

Da leitura à rescrita

O processo de tradução de “Nota al pie”, de Rodolfo Walsh

Dissertação final do

Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas

ISCAP

Ano lectivo 2009-10

Aluna: Laura Tallone – N° 2080661

Orientadoras: Doutora Manuela Veloso, Mtre. Célia Sousa

*Then seek a Poet who your ways does bend
And choose an Author as you choose a Friend...*

Wentworth Dillon, Earl of Roscommon,
Essay on Translated Verse

*Yo no vengo a llorar aquí donde cayeron:
vengo a vosotros, acudo a los que viven.
Acudo a ti y a mí y en tu pecho golpeo.*

Pablo Neruda, *Canto General*

Agradecimentos

A Olga Gallego, amiga generosa, que me deu ideias inestimáveis.

A Oscar, meu marido, que recuperou a minha memória de Rodolfo Walsh.

A Gonçalo e Miguel, meus filhos, que me deram o espaço e o tempo.

Às minhas orientadoras, que leram os rascunhos com infinita paciência.

Sumário

Agradecimentos	pág. 3
Introdução	pág. 5
Capítulo I – Quem foi Rodolfo Walsh?	pág. 9
Dados biográficos e breve contexto histórico	pág. 9
Rodolfo Walsh tradutor	pág. 14
Capítulo II – Notas a “Nota al pie”	pág. 19
Justificação deste capítulo: a leitura do tradutor	pág. 19
Estrutura tripartida	pág. 23
“Nota al pie” e o género policial	pág. 27
Walsh, Arlt e Borges	pág. 28
A nota de rodapé: paratexto ou hipertexto?	pág. 30
Relações entre hipertexto e hipotexto	pág. 33
Registos de língua	pág. 36
Capítulo III – Os desafios da tradução de “Nota al pie”	pág. 39
Manuel Gálvez – um caso particular de intertextualidade	pág. 40
Os palavrões de Mr. Appleton	pág. 43
“Olvido y perdón”	pág. 46
A Pitman – um item cultural específico	pág. 48
Empobrecimento quantitativo – “pieza” / “cuarto”	pág. 50
O ‘tradutorês’ de León	pág. 51
Capítulo IV – A nota de rodapé e a nota do tradutor	pág. 54
Breve história da nota de rodapé	pág. 54
A nota do tradutor	pág. 57
Conclusão	pág. 62
Bibliografia	pág. 65
Índice onomástico	pág. 71
Apêndice I – Obras de Rodolfo Walsh	pág. 73
Apêndice II – “Nota de Rodapé”	pág. 74
Anexo “Nota al pie”, de Rodolfo Walsh	pág. 102

Introdução

São variadas as formas de traduzir e diversos os parâmetros para avaliar uma tradução. Aquando da publicação, em 1720, da *Ilíada* de Alexander Pope, e apesar de ser considerada uma obra-prima por Samuel Johnson, o académico clássico Richard Bentley escreveu um comentário lapidário, e hoje célebre: “a pretty poem, Mr. Pope, but you must not call it Homer” (*apud. Zerby, 2002: 56*).

Ao longo da História foram variando não só os preceitos daquilo que devia constituir uma ‘boa tradução’, mas, como a afirmação de Richard Bentley ilustra, o próprio conceito do que é ou não uma tradução foi sofrendo alterações. Enquanto desde a Antiguidade até à Renascença, a tradução era vista como um acto de apropriação do texto original que servia para enaltecer ou enriquecer a dimensão estética da língua de chegada, tornando a preservação das características inerentes ao original num aspecto secundário, a partir do século XIX verifica-se uma viragem em que prevalece a necessidade de conservar na tradução aqueles aspectos que permitam ao leitor aceder, ainda que por interposta pessoa, às particularidades distintivas do texto original (Schulte e Biguenet, 1992: 2-3).

É assim que autores como Friedrich Schleiermacher, Wilhelm von Humboldt ou Wolfgang von Goethe se ocuparam da própria natureza da tradução, bem como dos seus aspectos metodológicos, estabelecendo diferenças entre tipos de tradução de acordo com o grau de fidelidade ao original. Para além do debate sobre o que é que se entende por ‘fidelidade’, estas taxonomias aprofundam a dicotomia entre a ‘tradução literal’ e a ‘tradução livre’, tema de discussão até bem entrado o século XX, tal como ironiza Roger Bell:

Pick the first and the translator is criticized for the ‘ugliness’ of a ‘faithful’ translation; pick the second and there is criticism of the ‘inaccuracy’ of a ‘beautiful’ translation. Either way, it seems, the translator cannot win (Bell, 1991: 7).

Uma saída possível para o *cul de sac* a que conduz esta oposição tradução fiel/tradução livre, foi a noção de 'equivalência' predominante nas décadas de 60 e 70 e defendida principalmente por Eugene Nida, Peter Newmark e Julianne House. Através do conceito de 'equivalência', estabelece-se uma distinção entre uma tradução em que predomina a 'equivalência pragmática', imediatamente compreensível para o receptor, e aquela que pretende conservar uma 'equivalência formal' entre os dois textos aproximando as suas características linguísticas (Venuti, 2000: 121-2).

Esta abordagem basicamente linguística da tradução, em que uma série de estratégias muito baseadas na gramática comparada são utilizadas para transferir um texto de uma língua A para uma língua B, independentemente do seu contexto histórico e social, começa a cambalear definitivamente a partir do "cultural turn" (Bassnett e Lefevere, 1998: 3) proposto por Susan Bassnett e André Lefevere na década de 80, que defende a relativa autonomia do texto traduzido e alarga o horizonte do estudo da tradução:

The most important consideration is not how words are matched on the page, but why they are matched that way, what social, literary, ideological considerations led translators to translate as they did, what they hoped to achieve by translating as they did, whether they can be said to have achieved their goals or not, and why (Lefevere, 1992: 81).

Uma vez que o conceito de equivalência já não é universalmente válido, também não existem soluções universalmente válidas para todos os textos. Cada tradução deverá encontrar soluções próprias para cada tipo de texto (Bassnet e Lefevere, 1998: 11), centrando-se o estudo da tradução, já não na análise do texto traduzido como produto, mas no processo de tradução, isto é, na descrição da tomada de decisões e na análise da sua adequação ao problema concreto levantado pelo texto de partida.

Portanto, ao não existirem fórmulas fixas que pautem em abstracto como se deve traduzir, o tradutor tem à sua disposição uma panóplia de possibilidades para resolver os problemas que se apresentam num texto particular:

Translators can be guided by examples of strategies that have been successful in the past, as well as by examples of strategies that have failed in the past. They may decide to imitate the former and eschew the latter. Alternatively, they may decide to resuscitate the latter in a slightly altered form, if they are convinced their present situation warrants this course of action (Lefevere, 1992: 12).

Esta dissertação pretende apresentar o processo completo de tradução que vai da primeira aproximação ao texto original e ao seu contexto sócio-histórico à rescrita do texto de chegada, tomando como ponto de partida a narrativa breve “Nota al pie”, do escritor argentino Rodolfo Jorge Walsh, e documentando os passos que conduziram às decisões translativas mais relevantes.

Assim, o **Capítulo I** traça o percurso biográfico e literário de Rodolfo Walsh, fazendo uma breve referência à sua actividade como tradutor e contextualizando a sua obra na tradição literária argentina (particularmente no que diz respeito ao género policial e à não ficção), bem como no quadro sociopolítico das décadas de 50 e 60.

No **Capítulo II** assume-se a tarefa do tradutor como agente hermenêutico do texto literário, uma vez que entendemos a tradução como inseparável da actividade crítica. Após dar breve conta da evolução verificada nos conceitos de ‘autor’ e de ‘obra’ bem como nas formas de leitura interpretativa, descreve-se a estrutura de “Nota al pie” e desenvolvem-se os núcleos temáticos que constituem o texto, juntamente com a relação destes com o plano referencial, em permanente pano de fundo. É também analisado como o conto se articula com o género policial e as relações intertextuais com a tradição literária argentina mais próxima. É realizada uma análise das relações hipertextuais entre o texto principal e a nota de rodapé e, por último, inclui-se uma breve descrição dos registos de língua utilizados nas duas partes do conto, nos aspectos mais relevantes para a tradução.

O **Capítulo III** debruça-se sobre alguns dos problemas translativos concretos de “Nota al pie”, particularmente aqueles que incidem sobre os aspectos interculturais da tradução. Em cada caso, exploram-se as ramificações teóricas de cada solução apresentada, recorrendo-se a diversas abordagens, designadamente a pragmática e a sociológica. Revisitam-se ainda, de uma forma transversal, os suportes teóricos dos Estudos de Tradução de autores como Nicolas Perrot d’Ablancourt a João Barrento, passando por Antoine Berman, André Lefevere, Hans Vermeer, Mona Baker, entre outros, sempre que a nossa exegese translativa assim o solicita.

Finalmente, o **Capítulo IV** aborda a nota de rodapé, verdadeiro *Leitmotiv* que não só estrutura o conto de Rodolfo Walsh, mas reaparece com referências ao longo de todo o trabalho. Uma primeira parte muito sintética segue a evolução da nota de rodapé desde as suas origens, passando pelo seu uso como recurso académico e literário, enquanto a segunda parte do capítulo é dedicada à conveniência do seu uso e ao seu papel na caracterização do texto de chegada, enquanto ingrediente literário de uma estratégia discursiva que contracena com o seu próprio metadiscurso.

Capítulo I

Quem foi Rodolfo Walsh?

Es una necia presunción
querer sondear las profundidades del alma ajena.*

- Dados biográficos e breve contexto histórico

Rodolfo Walsh nasceu em 1927, em Choele-Choel, província de Rio Negro (Argentina). De ascendência irlandesa, entre 1937 e 1940 foi aluno num internato para órfãos e pobres, dirigido por padres irlandeses. Essa experiência foi posteriormente recolhida na narrativa breve “Irlandeses detrás de un gato” (1965), “Los oficios terrestres” (1966) e “Un oscuro día de justicia” (1973).



Em 1944 começa a trabalhar para a editora Hachette, de forte implantação no mercado local, primeiro como corrector e mais tarde como tradutor, principalmente de romances policiais: Victor Canning, Ellery Queen e William Irish são alguns dos autores traduzidos pela primeira vez para língua espanhola por Walsh (vd. Apêndice

I). É neste período que nasce o seu interesse pelo género que, embora considerado ‘menor’, já tinha sido cultivado na Argentina por Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares (“Seis problemas para Don Isidro Parodi”, 1942). Como resultado desse interesse publica duas antologias – *Diez cuentos policiales argentinos* (1953) e *Antología del cuento extraño* (1956, 4 volumes) -, bem como diversos artigos dedicados ao género, nomeadamente “Dos mil quinientos años de literatura policial” publicado no jornal *La Nación* (14 de Novembro de 1954).

* Rodolfo Walsh, “Variaciones en rojo”.

Estes primeiros anos da década de 1950 constituem o primeiro momento da produção literária de Walsh: em 1953 obtém uma menção no Primeiro Concurso de Relato Policial, cujo júri era integrado precisamente por Borges, Bioy Casares e Leónidas Barletta, e publica diversos textos na revista *Vea y lea*. Também colabora na revista *Leoplán*, na qual, com o pseudónimo Daniel Hernández, assina contos, artigos de divulgação geral e políticos, numa gradual aproximação ao jornalismo. Ainda em 1953 aparece *Variaciones en rojo* (Hachette), colecção de três relatos na tradição do policial clássico.

Através da sua participação em *Leoplán* e *Vea y lea*, Walsh inscreve-se no projecto sociopolítico da época: a relativa prosperidade económica do primeiro peronismo (1946-55) e o desenvolvimento da indústria editorial, em parte consequência do colapso da produção espanhola após a Guerra Civil (Baschetti, 2005: 18), resultou no alargamento da classe média e na formação de um público leitor que, pela aquisição de bens simbólicos até então exclusivos das classes altas, aumentava as suas hipóteses de ascensão social (Romano, 2000: 79), o que eventualmente colocaria o país na modernidade¹. É a adesão a esse projecto que faz Otero afirmar que León “captó oscuramente el sacrificio que implica editar libros, alimentar los sueños de la gente y edificarles una cultura, incluso contra ellos mismos” (Walsh, 2008: 76). É também neste cenário que se torna verosímil a figura de León, antigo operário numa oficina de recauchutagem convertido em tradutor auto-didacta, bem como pelo papel subordinado que a tradução tem na tradição literária durante as décadas de 60 e 70 (Gentzler, 2001: 6).

