

Abstract

Title: PROYECTO WEB *BRASIL PAPELES SUELTOS*.
TEXTUALIDADES Y TRADUCCIÓN

Silvina Julia Tomasini, MA, 2012

Directed By: Professor Laura Demaría, Department of
Spanish and Portuguese

Since the creation of writing, literature has been circulating in different formats, such as the scroll and codex. Nowadays, digital textualities are changing the way we read and write, and also the way texts circulate in the writing culture. For Brazilian contemporary literature, the use of Internet has become almost central for the circulation and divulgation of this vigorous and heterogeneous production. My Web project, *Brasil papeles sueltos*, aims to divulgate Brazilian literature in translation into Spanish in order to allow Spanish-speakers to have access to this production. The page presents literary translations and contemporary debates on literature. As digital text allows us to experiment with different ways of creating texts –using its inner characteristics, such as hyperlinks– these new textualities are a potential tool to experiment and consider new ideas about translation.

PROYECTO WEB *BRASIL PAPELES SUELTOS*.
TEXTUALIDADES DIGITALES Y TRADUCCIÓN

Silvina Julia Tomasini

Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Master of Arts
2012

Advisory Committee:
Associate Professor Laura Demaría
Associate Professor Ana Patricia Rodríguez
Visiting Assistant Professor Talía Guzmán-González

© Copyright by
Silvina Julia Tomasini
2012

TABLE OF CONTENTS

Entre la letra impresa y la digital: espacios de la experimentación	1
Entre el portugués y el español: literatura brasileña contemporánea y traducción	34
Los territorios de la lengua. Algunas conclusiones y proyectos	57

Entre la letra impresa y la digital: espacios de la experimentación

Las formas producen sentido. Esta frase suele repetirla en sus varias intervenciones el historiador francés Roger Chartier. No es de su autoría sino de su maestro Don McKenzie, quien enseñaba que “el sentido de un texto, ya sea canónico u ordinario, depende de las formas que lo dan a leer, de los dispositivos propios de la materialidad de lo escrito” (Chartier, 9). La literatura escrita necesita de un soporte material para poder circular. En los comienzos de la escritura lo fue la piedra y en la Antigüedad el rollo de papiro. Con la invención del códice, es decir el formato libro, llegamos al objeto que reconocemos como casi la única forma de circulación de textos en la cultura escrita. Todos estos formatos modificaron por sus propias características materiales la experiencia de lectura y la forma de transmisión de los textos. Hace relativamente pocos años (si tomamos en cuenta el inicio de la escritura) surgió un nuevo soporte para la circulación de los textos: el soporte digital. ¿Qué nuevos sentidos surgen en la lectura de los textos digitales? ¿Cómo está constituida esta nueva materialidad, la textualidad digital? ¿Es posible construir con ella nuevas formas de publicación, de circulación e incluso de traducción? A partir de estas reflexiones surge mi proyecto académico, literario y editorial: la página Web de traducción *Brasil Papeles sueltos*. Este trabajo escrito que les presento aquí pretende ser una guía de las reflexiones teóricas sobre las que se basó mi página, centradas principalmente en las ideas sobre la traducción que pueden surgir a partir de las características peculiares de la publicación digital. Todos los temas debatidos en este trabajo (autores, textos, formas de traducir, etc.) provienen del contenido de mi página Web www.brasilpapelessueltos.com

Presentar este proyecto digital como una investigación académica puede generar

algunas reticencias, por ser una materia que parece ajena a las humanidades. Una serie de conflictos y tensiones, resultado más de los prejuicios y de nociones apocalípticas acerca de la cultura en el futuro, atraviesan en este momento el campo de lo digital en la academia. Así, ante este trabajo, es posible que surja en un primer momento la siguiente pregunta: ¿cuál es la relación de *Internet* con los estudios literarios? Para responderla me parece importante ubicarla dentro de una más general: ¿cuál es la importancia del estudio de las publicaciones, la historia de la edición, las traducciones y las editoriales en los estudios literarios? Se suele separar la historia de la literatura de la historia de la edición y la traducción, como si en un movimiento de olvido por parte del crítico se planteara, aunque sin decirlo, que los textos van directamente del autor a los lectores. Sin dudas, esta presunción reduce una parte del análisis crítico. La falta de cuestionamientos sobre los procesos de edición y circulación de los textos “naturaliza” una práctica de la escritura y la lectura que tiende a invisibilizar no sólo el trabajo intelectual de las varias personas envueltas en estos procesos, sino también la historia de la construcción de sentido de los textos a partir de los formas materiales en las que fueron leídos.

Sobre todo desde finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI el uso de la computadora como soporte para la escritura y la lectura transformó de varias maneras nuestra forma de aprehender los textos (principalmente su uso, accesibilidad y almacenamiento). Por otro lado, las páginas *Web* y los *blogs* modificaron la forma de publicación y circulación de los textos literarios. Analizar críticamente estos cambios hace que podamos historizar y desnaturalizar las ideas que se han mantenido por años en nuestra cultura. Entender y estudiar la literatura *dentro* de la historia de la cultura escrita es la propuesta principal de este trabajo. Así, me interesa específicamente pensar la literatura brasileña contemporánea a partir de la irrupción de la Web, y darle al texto

digital un lugar dentro de los estudios literarios. En esta presentación, con “texto digital” me referiré a toda escritura que es producida y se da a leer en la pantalla de la computadora. Son textos digitales aquellos que se leen en las páginas Web, blogs, redes sociales, *e-mails*, pero también archivos electrónicos obtenidos a partir de un *software*, como documentos de *word*, *pdf*, y otros.

El paso de la letra impresa al texto digital ha generado una verdadera revolución en las prácticas de la escritura y de la lectura. Según el historiador Roger Chartier, se trata de una *revolución inédita* en la historia de las transformaciones de la cultura escrita. Cuando en los primeros siglos de la era cristiana se pasó del formato del rollo al del códice, se produjo un cambio importantísimo en la forma de leer: durante tres milenios la escritura había circulado en rollos de papiro, lo que presentaba muchas limitaciones en la relación entre el texto y el lector. Manipular un rollo era muy incómodo, puesto que al desenrollarlo se usaban las dos manos, lo que impedía hacer anotaciones al margen. Además, al volver al enrollarlo, el mentón, que jugaba un papel especial en esta tarea, acababa destruyendo el manuscrito (Christian Vanderdorpe, 28). Si bien frente a este formato el códice tenía ventajas evidentes – la libertad de las manos, el uso de señaladores, la posibilidad de encontrar segmentos de texto fácilmente– el paso del rollo al códice no fue rápido. Por el contrario, demoró unos cuatrocientos años desde su invención hasta su adopción en el Imperio Romano (fueron los cristianos los primeros en adoptarlo) y muchos años más para que el códice se librara de ciertas características del rollo que lo seguían modelando: “such is the inertia of dominant cultural representations”, señala Vanderdorpe (29). Durante muchos años el códice y el rollo convivieron en las bibliotecas, así como diferentes tradiciones literarias coexistían en ambos formatos (Petroski, 32). Pero finalmente el códice fue ampliamente aceptado y su

uso generó una revolución en las formas de circulación del texto y de su manipulación. No solo cambió las prácticas de la lectura, como por ejemplo la postura del lector ante lo escrito, sino que trajo una nueva forma de organizar el pensamiento, permitiendo la lectura no continua, selectiva y fragmentada, lo que hizo que se desarrollaran estructuras mentales que disociaban el texto del discurso oral y su ritmo continuo (Vanderdorpe, 21). Sin embargo, esta revolución importantísima se dio solo en el campo del formato, sin cambios en las formas de reproducción de lo escrito, que seguía siendo manuscrita.

Hubo que esperar hasta el siglo XV para que se produjeran cambios en la reproducción y circulación del libro, introducidas por la imprenta de Gutenberg. Esta novedad tecnológica revolucionó la producción de los libros, que pasaron a tener una circulación fuera del ámbito eclesiástico, pero no cambió en nada la forma estructural del libro, que siguió manteniendo el formato del códice. A su vez, Roger Chartier no deja de mencionar las importantes revoluciones en la lectura como momentos importantes de transformación en la cultura escrita. Todas tuvieron lugar bajo el “imperio del códice”: durante la Edad Media con la lectura silenciosa, luego en el llamado Siglo de las Luces y finalmente en el siglo XIX con la entrada de nuevos lectores (artesanos, obreros, mujeres, campesinos y niños (Lyons, 542)). Pero estas revoluciones en la lectura no coincidieron con los cambios en el formato o con las transformaciones en la producción y circulación de textos.

En la revolución digital, es decir en el paso de la hoja a la pantalla se dieron, por el contrario, simultáneamente estas tres transformaciones que antes solo se habían dado por separado. Se produjo una revolución en los medios de reproducción de la palabra escrita, así como en el formato a través del cual se transmite la palabra, y se transformaron los usos y la percepción de los textos. Chartier señala que “las mutaciones

de nuestro presente modifican todo a la vez, los soportes de la escritura, la técnica de su reproducción y diseminación y las maneras de leer. Semejante simultaneidad es inédita en la historia de la humanidad” (11). Así, el uso de la computadora como soporte de escritura, que crea textos digitales y que pueden conectarse en una red, ha transformado la forma de reproducción, circulación y de lectura de los textos al mismo tiempo.

Esta revolución no se dio (no se está dando) de forma homogénea ni absoluta. Vivimos en una “uneven digital era”, como advierte la presentación de la revista digital académica *Vectors*. Sin embargo, poco a poco la importancia del texto digital está entrando en varios sectores; uno de ellos, aunque pueda llamar la atención, es justamente la industria editorial. Con la denominada *desktop publishing*, los libros ya no se imprimen en imprentas con tipos (desde la creación de Gutenberg no cambiaron mucho las cosas), sino a partir de archivos digitales producto de un *software* de edición y diagramación. Por otro lado, cada vez más las editoriales están buscando las formas de publicar libros electrónicos, es decir, archivos digitales que pueden ser leídos en aparatos especiales, como los *e-readers*.

Pero además de la industria editorial, el texto digital ha afectado también la producción literaria y crítica. Marshall McLuhan ya había señalado en los sesenta que “the typewriter fuses composition and publication, causing an entirely new attitude to the written and printed world. Composing on the typewriter has altered the forms of language and of literature” (*Understanding media*, 27). Así, a partir de los 80, momento en que comienza una mayor difusión en el uso de las computadoras, surgen textos que fusionan la escritura y la publicación, y los escritores así se adueñan de las tecnologías de publicación creando sus propios medios de presentación de lo escrito. Estas publicaciones pueden hacerse en papel (copiando el formato de la página impresa) o se pueden publicar

en los mismos medios digitales. De esta forma han aparecido nuevos escritores de una literatura experimental que se publica solo en formato digital, y que explotan las posibilidades del texto digital, imágenes, sonidos y participación del lector. Así, la literatura “electrónica” se trata de

literary works which are computer-based and which contain and link not only to music, photographs, and any other kind of multimedia experience. Hypertext opened a whole new area of literary experience. Since its introduction, hypertext has been consumed by a mostly cult following, created by experimental writers existing far outside mainstream publishing. (Jeff Gomez, 141)

La llamada *e-literature* (*electronic literature*) se está abriendo espacio entre la producción literaria contemporánea a partir de la creación artística dentro de las leyes de los textos digitales, donde las posibilidades del uso de lo digital no se limitan a estar al servicio de lo impreso ni tampoco buscan ser copia de la escritura impresa.

Por otro lado, como señala la teórica de la literatura electrónica Katherin Hayles, “no less than print literature, literary criticism is affected because digital media are increasingly essential to it, limited not just to word processing but also how critics now access legacy works through digital archives, electronic editions, hypermedia reinstantiations, and so forth” (84). Los críticos están cada vez más relacionados con el uso de las computadoras, ya que en el ámbito universitario el uso de textos digitales es cada vez más frecuente, desde la escritura de *papers*, la lectura de revistas académicas electrónicas, o el uso de bibliotecas digitales (incluso la Biblioteca del Congreso tiene una sección “virtual” destinada a la curaduría de bibliotecas digitales alrededor del

mundo).

Si bien el ámbito académico es bastante lento en incorporar nuevas reflexiones sobre lo digital y su uso (incluso por él mismo), un nuevo campo de estudios está haciéndose espacio en su interior: las llamadas *Digital Humanities*, (antes *Computing Humanities*) vienen investigando y escribiendo desde hace dos décadas sobre textualidad digital. Sus investigaciones abordan cuestiones importantísimas como la forma de almacenamiento y preservación de las ediciones electrónicas, la publicación, circulación, lectura de textos digitales, así como el estudio de la literatura electrónica, el lenguaje y escritura en computadoras. Si bien son nuestras herramientas cotidianas, muchos investigadores no saben cuestiones fundamentales en el uso de textos digitales entre los cuales está el cómo citar, cómo organizar, archivar o proteger documentos. Mathew Kirschenbaum, un crítico literario investigador dentro de las *Digital Humanities*, señala la importancia de la “cultivation of new social practices to attend our new media” en su interesante libro *Mechanisms*, sobre las características de la escritura digital. Hay varios proyectos académicos en la Web sobre digitalización de textos literarios, históricos, geográficos, promovidos sobre todo por las academias norteamericanas. Mi proyecto, en este sentido, intenta ser una puesta en práctica, dentro del campo de la traducción, de las cuestiones que analizan las *Digital Humanities*.

Ya sea porque se crea literatura utilizando las particularidades del texto electrónico o porque se usa para publicar (incluso en papel) y hacer circular literatura, lo cierto es que el medio digital se instaló en el centro de la producción literaria. No se puede negar que ésta fue afectada por estos cambios: cuando se dice que la literatura del siglo XXI es computacional (Hayles, 28), no significa que ésta se haya transformado en algo que revolucionó de raíz la forma literaria, y que ya no podamos reconocerla como

literatura, sino que aquello a lo que llamamos y seguiremos llamando literatura se produce y reproduce a través de medios digitales. Esta innovación *permite* que la experiencia de lectura se modifique a partir de nuevas experimentaciones en la publicación de la palabra escrita (de hecho lo está siendo en la *e-literature*) y en esta impronta de posibilidad no se oculta ni la muerte del libro o la literatura, ni la continuidad de lo mismo, sino más bien una potencialidad, que, desde la crítica literaria, debemos analizar y tener en cuenta. Si bien la literatura electrónica se diferencia de la impresa en el hecho de que nació siendo digital, no podemos obviar el hecho de que la literatura que se publica en papel actualmente en algún momento fue un texto digital. Creo que más que estar buscando urgentemente las diferencias que la innovación digital trajo en cada literatura, me parece más interesante seguir pensando qué podemos hacer con eso, cómo nos ayuda a pensar la literatura, los fenómenos de lectura y también de traducción.

