellers* extranjeros. Si los escritores brasileños gozasen del reconocimiento de su público lector en el mercado interno y registrasen un buen número de ventas, mayores serían las probabilidades de que se traduzcan a otras lenguas.

El Gobierno de Dilma Rousseff, consciente de la importancia de internacionalizar la literatura brasileña como condición necesaria para afianzar su solidez cultural, ha designado como prioridad el fomento de la traducción de obras de autores brasileños. El Ministerio de Cultura y la Fundación de la Biblioteca Nacional firmaron en julio de 2011 un acuerdo para financiar, en parte, los proyectos de traducción de la literatura nacional. Medida importante para asegurar que la emergencia económica que vive el país en los últimos años esté acompañada de una revalorización cultural a nivel internacional.

Por otro lado, Brasil será país homenajeado en ferias internacionales del libro, empezando el próximo año en Bogotá, luego en Fráncfort en 2013 y en Bolonia en 2014. En la eficacia en la preparación de eventos internacionales como estos se jugará el futuro de la exportación de la literatura brasileña. Los editores que participan en estas ferias deberían llevar en sus *stands* un amplio abanico de la riqueza inventiva de Brasil para que se dé una imagen de un país culturalmente maduro en el que se escribe mucho más que “romances entupidos de anécdotas exóticas e pitorescas sobre traficantes, favelados, indios, país de santo, brujos sambistas e prostitutas” (Oliveira, 2004: 29).

Para luchar contra los estereotipos y la invisibilidad es necesario conjugar las iniciativas internas con el patrocinio exterior, como la creación de alianzas editoriales, el apoyo académico de las universidades extranjeras en las que se enseña literatura brasileña y el asesoramiento de agentes literarios. Se trata de planificar, desde diversos frentes, un programa de exportación sólido y durable dirigido a un público lector que busque algo más que el exotismo.

La visibilidad de la literatura brasileña pasa igualmente por una mejor divulgación de los diversos elementos culturales que conforman el crisol brasileño. Cabe recordar que muchos de los traductores, agentes y editores que, con una paciencia y persistencia férreas, divulgaron a autores brasileños en el extranjero, habían sido previamente seducidos por la cultura brasileña. La voluntad de compartir esa descubierta con los demás les ha llevado a impulsar proyectos de traducción y publicación de determinados libros.

Estas son apenas algunas medidas para que los autores brasileños caminen, con mayor seguridad y en mejores condiciones, por los senderos que los conducen más allá de sus fronteras y, de esta forma, “os livros e a literatura brasileira vão ficar cada vez mais perto dos leitores do mundo todo³”.

Bibliografía

- Bagno, Marcos (2001). *Português ou Brasileiro? (um convite à pesquisa)*. São Paulo: Parábola Editorial.
- (2011). *Gramática pedagógica do português brasileiro*. São Paulo: Parábola Editorial.
- Bensoussan, Albert (1999a). La lengua mordida o el traductor antropófago. En *Confesiones de un traidor. Ensayo sobre la traducción*. Albert Bensoussan, 23-43. Granada: Editorial Comares.
- (1999b). La voz de la traducción: la novela latinoamericana contemporánea. En *Confesiones de un traidor. Ensayo sobre la traducción*. Albert Bensoussan, 133-139. Granada: Editorial Comares.
- Bosi, Alfredo (2007). João Guimarães Rosa. En *Revista de Cultura Brasileira: el mundo mágico de João Guimarães Rosa*, 5, 14-25.
- Coutinho, Eduardo de Faria (org.) (1991). *Guimarães Rosa*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.
- (1998). O idioma rosiano e o desafio de traduzi-lo. *Scripta*, 2 (3), 80-88.