O ano de 1956 marca uma viragem radical no percurso pessoal e literário de Rodolfo Walsh. Na atmosfera de repressão que se seguiu ao golpe militar que depôs Juan

¹ Este projecto é comparável ao do Book-of-the-Month Club nos EUA, cuja missão era fornecer “a tool for enabling its reader to move about more effectively in the world” (Radway, 1989 [apud. Venuti, 1998: 127]), ao mesmo tempo que tem ressonâncias de projectos totalitários como o da publicação *Bucherkunde*, na Alemanha Nazi (Sturge, 1998: 141).

Domingo Perón em 1955, Walsh começa a investigar o fuzilamento sumário (e abafado pelos meios de comunicação, leais ao governo *de facto* do General Pedro Eugenio Aramburu) de um grupo de civis, em Junho de 1956, devendo abandonar o seu domicílio e passar à clandestinidade. Os resultados da investigação vão aparecendo, não sem dificuldades, em forma de artigos durante 1957 (*Propósitos* de Leónidas Barletta, *Revolución Nacional, Mayoría*), até que é publicada a primeira edição de *Operación Masacre*, em Dezembro desse ano.

Operación Masacre antecede em nove anos ao *New Journalism*, inaugurado nos EUA por Truman Capote. Neste livro, Walsh utiliza os procedimentos do género policial, o enigma e o suspense, para a narração de acontecimentos reais, politizando as suas estratégias centrais. Utilizará novamente este método de investigação em dois livros posteriores - *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) e *O caso Satanovsky* (1973). Verifica-se assim em *Operación Masacre* uma primeira transformação do papel do detective: do detective ficcional dos primeiros relatos, que actua dentro dos limites do *establishment*, passamos ao detective/autor, que segue as pistas do crime que o poder instalado tenta ocultar. A segunda transformação será visível no texto que nos ocupa, uma vez que em "Nota al pie" a leitura e a interpretação das pistas, a explicação dos motivos e a elaboração de uma teoria que esclareça os factos serão tarefas do leitor.

Contudo, a partir deste momento, a característica mais importante é a coexistência em Walsh de duas poéticas: por um lado, o uso político da literatura, que deve prescindir da ficção, para ser uma ferramenta na luta político-ideológica e um testemunho do seu tempo; pelo outro, a ficção como "a arte da elipse", antagónica das simplificações do realismo social. As duas poéticas têm um ponto de articulação na pesquisa como o modo principal de dar forma ao material narrativo e de chegar à verdade. "Nota al pie", bem como outros textos, nomeadamente "Fotos" e "Esa mujer", é construído a partir de um enigma que constitui a chave do episódio narrado (Piglia, 2000: 16-18).

De 1959 a 1961, Rodolfo Walsh residiu em Cuba, onde participou na fundação da agência de notícias Prensa Latina. Aí, a sua faceta de 'decifrador de enigmas' permitiu-lhe, sem qualquer conhecimento prévio de criptografia, interceptar e decodificar as mensagens enviadas a Washington pelo chefe da CIA em Guatemala, relativas aos preparativos para o falhado desembarco Americano em Playa Girón. Vários anos mais tarde, Gabriel García Márquez, um dos seus colegas em Prensa Latina, evocava Rodolfo Walsh desta forma:

Para los lectores de los años '50, cuando el mundo era joven y menos urgente, Rodolfo Walsh fue el autor de unas novelas policíacas deslumbrantes que yo leía en los lentos guayabos dominicales de una pensión estudiantil de Cartagena. Más tarde fue el autor de unos reportajes tremendos e implacables en los que denunciaba las masacres nocturnas y las corrupciones de escándalo de las Fuerzas Armadas argentinas. En todas sus obras, aun en las que parecían de ficción simple, se distinguió por su compromiso con la realidad, por su talento analítico casi inverosímil, por su valentía personal y por su encarnizamiento político. Para mí, además de todo eso, fue un amigo alegre cuya índole apacible se parecía muy poco a su determinación de guerrero. Pero sobre todo, seguirá siendo para siempre el hombre que se adelantó a la CIA (*apud* Lafforgue, 2000: 228).

Em 1964, após anos conturbados em que se sucedem um governo democrático (1959-62) e mais uma ditadura militar, assume a presidência, após eleições democráticas, Arturo Frondizi. Rodolfo Walsh participa então na editora Primera Plana, que foi durante os anos 60 o centro mais activo na difusão dos novos escritores e uma referência incontornável do *boom* latino-americano. Nesses anos publica duas peças de teatro (*La Batalla*, de 1964, e *La Granada*, de 1965), em que retrata a ineptidão da classe militar. Em 1965 e 1967, publica *Los oficios terrestres* e *Un kilo de oro*, dois volumes de narrativa breve que contêm a melhor ficção de Rodolfo Walsh e que despertam o entusiasmo da crítica (*ibid.*: 230).

Nestes textos, Walsh não só utiliza os recursos do relato policial, mas recupera a tradição de Jorge Luis Borges (“Nota al pie”), Roberto Arlt (“Un kilo de oro”) e mesmo de James Joyce (“Cartas”). No trilha do também argentino Julio Cortázar, cujos romances (ou “contranovelas”) *Rayuela* (1963) e *62 modelo para armar* (1968) propõem uma nova relação autor/leitor, Walsh também exige um leitor activo que ressolva, reconstrua e dê um sentido ao relato.

O golpe militar de 1966 constitui uma nova desilusão para Walsh e para a maioria dos intelectuais. Se sempre tinha considerado que a literatura desvinculada da política não fazia sentido na Argentina, para esta altura esta dicotomia resolve-se cada vez mais a favor da política e do jornalismo militante. Em 1968 foi co-fundador do semanário da CGT de los Argentinos (escisão da Confederação Nacional dos Sindicatos) cujos últimos seis números (1970) foram publicados clandestinamente. Entre 1970 e 1973 milita nas FAP (Fuerzas Armadas Peronistas), que abandona para se juntar ao grupo Montoneros, onde funda e dirige a publicação *Noticias*, clausurada em 1975, já com Perón novamente no governo.

Como militante de Montoneros, Walsh testemunha o último governo peronista, a organização de uma poderosa repressão de estado a partir de 1974 e o golpe militar de 1976, que inaugura o capítulo mais negro na história da Argentina. Para essa altura, o seu nome deixa de ser pronunciado e é conhecido pelo nome de código de “Esteban”.

Em Setembro de 1976, a sua filha Victoria é morta por comandos para-militares que operam impunemente matando, torturando e sequestrando. Funda então a ANCLA (Agência Clandestina de Notícias) e a Cadena Informativa, cujo manifesto inicial terminava com estas palavras:

Cadena Informativa es uno de los instrumentos que está creando el pueblo argentino para romper el bloqueo de la información. Cadena Informativa puede ser usted mismo, un instrumento para que usted se libere del terror y libere a otros del terror. Reproduzca esta información por los medios a su alcance: a

mano, a máquina, a mimeógrafo. Mande copias a sus amigos: nueve de cada diez las estarán esperando. Millones quieren ser informados. El terror se basa en la incomunicación. Rompa el aislamiento. Vuelva a sentir la satisfacción moral de un acto de libertad (*apud* Lafforgue, 2000: 234).

Os textos que constituem essas duas iniciativas, bem como as cartas públicas, formam o núcleo da produção de Walsh nos seus últimos anos.

A 24 de Março de 1977, no primeiro aniversário do golpe militar, Rodolfo Walsh assina com o seu nome completo a “Carta abierta a la Junta Militar”, em que denuncia os abusos de poder e os assassinatos cometidos pela ditadura. No dia seguinte, enquanto envia cópias desta carta pública às redacções dos principais jornais do país, é embuscado por um “grupo de tareas” e morto na rua enquanto resistia o sequestro. O seu corpo nunca foi encontrado.

Rodolfo Jorge Walsh consta da Lista de Desaparecidos na Argentina², elaborada pela CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), com o número de expediente 2.587.

- Rodolfo Walsh tradutor

Em 1956, a Editorial Hachette publica a *Antología del cuento extraño*, em quatro volumes, com selecção, tradução e notas biográficas a cargo de Rodolfo Walsh. Dos quarenta e seis contos que compõem a colecção, quinze são originais em língua espanhola, trinta e um são textos traduzidos por Walsh (incluindo três retraduições do Francês, de originais em Chinês ou Russo) e apenas um é a reprodução de uma tradução preexistente³.

² <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/lista-revisada/>

³ Trata-se do relato “Lázaro”, traduzido por Rafael Cansinos e incluído nas *Obras Completas* de Leonid Andreiev, publicadas pela Editorial Aguilar em 1955.

Apesar da dimensão e do alcance do trabalho de tradução realizado (uma grande parte dos autores estrangeiros são publicados pela primeira vez em língua espanhola), a obra não contém qualquer introdução para além da meia dúzia de linhas (as notas biográficas) que, muito sucintamente, apresentam cada autor. Nestas, a única referência ao facto de os textos serem traduções é o seguinte comentário, de borgeana ironia:

“El más célebre de sus relatos [de John Davys Beresford] – *El Misántropo* – ha recibido entre nosotros los honores del plagio. Recibe ahora el más modesto de la traducción” (Walsh, 2001: 6)⁴.

O tradutor Rodolfo Walsh tenta apagar o seu rasto e tornar-se ‘invisível’, obedecendo a uma prática dominante na tradução desde John Dryden (Bassnett, 1996: 16). Uma vez que a tradução é considerada uma cópia de inferior qualidade e como tal uma distorção do original, o objectivo (não só do tradutor, mas também do editor e do crítico literário) é o de conseguir uma tradução domesticada, ‘transparente’, que possa ser apresentada ao leitor como se de um original se tratasse (Venuti, 1995, 1998)⁵. O esforço por eliminar qualquer marca da mediação operada pelo tradutor prende-se com o conceito romântico de autoria, em que a obra seria fruto de um acto livre de auto-representação espontânea (Venuti, 1998: 61), à qual o leitor acredita ter acesso graças a um processo – a tradução – que conserva inalterada a intenção e a força expressiva do autor.

Com uma margem tão estreita reservada à expressão do tradutor, não é difícil perceber que Walsh considerasse a tradução uma actividade subsidiária e até mecânica, comparável ao trabalho do corrector de provas ou do alfaiate (Adoue, s/d). Em “Nota al pie”, León de Sanctis passa de obscuro operário numa oficina a,

⁴ Itálico no original.

⁵ No caso da *Antología...*, a domesticação é dupla, dado que, como salienta André Lefevere:

If anthologies contain translations, they provide their readers with a double image. There is a macro-image the anthology as a whole tries to project and the micro-images different translations collected in the anthologies project in their turn (Lefevere, 1996: 140).

igualmente obscuro, tradutor de romances policiais e populares – uma espécie de ‘tarefeiro’ da Casa, com uma remuneração apenas superior àquela que recebia na recauchutagem do senhor Lautaro. Contudo, não é a magreza da paga que vai minando o espírito de León, mas a tomada de consciência da sua posição irrelevante no processo criativo: as notas de rodapé eliminadas, o pequeno espaço ocupado pelo seu nome, “resumido y en cuerpo 6” (Walsh, 2008: 91), a recusa da Casa de confiar-lhe obras de maior relevo.

Na fase final da sua deterioração espiritual, León vê a tradução como uma forma de exploração ainda mais esmagadora do que o trabalho manual: “Me creían cómodo, privilegiado, ellos que manejan guinches, amasadoras, tornos [...] Ellos prestaban sus manos, yo alquilaba el alma” (*ibid.*: 94). A tradução é uma forma de escravatura mais completa, porque exige a obediência total ao cânone, o respeito reverencial pelo original, e porque é também escravidão moral: “[...] perpetuando en castellano el linaje esencial de los imbéciles [...]” (*ibid.*: 96).

A imagem do tradutor como escravo não é nova e é referida por diversos autores já nos séculos XVI e XVII, como Étienne Dolet e John Dryden (Bassnett, 1996: 16-21). Em Espanhol, como apontado por Octavio Paz (1971: 10), a tradução palavra a palavra recebe o nome de “traducción servil”. Actualmente, a indústria editorial não só faz perdurar a posição subordinada do tradutor em termos sociais e intelectuais, como também continua a exigir total obediência ao original ou aos cânones literários ou culturais da cultura de chegada: o tradutor é encorajado a “abandonar a sua própria personalidade” (Venuti, 1998: 150)⁶, a evitar a polissemia, os arcaísmos e o calão (*ibid.*: 126-7), ou a “escrever num Espanhol neutro, sem variantes regionais” (comunicação verbal à autora, Editorial Sudamericana de Buenos Aires, 1989). No texto de Walsh, contudo, a condição servil do tradutor adquire pela primeira vez uma dimensão existencial e o suicídio de León pode ler-se como um derradeiro acto de liberdade e de rebeldia.