Esta serie de transformaciones y expansión de los usos de la escritura digital es vista en muchos sectores intelectuales como una amenaza a la cultura, a la biblioteca, al libro; en definitiva, esta transformación constituye una amenaza a un espacio de poder, económico y de legitimación y de prestigio, dentro del ámbito editorial y el académico. Ante el avance de estas formas nuevas de circulación de textos, se reacciona hablando sobre una “falsa democracia” de la Internet, sobre la dependencia a los aparatos electrónicos y las limitaciones de acceso a esta tecnología. El problema parece estar entonces en la *tecnología* digital. Pero el verdadero problema es que se han naturalizado muchas prácticas en nuestra cultura escrita (prácticas de lectura, de escritura, de publicación) y las nuevas vienen a mostrar que aquellas no eran tan naturales, y que el objeto libro también es un invento tecnológico. Surgen voces detractoras, otras apocalípticas, otras demasiado optimistas acerca de la digitalización. Pero, como advierte

el editor Alejandro Katz, “los estados de pánico o de excitación son poco propicios para el desarrollo del pensamiento: ‘lo impreso ha muerto’, ‘las ventas de papel impreso descienden’ son afirmaciones inexactas que no contribuyen al análisis racional.” (29). Lo importante es pensar en las alternativas que aparecen y “explorar la mayor cantidad posible de ellas”, sugiere el editor (30). Más allá –y en el interior– de las nuevas posibilidades del texto digital y de la llamada Web 2.0¹ seguirá habiendo lectura. “Que esa lectura, dice Katz, se haga sobre papel es una cuestión irrelevante: se hará sobre aquello que sea mejor, y si algún adminículo prueba ser más eficiente que el papel, ninguna enardecida defensa del pasado podrá persuadir a nadie de lo contrario” (29).

Si bien muchas publicaciones en papel últimamente están siendo reemplazadas por versiones digitales (diarios, revistas), la producción literaria todavía no dejó de circular en formato impreso. El ensayista argentino Rafael Cippolini señala en “La digital intimidad de los libros”:

A veces uno se olvida de que el libro es también una tecnología y como tal cumple un rol histórico. Pero esto no significa, de ningún modo, que los desarrollos digitales provean invariablemente de soluciones y revocaciones inmediatas. El pasaje, para ganancia de todos, es más complejo. La cultura digital muy lejos está del mero reemplazo de un *hardware* o un *software*, cuando por el contrario implica toda una serie de reacomodamientos culturales que de modo alguno pueden diagnosticarse a priori. (34)

Todavía estamos, como en el período de paso del rollo al código, en una etapa de convivencia entre las formas impresas y digitales. El formato digital constantemente

¹ Conformada por las páginas colaborativas, como las redes sociales, los *wikis*, los *blogs*, *tweeter* y otros.

vuelve una y otra vez a prácticas de lo impreso, y el libro se sigue publicando y continúa gozando de prestigio. El *e-book* convive con los libros y con las publicaciones en Internet. Pero estas últimas han cambiado radicalmente la forma de circulación de la escritura, puesto que los textos pueden ser leídos desde cualquier parte del mundo en cualquier momento simplemente a través de una computadora conectada a la red. La Internet se ha vuelto un espacio (virtual) inimaginable de circulación de textos. A través de la red los lectores se conectan con los autores, y también viceversa. Pero si la Internet *conecta* a través de la palabra, no hay que subestimar los fenómenos lingüísticos que tienen lugar allí, como los cambios que se ejercieron en la forma en la que la lengua es usada, como la composición y lectura rápida de los textos y la profusión de la oralidad en lo escrito. Es importante considerar a los usuarios de Internet “as members of one or more *speech communities* who bring to their online encounters shared knowledge, values, and expectations for linguistic interactions”, como señalan Danet y Herring (subrayado en el original).

En este espacio virtual de interconectividad, me interesa pensar la conexión entre lenguas, particularmente entre el portugués y el español. Dentro de las publicaciones en la Web, con sus características y tensiones, podemos plantear la pregunta por el lugar de la traducción. Mi página Web es básicamente de traducción de literatura brasileña al español, pero no sólo hay literatura sino también otros tipos de textos, como reseñas y entrevistas. Me interesa sobre todo poner en escena las particularidades de la tarea de la traducción y pensarla desde la *figura del traductor* y sus prácticas, tanto políticas (como las elabora Lawrence Venuti), creativas (como da cuenta el conjunto de ensayos *The*

Translator as Writer) y subversivas (como la de Suzanne Jill Levine)².

El objetivo es que los lectores hispanohablantes tengan acceso a través de mi página a algunas cuestiones de la actualidad de la literatura brasileña. Si bien el portugués y el español son lenguas cercanas, (y se puede leer una cierta “claridad” en la intercomprensión) son dos lenguas diferentes. A excepción de las zonas de frontera, el conocimiento de ambas lenguas por parte de un brasileño o un hispanohablante es todavía limitado. Así, es difícil la llegada de la literatura brasileña en lengua original (como la que circula en la Internet) a los lectores y editores de lengua española.

Es justamente entre el libro impreso y la publicación digital, y entre el portugués y el español donde se ubica el sitio que desarrollé. Mi página intenta reflejar estas hibridaciones y tensiones, y plantear justamente dentro y a partir del fenómeno de la publicación digital preguntas sobre la literatura contemporánea en relación con las formas que la dan a leer, los procesos de traducción y edición y los fenómenos de lectura y circulación de textos. Estoy convencida de que el texto digital puede ser un espacio de experimentación con la traducción, a la vez que un vehículo de difusión y aprendizaje no solo de la literatura brasileña sino también del portugués.

Sobre todo a partir del siglo XXI, la publicación en Internet comenzó a cumplir una función importantísima y que era casi exclusiva de las editoriales: permitir la circulación de textos literarios. El escritor elige publicar, o que lo publiquen, en la Web porque puede pasar por alto muchas de las barreras impuestas por la industria editorial. Por un lado, el rechazo de sus originales, por otro, la poca circulación de los libros ya

² En este trabajo me centraré en algunas ideas provenientes de los estudios sobre la traducción, que emergen con particular fuerza en los últimos treinta años del siglo XX, como un campo interdisciplinario e internacional (Venuti, 2). Dentro de la enorme variedad de perspectivas y abordajes sobre la traducción (lingüística, hermenéutica, literaria, filosófica, religiosa, deconstruccionista, influenciada por los estudios culturales, de género, etc.) quisiera seleccionar sólo algunos de los debates que me han servido de guía para mis reflexiones mientras construía la página Web.

impresos (por razones de distribución o de inversión de las editoriales). Muchos escritores *optan* (es decir, no todos lo hacen ni les interesa) por publicar en la Web aquellos textos que probablemente sea difícil de que circulen por medios impresos debido a diferentes razones, ya sea por el tiempo que demora una publicación, el rechazo de originales, la falta de circulación, o por la posibilidad de hacer del medio digital un espacio de publicación diferente, experimental.

Para los escritores brasileños, la red es un espacio que se fue tornando cada vez más importante para la difusión y circulación de su literatura. Tanto autores jóvenes, como André de Leones, Santiago Nazarian, Paloma Vidal, Cecília Gianetti, Ana Paula Maia, como escritores consagrados y de generaciones anteriores como João Gilberto Noll y el poeta Ferreira Gullar, mantienen sus páginas o blogs. Cada uno utiliza este medio de formas diferentes, y los textos que publican pueden ser o no literarios. Muchos suben archivos de algunos capítulos de sus libros, otros publican textos que no publicarían en papel, varios escriben sobre otros escritores y hacen reseñas literarias. Muchos autores no producen directamente textos para la Web, pero los podemos leer allí través de otras personas que *suben* a sus blogs entrevistas, textos literarios, anuncios de lanzamientos, entre otras cosas. Es casi imposible encontrar un escritor brasileño al que no se le haga referencia en algún *site* o cuyos textos (escritos, orales) no estén en circulación en la Web. Así, podemos decir que si hay una cuestión que reúna de alguna manera a los escritores contemporáneos es que sus prácticas de escritura están relacionadas de una forma u otra con el advenimiento del texto digital.

Cuando a comienzos de la década del siglo XXI lo digital era una absoluta novedad, se produjo algo así como una explosión de páginas y blogs de escritores. Incluso fue mirado desde la crítica con mucha sospecha, debido al temor de que la

cantidad superara la calidad. La crítica **Regina Delcastagnè** señalaba en 2001 que “la facilidad de la publicación elimina cualquier filtro que garantice una calidad mínima para lo que se da al público [...] ningún texto es tan malo que no merezca un link. Tanta facilidad lleva a la falta de autocritica y autocomplacencia” (28). Pero la actividad del blog es mucho más que la publicación de textos intrascendentes o que no llegan al nivel de “publicable”. Hay textos literarios que solo son publicados en la red, verdaderos hallazgos (como la poesía de **Claudia Roquette-Pinto** o los ensayos de André de Leones) además de ser la forma en la que un lector puede entrar a la obra de un autor. Si bien hoy en día vemos cómo muchos escritores se están alejando de esta intensa y demandante actividad, esto no significa que hayan dejado de publicar sus textos en forma electrónica, pues sus blogs siguen *online* y por otro lado mantienen todavía sus páginas Web o mandan textos a otras páginas (tal es el caso de los escritores y *bloggers* **Nelson de Oliveira, Adriana Lisboa, Claudia Lage**, etc.).

Las posibilidades de publicación que se abrieron a partir de la producción de textos digitales y la creación de Internet fueron aprovechadas por los escritores para, por primera vez, ser los productores de sus propios objetos literarios. “Los escritores no escriben los libros, ni siquiera los suyos”, advierte Chartier (35). Porque los escritores obviamente no escriben libros, sino textos. Los que hacen los libros son los varios agentes de la actividad editorial, con sus diversas competencias y técnicas: correctores, editores, lectores, traductores, diagramadores, imprenteros, diseñadores, etc. Con la Internet, la publicación pasó a estar a cargo del mismo escritor, quien puede pasar por alto las decisiones de las políticas editoriales, a la vez que logra obtener acceso a su público sin la mediación de toda la industria editorial; no necesita la aprobación de editores ni directores ni pasar por las diferentes etapas de una publicación para llegar a su

público. Pueden ser leídos en cualquier parte del mundo y mantener, a través del mismo soporte digital, un diálogo veloz con sus lectores (en los comentarios abiertos de los blogs, páginas de *facebook* y *tweeter*) quienes intervienen al final del texto con sus impresiones o sus propias historias, a partir de lo que muchas veces se generan conversaciones o discusiones. Es decir, el texto digital produce nuevos textos (de diferentes autores) en el mismo espacio. La escritora Ana Maria Gonçalves publicó una novela entera por capítulos en distintos *posts*, abiertos a comentarios. Allí los lectores le daban una devolución de sus lecturas en sus mensajes, respondidos a su vez por la autora. Esta posibilidad de que los lectores participen de alguna manera en la publicación de los textos sólo comenzó a ser posible a través de la Web 2.0, donde los consumidores se vuelven a su vez productores, ya que permite que el usuario pueda crear contenidos, y no simplemente obtener información. En los blogs esto se hace a través de los comentarios, o en las redes sociales como *facebook*, en páginas colaborativas como *Wikipedia*, o subiendo videos en *Youtube* o *Vimeo*. Siguiendo esta idea, en el sitio brasileño ***Portal literal***, que publica a autores en la red, cualquier escritor puede participar enviando sus textos, además de lecturas, reseñas o artículos; también, promueve obras colectivas.

Para un traductor, también es posible publicar sin pasar por las decisiones de la casa editorial. En mi página decidí publicar fragmentos de las traducciones que suelo hacer para enviar a las editoriales, que evalúan para una futura publicación en papel. Al publicarlas en Internet, mi intención es que estos textos lleguen a más editoriales, a la vez que a los lectores que quieren conocer las obras de autores brasileños. En mi página (creada a partir de un *template* de blog Wordpress), los comentarios están cerrados para cada post, pero hay un espacio donde los lectores me dejan sus mensajes. Muchos de esos mensajes son de felicitaciones que vienen de España, Argentina y Brasil, sobre todo. Pero

los comentarios también me han servido para repensar frases y palabras de una traducción específica. En un caso, un lector me sugirió algunas variantes que me parecieron muy acertadas y decidí cambiar mi texto original siguiendo en parte las ideas del lector. Así, el texto se modificó gracias a la posibilidad de la creación colaborativa de los textos permitida por la red.

La Web presenta muchas y buenas páginas y blogs de traducción (en las que me detendré más adelante) y aún más de **escritores**; para hablar sólo de pocos ejemplos en español, hay blogs muy interesantes de escritores argentinos como Pedro Mairal, Sergio Chejfec, Maximiliano Tomás, Patricio Pron, el peruano Ivan Thays. Los *blogs de escritores* pero también los *sites literarios* dan un buen panorama de la construcción de un sistema literario (también de un ambiente, del “mundillo” literario) que se puede leer no solo en las intervenciones escritas sino también en la sección de enlaces a otros blogs y páginas de otros escritores. Generalmente en una barra lateral, encontramos decenas de *links* a través de los cuales el lector/usuario puede ir armando un corpus de lecturas, una red. Tal vez una de las mejores formas de ver este fenómeno sea a través del blog ***Las afinidades electivas***, “curaduría autogestionada de poesía contemporánea argentina”, en la que los poetas publican sus textos (hay también grabaciones, poemas visuales y videos) y al mismo tiempo “recomiendan” a otros poetas. Esta recomendación es la invitación a que determinados autores envíen sus textos y a la vez recomienden a otros poetas, y así sucesivamente. Hay versiones del mismo blog que se armaron en otros países latinoamericanos, como **Perú, México, Chile, Costa Rica** y también Brasil con ***As escolhas afetivas***. La organización de estas páginas colectivas no es central (no hay un editor) sino que se va armando a partir de las colaboraciones de los artistas que son “mencionados” por otros artistas. Con un efecto de ***bola de nieve*** (así se llama la página

de artistas visuales argentinos, que utiliza el mismo concepto de “menciones” y realiza una exposición virtual permanente en la Web³) los autores y sus textos se van agregando, lo que modifica constantemente la base de datos y el blog en su conjunto.

De todas formas, el tipo de blog más usual es el blog personal, en donde los escritores publican no solo textos literarios sino también ensayos, reseñas de otros libros, de filmes, incluso fotografías y videos propios. Santiago Nazarian mantiene su blog ***mundo bizarro***, sobre el que se refirió como “universo propio” (en la entrevista que le hizo el **portal Cronópios**) al que los lectores van porque lo encuentran interesante. Para Nazarian, el blog es también “una herramienta poderosa de divulgación. También un vehículo bastante democrático para exponer ideas, sin pasar por censuras, ediciones o adecuaciones de una línea editorial” (la traducción es mía). También las páginas Web de los escritores son espacios para publicación de textos literarios, además de información básica sobre la vida y obra, entrevistas y reseñas de sus libros, como se puede ver en la página de **Adriana Lisboa** o de **Rodrigo Lacerda**. En el caso de la página de João Fernando Noll, hay también incluso hasta ensayos sobre sus obras y tesis de doctorado.