- Dasilva Fernández, Xosé Manuel (2000). Tradução literaria e comunicação cultural: o português do Brasil em Espanha. En *Brasil: 500 Anos de Língua Portuguesa*. Leodegário A. de Azevedo Filho (org.), 149-165. Río de Janeiro: Editora Ágora da Ilha.
- (2005). O éxito de Nélica Piñon en Galicia (xunto cunha reflexión de Nélica Piñon sobre o feito traductor). *Viceversa*, 11, 321-332.
- Fantini, Marli (2006). A modernidade de *Grande Sertão: Veredas*. *Via Atlântica*, 9, 21-42.
- Fuentes, Carlos (1997). Da Galiza ao Brasil. *Jornal de Letras. Artes e Ideias*, 689, 12-III.
- Gómez Bedate, Pilar (1997). Literatura de Brasil. *La Vanguardia*, 8-X.
- González Bolaños, Aimée (2000). Nueva narrativa hispanoamericana y narrativa brasileña: ¿un diálogo posible? *Islas*, 42, 28-40.
- Jozef, Bella (2001). Caracterización del Modernismo brasileño: poética y lenguaje. *ALH*, 2 (3), 97-109.
- Lepecki, Maria Lúcia (1976). Nélica Piñon: *Tebas do meu coração*. *Colóquio/Letras*, 33, 97-99.
- Lorenz, Günter (1991). Diálogo com Guimarães Rosa. En *Guimarães Rosa*. Eduardo de Faria Coutinho, 62-97. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Losada, Basilio (1998). El alentador testimonio de José Saramago. *El País*, Suplemento *Babelia*, 18-VI, 24.
- (1999a). Unha literatura para o século XXI. Ensaio de profecía. En *A lingua e a literatura galegas nos alicerces do terceiro rexurdimento (1976-2000)*. Camilo Fernández (coord.), 57-58. Terrassa: Xunta de Galicia - Amics de les Arts i Joventuts musicals de Terrassa - UNED-Terrassa.
- (1999b). Os procesos de oralidade na literatura galega culta. En *Actas do V Congreso Internacional de Estudos Galegos*. Dieter Kremer (ed.), 989-992. Trier: Edicións do Castro – Publicacións do Centro de Documentación de Galicia da Universidade de Trier.
- Massucci Calderaro, Sérgio (2009). La literatura brasileña en España a lo largo del tiempo: intentos de divulgación [on line]. En *Especulo*, 43 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/librasi.html>> [Consulta: 22/11/2011].
- Maura, Antonio (2007). Recepción en España de *Gran sertón: veredas*. *Revista de Cultura Brasileña*, 5, 108-125.
- Merlino, Mario (2005). La literatura como acto migratorio. *Tribuna Mario Merlino*, 16-VI.
- Molina, César Antonio (2007). País del presente. *Tribuna: César Antonio Molina*, 16-VII.
- Oliveira, Nelson de (2004). *Verdades provisórias: anseios críptico*. São Paulo: Escrituras.
- Piñon, Nélica (1997a). A minha mais antiga paixão. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12-III, 689.
- (1997b). *Tebas do meu coração*. Río de Janeiro: Record.
- (1999). La memoria femenina en la narrativa. *Encuentros*, 35, 1-8.
- Prado, Benjamín (2008). Cien escritores en español eligen los 100 libros que cambiaron su vida. *El País Semanal*, 10-VIII.
- Proença Filho, Domicio (1995). La República de las Letras de Nélica Piñon. *El Urogallo*, 110-111, 73-77.

- Reimão, Sandra (2001). Os *best-sellers* de ficção no Brasil - 1990/2000. En *Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Estudos Literários - Estudos Culturais. Évora: Universidade de Évora.
- Rosa, João Guimarães (1960). *Sagarana*. Lisboa: Livros do Brasil.
- (1980). *Correspondência com o seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. São Paulo: Instituto Italiano de Cultura.
- (2003). *João Guimarães Rosa: correspondência com o seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Academia Brasileira de Letras.
- Rosa, Vilma Guimarães (2007). La obra de mi padre. *Revista de Cultura Brasileira: el mundo mágico de João Guimarães Rosa*, 5, 126-135.
- Seixas Correa, Luiz Felipe de (1995). Presentación. *El Urogallo*, 110-111, 9-11.
- Sin firma (2008). El ministro de Cultura, en la inauguración de la Bienal Internacional del Libro de São Paulo. *Servicio de Prensa de la Moncloa*, 14-VIII.
- Solórzano, Lilia (2005). Los sueños de Nérida, los sueños del ser humano. *Correo de Guanajuato*, Suplemento cultural *Expresso*, 19-III, 37-38.
- Valls, Fernando (1987). Entrevista con Ángel Crespo. *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, 8-9, 273-299.
- Verlangieri, Iná Valéria Rodrigues (1993). *J. Guimarães Rosa – correspondencia com a tradutora norte-americana Harriet de Onis*, Araraquara. São Paulo: Facultad de Ciencias y Letras, UNESP.
- Vila Barbosa, María Magdalena (2010). A propósito da tradução ao espanhol de *Tebas do meu coração*, de Nérida Piñon. En *Perfiles de la traducción hispano-portuguesa III*. Xosé Manuel Dasilva Fernández (ed.), 75-98. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Yuri, Débora (2006). Lost in translation. *Folha de São Paulo*, 5-II, 3.

¹Las bases del programa están disponibles en <<http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/Edital-de-Traducao-FBN-MINC-2011-2012.pdf>> [Fecha de consulta: 22-11-2011].

²Remitimos a Vila Barbosa (2010) para un análisis más detallado de la novela *Tebas do meu coração*.

³Slogan empleado en el folleto del Programa de Apoio à Tradução e Publicação de Autores Brasileiros no Exterior, disponible en <http://brazil.si/images/folder_traducao_brasil_site1.pdf> [Fecha de consulta: 22-11-2011].