⁶ Tradução nossa.

A evolução da produção de Rodolfo Walsh (da ficção como exercício intelectual 'estéril' ao abandono completo da literatura em favor da escrita militante, passando pela denúncia das obras de *non fiction*) demonstra que, para o autor, a literatura desvinculada do compromisso político já não tem significado. Toda a sua obra posterior a 1956, quando começa a investigação que conduzirá a *Operación Masacre*, obedece a uma agenda cada vez mais clara e definida. E é neste desabrochar da consciência política que se inscreve um dos poucos exemplos (se não o único) de tradução dissidente realizados por Walsh.

Em 1957, a editora Sopena, proprietária da revista *Leoplán*, na que Walsh colabora regularmente, publica a versão espanhola do *The FBI Story* do vencedor do Pulitzer, Don Whitehead. Trata-se de um trabalho jornalístico explicitamente laudatório da instituição do FBI, com um prólogo do próprio John Edgar Hoover. À primeira vista pode pensar-se que a tradução deste texto contradiz aquilo que, para Walsh, devia ser a função da escrita⁷. Mas há dois elementos que fornecem a chave para contextualizar a obra e compreender a sua função no projecto do nosso autor.

O primeiro elemento é o facto de esse mesmo ano (1957) ser publicada *Operación Masacre*, (originalmente de forma seriada e, em Dezembro, em livro), cuja tese principal é a brutalidade das autoridades militares e policiais da Argentina, o seu desrespeito pelo poder judicial e a desumanidade dos seus métodos. O segundo é proporcionado pelo próprio Walsh, num artigo publicado em *Leoplán* sob o pseudónimo de Daniel Hernández (Walsh, 1998: 40-44). Neste artigo, Walsh dá as pistas para a forma em que deve ser lida *La historia del FBI*:

Este concepto de la repartición policial como auxiliar de la justicia, y no como usurpadora de sus funciones, es una norma preciosa, celosamente cumplida por el FBI, cuyos reglamentos establecen como una de las primeras causales para la

⁷ Não se pode esquecer que, na América Latina, os intelectuais da esquerda demonstraram, no mínimo, desconfiança perante o 'Imperialismo Yanqui'.

"exoneración sumarísima" de cualquiera de sus agentes "el empleo de la brutalidad o la amenaza en el trato de las personas investigadas" (*ibid.*: 42)⁸.

Assim, a tradução da obra de Whitehead constitui um contraponto de *Operación Masacre*, um pano de fundo que, através do contraste, dá maior destaque às questões que nessa altura ocupam Rodolfo Walsh. Se concordarmos com a tese de Lawrence Venuti, segundo a qual "the value of a foreign text or a discursive strategy is contingent on the cultural situation in which the translation is made" (Venuti, 1995: 310), *La historia del FBI* pode ver-se como exemplo da apropriação da cultura dominante para servir de instrumento legitimador da contracultura, graças à dupla leitura tornada possível por Walsh.

⁸ Sublinhado nosso.

Capítulo II

Notas a “Nota al pie”

La traducción es el acto supremo de la comprensión.*

- Justificação deste capítulo: a leitura do tradutor

De acordo com Bassnett e Trivedi (1999: 2), a invenção da prensa móvel no século XV fixou a ideia de um original inalterável e de um autor como sujeito proprietário do texto por ele escrito⁹. Este autor é caracterizado por uma intenção e o texto por um significado, ambos pré-existentes ao acto da escrita e apenas concretizados por esta. A missão do leitor, e portanto do tradutor, consistiria em descodificar o texto, descobrindo aqueles significados ali ‘plantados’ pelo autor. Esta noção à partida condena a tradução ao fracasso, uma vez que nunca é possível alcançar plenamente o sentido inefável do original, tal como observava Jorge Luis Borges já em 1926:

Suele presuponerse que cualquier texto original es incorregible de puro bueno, y que los traductores son unos chapuceros irreparables, padres del frangollo y de la mentira. Se les infiere la sentencia italiana de *traduttore traditore* y ese chiste basta para condenarlos (Borges, 1997: 256).

Até as décadas de 60 e 70, a primazia do original faz com que a tradução não possa ser vista como relativamente autónoma do original que lhe precede, mas como uma obra sempre subordinada. Esta condição derivativa da obra traduzida serve para reforçar ainda mais a tarefa do tradutor como procura e consumação do significado ‘original’ (Gentzler, 2001: 6). Eugene Nida¹⁰, por exemplo, ao tentar transferir a

* Alberto Manguel, *Una historia de la lectura*.

⁹ Ideia recentemente revisitada por Emily Apter (2006: 210 e *passim*).

¹⁰ A importância do significado permite a Nida resolver bastante sumariamente o (quase) eterno debate sobre a dicotomia forma/conteúdo na tradução. Segundo este teórico, quando não é possível conservar ambos, “correspondence in meaning must have priority over correspondence

estrutura profunda do texto original para o texto traduzido, apoiado na gramática generativa, “propõe um processo de descodificação e recodificação, no qual a mensagem original nunca se modifica” (*ibid.*: 55)¹¹.

Este acto de descodificação inicial proposto por Nida, como forma de extrair o significado que deve ser preservado na tradução, sugere que existe um único significado verdadeiro, que é o significado colocado pelo autor. Isto equivale a dizer que existem leituras correctas e incorrectas do texto e, portanto, também traduções correctas e incorrectas, dependendo da perícia do tradutor para descobrir o significado pré-existente, através da análise do estilo e do conteúdo do texto (Boase-Beier, 2006: 35).

Os estudos de tradução mais recentes, contudo, afastam-se da ideia tradicional do tradutor como traidor do original e enfatizam “o papel essencial do tradutor no processo interpretativo” (Bassnett, 1996: 11)¹², uma vez que a tradução “es siempre una operación literaria” (Paz, 1971: 10).

Para Jacques Derrida e os desconstrutivistas, o significado é um efeito da linguagem e não pode precede-la (Davis, 2001: 13). Partindo da arbitrariedade do signo linguístico, proposta por Ferdinand de Saussure, o significado do signo não depende da relação deste com o seu referente, mas com os outros signos dentro do sistema. Assim, só existem significantes, uma vez que cada significante remete, não para um referente fora da linguagem, mas para outros significantes (*ibid.*: 13). O mesmo acontece com o

in style” (Nida, 2000: 134). Esta afirmação, evidentemente, deixa sem resolver a questão de muitas vezes, e especialmente na poesia, ser o próprio estilo que define e constrói o conteúdo.

¹¹ Tradução nossa.

¹² Tradução nossa.

texto¹³ – o seu significado depende da posição que ele ocupa relativamente a outros textos do sistema, bem como da singularidade/iterabilidade do signo.

A singularidade/iterabilidade do texto permite esbater os limites da originalidade da obra, bem como a noção tradicional do autor como sujeito produtor único e espontâneo. Pelo contrário, para Derrida, “[t]he subject of writing is a system of relations between strata” (*apud.* Davis, 2001: 57). Cada texto é uma ‘performance’ única num contexto particular e ao mesmo tempo uma repetição de acordo com regras previamente estabelecidas, isto é, o texto não limita os significados que o leitor pode construir a partir dele, mas ao mesmo tempo impõe uma certa estrutura (Boase-Beier, 2006: 51), proporcionada pelos elementos estáveis de uma língua, que são os que dão inteligibilidade ao texto.

The text is characterized by its unlimited and never-ending translation, the ongoing process of growth through interpretive webs. What keeps the text-sign alive is precisely that it elicits an interpretant again and again and that these interpretants, plus the interpretants of theses interpretants, are not only rule-governed entities, but also imply (whether virtually or really) rule-changing and rule-creating activities (Gorlée, 2004: 102).

Do dito anteriormente se desprende que o tradutor é em primeiro lugar um leitor¹⁴, embora possa ter um ‘modo’ de leitura diferente ao do leitor ingénuo. Este modo particular não só incluiria uma leitura crítica e literária, mas a consciência das diferenças entre a língua de partida e a língua da tradução, nomeadamente as diferenças linguísticas, pragmáticas e estilísticas (Boase-Beier, 2006: 24). A tarefa do tradutor como leitor consiste, já não então na descodificação de um significado pré-

¹³ Para o desconstrutivismo, ‘texto’ é qualquer sistema convencional, de cujo seio emerge o significado como resultado de um jogo de diferenças. A linguagem é apenas um desses sistemas (Davis, 2001: 23).

¹⁴ A ideia do tradutor como agente hermenêutico do texto de partida é reiterada explicitamente por diversos autores, nomeadamente Robinson (1991: 135), Spivak (2000: 399), Schwartz e de Lange (2006: 11), Bush (2006: 25), entre outros.

existente, mas na construção de um significado possível, determinada por um número infinito de variáveis que incluem não só o contexto da obra mas o do próprio leitor.

Assim, sem um significado inequívoco que possa ser extraído e sem uma estratégia de leitura pautada previamente (Davis, 2001: 65), a tradução da obra literária acarreta o ónus da responsabilidade e o tradutor deve assumir o risco da tomada de decisões para poder produzir significados. A tradução não pode ser entendida como a transferência ou a reprodução do significado original:

[T]ranslation might better be viewed as one instance in which language can be seen as always in the process of modifying the original texts, of deferring and displacing for ever any possibility of grasping that which the original text desired to name (Gentzler, 2001: 161).

A tradução deve tomar decisões se quer ser uma tradução responsável. De acordo com o desconstrutivismo, embora existam sistemas e leis gerais que tornam um texto interpretável, este continua a ter uma “alteridade irreductível”. Uma tradução só pode ser responsável se responder “tanto às leis gerais que salvaguardam a interpretação do texto como àquilo que nele é singularmente diferente” (Davis, 2006: 92-93)¹⁵.

Sempre consciente de estar a trabalhar sobre inferências particulares, o tradutor não pode senão construir “algo que possa ser razoavelmente entendido como a intenção do autor” (Boase-Beier, 2006: 38)¹⁶ para que a tradução seja possível. Uma decisão deste tipo necessariamente sacrifica as outras múltiplas decisões possíveis e vai além de fórmulas e códigos predefinidos, abraçando a história da língua e da cultura – texto e contexto, formando um todo indivisível.

Esta tomada de decisão define a tradução como uma actividade ideológica, no que toca não apenas à ideologia da autoridade e do poder da cultura de chegada

¹⁵ Tradução nossa.

¹⁶ Tradução nossa.

(Lefevere, 1992b: 2), mas à ideologia individual do tradutor, às suas lealdades políticas, sociais e culturais. O texto traduzido torna-se assim interpretável à luz dessas lealdades. As páginas que se seguem são uma explicitação disso, bem como uma base para justificar escolhas translativas conscientes.

- Estrutura tripartida

Quando confrontado com “Nota al pie”, a primeira característica que salta à vista do leitor é a sua disposição visual. O conto é constituído por duas manchas gráficas distintas: um texto principal, que relata a experiência do editor da Casa, Otero, quando visita a pensão onde vivia León de Sanctis para reconhecer o cadáver deste, e a carta que León escreve a Otero, introduzida numa nota de rodapé que se estende como uma narrativa paralela até ocupar o espaço completo da página, fazendo desaparecer o texto principal e a sua função estética.

Este *layout* sugere, portanto, três modos e três momentos de leitura: (i) a leitura da ‘parte principal’ do texto (tradicionalmente, a nota de rodapé é entendida como secundária e prescindível, ou apenas aclaratória), (ii) a leitura da nota de rodapé como texto por direito próprio, e (iii) a leitura combinada e simultânea das duas partes. Os três momentos correspondem a três formas diferentes de a história se desenvolver, ou a três ‘textos’: os dois textos dos protagonistas e um terceiro que surge da leitura combinada e selectiva dos dois anteriores, isto é, a história que conta com o leitor para ser construída – num movimento de tese, antítese e síntese.