Pero esta forma de publicación, libre, personal o colectiva, no se da sino en un entramado de tensiones, variaciones y ambigüedades. Si bien los escritores publican sin mediaciones, la publicación de un libro impreso aún ocupa un lugar de prestigio en nuestra cultura. Publicar en Internet, parece ser, entonces, un paso previo a la *verdadera* publicación, a la consagratoria. Si por un lado la publicación a través de blogs aumentó la circulación de los autores y los textos, no cambió de la misma manera la percepción del mundo del libro. Todavía parece ser lejana la época en que todas las publicaciones sean

³ “Este sistema marca una diferencia con los métodos de selección y exclusión habituales, traslada el poder de recorte del campo artístico desde los galeristas, críticos y curadores hacia los productores mismos”, advierte la introducción de la página de artistas argentinos *Bola de nieve*.

(o puedan ser) virtuales y, también, accesibles a todos. Los escritores van muchas veces del blog a las grandes editoriales, como en el caso de Ana Paula Maia, que comenzó publicando sus textos en la red, en algunos casos fragmentariamente o en su totalidad y, debido al éxito de lectores, editoriales importantes la publicó⁴. Lo mismo da a entender la escritora Carol Bensimon, quien publicó varios textos en la Web antes de pasar por la imprenta: “Ahora que pude pasar finalmente al soporte ‘libro’ que es, al final de cuentas, *el objetivo de todo el mundo*, la Internet participa de una manera importante en la divulgación de mis obras, y en el retorno que tengo de los lectores” (extraído de la entrevista del blog *a cultura na era digital*, el subrayado es mío). En síntesis: la librería sigue siendo el espacio de legitimidad y prestigio donde se consagra un escritor. Pero ¿por qué no abrir esa librería a nuevas formas de publicación y consagración? ¿Por qué no insistir en la legitimidad de la literatura que se publica como texto digital? Creo que es necesario aprender a pensar en las potencialidades del texto digital, y publicar literatura dentro de sus propias leyes, no ya como remedo de lo impreso. De esta forma Internet no acabará siendo simplemente un espacio de comentario, de reseña, de discusión literaria, o, peor aún, como sucede para la mayoría de los escritores, de “formas de mostrarse”.⁵

Además de estas instancias de exhibición o de divulgación por parte de los mismos escritores, también en la red se observan varios proyectos tanto literarios como editoriales que aprovechan las ventajas del formato digital para la publicación de

⁴ Es el caso de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, de Ana Paula Maia, publicado en forma de folletín en la Internet y luego publicado en papel. Este libro ha sido llamado el primer folletín *pulp* brasileño de Internet.

⁵ Muchos escritores eligen las redes sociales para informar sobre sus actividades y generar contactos que puedan ayudarles a futuro. Así, la página de *Facebook* de Luiz Ruffato (que cuenta con más de 700 *fans*) es un verdadero centro de difusión de lo que escribe, lee, recomienda y publica Ruffato. Además de contactos y rendimientos financieros, los blogs y páginas Web permiten formar “un público lector antes incluso de haber publicado un libro”, como reconoce el escritor brasileño Daniel Galera (en entrevista a *cultura na era digital*).

literatura. Encontramos una enorme cantidad de sitios y blogs dedicados a la literatura brasileña, como *Autores e libros*, *O bule*, o las revistas electrónicas como *Cronópios* y *Jornal Rascunho* (que comenzó –y continúa– con una versión en papel). Estas revistas o blogs dedicados a la literatura reproducen textos o publican inéditos, hacen reseñas, dan lugar a debates.

En la red también hay otro tipo de publicaciones, que no son revistas ni blogs personales, sino antologías. En agosto de 2009, fue lanzada la antología virtual *Enter*, a cargo de la crítica Heloisa Buarque de Hollanda. Allí fueron reunidos poetas, cuentistas, ilustradores y letristas. En ella aparecen no solo textos sino audios, videos y decenas de links. La propuesta es la de armar una antología de literatura brasileña en la red, y su estética y diagramación quiere apuntar más al mundo digital que al de los libros. Sin embargo, podemos seguir viendo cómo la convivencia con la publicación en papel continúa operando. El periodista y poeta Ramon Mello, invitado a participar del proyecto, no deja de señalar en la entrevista a *Portal Literat*: "Hay una producción literaria muy intensa en la red. [...] Busqué más de 300 autores que tienen relación directa con la red, en un trabajo que mezcla texto, audio y video. La antología virtual tiene sus ventajas: nuevos autores pueden ser incluidos, así como los escogidos pueden ser borrados, para corrección de posibles equívocos. *Espero que el proyecto despierte el interés del mercado editorial sobre los jóvenes autores*" (el subrayado es mío). Es decir, si por un lado, la antología buscaba abrir un camino en la red, por otro no se puede despegar del objetivo de la publicación impresa.

De todo este tipo de publicaciones digitales se nutre mi página, pues traduzco mucho material proveniente de las revistas digitales, blogs y antologías. Me interesa traducir el material que ya está en la red como una forma de poner en *contacto* al lector

hispanohablante con estas páginas donde encontrará más sobre literatura brasileña. Pero mi página pretende dar cuenta también de estas tensiones analizadas entre lo impreso y lo digital a través de su forma híbrida. La página apunta tanto a la publicación digital como a la de papel en tanto exhibe las relaciones con otras páginas y materiales de la red y al mismo tiempo trae del universo de lo impreso textos en portugués que ya han sido traducidos, o busca encauzar hacia la publicación impresa autores inéditos.

Como se puede ver en esta breve introducción al mundo de la literatura brasileña en formato digital, la producción de escritura digital es mucha y muy variada. Pero para los lectores hispanohablantes el acceso a esta literatura es todavía limitado: por un lado, las traducciones publicadas en papel son escasas para dar cuenta de la enorme producción contemporánea y por otro, los blogs y páginas están escritos en portugués y no hay guías en español. Esta doble carencia me llevó a pensar el proyecto de hacer un trabajo de edición y traducción para difundir y divulgar la literatura brasileña contemporánea para los lectores hispanohablantes. Pensé en construir este trabajo allí mismo donde se estaban dando estos nuevos fenómenos de publicación y lectura, y donde podría trabajar en forma independiente con los textos: la red. Por eso, pensé en *intervenir* en este espacio, para lo que tuve que aprender cómo funcionan las herramientas de la construcción del texto digital con el fin de exponer mi trabajo como traductora y crítica. Empecé este trabajo entonces para entender desde dentro el funcionamiento de este nuevo tipo de circulación. Para ello me serví del lenguaje digital, sobre todo el código HTML, investigué sobre las formas de construir y organizar un texto digital e fui armando *mis enlaces* con el mundo virtual a través de consultas a otros *bloggers*, pedidos, avisos y demás operaciones de anuncio para que la página pudiera ser difundida. Quería comenzar a reflexionar desde adentro acerca de la manera en la que coexisten las formas de lo digital y lo impreso, en

un campo muchas veces de tensiones, a la vez que reflexionar sobre cuáles son los espacios de consagración, cuáles los de publicación y circulación. En este aspecto, encontré que lo digital tenía una ventaja sobre lo impreso: la capacidad de una rápida circulación, independiente del mercado, y donde yo tenía la posibilidad de trabajar con y publicar las traducciones de los textos que quería divulgar.

La página es el resultado de la selección y traducción de textos literarios (ya sean publicados en papel o en Internet o inéditos) e informaciones sobre autores, muchas veces adquiridas desde la misma Web. Con mi página quiero divulgar la literatura contemporánea brasileña a través de traducciones al español, poner en contacto a los escritores brasileños vivos con un público que tiene poco acceso a la literatura en portugués, en un *aquí* (siempre ubicuo) y *ahora*. Me interesa la traducción no desde una lejanía sino de un presente a un presente. La mía es una página de traducción de lo que se acaba de publicar, tanto en papel como en páginas y blogs de literatura, además de entrevistas, notas, reseñas, audios y videos. Intenta de alguna manera calcar la rapidez del blog, su ritmo. “¿Qué otra cosa es un blog que ritmo? Blog es swing en la información o no es”, dice en *su blog* Rafael Cippolini. Mi página busca principalmente ser una puerta de acceso al presente de la literatura brasileña. Debido a que la cantidad de información y textos literarios diseminados en la Web puede ser abrumadora, es más que necesario un trabajo de edición, de selección y de presentación, pues, como señala Katz, “es justamente en un tiempo en que la producción del conocimiento, del entretenimiento y de la información se multiplica hasta el infinito cuando el papel del editor se vuelve más y más ineludible.”(29).

La traducción se vuelve así una actividad del aquí y el ahora, como una especie de intervención urgente. Me interesa el concepto de traductor como “un ser que interviene”

en la sociedad. Esta idea comenzó a ser estudiada en los últimos años dentro de los *Translation Studies*, que empezaron a ubicar en el centro de sus hipótesis a la figura del traductor, como señala la traductora Carol Maier en la selección de ensayos titulada justamente *Translation as Intervention* (5). Los traductores *intervienen* con su práctica de muchas maneras, una de ellas es en la historia de la literatura de la lengua de llegada. La crítica y traductora argentina Patricia Willson investigó el espacio de la traducción en el desarrollo de la literatura nacional argentina. “A través de las obras extranjeras, señala la crítica, se introducen en la literatura vernácula rasgos (principios y elementos) que no existían en ella. Estos incluyen no sólo nuevos modos de representación que reemplazan los viejos y establecidos, que ya no son efectivos, sino una variedad de otros rasgos, por ejemplo, un nuevo lenguaje (poético), o patrones compositivos y técnicos.” (33). El traductor interviene entonces *dentro* de la lengua. Las buenas traducciones, según Damián Tabarovsky, son aquellas que “renuevan la lengua en la que hablamos, renueva la sintaxis” (en la conferencia “Traducción y devoción: una política”, que tuvo lugar en el Centro Cultural de España en Buenos Aires).

Mi página consta de cinco secciones principales: los *posts* acerca de algún tema en particular o entrevistas (que aparece en el inicio); las traducciones de autores brasileños; una base de datos de los libros publicados en español recientemente (indicando el nombre del traductor); una sección de “autores” en donde aparece el material que hay de cada uno (como reseñas, entrevistas, videos y audios), y una sección de links sobre literatura brasileña en Internet, páginas y blogs de escritores, además de links a centros de estudios brasileños en el exterior. Estas secciones buscan dar cuenta de las varias formas posibles de abordar la literatura brasileña en la Web, desde la publicación de textos literarios, la circulación de las publicaciones, y el estudio de la

literatura contemporánea.

Pero también me interesa en mi página darle al traductor un lugar de visibilidad en la literatura brasileña. Quiero que mi sitio sea un espacio de escritores y traductores, aquellos que, como dice Ricardo Piglia, “sostienen el trabajo literario de manera más silenciosa” (extraído de la conferencia que dictó en 2011 en Río de Janeiro a propósito de la figura del traductor). La “invisibilidad” del traductor es una de las quejas más recurrentes entre los profesionales. Ivone Benedetti, traductora y crítica brasileña afirma que la invisibilidad del traductor puede ser *textual*, o sea, que el texto debe ser transportado a otra lengua sin que el lector se dé cuenta de que lee una traducción, o *social*, en tanto el traductor es socialmente ignorado (26). Esa invisibilidad social se percibe en la falta de mención por los reseñistas y también por los críticos literarios, y lamentablemente se refleja en la paga de los traductores literarios.⁶

Traducir lo contemporáneo para publicar en la red es afirmar una independencia respecto de otros sistemas extraliterarios como el canon y los medios de consagración. La literatura que traduzco no pasa exclusivamente por esos dispositivos, ni tampoco por las decisiones editoriales. De alguna manera, mi intención es hacer una especie de desvío de ciertas prácticas editoriales⁷, en definitiva, hacer “activismo cultural”. Tal como lo explica Josefina Ludmer, este activismo se trata de “poner en circulación ideas, materiales diferentes”, insertar en el presente las propias acciones culturales⁸ y hacerlo desde la academia. Me interesa, como crítica y traductora, intervenir en la literatura del

⁶ La invisibilidad textual, por otro lado, está más relacionada con las teorías de la traducción, y se asienta en la pregunta sobre qué es traducir, si borrar la lengua de origen para hacer que el texto fluya en la lengua de llegada, o rarificar esta lengua para hacer visible el proceso de traducción.

⁷ Patricia Willson señala que “además de la selección, el aparato editorial interviene decidiendo otros factores que gravitan en la recepción que tendrá la literatura en traducción: la organización en colecciones y el componente paratextual (prólogos, posfacios, noticias biográficas, solapas, lugar de mención del traductor o incluso la omisión de este último) contribuyen a modelar la imagen de lo extranjero.” (29)

⁸ Esas fueron sus palabras en la conferencia en la University of Maryland, “Un modo de periodizar la literatura latinoamericana” el día 5 de marzo de 2012.

presente a través de las formas en las que esta literatura está circulando, es decir, publicar literatura contemporánea en un medio de publicación contemporáneo.

El nombre de la página, *Papeles sueltos*, remite al título de la antología de cuentos de Machado de Assis, *Papéis avulsos*, publicada en 1882. Lo pensé, por un lado, como idea de una reunión de diferentes textos, que se encuentran en diversos lugares, incluso olvidados o fuera del alcance. Me pareció un concepto adecuado para dar cuenta de la fragmentariedad de las páginas de Internet, sus diferentes textualidades e irregulares niveles de acceso, y la posibilidad de conectarlas en mi propia página. Por otro lado, me interesaba llevar al centro de lo contemporáneo y lo digital al autor más clásico de la literatura brasileña, como una especie de homenaje y al mismo tiempo de desafío: el contraste entre la escritura y publicación de fines de siglo XIX y cómo se escribe y se publica hoy en el Brasil.

Si bien la idea de los “papeles sueltos” sigue remitiendo a un tipo de materialidad de lo escrito anterior a la digital, me interesa justamente porque mi sitio Web es un producto de esta época de transición y tensión. La relación con el texto impreso sigue existiendo, en una tensión que atraviesa las publicaciones digitales en este momento y las prácticas de lectura. Mi página tiene todavía mucho del papel, aunque sea digital y apunte a las nuevas prácticas de publicación y circulación. Reproduce textos impresos, busca difundir traducciones que ya están publicadas en papel y también intenta promoverlas.

Pero, ¿podrían ser éstos en verdad nuevos tipos de papeles? ¿Una especie de papeles sueltos como páginas *digitales* sueltas? El concepto que manejamos de “página” actualmente es producto de una serie de resignificaciones: evolucionó desde la página del rollo (que designaba una columna de texto de medidas específicas), siguió por el papel después de lo cual se refirió a la página electrónica de la computadora hasta llegar

finalmente a la página Web. Como señala el traductor Michael Oustinoff, una “página Web” se desenvuelve al menos sobre tres planos: la *multimedia* –imágenes, videos, etc. además de texto–, la *interactividad* – la posibilidad de hacer diferentes operaciones *online*– y la *hipertextualidad* –la capacidad de poder ir de un segmento de texto a otros textos a través de links. Finalmente, a ellas se les junta la *sociabilidad* –la posibilidad de compartir información a través de las redes sociales (129). Si escribimos en la Web, continúa Oustinoff, tenemos que tener en cuenta las características del texto digital, que muy poco se parecen a las del papel impreso. Es decir, debemos saber “traducir” a otro sistema semiótico. Así, todo texto que pasa del papel a la Web sería un texto traducido. En su clásico ensayo sobre la traducción, Roman Jakobson señala que hay tres tipos de traducción: la *intralingual*, entre dos vocablos dentro de la misma lengua; la *interlingual*, o traducción propiamente dicha, entre dos lenguas diferentes, y la *intersemiótica*, es decir, una traducción de un sistema de signos a otro. Publicar traducciones en la Web es, entonces, traducir en un doble movimiento: de una lengua a otra y de un tipo de escritura a otra.

En los últimos años han surgido varios sitios Web y blogs dedicados a la traducción. Desde publicaciones que cuentan además con versiones en papel, como *Words without borders* hasta blogs que discuten problemas de la traducción y ayudan al traductor como *Club de traductores literarios de Buenos Aires*, *Addenda et corrigenda*, *About Translation* y *El cuaderno de bitácora*, algunos de ellos ya *linkeados* en mi página o blogs con los que nos “seguimos” (*to follow*, la expresión indica que todas las novedades que aparezcan en el blog me serán comunicadas a través del correo electrónico o en la entrada a mi propio blog). Estas publicaciones reflexionan sobre el trabajo del traductor, a través de la narración de propias experiencias, artículos y ensayos sobre la

traducción, y también ayudan a otros traductores en relación con los pagos, las leyes, y demás cuestiones relacionadas con la práctica. Hay páginas que funcionan como divulgación de la literatura en otras lenguas. Por ejemplo, *Words Without Borders* traduce al inglés literatura contemporánea mundial, con publicaciones mensuales sobre un tema o un país específico. Mi página no busca simplemente llevar los textos del papel a la Web (o crearlos en la Web a partir de formatos similares al impreso), sino más bien intenta *traducirlos* al lenguaje digital. Me interesa reflexionar sobre cuáles son las potencialidades del texto digital para la publicación de traducciones, si pueden abrir nuevas formas de pensar la traducción y la relación entre las lenguas. Quiero utilizar los recursos de la Web y experimentar la textualidad electrónica, hacer una *literatura digital entre lenguas*.

Según Hayles, el texto literario digital es híbrido, por un lado, porque los lectores suelen acercarse a la literatura digital con las expectativas formadas por su experiencia con el texto impreso, lo que modela fuertemente este tipo de publicaciones aunque ésta justamente intente transformar esos modelos. Pero también toma mucho de las artes digitales, las animaciones y filmes, pues no hay que olvidar que surge dentro del mundo de la programación electrónica (4). Por esta razón, el texto digital presenta una multiplicidad de elementos de las *media*, como fotografías, grabaciones y filmes. Esta es la particularidad más importante de lo digital respecto de la impresión en papel o lo analógico, es decir, el hecho de que presente además de escritura otros elementos que aparecen en un único soporte. La multiplicidad de elementos en la misma pantalla se debe a una de las características básicas de todo texto digital: su código. Como bien advierte el teórico de los nuevos medios Lev Manovich, “new media may look like media, but this is only the surface” (todas las citas del autor provienen de la edición

digital de *kindle*). En verdad, todos los elementos digitales tienen en común un código que les permite *mostrarse* como fotos, texto, video, y otras medias: “for although from one point of view new media is indeed another type of media, from another it is simply a particular type computer data, something stored in files and databases, retrieved and sorted, run through algorithms and written to the output device”. Así, compartiendo el mismo código computacional (y siendo ejecutados por programas que puedan leerlos) los diversos elementos –básicamente archivos– que componen cualquier texto digital pueden mostrarse en la pantalla. Con el concepto de “código” entramos en uno de los temas más interesantes de la tecnología digital: el uso de un lenguaje propio. Este lenguaje es el principio fundamental de todo texto digital, por eso Hales no deja de advertir que “unlike a print book, electronic text literally cannot be accessed without running the code” (35). Este código, al ser leído, no por nuestros ojos, sino por la computadora, puede presentarles a nuestros sentidos lo que vemos y escuchamos en la pantalla. “*Code is the only language that is executable*”, es la sorprendente afirmación de Alexander Galloway en su importante libro *Protocol* (el subrayado es del autor, 165). Este fenómeno de *doble lectura* del texto digital (dentro del cual lo que está ocurriendo es, simplemente, una traducción) está muy bien explicado por Jay Bolter, quien en *Writing Space*, señala que el texto electrónico

is not directly accessible to either the writer or to the reader. The bits of the text are simply not on a human scale. Electronic technology removes or abstracts the writer and the reader from the text. If you hold a magnetic tape or optical disk up to the light, you will not see a text at all... In the electronic medium several layers of sophisticated technology must intervene between the writer or reader and the coded text. There are so many levels of deferral that the reader or writer is hard

put to identify the text at all: is it on the screen, in the transistor memory, or on the disk? (42).

Aquello con lo que un texto se materializa, como un libro o una pantalla, influye fuertemente en la forma en la que se da a leer. Por lo tanto, un libro y una pantalla no pueden de ningún modo ser aprehendidos y leídos de la misma manera, sus particularidades permiten o restringen ciertas prácticas, que harán surgir sentidos diferentes de los textos. El texto digital propone nuevas experiencias de lectura, a la que ya muchos usuarios están acostumbrados. En un texto digital, las unidades o los segmentos de información están relacionados unos con otros a través de *links*, enlaces o hipervínculos. Con ellos, el texto digital puede relacionar un segmento de texto con otro en una relación no lineal, y por esta razón se lo llama *hipertexto*. George Landow, uno de los primeros teóricos del hipertexto, señala que el hipertexto “is composed of bodies of linked texts that have no primary axis of organization” (56). Es decir, el texto hipertextual no presenta una estructura central, sino que su único principio organizador es el propio interés del lector, que a través de su elección de enlaces va armando el texto que lee. Debido a que el hipertexto, señala Landow, puede relacionar pasajes verbales con imágenes, así como lo hace con segmentos de texto, el hipertexto incluye hipermedia (audio, videos, imágenes); en verdad, el hipertexto *siempre* es hipermedia. A través de los enlaces, los elementos (unidades de texto o imágenes) se liberan de la secuencia impuesta por el material que los contiene, como en el caso del libro. Un link, explica Manovich, crea una conexión entre dos elementos (por ejemplo entre dos palabras en dos páginas diferentes o una oración en una página y una imagen de otra) en la misma página. Los elementos que están conectados por estos hipervínculos pueden estar en la misma

computadora o en otras computadoras conectadas a través de la Web. Si en los medios analógicos (o sea, los que no son digitales) los elementos están unidos en una única estructura perdiendo así su identidad por separado, en la hipermedia los elementos y la estructura están separados. En lo digital cada elemento es independiente, y el lector de un texto digital puede armar la lectura de diferentes maneras, ya que no tiene que seguir un orden prefijado de antemano por las características del soporte, como por ejemplo, un libro con fotografías. A su vez, al estar siempre conectado con otros textos, el hipertexto acaba con el aislamiento del texto en el libro, como señala Landow: “Whenever one places a text within a network of other texts, one forces it to exist as part of a complex dialogue. Hypertext linking [...] changes the limits of the individual text.” (250). El libro, si bien está dividido en segmentos, como capítulos, nunca deja de ser una unidad, una totalidad que reúne varios fragmentos *cosidos*. Esta es una percepción del texto que irremediamente se pierde en el texto digital, que es básicamente fragmentario. La falta de la unicidad, organización y estructura a las que el lector está acostumbrado a través del libro la describe muy bien Vandendorpe: “since the concept of page is less firmly established in a hypertext document than in a book and is not dependent on a set order as it would be in a book, discourse is stripped of many elements that would otherwise mark it” (60); continúa más adelante: “discourse loses a good many of its linguistic mechanisms for self-referential anchoring. But it compensates for this loss by the extensive use of links to other pages that may provide supplementary information.” (61).

Mi página Web busca realizar un doble movimiento en el texto digital: producir una fuga de la unidad, a través de los links y de los textos hipertextuales, y a la vez *anclar* algunas referencias que puedan darle una organización más reconocible a la información. Hay una sección de “autores” en la que se puede ver una lista de escritores

brasileños. Cada uno tiene una breve biografía, un comentario crítico, textos traducidos al español, videos, audios, entrevistas. Pero también hay links, a partir de los cuales el usuario puede llegar a otros textos en portugués del mismo autor. Por ejemplo, en el texto de Adriana Lisboa “El vecino, el conductor de ómnibus, el cartero y Marilyn Monroe” hay un link para leer el original en portugués, que fue publicado en el blog de la autora. Pero cuando se cliquea en el enlace, el usuario no es dirigido solamente al texto en portugués (que es lo que lo asemejaría a una publicación bilingüe), sino a un contexto mayor, que es un *conjunto* de textos en portugués, a otros enlaces de otros textos en portugués. Es decir, el lector es llevado a la lengua portuguesa, y a un *estado* (actual) de la lengua portuguesa. Parte de mi experimento con esta página es reflexionar sobre cómo funciona el hipertexto cuando se utilizan dos lenguas diferentes en la "navegación" que lleva a cabo el lector. La intercomprensión entre el español y el portugués hace posible que el hispanohablante pueda navegar por las páginas en portugués. De esta forma, *toda una lengua* de partida, y no solamente la lengua del texto, está por detrás (“a un click de distancia”) de la lengua de llegada, presente a través del hipertexto. También, en mi página subí audios y videos. Algunos de estos videos que uso son los llamados ***book trailers***, muy comunes en la industria editorial brasileña para promocionar sus novelas y que están en *Youtube* o en las páginas de las editoriales. Pensé apropiarme de estos materiales, que fueron hechos con un fin comercial, para hacerlos material de traducción, de lectura digital. En consonancia con mi idea de desvío de las prácticas editoriales, me interesó manipular estos materiales que tenían un objeto comercial para darles una inserción diferente en la relación entre la lengua y la literatura. Creo que este tipo de objetos que aparecen en la Web pueden muy bien ser resignificados y reutilizados con otros fines. Esta especie de avances de filmes cuentan a veces incluso con actores, y

muchas veces los mismos escritores graban sus voces, como en el caso de los fragmentos de la novela *Paisagem com dromedário* de Carola Saavedra. También incluí audios en los que los escritores o actores leen fragmentos de textos literarios, incluso en grabaciones profesionales, con música electrónica compuesta para la grabación (que encontré en el blog *Eletroficções*), como lo hice en el caso de Luiz Ruffato y Ana Paula Maia. Quien entre a mi página puede escuchar las voces de los escritores leyendo sus propios textos, los que puede leer tanto en portugués como español. En la traducción de *Paisaje con dromedario* de Carola Saavedra, o del fragmento de *Carbón animal* de Ana Paula Maia, el lector puede leer los textos en español y al mismo tiempo escuchar el portugués actuando allí, *en movimiento*: la lengua de partida vibrando permanentemente en la página en español. En este sentido, podríamos pensar la traducción digital como una manifestación en otro orden de los términos en que Walter Benjamin pensó la traducción, “The task of the translator consists in finding that intended effect upon the language into which he is translating which produces in it the echo of the original.” (77). Así, una lengua “reverbera” en la otra, no solo a través de las operaciones de traducción sino de *programación* de un texto digital.

Mi objetivo es que el lector tenga un lugar desde donde entrar a ciertos autores, a ciertos debates actuales, y luego, navegando por los links, haga su propio recorrido y sus propias lecturas. Lev Manovich señala: “old media involved a human creator who manually assembled textual, visual and/or audio elements into a particular composition or sequence [...] New media, in contrast, is characterized by variability. [...] Instead of identical copies, a new media object typically gives rise to many different versions”. Esta es una de las riquezas de la nueva media o texto digital: ser variable. Eso significa que el usuario puede “leer” de formas diferentes y variadas el mismo contenido que se presenta

a otro usuario. Chartier destaca, a su vez, este rasgo de la *variabilidad* del texto digital: “In hypermedia the multimedia elements making a document are connected through hyperlinks. Thus the elements and the structure are independent of each other [...] We can think of all possible paths through hypermedia document as being different versions of it. By following the links, the user retrieves a particular version of a document”. Las diferentes versiones del texto van a depender de las *decisiones* del usuario mientras lee. Quisiera relacionar esta variabilidad del texto digital, que produce diferentes versiones de lo mismo, con la idea de “versión” en la teoría de la traducción. Los traductores, a través de sus decisiones van creando diferentes versiones de un texto hasta llegar el momento de escoger solo una. Toda traducción siempre es una versión entre varias, incluso los originales también lo son, tal como lo especuló Jorge Luis Borges, que muestra el original como una posible versión entre otras: “Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H –ya que no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio” (en “Las versiones homéricas”, 239). En su libro sobre *Borges and Translation*, Sergio Waisman no deja de prestar especial atención a esta provocativa idea de Borges, que, al desafiar la idea del original como superior, legitima el lugar de la *subversión* desde la periferia. “Borges –señala Waisman– suggests that translation are as legitimate as originals, and that this is the case because both are actually ‘drafts’”(61).

El traductor constantemente duda, rechaza, corrige. Su trabajo se mantiene entre varias versiones hasta que se decide por la versión que finalmente será publicada, en un espacio “entre” las lenguas, “entre” las versiones. Caroline Maier señala el aspecto un tanto angustioso de esta situación para los traductores novatos: “Expected by readers and

publishers to provide the results of translation rather than a record of their explorations, they assume the translator's nearly habitual stance regarding translation that, however productive in theory, must be abandoned in favor of a solution" (Maier, 22). La traducción es, como advierte la autora, un espacio entre lenguas y culturas, y es allí donde reside el trabajo de la traducción. Pero ¿qué pasa cuando salimos de las restricciones impuestas por la cultura impresa? Tanto por parte de los lectores y de los editores se espera, con razón, que en un libro haya una sola versión de la traducción y no un compendio de varias versiones que el traductor barajó como posibles. Sin embargo, sí es posible hacerlo en el texto digital. Este nos permitiría visualizar esas versiones a través de enlaces, y el lector acostumbrado a los textos digitales no le parecería incómodo tener a mano esas versiones. Así, intenté en mi página publicar diferentes versiones de un texto donde a través de links el lector puede leer las versiones que pensé sin decidirme por una única versión para publicar. Hice este experimento con los fragmentos de la novela *De mi ya no se acuerda*, de Luiz Ruffato. En una de las cartas de esta novela epistolar (de mano única, pues son solo las cartas de un hijo a su madre) aparece la expresión "saudades". Habría varias formas de traducir la palabra "saudades": traduciéndola por "nostalgia", aunque es insuficiente, pues *terner saudades* no es un sentimiento enteramente doloroso, sino que es una tristeza por el recuerdo de lo que no se tiene y a la vez una alegría por recordar ese recuerdo de lo que se tuvo. Se puede dejar el vocablo en portugués, asumiendo que el lector reconoce que esta es una palabra portuguesa cuyo sentido es más amplio que la nostalgia, y que tiene una tradición en la lengua y literatura en portugués, y que funciona dentro del portugués con una fuerza y frecuencia que no encuentra un igual con la palabra "nostalgia" en el español. Otra posibilidad es traducirlo por el más familiar y frecuente en la oralidad en español "extrañar", y que bien podría estar en el vocabulario

del personaje protagonista de la novela, un chico de pueblo. Mantener la traducción en una indecisión que nunca se define por una de las opciones sería opuesta al carácter final de la versión para la editorial, pero da cuenta mucho mejor del proceso, del trabajo de traducción que luego se vuelve *invisible* en la versión publicada.