Esta estrutura tripartida repete-se nas três fases do percurso de León. Ao entusiasmo inicial, desde que começa a trabalhar para a Casa até a tentativa falhada de abandonar a literatura policial e de dedicar-se à tradução de outro tipo de obras, segue-se o desânimo: “Una dejadez, un desgano me invadían insidiosamente” (Walsh, 2008: 94), brevemente interrompido pelos ‘novos deuses’ da ficção científica, e a fase final que acaba no suicídio. Para estabelecermos uma cronologia, tomamos como

data inicial o ano da epígrafe, "circa 1954". Alfredo de León não é senão León de Sanctis, cujo nascimento só é possível após a morte simbólica do seu eu anterior: "era [...] el cambio de un hombre por otro hombre" (*ibid.*: 86)¹⁷. León também nos diz (*ibid.*: 74) que trabalhou doze anos para a Casa, o que data o seu suicídio em 1966, ano provável da escrita de "Nota al pie" (*Un kilo de oro* foi publicado em 1967).

Tendo em conta que, tal como salientado na secção dedicada a Rodolfo Walsh como tradutor, para este autor a literatura desvinculada da política não faz sentido¹⁸ e que a escrita torna-se um instrumento da militância, até ao ponto de nos seus anos de clandestinidade abandonar a ficção, é possível ver as três fases de León associadas a três momentos da história da Argentina.

Assim, estabelece-se uma relação entre a evolução de León e os avatares da sociedade Argentina, que vive, em pouco mais de uma década, três golpes de estado: a chamada Revolución Libertadora, que depôs Perón em Setembro de 1955, o golpe contra o presidente Arturo Frondizi em 1962 e o de Juan Carlos Onganía em Junho de 1966 (o ano do suicídio de León), que derrocou o presidente democrático Arturo Illia¹⁹. Inicialmente, Rodolfo Walsh, como muitos intelectuais argentinos, apoiou a queda do populista regime de Perón, o que fica patente nos artigos escritos em

¹⁷ A significação desta data é ainda reforçada pelo facto de ser o ano do modelo da máquina de escrever: Remington 1954.

¹⁸ A visão de Rodolfo Walsh do papel do escritor encontra ressonâncias nas palavras de Edward Said (2005: 19):

[...] during the last years of the twentieth century the writer took on more and more of the intellectual's adversarial attributes in such activities as speaking the truth to power, being a witness to persecution and suffering, and in supplying a dissenting voice in conflicts with authority.

Que Rodolfo Walsh tenha abraçado esses atributos exclusivamente através da escrita jornalística e literária, mas não da tradução, evidencia o papel subserviente desta na Argentina das décadas de 60 e 70.

¹⁹ O mais prolongado e assolador golpe de estado estava ainda para vir: de 1976 a 1983, diversas juntas militares levaram o país à beira da bancarrota e deixaram um saldo de mais de 30.000 vítimas, incluindo numerosos jornalistas, escritores e intelectuais e o próprio Rodolfo Walsh.

homenagem aos militares golpistas (Walsh, 1998: 11-18). Como já foi referido, esse entusiasmo inicial foi logo quebrado pela violenta repressão exercida pelos militares. Os dois governos democráticos que se seguiram representaram um renascer da esperança (*ibid.*: 46-48), que de cada vez foi esmagada por uma crescente curva de violência.

Para uma visão mais imediata destas possíveis correspondências, propomos o seguinte esquema:

Ano	Plano da ficção	Plano referencial
1954 (1955)	Primeira fase: León começa a trabalhar para a Casa (morte de Alfredo de León e nascimento de León de Sanctis). Optimismo, entusiasmo, vontade de progredir. Dura o suficiente para León chegar a traduzir umas 120 obras (<i>ibid.</i> : 77).	(Desde meados da década de 40) Crescimento económico, alargamento do público leitor, desenvolvimento da indústria editorial. Revolución Libertadora (apoiada por Walsh) e queda do primeiro Peronismo.
1958	Transformação definitiva de León (<i>ibid.</i> : 93)	Presidência de Arturo Frondizi.
1962	Segunda fase. León perde o entusiasmo. Trabalha para subsistir.	Golpe de estado (José María Guido). Crise da indústria editorial (<i>ibid.</i> : 83).
1964	Terceira fase. Recupera brevemente o interesse.	Presidência de Arturo Illia.
1966	Suicídio.	Golpe de estado (Juan Carlos Onganía).

A estrutura tripartida vê-se ainda reforçada por outras tríades, nomeadamente:

- Três personagens principais: Otero, León e o comissário, que é a personagem que resume a situação e opera a síntese no plano textual: “en esa fracción de segundo en que todo estuvo abarcado, catalogado, comprendido” (*ibid.*: 87). Neste sentido, o

comissário é uma espécie de ‘proxy’ do leitor, dado que ambos devem dar uma resolução à história. Contudo, enquanto para o comissário essa compreensão se dá de uma forma imediata e redutora, o leitor não só deve dar sentido à informação espalhada pelos dois textos mas, como único leitor da carta de León, tem a responsabilidade acrescida de devolver-lhe a voz e lhe fazer justiça. O papel do comissário manifesta-se também a nível lexical, uma vez que, como veremos mais adiante, é em relação a ele que se utiliza por única vez no conto a palavra *cuarto* em vez de *pieza* – termo polissémico que designa uma qualquer divisão dentro de uma habitação (no Espanhol do Rio de la Plata), bem como uma peça de puzzle ou de um jogo de mesa, nomeadamente o xadrez²⁰. Para o comissário, portanto, não há jogo, não há enigma nem estratégia.

- Três mulheres / três relações afectivas falhadas: a mãe que nunca conheceu, a mulher que o insulta na rua e Célia, que o atraiçoa mas que foi “lo más parecido al amor que puedo recordar” (*ibid.*: 95). Embora existe uma quarta personagem feminina, dona Berta, ela não faz parte do círculo afectivo de León, mas funciona como um ponto de articulação intertextual, um gonzo entre o texto de Otero e a carta de León, uma vez que é a única personagem referida em ambos, bem como de articulação espacial, dado que ela é a proprietária da pensão onde vivia León.

- Três elementos da narrativa policial: a vítima (León, que é também o ‘assassino’), o enigma (a vida de León e as circunstâncias que o levam ao suicídio) e o detective (que também são três – Otero, o comissário e o leitor). A relação entre “Nota al pie” e a literatura policial será vista mais em pormenor na secção seguinte.

²⁰ Rodolfo Walsh era um excelente jogador de xadrez e as suas obras abundam em referências a este jogo (o conto “Zugzwang”, publicado em 1957, no volume *Un oscuro día de justicia*, é um dos exemplos mais conhecidos). Seria interessante, portanto, procurar as possíveis relações entre a espacialidade de “Nota al pie” e os avanços e contra ataques de um jogo de xadrez. Todavia, tal empresa excede não só os objectivos deste estudo, mas também as nossas rudimentares noções do jogo.

- “Nota al pie” e o género policial

“Nota al pie” começa com um morto, que é um dos elementos essenciais do código literário policial. A presença do corpo da vítima, como figura a partir da qual se desenvolve a história, já tinha sido utilizada por Rodolfo Walsh em obras anteriores (ficcionais e de não ficção), nomeadamente “La aventura de las pruebas de imprenta” (em que também um manuscrito fica interrompido pela morte da personagem), “Variaciones en rojo” ou *Quién mató a Rosendo?*. A morte é o ponto a partir do qual o investigador (seja ele o narrador ou o leitor) começa a descobrir a malha de sucessos e relações que a ela conduziram. Mas este trabalho de reconstrução adquire na obra de Walsh uma dimensão dupla, dado que, se por um lado segue o percurso pessoal e biográfico dos protagonistas, pelo outro expõe um campo social em tensão que define e determina “política, económica, violentamente, el terreno donde se cruzan las trayectorias individuales” (Fernández, 2005: 18). Assim, “o uso de certos procedimentos do género policial produz uma tensão que [...] excede o meramente estético para transformar esse campo no terreno da luta de classes” (Palmeiro, 2004: 4)²¹: embora não haja um crime em sentido estrito, a carta de León sugere a existência de um crime social.

A narração policial supõe a reconstrução da história do crime, isto é, de uma sequência linear a partir de fragmentos dispersos. Esses elementos encontram-se principalmente na carta de León, que emerge como a ‘verdadeira’ história e que Otero, relegando mais uma vez León ao silêncio, mete no bolso sem ler. É assim que o leitor encontra-se numa posição privilegiada para a resolução do enigma, uma vez que é o único em posse simultânea de todos os indícios. Enquanto na literatura policial o papel do leitor é o de acompanhar o detective do relato, podendo apenas aspirar a medir forças com ele na rapidez com que ambos resolvem o crime (“Me sentí feliz cuando en la página 60 adiviné el asesino.”, *ibid.*: 89), em “Nota al pie” o leitor deve encontrar as chaves e interpretá-las sem esse guia experiente. A pesquisa

²¹ Tradução nossa.

é representada pela própria leitura, que constitui a procura e a construção de um sentido possível, e não a descodificação de um significado inerente ao texto. Este aspecto prende-se com a visão da leitura como processo dinâmico e participativo, tal como desenvolvido na primeira secção deste capítulo, em que o significado não é colocado pelo autor, como defendiam os estruturalistas, mas pelo próprio leitor, seja ele um leitor individual ou uma comunidade interpretativa (Boase-Beier, 2006: 32-33).

É por isso que Otero se sente perdido e não consegue descortinar os motivos de León: porque encara a situação como uma “tonta adivinanza” (Walsh, 2008: 69), um puzzle cujas peças encaixam de uma única forma correcta. A perplexidade de Otero revela-se numa rede de significação, que reforça a intertextualidade do relato com o género policial, dada pelos termos *mistério* (*ibid.*: 81), *misterioso* (*ibid.*: 70), *oscura* (*ibid.*: 70), *oscuramente* (*ibid.*: 76), *perplejo* (*ibid.*: 70), *elusiva* (*ibid.*: 71), *indescifrável* (*ibid.*: 72), *subterraneamente* (*ibid.*: 75), *secreto* (*ibid.*: 79, 82). Otero então, perante a multiplicidade de respostas possíveis (a pobreza, a loucura, a timidez, a melancolia...), decide arbitrariamente que o suicídio de León foi motivado pela cobardia.

- Walsh, Arlt e Borges

Roberto Arlt (1900-1942) e Jorge Luis Borges (1899-1986) simbolizam duas tendências (aparentemente) antagónicas e complementares nas letras argentinas das décadas de 20 e 30. Cabeças visíveis de duas correntes bem distintas, que tomavam o nome de diferentes zonas geográficas da cidade de Buenos Aires, o grupo de Florida, ao qual pertencia Borges e os escritores associados à revista *Sur*, remete para a zona nobre da cidade, habitada pelas classes altas, enquanto o grupo de Boedo está relacionado com a zona dos imigrantes e da classe operária, dos ‘conventillos’ (ilhas) e das ‘pensiones’.

Em “Nota al pie”, Rodolfo Walsh presta homenagem a esses dois mestres e opera

uma certa síntese entre os dois pólos. O relato desenrola-se na casa de pensão, palco favorito dos contos de Roberto Arlt. Habitada por seres marginais, homens “mezquinos y ásperos” (Walsh, 2008: 73), a pensão é o lugar da solidão, contrariamente ao ‘conventillo’ onde, como salienta Beatriz Adoue (2005: 3), “autores del primer período peronista daban vida a personajes que luchaban por la ascensión social colectiva”. Na pensão, a ascensão social é vista com desconfiança: “[a] mi alrededor nadie pudo comprender la naturaleza verdadera de mi trabajo” (*ibid.*: 94). Embora não saibamos a localização exacta da pensão, a Avenida Independência e a calle Rioja, referidas por León (*ibid.*: 81 e 84 respectivamente) atravessam precisamente o bairro de Boedo. Não apenas geográficas, estas referências servem para situar León numa classe social e manifestam um laço de parentesco com o grupo liderado por Arlt.

Por outro lado, a relação de Walsh com Jorge Luis Borges foi sublinhada por diversos críticos (Viñas, 2005: 168, Pesce 2000: 52). Desde cedo presente na carreira literária de Walsh, tal como referido no Capítulo I, Borges cultivou, juntamente com Bioy Casares, os géneros fantástico e policial, tendo traduzido obras de Edgar Allan Poe, H.G. Wells e G. K. Chesterton.

Para além da intertextualidade quase explícita com o mundo especular de Borges (“[p]ero es una sola palmera, repetida hasta el infinito en el empapelado,” Walsh, 2008: 73), é possível ver um certo paralelismo entre León de Sanctis e Carlos Argentino Daneri, o protagonista de “El Aleph”, em que ambos são figuras patéticas, ‘pobres diablos’, anti-heróis. Mas enquanto Borges olha Daneri desde cima e tem uma atitude irónica e pejorativa relativamente à sua ambição literária (Llorens e Velazco Fernández, 2007), a atitude de Walsh é de compaixão – mais próxima da identificação arltiana com as suas criaturas.