Una traducción hipertextual permite también desafiar la “hegemonía del discurso transparente”, como llama el teórico Lawrence Venuti al tipo de traducción que busca una fluidez en la lengua de llegada. Cuanto más fluido se lea, más se acerca a la idea de que el texto que se tiene en las manos no fue traducido, de que se accede a un original que fue escrito así. Entonces el proceso de traducción y la labor del traductor se invisibilizan en pos de una transparencia que no incomodaría al lector, que no señalaría que eso que está leyendo no es sino una traducción:

A translated text should be the site where linguistic and cultural differences are somehow signaled, where a reader gets some sense of a cultural other, and resistance, a translation strategy based on an aesthetic of discontinuity, can best signal those differences, that sense of otherness, by reminding the reader of the gains and losses in the translation process and the unbridgeable gaps between cultures. In contrast, the notion of *simpatico*, by placing a premium transparency and demanding a narrowly conceived fluent strategy, can be viewed as a cultural narcissism. (264)

En mi página, gracias a las características hipertextuales del texto digital, constantemente se puede alterar la fluidez de la traducción. Como ya mencioné antes, nunca aparece una sola lengua, el español, sino siempre en relación con el portugués. Los links cortan el texto y hacen intervenir otros textos (o imágenes, videos, por ejemplo)

dentro de la lectura. En *Cuerpo presente* de João Paulo Cuenca, desarmé la linealidad del texto para relacionarlo a través de enlaces a otros textos (incluso dentro del mismo libro) y a imágenes, audios, videos de Río de Janeiro. También entre los capítulos del libro, hay un capítulo en portugués, como forma de hacer entrar la escritura en portugués de la variedad oral carioca.

Experimentar en la traducción es una forma de mostrar el trabajo del traductor como un agente intelectual que puede producir textos más allá de una copia. En ese sentido, me interesa lo que señala Jill Levine: “Far from the traditional view of translators as servile, nameless scribes, the literary translator can be considered a subversive scribe. Something is destroyed –the form of the original– but meaning is reproduced through another form” (7). Esta característica subversiva, de desvío y desafío puede muy bien mostrarse en la experimentación en el texto digital, que abre posibilidades que no tenía el texto impreso y permite visualizar ciertas teorías antes limitadas por el soporte.

Entre el portugués y el español: literatura brasileña contemporánea y traducción

En su libro *Contemporâneos* la crítica brasileña Beatriz Resende no deja de señalar los problemas a los que se enfrenta la crítica cuando aborda la literatura del presente: “El temor de la evaluación equivocada de dejarse llevar por un entusiasmo fugaz casi siempre lleva al crítico a la prudencia de dejar pasar algún tiempo antes de ocuparse de lo nuevo, especialmente cuando se trata de literatura” (8, la traducción es mía). Pero, ¿qué es lo nuevo? ¿Cómo definir lo contemporáneo?

La literatura brasileña viene demostrando una vitalidad inusitada. Se hacen varios lanzamientos por año, los escritores están siendo reconocidos en festivales y en mesas críticas alrededor del mundo.⁹ Es un momento de mucha actividad y de publicaciones interesantes, disímiles. Quiero entonces que mi página funcione como un puente hacia el mundo hispanohablante, que literalmente se está perdiendo esta efervescencia, muchas veces por la falta de ediciones en español. Quiero a través de mi página, en definitiva, indagar sobre el estado actual de la literatura brasileña contemporánea y presentarla críticamente a los lectores que no acceden fácilmente a estas nuevas escrituras.

Abordar el campo de lo contemporáneo es, en gran medida, una apuesta. No solo una apuesta por el futuro del estudio crítico en sí, sino también porque al ayudar a poner en circulación ciertos textos hace una apuesta por la lectura. El escritor argentino Damián Tabarovsky, en su polémico libro *Literatura de izquierda*, también se hace cargo de algunas cuestiones un tanto incómodas al hablar de lo contemporáneo:

Siempre me gustaron los libros con títulos como *Literatura alemana de hoy* o *Actualidad de la literatura* porque esa actualidad rápidamente envejecía y el título se volvía anacrónico. Pero lo interesante del asunto reside cuando, aun envejecido el título, el libro mantiene su potencia: el momento en el que el autor acertó en la descripción de su tiempo. Quiero decir: cuando un escritor escribe una frase como la que escribí más arriba –‘Me interesa, en cambio, señalar algunos aspectos de la situación de la literatura en estos tiempos’– sabe que corre el riesgo de quedar pagando, el riesgo del ridículo, del envejecimiento prematuro; se coloca en una de esas situaciones en las que más tarde dirá: ‘¿Quién me manda a escribir eso?’; se

⁹ Basta ver las agendas de algunos escritores en sus páginas Web: Frankfurt, universidades norteamericanas, Feria del Libro de Bogotá, de Guadalajara, de Buenos Aires, Salon du Livre en París, y otros, casi como un *tour* de recitales alrededor del mundo.

sitúa en el umbral de la fragilidad –se expone al cachetazo–, de la más absoluta soledad. Pero en el desatino del presente, y no en el mito de la posteridad, reside la veleidad del escritor. (13)

Es un gran desafío analizar literatura contemporánea, sobre todo porque no sabemos cuál será el camino de los textos, de las lecturas. En todo caso, hablar de lo contemporáneo significa arriesgarse, postular ideas, conexiones, teorías sobre lo que quizás mañana se esfume. Las formas de leer la literatura contemporánea serán muy diferentes a las del futuro, cuando tal vez muchos de los libros comentados no existan sino en saldos olvidados, o lo que tanto llamaba la atención en una época sea un tema enterrado. Hablar críticamente de lo contemporáneo tiene que ver con el entusiasmo, como señala la crítica brasileña, pero un entusiasmo por la intervención en las discusiones del presente, allí donde los textos y las ideas están comenzando a circular. Sin entusiasmo por lo contemporáneo no se publicaría ni se traduciría, y, por lo tanto, no habría futuro de la crítica. Dentro de este entusiasmo por lo contemporáneo quise armar mi proyecto, poniendo de relieve las discusiones actuales en el ámbito de las publicaciones contemporáneas.

Armar un corpus de lo contemporáneo es, en todo caso, una provocación. Leer toda la producción actual brasileña (pero ¿dónde comienza lo actual?) es una tarea si no imposible, por lo menos dificultosa. Sólo se puede leer con desconfianza aquellos subtítulos que abren los textos críticos del tipo literatura *actual, contemporánea, del presente*. Lo mismo sucede con la palabra “ahora”. ¿Cómo hablar de “ahora” cuando la lectura del presente se hace a partir de lo que se vivió del pasado? ¿Cómo dice “ahora” un crítico que está empezando sus investigaciones? ¿Y cuánto de ese “ahora” no es más que

una lectura superficial, rápida, de fenómenos aún más rápidos, que dejan de tener relevancia crítica en poco tiempo? ¿Cuánto de las discusiones sobre el presente no son más que banales ilusiones, o alabanzas sobre la base del amiguismo interesado cuando no groseras opiniones infundadas, simples actos de pendencia? Basta ver las reseñas o discusiones en revistas y blogs literarios para desestimar varios de los debates sobre lo contemporáneo.

Me interesa una *puesta en práctica de lo contemporáneo*, una forma de producir textualidades contemporáneas a través de las formas de circulación y publicación de esas literaturas contemporáneas. Mi intervención, en vez de adherirle conceptos al presente, y de esta manera fijarlo, limitarlo y justificarlo con un corpus (que escamotea otro posible, claro), busca promover la variedad entre las escrituras, que van cambiando y actualizándose a través del tiempo, y abrir así nuevos espacios de exploración. El hipertexto me permite relacionar los textos literarios con imágenes o con otros textos (y discursos), incluso del pasado, de otros autores. Tal vez mi lectura de estos textos literarios esté más en la forma de montar los enlaces que en una escritura tradicional de crítica académica. Los textos de João Paulo Cuenca están linkeados a otros textos e imágenes que dan cuenta de la forma en la que leo *Cuerpo presente*. Como advierte Chartier,

electronic textuality enables the development of theses following a logic that is no longer necessarily linear or deductive, as is the logic imposed by the inscription, however it is done, of a text onto a page. It enables an open, fragmented, relational articulation of the reasoning, made possible by a greater number of hypertextual connections. (en “Languages, Books, and Reading from the Printed Word to the Digital Text”, publicación Web)

La literatura brasileña actual no puede ser leída como un conjunto, como un corpus homogéneo, incluso cuando se diga que lo único que tiene en común es ser heterogénea. El crítico Flávio Carneiro apunta que “elaborando una fingida estabilidad, tal vez sea posible trazar un esbozo de las diversas vertientes que componen el *panorama* de la actual ficción brasileña” (la traducción es mía, 305), al que más adelante denomina “mosaico”. Como no parece haber forma de hablar de lo contemporáneo con categorías más o menos estables, los antólogos y los críticos recurren entonces a una serie de metáforas del ámbito geográfico, como “mapas”, “cartografías”, o de las artes visuales, como “mosaicos” o “panoramas”. La metáfora geográfica incluso fue productiva en el caso de la antología de escritores jóvenes *Prosas cariocas. Uma nova cartografia do Rio de Janeiro*, donde el concepto cartográfico de ciudad (cada escritor escribió un cuento sobre un barrio carioca) se conjuga con la idea cartográfica de la literatura contemporánea.

Una forma de abarcar lo contemporáneo es hacer antologías. Y la industria editorial brasileña ha dado varias muestras de que la antología es la forma preferida de divulgar la escritura contemporánea. Sólo en la primera década del siglo XXI se han editado decenas de antologías¹⁰. La antología es una forma de darle una organización a una producción enorme, y muchas veces, a través del título, hacerla entrar en alguna categoría. En 2011 fue lanzada en Brasil una polémica antología de narrativa brasileña

¹⁰ Desde antologías por barrios, como la recién citada, y por ciudades, como *Rio literário* y la reciente *São Paulo 1971-2011*, antologías de escritoras mujeres (*25 mulheres que estão fazendo a nova literatura* seguido por *+30 mulheres que estão fazendo a nova literatura*, organizadas por Luiz Ruffato), antologías sobre obras literarias específicas (como aquella sobre “Missa de galo”, el célebre cuento de Machado de Assis), hasta sobre canciones del mítico grupo de rock Legenda urbana, *Como se nao houvesse amanhã*, o antologías como las organizadas por el escritor Miguel Sanches Neto: *Contos para ler ouvindo música*, *Contos para ler no bar*, *Contos para ler na cama*.

actual titulada *Geração Zero Zero. Fricções em rede* organizada por el escritor Nelson de Oliveira. La antología reúne cuentos inéditos de escritores no consagrados que pasaron a llevar el nombre de generación “cero cero”. De Oliveira ya había hecho dos antologías anteriores: en 2001 organizó la antología *Geração 90: manuscritos de computador* y, en 2003, *Geração 90: os transgressores*. Aparecieron entre sus páginas muchos escritores que ahora están considerados entre los más importantes escritores del Brasil, como Luiz Ruffato, Marçal Aquino, João Anzanello Carrascoza, Rubens Figueiredo, etc. También generó en su época un debate acerca de los títulos: ¿cuán transgresores eran estos transgresores? ¿Cuánto influía el cambio en las prácticas de la escritura (del manuscrito o máquina de escribir a la computadora)? Estas son preguntas interesantes para abordar estas formas de armar antologías y corpus del presente. De todos modos, la producción de literatura brasileña ha cambiado mucho de un tiempo a esta parte. En su artículo “A nova literatura no funil” que reseñaba el lanzamiento de la antología, el periodista Miguel Conde afirma: “*Geração Zero Zero* llega en un momento en buena medida opuesto al de la publicación de sus antecesores, pues en lugar de la relativa quietud de los 90 los últimos diez años fueron marcados por una exposición reiterada de los nuevos escritores, en diarios, revistas, talleres, debates y en el circuito en expansión de las ferias literarias” (51)

El criterio de selección principal fue el de que los textos pertenecieran a los veintiún mejores prosadores de la generación que comenzó a publicar en el año 2000 (sin restricciones de edad), de allí los “ceros” del título. Lejos de una idea positiva con respecto a lo digital, estas “fricciones en red” no quieren exponer una tensión con lo digital (parece más bien una forma de llamar la atención del mercado) sino que se presentan en una nueva antología en papel. La característica que los aglutina, que les da

una coherencia dentro de una “constelación” es que tienen en común algo del orden de lo temático y formal: lo bizarro. Pero, ¿de qué se trataría este concepto? En su prólogo, el De Oliveira reflexiona:

Las primeras antologías y novelas que los nuevos autores vienen presentando hoy son muy superiores a las de los que estrenaban en la década pasada. La atmósfera común a toda esa prosa casi exclusivamente urbana es la de lo bizarro. La que, considerando solo el punto de vista formal, aparece de las más diversas formas: a veces en línea recta, otras en zig-zag, otras fragmentada, o pulverizada y mezclada, pero sin perder jamás su consistencia bizarra. (18, la traducción es mía)

Más adelante sugiere que “vivimos en un mundo de locura. La mejor parte de la *Geração Zero Zero* está escribiendo justamente sobre esta realidad excéntrica” (19). A estas palabras reaccionaron no solo muchos críticos, sino también escritores (incluso los de la misma antología, como Ana Paula Maia). A fin de cuentas, una vez más, ¿qué significa lo “bizarro”? ¿Sobre qué otro modelo (más claro, menos caótico) la realidad se vuelve “extraña, corrupta, traicionera” como señala el autor? Beatriz Resende, en una reseña a la antología, trata de darle una lectura crítica, no solo a ésta, sino a la literatura contemporánea y al acto de *reunir* autores:

Toda antología, toda selección tiene, y debe tener, la marca de su organizador. Esas son las mejores. La cuestión del gusto existe y asumirla es el mejor argumento contra la universalidad de los cánones, contra la afirmación de una poética única, dictada por su creador. Pero afirmar que los elegidos son los mejores es callar la crítica de la que muchas veces necesitan. Suena complaciente, modernidad líquida. Podemos incluir un autor

justamente por la diferencia, o por el aspecto polémico, o por lo que señala en dirección a algo que todavía no se realizó. Esto es propio de la referencia al autor contemporáneo, entendido como aquel que respira el mismo aire que nosotros, puede leer los mismos libros, ver las mismas películas, ir a las mismas exposiciones, aceptar o rechazar todo eso. Exponer a los nuevos autores a la fricción que la crítica literaria debe provocar también es la tarea de una selección de esta importancia. *Geração Zero Zero* es un levantamiento serio y competente de lo que ha sido publicado en prosa de ficción en los últimos años. Sin embargo, afirmaciones como las que el propio Nelson identifica como de consagración, dejaría más espacio a la evidencia de la multiplicidad y de las propuestas estéticas contradictorias. (54, en “Mapeamento sério e competente da década”, la traducción es mía).