- A nota de rodapé: paratexto ou hipertexto?

Ao ocuparmo-nos da actividade de tradutor de Rodolfo Walsh, fazíamos referência ao facto de a indústria editorial – incluindo não só editores mas também críticos literários e instituições académicas, os quais, em última instância, são os que sancionam uma obra como pertencente ao cânone literário e decidem a sua elevação ao estatuto de ‘capital cultural’ (Bassnett e Lefevere, 1998: 5) – pretender uma tradução transparente, que possa produzir a ilusão de se estar perante um original através da ocultação da intervenção e mediação do tradutor (Venuti, 1995: 7).

Uma das marcas mais visíveis deixadas no texto pelo tradutor é, sem dúvida, a nota de rodapé, que pode ir da discreta e mais ou menos esporádica clarificação de um termo ou de uma frase ‘intraduzível’ à acumulação de extensas glosas proposta (e praticada) por Vladimir Nabokov (Coates, 1998). É a pretensão de transparência que cancela para León a possibilidade de incluir notas nas suas traduções:

Pero lo que me llenó de bochorno fue la implacable tachadura del medio centenar de notas al pie con que mi ansiedad había acribillado el texto. Ahí renuncié para siempre a ese recurso abominable (Walsh, 2008: 88).

A nota de rodapé é vista não apenas como uma intromissão indesejada do tradutor mas como um ‘recurso abominável’ que arruína o original, transformando-o num texto de qualidade inferior.

Contudo, este ‘recurso abominável’ é o que confere carga de sentido ao conto e torna as palavras de León num comentário irónico. A carta de León viola a norma pela derradeira vez através da imposição de uma contra-narrativa que, conforme vai crescendo, constitui “uma disputa pela autoria e pela propriedade intelectual do tradutor” (*apud* Adoue, 2003: 4). Desta forma, Walsh devolve a voz a León, que a partir do espaço marginal da nota de rodapé subverte a função estritamente comunicativa desta e delimita para si próprio um lugar de contestação à cultura hegemónica, utilizando as plataformas de resistência disponíveis (Said, 2005: 22).

Um precedente do uso de notas de rodapé com deliberada (mas nem sempre declarada) função estética é constituído por alguns contos de Jorge Luis Borges, mestre reconhecido de Rodolfo Walsh e figura tutelar da literatura argentina. Basta citar o conto “Deutsches Requiem” (*El Aleph*, 1949), em que cinco alegadas “notas do editor” fornecem um enquadramento histórico e acrescentam verosimilitude à narração.

É neste contexto que resulta pertinente questionar-se qual o tipo de relação transtextual que se estabelece entre a narração de Otero e a carta de León. Gerard Genette (1997: 3-4) considera as notas de rodapé um tipo de paratexto. De acordo com este teórico, os paratextos podem ser definidos como “secondary signals, whether allographic or autographic” (*ibid.*: 3), incluindo títulos, subtítulos, ilustrações, prefácios e outros tipos de discursos auxiliares ao texto. A principal objecção contra uma tentativa de fazer encaixar a carta de León nesta definição é que, se bem é verdade que um leitor menos advertido poderá prescindir da sua leitura ao considerá-la um elemento marginal à narração, a carta não é de modo algum um signo secundário: pelo contrário, e como já foi referido, ela assume-se como o contraponto indispensável ao discurso de Otero, e cuja importância é salientada por um outro elemento paratextual: o título.

Mais adequado seria então propor a existência de uma relação hipertextual entre as partes de Otero e de León, que Genette define como

[...] any relationship uniting a text B (which I shall call the *hypertext*) to an earlier text A (I shall, of course, call it the *hypotext*), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary (*ibid.*: 5).

A definição de Genette assenta na precedência temporal do hipotexto, isto é, no facto de o hipotexto ser anterior ao hipertexto que a ele alude através de um conjunto de operações que vão do plágio ao pastiche. Dai a importância, em “Nota al

pie”, de encontrar a relação temporal que une as duas partes. Por outras palavras, é preciso decidir qual das duas partes é o texto A e qual o texto B.

Pela posição que ocupa no espaço gráfico, a nota de rodapé pode ser logo identificada como hipertexto, derivado de um texto A ou hipotexto (a narração de Otero) sem o qual perderia uma boa parte do seu sentido. Esta visão é reforçada pelo facto de a carta ‘confrontar’ as afirmações de Otero através de um diálogo do qual o próprio Otero permanece à parte. Por outro lado, a carta precede ao discurso de Otero, dado que, no plano ficcional, a escrita da carta é anterior: quando Otero está na pensão, León está morto e a carta já tinha sido escrita. Seria legítimo, portanto, sugerir que a carta do tradutor é de facto o hipotexto e que o discurso de Otero é uma espécie de paródia que torna mais evidente o destino trágico de León.

Todavia, nesta fase de reflexão já será expectável que exista uma terceira hipótese, uma nova síntese. Para a enunciar, é necessário recorrer a outra definição de ‘hipertexto’, tal como é entendido no campo da navegação *on-line*:

Em essência, a sua característica fundamental é a não existência de uma ordem ou sequência explícitas de acesso e leitura da informação por ele representada; isto é, se o texto tradicional é sequencial e é lido de uma forma linear, o hipertexto é não sequencial e não tem nenhuma forma pré-definida de leitura. O hipertexto é constituído por nós – pedaços de texto – e por ligações que os interligam numa variedade infinita de tipologias (Pinto Ribeiro Lamas, 2000: 223).

Desta perspectiva, ambos os textos podem ser entendidos como hipertextos. Se tivermos em conta que a leitura da carta de León não se produz no tempo da ficção (Otero mete a carta no bolso e esquece-a até ao momento em que se despede do comissário), os primeiros leitores da carta, e talvez os únicos, somos nós, que devemos construir um sentido através de uma leitura não sequencial e estabelecendo “as ligações que os interligam”. É dessas ligações que nos ocupamos a seguir.

- Relações entre hipertexto e hipotexto

A identificação dos textos de Otero e de León como hipotexto e hipertexto é, como vimos, intercambiável, podendo ambos funcionar como um ou outro de acordo com o ponto de partida que se estabeleça para a sequência temporal subsequente. Contudo, e apenas para efeitos metodológicos, continuaremos a chama-los hipotexto e hipertexto respectivamente.

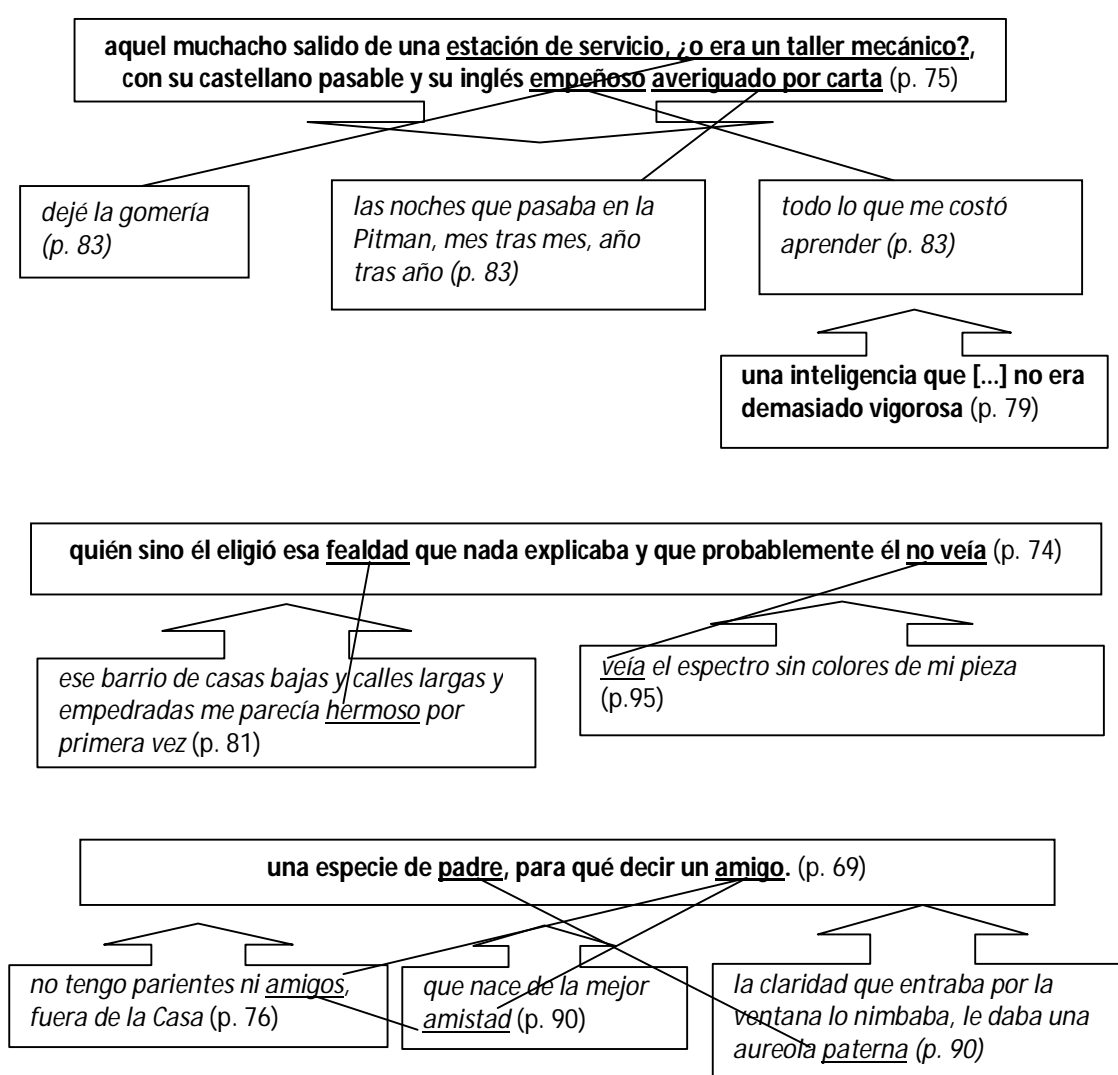
A relação dialógica entre o hipotexto e o hipertexto vem dada não só pelo facto de a carta de León estar dirigida a Otero, mas pelas diversas vezes em que Otero interpela directamente León: “¿Por qué, León?” (Walsh, 2008: 70), “¿Qué le pasaba, León?” (*ibid.*: 78). Para além desta relação visível, existe toda uma rede complexa de intertextualidade entre o hipotexto e o hipertexto, em que os mesmos assuntos e as mesmas ideias são abordados por uma ou outra personagem, completando, confirmando ou refutando as afirmações e observações do seu interlocutor. Essas relações podem incluir a repetição de unidades lexicais ou textuais, denominada intertextualidade passiva (Hatim e Mason, 1995: 162). Alguns casos deste tipo de intertextualidade são a palavra “lamento” com que acaba a primeira página do hipotexto e inicia a carta de León, ou das referências a sons (“metales, canillas, escobas” / “notas de cristal”) e imagens (“bosque de chapas” / “bosque milenario”) antagónicos, que evidenciam duas realidades opostas (Walsh, 2008: 80). É essencial, portanto, identificar todas as instâncias de intertextualidade passiva, dado que, segundo afirmam Hatim e Mason, “estar prevenidos ante vínculos como éstos capacita a los traductores para conseguir que en el texto de llegada se refleje, tanto como sea posible, una retícula semejante” (1995: 162).

Assim, no quadro seguinte assinalam-se as relações verticais entre os textos de Otero e de León. As setas cheias (→) mostram a presença de unidades lexicais repetidas ou dentro do mesmo campo semântico, enquanto as setas quebradas (↔) representam uma relação temática. O sentido das setas indica se esta relação é concordante (↔→)

ou discordante (←). Com excepção das frases assinaladas em negrita, todas são citações textuais sem aspas.