Quisiera contrastar esta antología reciente a otra, de otra naturaleza y con otros objetivos. La ya mencionada antología digital de poesía brasileña *Enter*, dirigida por la crítica Heloísa Buarque de Hollanda, se propone utilizar las ventajas de la publicación digital. En un texto introductorio, la crítica advierte:

Hoy tengo la convicción de que, para pensar la literatura hospedada en la Internet, es absolutamente imprescindible que se presione la tecla ENTER, o sea, se acepte el rito de pasaje que es entrar en otra lógica de percepción, experimentar nuevas relaciones con la palabra, con la comunidad de autores, con la idea de literatura y de crítica literaria, con las idiosincrasias y pasiones de la vida literaria en la Web.
(la traducción es mía)

“*Enter*”, podríamos decir, es también lo liminal. Apretar *enter* es estar a punto de entrar en el movimiento. Buarque de Hollanda no deja de apuntar la importancia de la

publicación digital como una victoria de la palabra, la palabra usada en múltiples situaciones, para diferentes espacios, moldeada por diversas prácticas: “el potencial de actuar en red, el gran secreto de la Internet, lleva, en el campo de las letras, a las nuevas formas de producción, consumo, intercambio e interlocución entre escritores y usuarios de la palabra y sus lectores” (la traducción es mía). Aunque más adelante aclara: “Asumo también la certeza de que no existe la literatura de Internet. Pero sí existe un nuevo ambiente, con un horizonte de posibilidades de expresión inéditas, todavía con frágiles límites de gobierno, que afecta directamente y de forma irreversible nuestra forma de pensar, crear, ver, significar.”

Es dentro de esa idea de lo liminar entre la palabra digital y la impresa que me interesa pensar la literatura contemporánea brasileña. Mi página se propone como un *trabajo editorial digital* de escritores brasileños, es decir, en el que se incluyen textos literarios, pero también audio, video, links a otros textos y textualidades, todo en español. Las ventajas de lo digital para armar una antología no se detienen en la posibilidad de integrar textualidades y discursos diferentes en un mismo soporte. Una característica muy interesante es que la selección de autores no es tan limitada como parece. Si bien el corpus literario que armé (y sigo armando) para mi página no pretende agotar la producción actual, sí intenta abarcarla de varias maneras posibles. La antología digital permite que la selección no se acabe en la selección de los autores traducidos sino que sea más amplia: a través de la sección de enlaces a las páginas de escritores brasileños, el lector puede tener acceso a otros escritores que no aparezcan en traducciones o artículos de la página. Además, en la sección de publicaciones en español se puede leer la información que las mismas páginas de las editoriales armaron para los textos traducidos, incluso con fragmentos de traducciones. Por otro lado, la selección de textos nunca es

fija, sino que va cambiando debido a la mutabilidad del texto digital. Así, en el futuro se irán agregando otros autores a estos primeros.

Las escrituras de la literatura contemporánea brasileña son heterogéneas, tal como señala Carneiro. Es difícil entonces hacer un análisis único de los textos contemporáneos. Sin embargo, como afirmé más arriba, sí podemos reunirlos (aunque no por búsquedas estéticas unívocas) en tanto textos que se formaron dentro de las nuevas textualidades y prácticas digitales. El uso de la Internet y su constante y creciente interconectividad, la posibilidad de la lectura de diferentes elementos mediáticos en el mismo soporte, la potencialidad y el movimiento de fuga de estructuras jerárquicas y centrales que propicia el *link* son elementos que podemos leer en algunas de las obras contemporáneas y que están de alguna manera articulados en la misma escritura y construcción del texto. Por eso son textos que atraviesan fragmentariamente, rápidamente, diferentes discursos, temporalidades, e incluso los territorios de la nacionalidad y la lengua. Me interesa trabajar en mi página con estas escrituras que ponen en evidencia ciertas formas particulares de articulación de las lenguas y lo nacional en la literatura brasileña del presente, en relación con las características de la textualidad digital y su potencialidad de ser traducidos a textos puramente digitales.

¿Cómo leer la lengua y lo nacional en estas escrituras que están marcadas por una fuerte característica transnacional, al mismo tiempo que fragmentan los discursos y experimentan formalmente con el realismo local? Si durante el siglo XIX y el XX hubo momentos en la historia de la literatura brasileña de gran preocupación por la búsqueda de lo “propio” como material literario, que expresaría “lo nacional”, en las escrituras actuales no encontramos una preocupación por *delimitar y limitar* lo que es Brasil. Se puede leer más bien un interés por abrir las fronteras del país, por pensar lo brasileño en

el deslizamiento a través de temas variados, incluso lenguas extranjeras, que difuminan las líneas divisorias entre países. Un escritor brasileño, se lee en estas apuestas actuales, puede tomarse la libertad de escribir sobre lo que quiera, sobre temas que no tengan nada que ver con Brasil e *incluso* sobre Brasil. Así, retoman un largo debate sobre la importancia (y la limitación) de lo autóctono en la literatura. Este comenzó en el romanticismo del siglo XIX, que había encontrado en lo indígena y la naturaleza la forma de articular una literatura nacional, y continuó en el modernismo (la vanguardia) del siglo XX, que encontró en el concepto de la “antropofagia” una forma de lidiar con lo nacional/extranjero. Esta preocupación ya se encuentra desde los inicios de las reflexiones sobre la literatura brasileña. Varios años antes del famoso ensayo de Borges “El escritor argentino y la tradición”, Machado de Assis ya estaba pensando en los desafíos de pensar una literatura nacional dentro y fuera de las posibilidades temáticas que la realidad del Brasil ofrecía. En su texto “Instinto de nacionalidad”, de 1873 advierte que “lo que debe exigir un escritor antes de todo es cierto sentimiento íntimo que lo vuelva hombre de su tiempo y de su país, incluso si trata de asuntos remotos en el tiempo y en el espacio” (85, la traducción es mía). Como señala Leyla Perrone-Moisés en su estudio sobre nacionalismo brasileño, Machado, como Borges, “no reniega la temática nacional, simplemente ambos rechazan la obligación de adoptarla y se reservan el derecho de hablar de otras cosas” (la traducción es mía, 87).

En el presente, vemos cómo estas ideas no solo continúan sino que se han reforzado. La escritora Carola Saavedra situó su última novela *Paisagem com dromedário* (2008) en una isla sin nombre en el Océano Antártico, y Bernardo Carvalho lo hizo en San Petersburgo, con personajes que no son brasileños en *O filho da mãe*. Adriana Lisboa hace viajar a sus personajes del Brasil al Japón o a Estados Unidos, Luiz

Ruffato centra su ficción en un pueblo del Estado de Minas Gerais o en la enmarañada y asfixiante ciudad de San Pablo (en la serie de cinco volúmenes de *Inferno Provisório* y la novela *Ellos eran muchos caballos*, de 2001), así como João Paulo Cuenca lo hace en Tokio (*O único final feliz de uma história de amor é um acidente*, de 2010) y en un barrio de Río de Janeiro (*Corpo presente*, de 2003). Rubens Figueiredo describe una ciudad periférica inventada pero con claras referencias al suburbio carioca en *Passageiro do fim do dia* (2010). Frente a esta multiplicidad de territorios, lenguas y posibilidades, ¿cómo se articula la *brasileñidad* en la literatura contemporánea? ¿Qué es lo que se escribe cuando se piensa Brasil? Mejor: ¿Por qué la literatura brasileña *vuelve* a estos planteos sobre lo nacional y la libertad temática? ¿Se podría pensar una relación entre esta preocupación y el crecimiento económico de Brasil, que lo está haciendo más visible en el mundo?

Lo nacional, podemos leer en muchas de las novelas contemporáneas, se articula dentro de una fuerte experimentación narrativa, en diferentes formas de abordaje que no abandonan el trazo “realista”. Ya sea desde una perspectiva transnacional o extremadamente local, el espacio y la temporalidad únicas y lineales se quiebran, se producen desplazamientos, como si hubiera fugas. Al hablar del Brasil, algo estalla, se quiebra. Lo que estalla es justamente el punto de vista: los personajes se multiplican, y se generan algo así como *discursos sueltos* entramados en la obra de ficción. Un espacio que deja de aparecer contenido y organizado para desmembrarse como páginas, en la que la jerarquía se pierde y cada personaje recupera una voz, una temporalidad, un espacio diferente y a la vez conectado con otros.

La literatura de Luiz Ruffato es un buen ejemplo de este fenómeno. Uno de los escritores actuales más importantes, Ruffato llamó la atención no hace mucho tiempo con

Ellos eran muchos caballos (lanzada en 2002, con traducción al español en 2010).

Llamada muchas veces por la crítica como novela “mosaico”, el libro reúne setenta micro relatos que tienen lugar en la gran ciudad de San Pablo. Como advierte Ana Lúcia Sá “the modern megalópolis that emerges in *Eles eram muitos cavalos* points rather to the lack of generic conceptualization: there is no univocal portrait of the city, a central idea of what São Paulo might be” (30). Así, la ciudad aparece como una composición de fragmentos, todos punzantes, dolorosos.

El autor muchas veces rechazó el rótulo de “novela” (puesto por la industria editorial y no por él mismo) ya que se trata más de fragmentos, pequeñas historias de distintos personajes en diferentes lugares de la ciudad, y sin relación entre ellos, que componen un libro cuyo único eje de organización es un día específico, nueve de mayo, en una única ciudad. El autor señaló en muchas ocasiones el carácter “poco” libro de su obra:

Mi idea inicial era que tuviera no la forma de un libro sino la de una pequeña caja donde los capítulos, sin título ni paginación, aparecieran sueltos, para que el lector no solo configurase su propia narrativa (cada vez que mezclara las páginas surgiría una versión diferente de los hechos), sino que también participara efectivamente, anotando sus propias impresiones en las páginas en blanco que vendrían junto con los cuadernos. (Entrevista de Claudia Nina para el blog *Jornal mil folhas*, la traducción es mía).

Esta experiencia de lectura acerca al texto más al formato digital que al impreso, pues se busca que el lector puede formar sentidos a partir de los fragmentos que él va

escogiendo, fuera de la estructura central y organizada del libro y más similar a la presentación de textos a través de enlaces. Además, apunta también a la participación del lector, como los blogs abiertos, donde éstos pueden dejar comentarios. Quisiera subrayar que lo interesante de remarcar esto no se trata de que este tipo de escritura y organización narrativa no haya sido nunca probada (ya fue experimentado en *Rayuela* de Cortázar, libro que goza de mucha popularidad entre los escritores brasileños), sino de que está pensado en un momento en que la familiaridad con el texto digital y sus características ha permeado la manera de leer. Podemos ver entonces cómo la forma de leer textos digitales influye en la creación escrita.

Las historias del libro de Ruffato van de un personaje a otro, de una clase social a otra, de una parte a otra de la ciudad. Pero también salta entre tipos de discursos: cartas, clasificados, diálogos, monólogos interiores, guías, estampitas religiosas. También aparecen fragmentos de listas de clasificados que alguien, un personaje que no vemos, está leyendo. Son todas narraciones inconclusas e incompletas. Los 70 fragmentos, o *flashes*, que componen la polifonía de los “muchos caballos” son generalmente historias de violencia urbana, de personajes sin redención posible y desesperanza sin salvación. La mayoría de las historias terminan en secuestros, muertes, locura y siempre pérdidas. Como señala el crítico João de Castro Rocha asistimos actualmente a una “producción cultural contemporánea centrada en la violencia urbana” (32). La violencia es la temática clave de la literatura brasileña de finales del siglo XX y comienzos del XXI.¹¹ Beatriz Resende señala como características de la novela contemporánea la violencia y un proceso de “presentificación” como características principales que se encuentran en las

¹¹ La novela *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, es una de los principales exponentes de la literatura de la violencia urbana brasileña.

nuevas narrativas brasileñas (26). Es decir, un presente constante, que ya no se plantea el futuro en términos utópicos: “En la mayoría de los textos hay una manifestación de una urgencia, una preocupación obsesiva con el presente que contrasta con el momento anterior” (la traducción es mía, 27). Sin esperanzas en el futuro, el crítico Flávio Carneiro analiza estas narrativas dentro de lo “posutópico”, concepto que toma de Haroldo de Campos. Para el crítico, las literaturas del siglo XX tenían un “adversario” (como la dictadura, por ejemplo), tenían algo de “misioneras”, con una visión optimista del futuro. Pero en la actualidad, en lo posutópico, esta importancia del futuro se vuelca hacia el presente. Vemos “el desplazamiento de un imaginario marcado por un deseo de cambio radical y, sobre todo, por una visión optimista del futuro, hacia uno en el que no hay proyectos grandiosos sino el simple desenvolverse minucioso del día a día” (19). Y más adelante agrega: “hay un vislumbre de un nuevo sendero: el de la incerteza, de los pequeños proyectos, de lo incompleto” (29).

En *Eles eram muitos cavalos*, el presente es estático, hasta sofocar la narración, y la idea de un futuro mejor sólo pertenece a la ironía: al mundo esotérico o a la ingenuidad. Todas las referencias al futuro como un cambio para mejor se encuentran cifradas en esos discursos populares, como el horóscopo, o los consejos místico-inútiles de las revistas. El futuro pertenece a lo místico, pero lo místico, así como lo religioso, forma parte de la ironía del texto. Así lo vemos en el fragmento “Lea el Salmo 38”:

lea el salmo 38

durante tres días seguidos

tres veces al día

haga dos pedidos difíciles

y uno imposible

anúncielo el tercer día

observe lo que sucederá el cuarto día

El presente es irremediable y de allí no se puede salir. Es el presente de la lectura de los clasificados: ese personaje que imaginamos leyendo está atrapado en el presente, está constantemente sin trabajo.

En el fragmento “Una biblioteca” podemos encontrar otra forma de articular el futuro en relación con la nación. En este texto se enumeran los libros que pertenecen a una biblioteca particular. Allí leemos una mezcla de títulos que van desde los clásicos de la literatura universal, libros de marketing y autoayuda, y entre ellos se lee el título *Brasil, país del futuro*, de Stefan Zweig (un austríaco llegado al Brasil, quien irónicamente allí se suicida). Este título llama la atención entre las historias de pérdidas y constante de la ciudad brasileña paulista. Brasil *no* tiene futuro, al menos diferente del presente, parece decir el conjunto de textos anteriores y posteriores.