Pág.	Hipotexto	Hipertexto
69	Lamento (subst.)	Lamento (verbo)
70	la mesa de trabajo/la última novela de Ballard	el original sobre la mesa
71	el trabajo interrumpido / quién ha de continuarlo	Espero que la casa encuentre quien lo haga
72	se empecinaba en escribir a mano / vagos contratiempos con la máquina	No pude rescatar la máquina de escribir
73	era pobre	los pocos pesos que me quedaban
74	Eso cansa	ya no puedo más
75	el tiempo en que amaba su oficio	130 carillas a 100 pesos la carilla
76	la primera novela / ejemplar dedicado	no creo que se pueda sacar mucho por ellos
77	este hombre dijo que no	la casa no se negaría
78	no recibía a León con placer	mis sentimientos hacia usted
79	una inteligencia no demasiado vigorosa	Diálogo com Mr Appleton
80	ruidos [...] metales, canillas, escobas	las notas de cristal
	bosque de chapas	bosque milenario
81	recuerdos de humillación y de pobreza	memoria siempre luminosa, rosada
82	fobia [...] por las [obras] que más le gustaban	livro como objecto de veneração
83	el traductor [...] más considerado	todo me lo hice yo
84	la escapada de un mediocre	doy un rodeo para no encontrarlos
85	No quiere encontrarse culpable	Tanto miedo tenía de cometer un error
86	no dejar que siguiera ese camino	el cambio de un hombre por otro hombre
87	¿Esperó mucho?	yo esperaba el tiempo que fuera necesario
88	cosa ya vista y sabida	nutridas correcciones en tinta verde
89	el cuerpo pequeño (morte)	unspeakable joy (vida)
90	¿Lo conoció?	la mejor amistad
91	el cadáver	yo, yo
92	Era una imagen triste	joven y [...] lleno de entusiasmo
93	Carta	Fantasia de escrever
94	Carta	La culpa debía de estar en mí
95	Esa es suya	A menudo discutí con usted
96	∅	cada vez más blancos, menos líneas

Para além destas relações verticais, existem ainda núcleos ou nós temáticos que são abordados alternadamente em ambos os textos, estabelecendo relações transversais. Dado que não seria exequível mostrar toda a rede intertextual, ou, dito de outra forma, todas as leituras possíveis, apresentam-se apenas alguns exemplos, particularmente daquelas que põem de manifesto o relacionamento entre Otero e León. Para facilitar a leitura, as citações do hipotexto são assinalados em negrita, enquanto no hipertexto mantêm-se a itálica do texto original.



Por questões de espaço, ficam apenas mencionados outros nós temáticos que podiam ter um tratamento semelhante: a relação de León com as mulheres que o desprezam, incluindo a rapariga que ri e dança na fotografia do quarto (Walsh, 2008:

76) e as alusões à realidade sociopolítica, da publicação de livros como actividade messiânica (*ibid.*: 76) ao quase colapso da indústria (*ibid.*: 83).

- Registos de língua

Cada uma das duas partes de “Nota al pie” tem um narrador claramente identificado, embora se possa sugerir que Otero e León são ambos *alter egos* de Rodolfo Walsh²². Assim, é possível caracterizar algumas particularidades no uso da língua feito pelos dois narradores.

A diferença mais notória verifica-se no meio escolhido. A carta de León é um texto escrito que, embora introduza alguns recursos coloquiais, tenta ajustar-se às normas da linguagem formal, enquanto o texto de Otero se encontra mais perto do fluir da consciência do que de uma linguagem rigidamente estruturada. Uma análise da estrutura superficial dos dois textos põe de manifesto as seguintes características:

Otero:

- expressões coloquiais: “de golpe” (Walsh, 2008: 69), “se empecinaba” (*ibid.*: 72);
- diminutivos: “nubecita” (*ibid.*: 71) “charquito” (*ibid.*: 73);
- abundância de coordenações: “Y cruza las manos y reza en voz baja”, “y un viejo se asoma, y mira y escupe” (*ibid.*: 71);
- enumerações: “la última novela de Ballard, el diccionario de Cuyás editado por Appleton, la media hoja manuscrita” (*ibid.*: 70), “metales, canillas, escobas” (*ibid.*: 80), “ninguna omisión, desamor, negligencia” (*ibid.*: 85);

²² Neste sentido, os nomes das duas personagens são altamente significativos. “Otero” está muito próximo da palavra “otro” e “León” pode ler-se como um anagrama de “él no”, o que remete para um jogo de espelhos à Borges: “ele não, o outro”, refutado por uma outra imagem especular: “y es él, y no otro” (Walsh, 2008: 69).

- abundância de adjetivos e qualificativos: “hombres mesquinos y ásperos” (*ibid.*: 73), “la efígie impúdica y plebeya de una muchacha sacudida de risa, y también baila el vestido floreado, las anchas caderas” (*ibid.*: 76);
- signos de pontuação escassos: “Ya desde el principio detectó bajo su apariencia de jovialidad esa veta de melancolía que apuntaba como el rasgo esencial de su carácter” (*ibid.*: 74);
- discurso indirecto livre: “la voz de la vieja diciendo que ya son las once y ojalá el comisario esté por llegar” (*ibid.*: 80);
- trechos de prosa com ritmo poético: “Pörquē nādīe puēdē vīvīr cōn lōs muērtōs,/ ěs přēcīso mātārlōs ādēnrō dē ūnō,/ rēdūcīrlōs ā imāgēn īnōcūa,/ pără siēmprē sēgūrā,
en lā nēutrā mēmōřīa” (*ibid.*: 71)²³, em que alternam dáctilos (_ U U), troqueos (_ U) e anapestos (U U _).

León:

- tom formal: “Infortunadamente, he tenido que pasar por encima de sus últimas reconvenciones” (*ibid.*: 71);
- hipercorreccão no uso da pontuação: “Cuando pienso todo lo que me costó aprender, concluyo que no tengo ninguna facilidad para los idiomas, y eso me da una oscura satisfacción, quiero decir que todo me lo hice yo, con la ayuda de la Casa, naturalmente” (*ibid.*: 83);
- frases curtas, sem conectores de frase: “Diez mil pesos cubren mi pensión hasta fin de mes. Temo que el resto no alcance para los gastos que han de originarse. Tal vez rescatando la máquina y vendiéndola se consiga algo más.” (*ibid.*: 75);

²³ Escanção nossa.

- Maior frequência de cláusulas subordinadas adverbiais: “Cuando la traducción estuvo lista [...]” (*ibid.*: 86), “Todo dicho, usted vio en mí [...]” (*ibid.*: 88), “Comparando una carilla de hoy con otra de hace un mes, no se nota la diferencia, pero si uno se mide con el de hace un año, [...]” (*ibid.*: 90).

Estas diferenças, algumas delas pouco evidentes, foram sempre que possível preservadas ou até reforçadas na tradução (especialmente no que diz respeito à pontuação), a fim de salientar as características distintas dos dois textos.

Contudo, dado que o aspecto linguístico é apenas um dos variados desafios que se colocam ao tradutor, a secção seguinte é dedicada a alguns dos aspectos culturais encontrados em “Nota al pie”, bem como à sua resolução e à sua respectiva justificação teórica.

Capítulo III

Os desafios da tradução de “Nota al pie”

Quando vista apenas como transcodificação, a tradução entre línguas próximas, como é o caso do Português e do Espanhol, poderá parecer uma tarefa simples, uma vez que as dificuldades linguísticas (as únicas dificuldades reconhecidas por este tipo de visão mecanicista da tradução) serão muito menores do que na tradução entre pares de línguas mais distantes.

Eugene Nida, por exemplo, afirma que nestes casos os obstáculos são poucos, embora alerte para o facto de que

if languages are too closely together, one is likely to be badly deceived by the superficial similarities, with the result that translations done under these circumstances are often quite poor (Nida, 1964: 130).

Contudo, as semelhanças superficiais referidas por Nida prendem-se basicamente com questões lexicais, nomeadamente os falsos cognatos, ou sintácticas, como a alternância entre voz activa e voz passiva, por exemplo.

Se bem é verdade que estes aspectos não devem ser descurados, dado que a tradução continua a ser uma operação linguística, as questões colocadas por Nida são facilmente ultrapassadas por um tradutor experiente, afectando especialmente o estudante de tradução com conhecimentos deficientes da língua de partida.

O verdadeiro desafio não está naquilo que se resolve com bons dicionários e gramáticas, porque não está no que o texto diz, mas precisamente nos seus silêncios: todo o caudal de conhecimento partilhado entre o autor e os leitores do texto de partida que, pelo facto de serem partilhados, permanecem implícitos. O verdadeiro desafio, portanto, é decidir o quanto desse conhecimento deverá ser tornado explícito para o leitor da tradução e de que forma.

- Manuel Gálvez – um caso particular de intertextualidade

A menção a Manuel Gálvez em “Nota al pie” (Walsh, 2008: 77) poderá, à primeira vista, parecer enigmática, uma vez que León faz referência ao grande número de entradas que este escritor tem na Biblioteca Nacional e que Gálvez não foi o escritor mais fecundo da sua geração. Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones e Jorge L. Borges, cuja relação com a Biblioteca era bem conhecida (tinha sido nomeado director em 1955), têm numerosos títulos publicados e constituem, especialmente os dois últimos, nomes mais imediatamente reconhecíveis pelo leitor actual.

Contudo, algumas referências ao percurso literário de Manuel Gálvez podem ajudar a esclarecer este ponto. Nas letras argentinas, Manuel Gálvez (1882-1962) foi um dos principais representantes do realismo social, através de romances como *La maestra normal* (1914), *Nacha Regules* (1919) e *Historia de un arrabal* (1922). Definido por David Viñas como “el arquetipo del escritor de las clases medias argentinas” (2005: 26), defendeu a profissionalização do escritor e impulsionou a criação, em 1931, da Academia Argentina de Letras, cujo projecto principal consistia na definição de uma fisionomia cultural nacional através do regresso aos modelos hispanistas, em detrimento da influência do Naturalismo francês imperante até então.

Manuel Gálvez, portanto, juntamente com outros escritores do realismo social como Roberto J. Payró ou Florencio Sánchez, fazia parte do *establishment* literário argentino da primeira metade do século XX, sendo incluídos nos programas de estudo do ensino secundário. Na década de 60, em paralelo com o que acontece no resto de América Latina, este cânone começa a ser vivamente contestado por escritores como Julio Cortázar, Ernesto Sábato e o próprio Rodolfo Walsh, que desde a publicação de *Operación Masacre*, se distancia cada vez mais do realismo social, em favor da literatura como realidade e como exposição da verdade, e que rejeita o nacionalismo literário daquele para abraçar o conjunto da literatura universal (em particular a

literatura em língua inglesa e francesa) como constituinte da tradição literária argentina.

Assim, torna-se evidente que a escolha de Manuel Gálvez não é casual nem ingénua e que o nome despoleta diversas associações no leitor do texto original, ainda que o leitor actual, passados mais de quarenta anos desde a publicação de *Un kilo de oro*, não esteja tão familiarizado com a literatura argentina de princípios do século XX. Isto é, a importância da referência a Manuel Gálvez radica no facto de esta ser um 'pressuposto', no sentido atribuído por Peter Fawcett: "[t]he point of presupposition is that you save time by not supplying information for which there is no demand, since you believe it to be shared" (Fawcett, 1998: 120).

Chegados a este ponto, coloca-se a questão de se é possível para o tradutor produzir associações semelhantes no leitor do texto traduzido, tendo em conta que a obra traduzida é retirada do seu contexto próprio e que o pressuposto do original – a informação partilhada pelo autor e os seus leitores – deixa de existir.

Uma estratégia possível é descrita por André Lefevere:

Since different languages reflect different cultures, translation will nearly always contain attempts to 'naturalize' the different culture, to make it conform to what the reader of the translation is used to. (Lefevere, 2000: 236-7).

Esta naturalização consiste em substituir um termo ou uma frase do original por outro que resulte mais familiar para o leitor. Lefevere dá como exemplo a substituição da cidade alemã Magdeburg por Leipzig, numa versão inglesa da peça *A Mãe*, de Bertold Brecht, com base na maior familiaridade que o público de língua inglesa tem com a segunda cidade (*ibid.*: 237). No caso de "Nota al pie", não há dúvida que substituir a Manuel Gálvez por Jorge Luis Borges teria o mesmo efeito domesticador. Contudo, e à luz do acima referido, essa escolha significa sacrificar a alusão que Rodolfo Walsh faz ao cânone literário argentino através de León.

O caso que nos ocupa pode ser descrito de acordo com a metodologia e a nomenclatura da Pragmática:

If it is assumed that the presuppositions are *not* shared, that will lead to the need for a delicate balancing act. Either the translator will patronize the target audience by treating them as if they know nothing and lack the means to find out, or the translator leaves them in the dark by not supplying what is needed to make sense of the text in a situation where the target reader is unlikely to have the means or the inclination to pursue their own research (Fawcet, 1998: 121)²⁴.

A primeira hipótese implica uma intervenção do tradutor no texto, através de uma nota de rodapé ou de uma nota introdutória em que se descreva o contexto da obra original (por exemplo, uma nota semelhante à que é feita nesta secção). A segunda consiste em não fazer qualquer intervenção ou alteração, confiando na capacidade do leitor para procurar as respostas e fazer sentido do texto que está a ler. A decisão depende fundamentalmente da função que o texto traduzido terá na cultura de chegada e do leitor-alvo a quem é dirigida a tradução.

No caso particular de "Nota al pie", o texto traduzido é apresentado para ser lido como obra literária. Isto significa que, como toda obra literária, exige um leitor atento e curioso. Para além disso, e tendo em conta o papel activo que o próprio Rodolfo Walsh atribui ao leitor, trata-se de um texto que contém claves que o leitor deve encontrar para construir um sentido. Manuel Gálvez é uma dessas claves (devidamente descodificada para os efeitos deste trabalho académico) e conservar a referência no texto traduzido é também conservar um dos múltiplos desafios, ou enigmas, que Rodolfo Walsh coloca no caminho do leitor.

²⁴ Itálico no original.

- Os palavrões de Mr. Appleton

carago¹

nome masculino

ICTIOLOGIA peixe seláquio, da família dos Lamnídeos, que aparece nas costas marítimas portuguesas, também conhecido por peixe-frade.

(Do lat. *caracìlu-*, «pau pequeno»)²⁵

De acordo com Hans J. Vermeer (2000: 221-32), a actividade translativa pode ser concebida como uma acção e, como tal, deve ter um propósito, isto é, um *skopos*, que deve ser adequadamente definido para o texto traduzido ser bem sucedido na cultura de chegada. Isto significa que o texto traduzido, ou *translatum*, está direccionado para a cultura de chegada, que é a que determina o seu grau de adequação. Neste sentido, a teoria do *skopos* afirma que:

[...] one must translate, consciously and consistently, in accordance with some principle respecting the target text. The theory does not state what the principle is: this must be decided separately in each specific case. An optimally faithful rendering of a source text, in the sense of a trans-coding, is thus one perfectly legitimate goal. The *skopos* theory merely states that the translator should be aware that *some* goal exists, and that any given goal is only *one* among many possible ones (Vermeer, 2000: 228)²⁶.

Uma vez definido o *skopos* da tradução, será necessário decidir o modo em que a tradução deve proceder, isto é “que tipo de modificações terá o *translatum* em relação ao texto-fonte” (*ibid.*: 230)²⁷. No artigo citado, Vermeer (*ibid.*: 231-2) fornece um exemplo ilustrativo da importância de definir o *skopos* da tradução, através da possível confusão, por causa de um borrão de tinta que dificulta a leitura do texto original, entre *deux* (dois) e *d’eux* (deles) na frase “à chacun deux/d’eux cent mille francs”, num testamento. Uma tradução “documental”, por exemplo para um juiz não francófono que deva ditar sentença relativamente ao testamento, deverá dar conta

²⁵ Dicionário online da Porto Editora, <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/carago>

²⁶ Itálico no original.

²⁷ Tradução nossa.

da ambiguidade e conter uma nota do tradutor que explique as duas leituras possíveis²⁸. Todavia, se o episódio do testamento estiver inserido numa obra literária, o tradutor poderá optar por não acrescentar qualquer comentário e fazer uma tradução 'instrumental', fazendo as modificações necessárias para "encontrar uma solução na língua de chegada que tenha um efeito similar" (*ibid.*: 232)²⁹.

Uma situação comparável à do testamento citado por Vermeer coloca-se em "Nota de rodapé". Num dos diálogos que León mantém com o dicionário Appleton-Cuyás (Walsh, 2008: 79), este pergunta o significado de *prairie dog*, que o dicionário traduz como *aranata*, um termo que não pertence à linguagem corrente e é conhecido apenas por zoologistas e especialistas. A seguir, "Mr. Appleton" dá o item lexical *cabrajo* como equivalente em Espanhol dos termos ingleses *crayfish* e *crabfish*. Dado que, por estar precedido de vogal, o fonema bilabial /b/ é articulado como alofone fricativo [ɸ] e não oclusivo, a palavra *cabrajo* tem uma realização muito próxima de *carajo*, que é uma obscenidade na maior parte do mundo hispanófono. Daí a recusa de León em utilizá-la e a sua exigência de um sinónimo sem ressonâncias ofensivas.

O problema de tradução em que a própria morfologia da palavra tem um valor *per se* não é novo, sendo possível relacioná-lo com o famoso princípio de "non verbum de verbo, ed sensum exprimere de sensu" defendido pelos poetas Latinos Horácio e Cícero (Munday, 2001: 19-20), uma vez que a lealdade do tradutor deverá ser com os leitores da língua de chegada (Bassnett, 2002: 44).

Em 1709, Nicolas Perrot d'Ablancourt descrevia um problema semelhante no prefácio à sua tradução do poeta Latino Luciano:

Since most of what is to be found here is said in jest and contains jokes that are different in all languages, a regular translation proved to be impossible to undertake. There are even passages in the book that have proved untranslatable

²⁸ "a cada um, duzentos mil francos" ou "a cada um deles, cem mil francos".

²⁹ Tradução nossa.

because they depend completely on the intrinsic value of the Greek words and would not be understood beyond them [...] I had to change all this accordingly if I wanted to produce something that is pleasing. (Lefevere, 1992b: 36)

Uma tradução literal, ou documental (“a regular translation” ou “verbum de verbo”), desta passagem seria a seguinte:

- Mr. Appleton, o que significa *prairie dog*?
- Cão da pradaria.
- Ah. E *crayfish*?
- O mesmo que *crabfish*.
- Tudo bem, mas o que quer dizer *crabfish*?
- Ástaco.
- Não lhe permito.
- Oh, não leve a mal. Pode traduzi-lo como camarão-de-água-doce.

Embora possa ser um *skopos* legítimo em alguns casos, a transcodificação desta passagem, meramente dependente de dicionários e gramáticas, é insatisfatória principalmente por dois motivos:

i) No caso de *cão da pradaria*, a presença de ‘cão’ proporciona um elemento familiar que permite ao leitor relacionar este termo com um possível hiperónimo (‘canídeo’). Assim, para o leitor da tradução, *cão da pradaria* não resulta tão estranho como *aranata* para o leitor do original. Esta diferença cobra importância à luz da afirmação de León imediatamente depois: “[u]no llegaba a saber cómo se dice una cosa en dos idiomas, y aun de distintos modos en cada idioma, pero no sabía qué era la cosa” (Walsh, 2008: 80).

ii) A palavra *ástaco* é de facto a tradução de *crayfish*, mas não tem qualquer semelhança com nenhuma palavra ofensiva na língua portuguesa e faz com que perca sentido a advertência de León. Esta estratégia translativa implicaria a inclusão de uma

nota de rodapé mais ou menos extensa, e neste caso perfeitamente evitável, para fazer explícita a situação comunicativa.

Optou-se portanto por fazer um uso 'instrumental' dos elementos do diálogo, a fim de que o texto traduzido pudesse conter um acto de comunicação semelhante ao do texto original (o nosso *skopos*). Daí a escolha de *tâmia*, termo quase desconhecido para o leigo na matéria, e de *carago* que, para além do peixe referido na epígrafe desta secção, constitui uma interjeição popular com associações sonoras bem conhecidas.

- "Olvido y perdón"

No início da década de 60, começaram a organizar-se na Argentina grupos de resistência, formados principalmente por estudantes e por alguns dirigentes sindicais de clara afiliação peronista, que reagiam à violência praticada pelos governos *de facto* que se sucederam após o golpe de estado de 1955, tal como testemunhada por Rodolfo Walsh nas suas obras de não ficção, nomeadamente *Operación Masacre* (1957), *Quién mató a Rosendo?* (1969) e *O caso Satanovsky* (1972).

Estes grupos rapidamente enveredaram pela via da resistência armada, através de organizações como o Ejército Nacional Revolucionario, em cujo ideário participava Walsh, e que posteriormente seria absorvido pelo grupo terrorista Montoneros. Estes, activos desde finais da década, foram responsáveis, em 1970, pelo sequestro e a execução sumária do General Pedro Eugénio Aramburu, um dos militares que depôs Perón na sequência da Revolución Libertadora. Este episódio marcou o início da década mais sangrenta na história da Argentina.

Uma das consignas utilizadas recorrentemente por Montoneros foi "Ni olvido ni perdón: paredón", que por essa época inundava as ruas em forma de graffiti pintados em muros que as autoridades se apressavam a limpar. Ainda hoje, a mesma consigna,

já sem a última parte, mais bélica, é utilizada pelas organizações de direitos humanos e nas reivindicações daqueles que continuam a exigir justiça pelos abusos cometidos durante última ditadura militar.

A frase “ni olvido ni perdón” está portanto intimamente ligada à narrativa do chamado “peronismo revolucionário”, bem como, de um modo mais geral, à narrativa da resistência à repressão do estado, entendendo a noção de ‘narrativa’ no



sentido que lhe adjudica Mona Baker de “public and personal ‘stories’ that we subscribe to and that guide our behaviour” (Baker, 2006: 19). Desta perspectiva, as narrativas definem um conjunto de identidades possíveis que os

indivíduos adoptam na sua interacção social (*ibid.*: 21).

A justaposição dos dois substantivos “olvido” e “perdón” (Walsh, 2008: 71), longe de ser inocente, está carregada de sentido e activa associações imediatas para o leitor do texto original. Estas associações ficam irremediavelmente perdidas na tradução, uma vez que a cultura de chegada não participa nesta narrativa pública e a sua explicitação, mediante uma nota do tradutor, por exemplo, seria inadequada pela sua extensão e pelo carácter disruptivo do texto, já que seria necessária quase uma página para explicar uma frase de duas palavras. De optar por este tipo de intervenção, estaríamos perante um tipo de tradução como o proposto por Vladimir Nabokov (2000: 83), em que as notas de rodapé seriam mais volumosas do que o próprio texto traduzido.

O que se propõe com a tradução de “Nota al pie” aqui apresentada (*vd.* Apêndice II) não é a mera utilização de um sinónimo pouco corrente do termo português

esquecimento, mas uma escolha que se insere num exercício de tradução estrangeirizante, a qual, de acordo com a tese de Lawrence Venuti, constitui

a dissident cultural practice, maintaining a refusal of the dominant by developing affiliations with marginal linguistic and literary values at home, including foreign cultures that have been excluded because of their own resistance to dominant values. (Venuti, 1995: 148)

Neste contexto, o uso de um lexema menos familiar é deliberado. Este tipo de tradução aspira, de acordo com Mohja Kahf, a “jolt[...] the reader out of the comfortable pattern of expectations and create[...] a more challenging and transformative reading experience” (*apud* Baker, 2006: 63), na medida em que assinala a sua presença e chama a atenção sobre si própria.

- A Pitman – um item cultural específico

Em contradição com Otero que, páginas antes, falava do seu “inglés empeñoso averiguado por carta” (Walsh, 2008: 75), León, no seu derradeiro acto de escrita, esclarece que tinha estudado a língua “en la Pitman, mes tras mes, año tras año” (*ibid.*: 83). Trata-se das Academias Pitman, escola de artes e ofícios de grande tradição na Argentina e noutros países de América do Sul.

De acordo com Javier Franco Aixelá, “Pitman” é portanto um item cultural, uma vez que:

[I]n translation a CSI (culture-specific item) does not exist in itself, but as the result of a conflict arising from any linguistically represented reference in a source text which, when transferred to a target language, poses a translation problem due to the nonexistence or to the different value (whether determined by ideology, usage, frequency, etc.) of the given item in the target language culture” (Franco Aixelá, 1996: 57).

Segundo este autor, existem numerosos recursos para a conservação ou substituição de um item cultural, cuja escolha pode depender de parâmetros textuais, intratextuais, supratextuais e ainda da própria natureza do item cultural em causa. Neste caso, considerações de natureza intratextual (a relevância cultural do termo e a sua importância para a compreensão do texto) e supratextual (as expectativas do leitor-alvo) determinaram a conservação do item cultural e a adição de uma glosa intratextual que torna explícito aquilo que é apenas parcialmente revelado no texto de partida (*ibid*: 62).