Como una especie de literatura de Manuel Puig de la devastación y el desamparo, los textos prescinden de una voz narradora principal y ponen a la vista, como en un grado cero de la escritura, distintos discursos y voces, pensamientos, papeles, notas, cuya potencia crítica está justamente en la selección y el recorte. Son discursos desperdigados, voces diferentes que pueblan los textos. Una oración a San Expedito, una carta de una madre a su hijo, la lista de clasificados de la G a la M, una nota en la heladera, un diploma, un menú de un restaurant, los lomos de los libros del estante de una biblioteca. Todas formas de presentar un registro de lo cotidiano, que hace confundir muchas veces el límite entre lo ficcional y lo documental. Aunque la ficcionalización de las voces y la

experimentación en el lenguaje no pueden hacernos olvidar que es una ficción y no pedazos *arrancados* de realidad.¹²

El casi sofocante localismo de Ruffato también lo encontramos en la primera novela de João Paulo Cuenca, *Corpo presente*. Esta vez es Río de Janeiro la ciudad, pero la referencia espacial del texto se hace aún más reducida: toda la acción transcurre en el barrio de Copacabana. Cercado por piedras y mar, el barrio habitado solo por ancianos, prostitutas, drogadictos, inmorales y escritores, es una jaula que encierra el oxímoron que es la ciudad de Río de Janeiro: “amanece lo feo en lo bello” (17, la traducción es mía). Los capítulos son pequeños fragmentos de historias que a veces se continúan más adelante en otros capítulos. La experimentación formal del texto se lee en varios aspectos: por un lado, todos los personajes femeninos llevan el nombre de Carmen y todos los masculinos el de Alberto. Por otro, la numeración de los capítulos es caprichosa, aumenta de forma no secuencial a medida que llegamos al final, como si todos esos personajes llamados igual, de alguna manera homogeneizados en ese barrio degradado, fueran más y hubiera más historias que no se están contando. Por eso, pensé en traducirlo utilizando hipertextos que pudieran relacionar a los personajes a través de sus nombres iguales. También, pensé en poner fotos, imágenes y sonidos de Copacabana que aumentara el efecto de aislamiento y asfixia que el texto produce mostrando al mismo tiempo el estallido de los puntos de vista y de las imágenes.

Como otra forma de tocar lo nacional, la movilidad espacial es una cuestión importante en estas novelas. Encontramos una gran producción de textos brasileños en los últimos años que están situados en todas partes del mundo, y con temáticas muy

¹² A Luiz Ruffato le interesa esta indecibilidad: su novela *De mim já nem se lembram* se presenta en el prólogo del autor como la mera publicación de las cartas que él había encontrado en una caja en el armario de su madre. Supuestamente pertenecían al hermano del autor, quien había muerto veinte años atrás. Nunca aclaró el autor si estas cartas realmente existieron o fueron creadas.

diversas. No hay que dejar de señalar que esta diversidad se hizo aún más visible con la publicación de un grupo de novelas que formaban parte de una idea generada fuera de los proyectos literarios de cada autor. “Amores expresos” fue un proyecto cinematográfico/editorial que llevó en 2007 a dieciséis escritores brasileños a distintas ciudades del mundo para que escribieran una novela que contase una historia de amor que transcurriera en dicha ciudad. Además de la publicación de una novela por cada autor, los escritores serían filmados y entrevistados para una película que reuniría sus experiencias. Luiz Ruffato, Cuenca, Adriana Lisboa, Joca Reiners Terron, Bernardo Carvalho y otros partieron rumbo a una ciudad elegida por los organizadores para vivir allí un período de un mes, lo que le serviría de inspiración para su próxima novela. La escritura digital fue una parte importante de este proyecto: los escritores debían mantener un blog durante su estadía en el que postearan sus ideas, fotos, encuentros. Los lectores les hacían comentarios. Algunos, como Luiz Ruffato, se mostraron incómodos con este requerimiento, para otros fue mucho más natural, como para Daniel Galera. Quizás incluidos en sus proyectos de escritura personal o no, esos blogs todavía se mantienen en la red, aunque no hayan sido más actualizados. Queda como archivo de la historia de una escritura, una especie de diario de escritor. Algunos de estos autores ya publicaron sus novelas escritas a partir de esta consigna. Ya son ocho libros publicados ya, y se esperan otros ocho más. Con temáticas muy diferentes y abordajes diferentes a “lo extranjero”, este proyecto acrecentó la cantidad de textos que transitan otras culturas y lenguas, y que de alguna forma *traducen* para los lectores brasileños las ciudades del mundo.

Estas escrituras se insertan dentro de prácticas transnacionales que, tal como señala Steven Vertovec, son “links functioning across nation-states” (3). Este proyecto se articula dentro de estas prácticas de lo transnacional generando escrituras que piensan

estas relaciones. Evidentemente, la idea de un proyecto como éste y la adhesión que tuvo entre los escritores forman parte del momento actual de querer transitar otras formas de pensar la literatura y lo nacional. Así podemos ver allí lo que Vertovec afirma: “despite great distances and notwithstanding the presence of international borders (and all the laws, regulations and national narratives they represent), certain kinds of relationships have been globally intensified” (3).

Una de las escritoras que mejor representa estas búsquedas de relaciones transnacionales es Adriana Lisboa. En 2007 la autora partió de Río de Janeiro al desierto del Colorado, en los Estados Unidos. Ya había comenzado una interesante carrera de escritora, con seis libros publicados, algunos premios (entre ellos el José Saramago y finalista del Jabuti). Participó en 2008 de “Bogotá 39”, un festival de literatura producido por el Hay Festival en Colombia que reunía a 39 escritores menores de 39 años. Antes de irse del país, había viajado al Japón, específicamente a Kioto, el lugar donde transcurre su penúltima novela publicada, *Rakushisha*, de 2007. Allí, el viaje es el punto de partida para la trama y sus personajes, pero también una forma de observar al mundo y a sí mismos, la posibilidad de contar(se) su historia, es decir, una metáfora de la ficción. En esta novela, así como la última, *Azul cuervo* (2010), los viajes no son planeados, sino que se presentan como desafíos o invitaciones casi imposibles, y con compañeros aún más insólitos.

En *Rakushisha*, Celina, una mujer “hecha de cielo y una sonrisa triste”, acepta la invitación de ir al Japón con Haruki, el dibujante que había conocido hacía algunas horas en la estación de metro. La novela se abre con un fragmento del diario que Celina escribe en la ciudad de Kioto y continúa retrospectivamente con los trámites de Haruki en Río de Janeiro para viajar a Japón, viaje al que, aunque todavía no lo sabe, llevará a Celina. La

relación de ellos dos no puede ser más equívoca: Haruki ama a una mujer casada y Celina no tiene en su corazón más que la sombra que le ha dejado su hijita Alice al morir. Entre ellos no se desarrolla ninguna relación amorosa, y lo que al principio parecía plantearse como una obligación (cumplir con ciertos roles sexuales) se va desarmando en lo que acaba siendo el viaje de dos desconocidos que se acompañan en sus búsquedas personales al otro lado del mundo.

Los capítulos van yendo y viniendo en el tiempo, incluso dentro del mismo capítulo, en fragmentos de temporalidades donde la repetición y la insistencia de ciertas frases conforman una suerte de melodía, de reverberación de voces, sonidos, ideas que invaden otros tiempos y espacios. Hay una fuerte marca de desplazamiento no sólo temporal, espacial y discursivo sino también estructural, frases que saltan de un capítulo a otro, que son retomadas más tarde. La novela *se desliza* entre palabras, temporalidades y ciudades: de Río a Kioto (y a Tokio) y viceversa. De las montañas y las márgenes del río Edo del poeta japonés Basho a la Lagoa de Río de Janeiro de otros tiempos, de cuando Celina todavía tenía una familia. De las epifanías que producen las calles resplandecientes de Río después de la lluvia, a la garúa de las calles de Tokio inundada de bicicletas. Los espacios se alteran y yuxtaponen, lo brasileño se desliza al inentendible japonés y al aprendizaje de otra cultura y lengua. No hay confrontación, sino yuxtaposición, *conectividad*, reverberación de un lugar en otro.

Estar en el extranjero es la forma de recuperar el pasado. En los jardines de Kyoto, Celina recuerda:

Un día Celina se dirigía a la estación de metro, al salir de la DETRAN en la avenida Presidente Vargas. Entonces sonó el teléfono, dentro de la cartera, y fue un sonido

capaz de sacar al planeta de su eje por un segundo.

Era el mismo sonido de siempre. Simple, telefónico. Nada de imitaciones de sinfonías de Mozart. Y sin embargo no fue el mismo, nunca más sería el mismo.

¿Se trataba de una ironía, de alguna broma de ese falso dios del Apocalipsis que ella estuviera saliendo del Departamento Nacional de Tránsito? El automóvil: pérdida total. Marco: dos costillas quebradas y una fractura expuesta en el pie. Y Alice. Alice una fractura expuesta dentro del corazón, de la memoria, dentro del abrazo que no se cerraba más ni en sombras, ni en fantasmas.

Entonces ella deshizo la cuerda, los lazos, todo lo que la conducía a él. Menos la tristeza. Pues él era el culpable, que estaba al volante, que se distrajo o se quedó dormido o hizo una maniobra mal hecha, no importaba. Todos los caminos se cerraron. Creció yuyo. El asfalto, en desuso, se rajó.

Pero el sonido del celular, un sonido simple, telefónico (nada de imitaciones de sinfonías de Mozart) reverberó para siempre.

Sigue reverberando aquí, entre los monumentos de piedra en el jardín de la Rakushisha. Es un hecho. (La traducción es mía, 124)

Este desplazamiento se realiza también entre discursos: el diario que comienza Celina, a imitación del *Diario de Sagga*, del poeta Basho. Los haikus y el diario de Basho se entremezclan en la narración, hasta el punto de parecer reflexiones de Celina o Celina reflexionando con el lenguaje poético del haiku. El diario de Celina y el diario de Basho se van continuando. Pero también aparecen discursos que circulan en la Internet, en carteles y folletos turísticos. La novela se apropia de varias textualidades y lenguas muy diferentes para contar la historia: por ejemplo, se cita a Basho en japonés, seguida de una traducción al portugués.

Haruki es un descendiente de japoneses que no habla japonés, aunque “los trazos de su rostro, su nombre, todo le imponía esa responsabilidad –que, sin embargo, nunca había asumido” (14). Es decir, Haruki no es japonés aunque mucho en él diga que sí: “Alguien cierta vez comentó con Haruki que era muy raro asociar a los brasileños con los trazos orientales, muy pocas veces uno veía esos trazos en la gente de la novela, la televisión, la moda, los escenarios, gente de la revista *Caras*” (35). Quiere viajar a Japón para seguir los pasos del poeta japonés del siglo XVII Matsuo Basho, inspirarse para ilustrar una edición de su diario, que sería traducido por primera vez al portugués. Aunque Haruki no lee japonés, pide un ejemplar prestado de la biblioteca. En el metro lo abre, simplemente para verlo (momento que Celina lo descubre y le da curiosidad): “Claro, había cierto placer en ello: sacar de la mochila un libro en japonés y hojearlo interesado, como si estuviera entendiendo algo” (17). Leer japonés es en Haruki el gesto de una voluntad, de un deseo, de una curiosidad extrema (estar siempre un poco más allá) y al mismo tiempo de una imposibilidad, no *sabe* leer (quedarse siempre un poco más acá). Es justamente allí donde intentan equilibrarse los personajes. Siempre es un espacio lábil, indecible, incluso frágil, en el que andan y viajan los personajes de Adriana Lisboa. En esos espacios indecibles (producto de la aventura y de las imposibilidades) los personajes arman originales formas de relación que trascienden las familias, las relaciones eróticas, las nacionalidades. Una posibilidad de armar vínculos diferentes entre las personas, más allá de las culturas, las lenguas, y donde lo que importa no es el punto fijo sino el viaje:

El viaje nos enseña algunas cosas. Que la vida es el camino y no el punto fijo en el espacio. Que nosotros somos como el paso de los días y de los meses y de los años, como escribió el poeta japonés Matsuo Basho en un diario de viaje, y lo que poseemos de hecho, nuestro

único bien, es la capacidad de trasladarnos. Es el talento para viajar. (11)

En la última novela de Adriana Lisboa, *Azul cuervo*, encontramos muchas características de *Rakushisha*: personajes entre grandes pérdidas y grandes viajes, entre la ausencia y la imposibilidad de estar cerca de los seres amados y la decisión de armar una nueva configuración de las relaciones afectivas. La protagonista, Vanja, es una chica de trece años que, luego de la muerte de su madre, decide ir en busca de su padre, a quien no conoce. Para ello, le pide a Fernando, el ex marido de su madre, que vive en Colorado, que la ayude a buscar a su padre en los Estados Unidos. Comienza así una historia de desplazamientos, algunas veces con el ritmo de una *road movie*, en la que Vanja deberá enfrentarse a los desafíos de ser una brasileña en los Estados Unidos y de conformar una nueva familia con Fernando, a la que se suma el vecino salvadoreño. Atraviesa entonces por una serie de aprendizajes, desde la lengua hasta las formas de vestirse y de comportarse como una adolescente norteamericana. Pero al mismo tiempo, se va descubriendo el pasado de Fernando, un ex guerrillero comunista, que abandonó a sus compañeros de guerrilla en el Amazonas. Como en *Rakushisha*, los capítulos presentan fragmentos de una y otra temporalidad y espacio (Colorado, Amazonas, Río de Janeiro). Se ponen en diálogo permanente ciudades, culturas y lenguas (no solo el inglés, sino también el español de la comunidad latina de los Estados Unidos, en un interesante trabajo trilingüe) a través de estos desplazamientos de la narración.

Estos textos de Lisboa parecen ser muchas veces el intento de armar un equilibrio de lo inestable. Compañeros improbables, familias construidas sobre la base de otros conceptos, ideas de pertenecimiento que desafían y superan la idea de “identidad nacional”. Fronteras nacionales que no son fijas, y que no “fijan” una forma de vincularse

con el mundo y con las otras personas. “Perteneceer” ya no se da en los términos tradicionales de tierra y familia, es mucho más lábil, y lo brasileño deja de ser un bloque de características definidas, se abre y se articula en relación con otras lenguas y culturas.

Así como nuestras lecturas transitan lenguas y culturas en la red, las novelas de Adriana Lisboa presentan ese entramado poco claro y poco organizado de la experiencia de lo brasileño en el viaje y los desplazamientos.

Los territorios de la lengua. Algunas conclusiones y proyectos

Hay una historia de desconocimientos y tal vez de muchos *lugares comunes* en la relación entre las literaturas del Brasil y del resto de Latinoamérica. Ha habido variados esfuerzos por estrechar vínculos, propiciar diálogos, pero no parecen suficientes. En el prólogo a la antología de textos críticos de la cultura brasileña *Absurdo Brasil* (2000) llevada a cabo por las profesoras Adriana Amante y Florencia Garramuño, las traductoras remarcan:

Queremos que esta antología sea leída como una intervención en el campo de la crítica cultural latinoamericana: estamos convencidas de que la puesta en circulación y debate de estos textos – o, mejor, del texto que conforman estos artículos reunidos– pide alimentar y enriquecer los debates y las polémicas [...] Tal vez pueda ser leída también como un modo de sortear los abismos inexplicables entre el Brasil y la Argentina (15).

Esta afirmación final trae dos reflexiones simultáneas: que los dos países no se conocen y que este desconocimiento es sorprendente. Este tipo de afirmaciones se ha convertido en un lugar común, tan estático y pesado que se instala allí donde debería darse el diálogo y donde efectivamente en algunos casos se da. Es un lugar común que apunta constantemente hacia un vacío, una falta y también a una pregunta que busca dar con el origen de tal vacío: el desconocimiento mutuo. Sin embargo, se trata de una pregunta congelada, insuficiente para comenzar a reflexionar, paralizante. Las causas, aunque no es lo que interesa discutir aquí, pueden deberse a una formación escolar, académica y cultural que no escoge lo que proviene de Brasil, que no nos familiariza con el portugués, y viceversa para el caso brasileño con el español y el resto de América Latina. Simplemente, parece ser que no estamos acostumbrados. En el minucioso estudio que realiza el antropólogo argentino Gustavo Sorá en su libro *Traducir el Brasil. Una antropología de la circulación internacional de las ideas*, postula algunas hipótesis interesantes sobre este desconocimiento; “esta idea tiene su historia”, señala al comienzo del libro que estudia la historia de las traducciones de literatura brasileña en la Argentina a lo largo del siglo XX. A través de su investigación, Sorá descubre que son muchos más los libros que se han traducido del portugués que lo que se maneja en términos “simbólicos” en una paradoja que enfrenta los números materiales con la idea de la escasez. Brasil y Argentina “parecen negar sus relaciones culturales en virtud del privilegio de su reconocimiento en los países ‘centrales’, especialmente en Europa Occidental” (24).

En los esfuerzos por promover el cruce o el diálogo literario entre el Brasil y el resto de América Latina, en 2011 el Festival Internacional de Literatura de Buenos Aires –FILBA– tuvo a Brasil como país invitado y este año Brasil es el país de honor de la

Feria de Bogotá. En el marco de aquel festival, se discutió el tema de las relaciones literarias entre Brasil y la Argentina. En uno de los paneles, la editora Adriana Astutti, de la editorial rosarina Beatriz Viterbo, señalaba que para hacer más visible la literatura brasileña no sólo se deben hacer programas de traducción, sino que el hecho de “lograr que el lector se familiarice con esos textos en la librería” lleva un trabajo sostenido y de mucho tiempo. “El lector argentino está más preparado para leer traducciones de literatura inglesa y francesa”, dice Astutti.

Hay varios esfuerzos por sostener estos diálogos al mismo tiempo de ir abriendo un campo de estudios y de intercambios. Un grupo de profesores universitarios de los dos países lleva adelante la revista *Grumo*, con su sitio Web, que se propone como un espacio de intercambio.¹³

En este entramado de cuestiones, me interesa ubicar mi página como aporte a estos diálogos. ¿Cuáles son las posibilidades de difusión de literatura brasileña en español, o portugués, a partir del uso de la Internet? Me interesa lograr a través de la página una mayor familiaridad a la literatura del Brasil que al mismo tiempo ponga en evidencia los esfuerzos que ya se han hecho a través de las publicaciones, los festivales, los grupos de estudio internacionales, material al que se puede acceder a través de la sección de enlaces.

Una sección importante de la página es la base de datos en la que aparecen las publicaciones de literatura brasileña al español desde el año 2000 hacia adelante. Esta

¹³ La antología de poesía *Puentes/ Pontes* editada por el FCE y la compilación *Veinte ficciones breves/ Vinte ficções breves* patrocinada por la UNESCO y compilada por la crítica Violeta Weinschelbaum en 2003 son algunos ejemplos de esfuerzos editoriales. Por otro lado, los críticos argentinos son invitados al Brasil para dar conferencias, como en el caso de Ricardo Piglia, Josefina Ludmer, Alan Pauls. Este año, Haroldo de Campos visitó la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

base se propone ser una fuente de investigación y a la vez un espacio de información para los lectores, pero también para los investigadores y las editoriales sobre quiénes ya fueron traducidos, en qué año, por qué editorial y traductor. Mi propuesta es continuar el trabajo de Sorá mostrando a través de estas listas la historia de la traducción de literatura brasileña a partir del año 2000, justamente cuando comienza a extenderse la publicación electrónica. En el caso de la Argentina, pero también de México, claramente son editoriales independientes y, en algunos casos, editoriales muy pequeñas. Esta base de datos tiene también como objetivo traer a primer plano el nombre de los traductores, muchas veces borrados de las reseñas, o de la misma publicidad en las editoriales. Pensé en separar las publicaciones recientes según la nacionalidad de la editorial, pues cada una refleja en el interior de su español, una política de la lengua en relación con el mercado. El español de la traducción es un campo de batallas, de tensiones. Como todo *territorio de la lengua* señala Josefina Ludmer, es “un campo de opresión sin opresor y un típico territorio del presente: real virtual, abstracto concreto, natural (el lenguaje como facultad humana preindividual), económico (hay una ‘industria de la lengua’), político (hay una ‘política de la lengua’) y afectivo a la vez (‘la patria del emigrado’)” (188).

En una reciente charla que tuvo lugar en Buenos Aires organizada por el Club de Traductores Literarios (que en su blog propician un espacio de discusión sobre la tarea del traductor), Damián Tabarovsky reflexionaba sobre las implicaciones estéticas, ideológicas y económicas de la traducción y la cuestión de las variantes a la hora de traducir. Su posición es de abierto y frontal rechazo a un español “internacional” que para él es simplemente un “español de mercado”. El organizador del debate, el traductor Jorge Fonderbrider señala al respecto que el español llamado neutro, “es una forma de castellano que no corresponde a ningún lugar en particular a pesar de que tenga un trazo

grueso muy marcadamente peninsular” y más adelante lo denomina “ficción de un castellano”.

La “utopía del castellano neutro” se sitúa en una incómoda posición y es una polémica constante en la que se enfrentan voces disímiles de escritores, traductores y lectores. Aunque los que tienen la última palabra son los editores. En esta red de discusiones podemos ver claramente a la lengua como un espacio de tensiones políticas y económicas. Qué español vende, qué español es el *apropiado* para traducir y quiénes son los *propietarios* de esa lengua. Me interesa registrar en mi página que el español de la traducción no es homogéneo y que cada traductor elige variedades diferentes del español, así como las editoriales se deciden por políticas de la lengua y la traducción.

Un ejemplo interesante es la traducción de la novela comentada de Ruffato, *Eles eram muitos cavalos*, al español. La novela fue traducida por Mario Cámara, en una edición argentina en la que se optó por la variedad del español rioplatense. Las fuertes marcas de oralidad y un léxico con mucho *argot* habrán sido las que hicieron decidir por esta opción. La segunda traducción del autor brasileño que hizo para la misma editorial ya llevaba las marcas del “tú”, en la novela *Estuve en Lisboa y me acordé de ti*. Es decir, encontramos una vacilación a la hora de escoger una política de la traducción al español hecha por una misma editorial. Si se pone como prioridad la circulación de un texto, entonces es importante una *creación* de una lengua de la traducción, una *koiné* a través de la cual el texto pueda circular por diversos ámbitos sin restringirse a los localismos, para que sea entendido por la mayor cantidad de hispanohablantes. Pero también se puede optar por la traducción local, que busca interpelar a un grupo determinado de lectores.

En un lúcido artículo publicado en la revista de traducción *Vasos comunicantes*, el escritor y traductor argentino Marcelo Cohen hace un planteo interesante. Narra sobre sus

días de exilio en Barcelona, en los que comenzó a trabajar como traductor. Allí en España sentía una afronta a su lengua natal, al español rioplatense, pero ¿cuánto tenía esta defensa de limitación impuesta por la *idea* del exilio, y más aún por la *idea* de la identidad? Cohen reflexiona: “quizás aún más que escribir, traducir provoca en uno dulces o ácidas y siempre interesantes perplejidades sobre el lenguaje, el entendimiento y la política, el exilio como condición existencial generalizada y las verdades y falacias de la identidad” (13). Y más adelante agrega: “Lo identitario único tiene una loca potencia de reducción: del estado-nación a la región, y de seguido a la comarca, la provincia, la etnia, el clan, la ciudad, el barrio, la familia, el yo.” (23). Cohen ubica el localismo en la cuestión de la identidad. Pero ¿dónde comienza y se detiene el localismo de una traducción? ¿Es *mejor* traducir para unos pocos? ¿Una traducción debe recrear una lengua verosímil o experimentar en la lengua de llegada? *Pienso que la publicación en texto digital puede ser un espacio de experimentación con la traducción al español.* En la voz de los diferentes traductores se puede leer las diferentes variedades del español, que, en vez de cancelar el debate en qué es mejor, qué es más auténtico, menos artificial, más comprometido, muestra las particularidades de la lengua de la traducción, y complejiza la lectura que acepta cualquier traducción o que rechaza aquellas que no pertenecen a la variedad propia del español. Quisiera, como idea para el futuro, que la página sea un espacio de discusión de la traducción del portugués al español, y donde publicar entrevistas a los traductores en las que pudieran hablar sobre su trabajo, sus ideas acerca de la traducción y los matices específicos que encuentran en la traducción del portugués al español. Que la página sea un espacio donde el lector pueda entrar a la lengua portuguesa y el español de la traducción como territorios no homogéneos pero conectados.

La traducción publicada en texto digital y en la red permite realizar algunos experimentos que pueden llevarnos a pensar nuevas posibilidades de presentar y pensar la traducción. Los estudios acerca del texto digital serán cada vez más específicos y menos superficiales, y es de esperar que la familiaridad con estos recursos comience a darle visibilidad a las características específicas del medio como una potencialidad y no como una amenaza. He querido mostrar en este trabajo cómo la publicación digital se ha instalado en el centro de las prácticas de la cultura escrita, y por lo tanto, ha afectado y afecta la producción literaria. A partir de esto, lo que más me interesa resaltar es la potencialidad del texto digital de dar a leer los textos de una manera nueva.

Es entre el portugués y el español, entre el papel impreso y el texto digital y, finalmente, entre el mundo editorial y el académico donde *Brasil papeles sueltos* pretende inscribirse, como lo demuestra este trabajo que les he presentando aquí como tesis de maestría en la Universidad de Maryland.

Bibliografía utilizada

- Amante, A. y Garramuño F. *Absurdo Brasil*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2000. Print.
- Astutti, Adriana. Mesa redonda “Palabras cruzadas: lecturas-leituras”, Festival Internacional de Literatura de Buenos Aires, Buenos Aires, 12 de septiembre de 2011.
- Benedetti, I. y Sobral A., orgs. *Conversas com tradutores*. San Pablo: Parábola, 2007. Print.
- Benjamin, Walter. “The Task of Translator”. Schulte y Biguenet, 71-82.
- Bensimon, Carol. “Não ver a Internet como uma grande aliada seria um erro para qualquer um.” *A cultura na era digital*, 16Aug2009. Web. 2Abr2012.
- Bolter, David y Grusin Richar *Remediation*. Cambridge: MIT Press, 2000. Print.
- Buarque de Hollanda, Heloisa. *Enter*. Secretaria do Estado do Rio de Janeiro, 2009. Web. 20 Sept. 2011
- Chartier, Roger. “Escuchar a los muertos con los ojos”. Buenos Aires: Katz editores, 2008. Print.
- . “Languages, books, and reading form the Printed Word to the Digital Text” Trans.: Teresa Lavender Fagan. *Critical inquiry*, np. Web. 20 Sept 2011.
- . *Historia de la lectura*. Madrid: Taurus, 2001. Print
- Conde, Miguel. “A nova literatura no funil.” *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 de junio de 2011. Print.
- Danet, Brenda y Herring, Susan, eds. *The Multilingual Internet*. New York: 2007. *E-book* Kindle.
- De Castro Rocha, João César, “A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: ‘a dialética da marginalidade’.” *Revista Letras*, Núm. 28 y 29 - Enero/ Diciembre de 2004. Web. 15 Abr 2012.
- De Oliveira, Nelson. *Geração Zero Zero. Fricções em rede*. Río de Janeiro: Língua Geral. 2011.
- Delcastagne, Regina. “Quatro notas sobre a literatura na Internet.” *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Número 11, Brasília, enero/febrero de 2001.
- Dingwaney, Anuradha y Maier, Carol, eds. *Between Languages and Cultures*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1995. Print.
- Cuenca, Joao Paulo. *Corpo presente*. Rio de Janeiro: Planeta, 2003. Print.
- Galera, Daniel. “Não sei como estaria hoje sem a internet.” *a cultura na era digital*, np. 15 Sept. 2009. Web. 5Abr2012.
- Galloway, Alexander. *Protocol*. Cambridge: MIT Press, 2004. Print.
- Gentzler, Edwin *Teorias contemporâneas da tradução*. San Pablo: Madras, 2009.
- Gomez, Jeff *Print is Dead*. Nueva York: Macmillan, 2008. Print.
- Jakobson, Roman “On Linguistics Aspects on Translation.” en Schulte y Biguenet 144-151.
- Katz, Alejandro. “Falsos dilemas.” *Libros de México* N92. Febr. April 2009. P 26-29.
- Kirschenbaum, Matthew *Mechanisms*. Cambridge: The MIT Press, 2008. (*E-book*, Kindle)
- Landow, George *Hypertext 3.0*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2006. Print.

- Levine, Suzanne Jill. *The Subversive Scribe*. Champaign: Dalkey Archive Press, 2009. Print.
- Lisboa, Adriana. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007. Print.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2010. Print.
- Maier, Carol. "The Translator as an Intervenient Being." Munday, 1-18.
- Manovitch, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2002. E-book Kindle.
- Mc Luhan, Marshall. *Understanding Media* Cambridge: The MIT Press, 1994. Print.
- Mitchell, W. y Hansen, M, ed. *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010. E-book Kindle.
- Munday, Jeremy. *Translation as Intervention*. Londres: Continuum, 2007. Print.
- Nazarian, Santiago. "Um escritor brasileiro contemporaneo." *Portal Cronópios*. 13 de julio de 2008. Web 15Mar2012.
- Oustinoff, Michael. *Traduire et communiquer*. París: CNRS Éditions, 2011. Print.
- Perrone-Moisés, Leyla. *Vira e mexe nacionalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2007. Print.
- Petroski, Henry. *The Book on the Bookshelf*. New York: Knopf, 1999. Print.
- Piglia, Ricardo. Conferencia "Romance e tradução." Ciclo "Grandes conferências. 25 anos da Companhia das Letras." Livraria Cultura. 26 sept 2011.
- Reis, Luiz Felipe. "Heloisa Buarque de Hollanda reúne em site 37 novos autores." *Portal literal*. Terra, 11 Aug. 2009. Web. 20 Mar 2011
- Resende, Beatriz. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008. Print.
- Ruffato, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Editora Record, 2007. Print.
- Schulte, R. Y Biguenet, J. *Theories of Translation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. Print.
- Sorá, Gustavo. *Traducir el Brasil*. Buenos Aires: Libros del zorzal, 2003. Print.
- Tabarovsky, Damián. *Literatura de izquierda*. Madrid: Periférica, 2004. Print.
- . Conferencia "Traducción y devoción: una política." Ciclo del Club de Traductores Literarios de Buenos Aires. Centro Cultural de España en Buenos Aires, 3 de octubre de 2011.
- Vanderlope, Christian. *From Papyrus to Hypertext*. Urbana: University of Illinois Press, 2009. Print.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. London: Routledge, 1995. Print.
- . *The Scandals of Translation*. London: Routledge, 1998. Print.
- Waisman, Sergio. *Borges and Translation*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005. Print.
- Willson, Patricia. *La Constelación del Sur*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2004. Print.