Outro teórico que se debruçou sobre as diversas estratégias de tradução, Antoine Berman (1997: 15-63), classifica-as em doze “tendências deformantes”, sendo a segunda delas, a clarificação, a que diz respeito ao problema aqui abordado, e que conduz irremediavelmente à terceira categoria: o alongamento.

Porém, independentemente da categorização que se faça destas estratégias, o que mais interessa destacar é que qualquer uma delas revela o etnocentrismo inevitável da tradução, uma vez que ela introduz “o sentido estrangeiro de forma a que este acabe por se aclimatar e que a obra estrangeira surja como um ‘fruto’ da língua propriamente dita” (*ibid.*: 30).

Contudo, nenhum destes recursos, com exceção talvez da glosa extratextual, consegue dar conta da relevância cultural e da importância simbólica da Pitman. Com cursos que vão da pichelaria à contabilidade, a Pitman, nas



décadas de 50 e 60, encarna o sonho de ascensão social das classes baixas, para pertencerem a uma cada vez mais numerosa classe média. Assim, toda a dimensão cultural e ideológica da Pitman dilui-se numa neutra “Academia Pitman”. É apenas

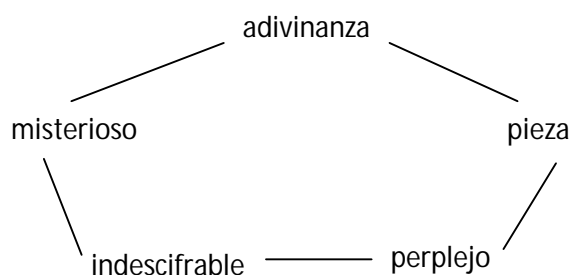
uma palavra, mas é também um vislumbre do ‘destino trágico’ da tradução, que não consegue abordar ao mesmo tempo todas as vertentes do texto original (Ortega y Gasset, 1992: 110).

- Empobrecimento quantitativo – “pieza” / “cuarto”

Em “Nota al pie” são utilizados dois significantes, “pieza” e “cuarto” para o significado /quarto/. De facto, “pieza” tem nove ocorrências (cinco no hipotexto, o texto de Otero, e quatro no hipertexto, o texto de León), enquanto “cuarto” é utilizado apenas uma vez, em relação ao comissário. No Espanhol de Argentina, os dois significantes são sinónimos, existindo uma ligeira diferença ao nível do registo, uma vez que “pieza” é mais coloquial do que “cuarto” e portanto também um termo mais marcado.

O facto de os dois termos terem a mesma tradução portuguesa coloca-nos perante um caso de empobrecimento quantitativo, a sexta “tendência deformante” identificada por Antoine Berman (1997: 49). O empobrecimento quantitativo consiste numa perda lexical, dado que a tradução contém menos significantes do que o original.

Por outro lado, “pieza” remete também para o jogo de estratégia (peça do puzzle, peça do xadrez) e faz parte de uma rede de significação que, embora espalhada por todo o conto, se manifesta já nas primeiras páginas, tal como se mostra no esquema:



O desaparecimento, na tradução, de um dos elementos tem como consequência, se não uma destruição (*ibid.*: 51), pelo menos uma alteração da rede significativa subjacente do original. Pior ainda, como já foi referido (*vd.* pág. 26), desaparece também o contraste que os dois termos estabelecem entre as personagens de Otero, León e dona Berta, por um lado, e o comissário pelo outro, que é a única personagem do mundo exterior, um *outsider* que neutraliza o enigma sem o decifrar.

- O 'tradutorês' de León

Da tradução habitualmente espera-se que ocupe o lugar do texto original: deve ser uma máscara que substitua o rosto fazendo-o desaparecer³⁰. Apesar das numerosas traduções e retraduições, as versões da Bíblia continuam a ser consideradas "a palavra de Deus" independentemente da língua em que estejam (r)escritas (Robinson, 1991: 61). E, para esta ilusão se poder manter, o texto de chegada deverá permitir uma leitura natural, sem chamar a atenção sobre o facto de ser uma tradução.

O oposto a uma versão naturalizada é normalmente considerado "tradutorês", isto é, a máscara não consegue ocultar totalmente o rosto e o original revela-se através de termos transferidos, colocações infrequentes, sintaxe artificial e um estilo geralmente árduo e desajeitado. O "tradutorês" é portanto um termo pejorativo, utilizado para desdenhar uma tradução como pobre, má ou de difícil leitura.

Também conhecido por "translate" e "translatorese", o termo "translationese" foi cunhado em 1985 por Martin Gellerstam (*apud.* Anderman e Rogers, 2005: 141). Contudo, numerosos autores ao longo da história alertam para os 'perigos' deste tipo de tradução. Em 1490, por exemplo, Etienne Dolet escreveu "La manière de bien traduire d'une langue en aultre", em que recomendava traduzir utilizando as

³⁰ Para uma análise das metáforas da tradução (tradução como 'transporte', 'transplante', 'transfusão', etc.) *vd.* Hanne (2006).

expressões idiomáticas da língua de chegada (*apud.* Bassnett, 1996: 14). Apesar de Schleiermacher admitir, em inícios do século XIX, que é necessária “an attitude toward language that [...] has been bent toward an alien likeness” (Schleiermacher, 1992: 46), o certo é que a exigência de naturalidade e transparência e a imediata condenação da tendência estrangeirizante como tradutorês continua em grande parte vigente. Em 1953, J. B. Philips enuncia dois princípios fundamentais: o primeiro afirma que uma verdadeira tradução deve ocultar a sua condição de tradução e o segundo, directamente derivado do anterior, estabelece que uma tradução para Inglês deve evitar o “translator’s English” (*apud.* Nida, 1964: 133). Em Portugal, o termo é também recuperado por João Barrento:

O que se lhe pede agora [ao tradutor] para que o resultado não seja um texto naquela versão artificial e lenhosa da língua a que por vezes se chama ‘tradutorês’, é sobretudo maleabilidade linguístico-formal, capacidade de expressão, inventividade linguística, num quadro de relação criativa com a sua própria língua. (Barrento, 2002: 14)

Por outro lado, o tradutorês pode ser uma instância dessa “inventividade linguística” proposta por Barrento. Se se aceitar a tese de Walter Benjamin de que a tradução pode ser uma prática literária experimental, que permite que o texto se distancie tanto das normas da língua de partida como das da língua de chegada, para se transformar numa forma de escrita independente (Benjamin, 2000: 77), a língua da tradução torna-se um “terceiro código” (Frawley, 2000: 257-62), que tende a seguir regras próprias. Deste modo, é possível afirmar que “[t]ranslationese can be viewed positively as a way of doing justice to the notion of translation as a particular type of text, especially for literary, overt translation” (Boase-Beier, 2006: 25).

Porém, o caso de tradutorês proposto por Walsh serve para ilustrar as limitadas capacidades translativas de León, e está mais de acordo com a visão de Peter Newmark, que afirma taxativamente:

[t]ranslationese is an error due to ignorance or carelessness which is common when the TL is not the translator's language of habitual use, and not uncommon when it is (Newmark, 2001: 78).

Assim, a tradução de León, para além de desrespeitar as normas de pontuação do Espanhol (uso do travessão em vez de vírgulas), é uma transcodificação de um texto de partida que é possível adivinhar até ao ponto de permitir um 'regresso ao original':

Tradução de León:

Este, dijo Dan O'Hangit, es un caso de un tipo que fue llevado a dar un paseo. Estaba en el asiento delantero de cualquier clase de auto en que estuviera, alguien del asiento trasero le pegó un tiro en la nuca y lo empujaron a Morningside Park. (Walsh, 2008: 82)

Retrotradução:

This, said Dan O'Hangit, is a case of a guy who was taken for a ride. He was sitting in the front seat of a car of some kind, someone in the back seat shot him in the back of the head and dumped him in Morningside Park.

Esta reconstrução do hipotético original serviu de texto de partida para a versão portuguesa do tradutorês de León em "Nota al pie", a fim de se evitarem possíveis contaminações da versão espanhola de León no texto em Português e de oferecer ao leitor um exemplo claro daquilo que, segundo uma grande parte da teoria da tradução, deve ser evitado.

Capítulo IV

A nota de rodapé e a nota do tradutor

Now our marketing department tells us
that footnotes scare off people.*

- Breve história da nota de rodapé

Desde que Martinho Lutero publicara as Noventa e Cinco Teses em 1517 e a sua tradução da Bíblia entre 1522 e 1534, profundas mudanças religiosas agitaram Europa durante várias décadas, que deram origem a diversas versões da Bíblia nas línguas vernáculas. A Inglaterra Isabelina não foi exceção e, antes da *Versão Autorizada* de 1611, a *Geneva Bible*³¹ de 1560 teve mais de uma centena de reedições, profusamente anotadas nas margens das páginas. Ocasionalmente, as glosas eram tantas e tão extensas que se descaiam até ao fundo da página (Zerby, 2002: 22). Contudo, a primeira nota de rodapé conhecida e concebida como tal encontra-se na *Bishops' Bible* de 1568, publicada por Richard Jugge.

Os anotadores da Bíblia eram com frequência os próprios tradutores e estas primeiras notas nasceram, não como recurso académico ou fruto de erudição teológica, mas como forma de intermediação entre um texto de inspiração divina e os seus leitores, cuja leitura devia ser guiada de forma a se preservar a ordem social e religiosa (Grafton, 1999: 32).

* Jennifer Snodgrass, directora da Harvard University Press (Honan, 1996).

³¹ A *Geneva Bible* foi a versão da Bíblia mais popular na segunda metade do séc. XVI em Inglaterra, sendo a versão utilizada por William Shakespeare, John Milton, John Donne, John Bunyan e outros escritores da época, ainda depois de ter sido publicada a *Bishops' Bible* [http://en.wikipedia.org/wiki/Geneva_Bible].

É na segunda metade do século XVII que o uso literário da nota de rodapé ganha alguma consistência, na obra poética de Aphra Behn (1640-1689), considerada a primeira escritora profissional em língua inglesa. Entre finais do século XVII e inícios do XVIII, as edições anotadas circulavam em tão grande número que Alexander Pope, em *The Dunciad Variorum* (1728) utiliza enormes notas de forma satírica não só para atacar escritores, editores e eruditos, mas a crítica textual da época (Zerby, 2002: 55), e a própria prática da nota de rodapé. Assim, desde o início encontramos defensores e detractores da nota de rodapé como recurso tanto literário como académico.

Porém, são destes dois séculos os exemplos mais consumados da nota de rodapé: *Historical and Critical Dictionary* (1695-97), do francês Pierre Bayle, e *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-88), do historiador inglês Edward Gibbon. Nos dois casos, as longas notas não só referem fontes, ou confirmam ou refutam autores prévios, mas configuram textos paralelos, digressivos e por vezes irónicos, que funcionam como o espaço reservado em que emerge a faceta mais pessoal dos seus autores.

No século XIX, contudo, em parte graças à obra do historiador alemão Leopold von Ranke (1795-1886) (*ibid.*: 107), as notas são consideradas cada vez mais um mal necessário da pesquisa científica e dos trabalhos académicos, que devem ser utilizadas com moderação. Embora existam exemplos de notas de rodapé em romances desse século, entre os quais *Moby Dick*, de Herman Melville, constitui o mais conhecido, é preciso esperar até ao século XX para encontrarmos o uso da nota de rodapé como verdadeiro recurso literário.

Entre as obras mais experimentais, deve salientar-se *Pale Fire* (1962), de Vladimir Nabokov, que foi utilizada como um dos primeiros exemplos de hipertexto, e “Notes Towards a Mental Breakdown”, que faz parte de *The Atrocity Exhibition* (1970), uma colecção de ‘romances condensados’ do romancista britânico J. C. Ballard, profeticamente referido em “Nota al pie” (Walsh, 2008: 70). “Notes Towards a

Mental Breakdown” é constituído por uma única frase e um conjunto de notas de rodapé a partir de cada palavra desta. Dois exemplos mais recentes podem encontrar-se no romance *Oracle Night* (2004) de Paul Auster, em que boa parte da história das personagens aparece em extensas notas diegéticas, e *La caverna de las ideas* (2000) do espanhol José Carlos Somoza³², onde as notas são espaço exclusivo do tradutor/personagem, cujo destino aparece interligado ao das outras personagens. Também em língua espanhola, o já referido Jorge Luis Borges (vd. pág. 31), utiliza as notas como mais um elemento do jogo de espelhos, com referências a obras imaginárias e a personagens de múltiplas identidades. Até nos casos em que o autor, como T. S. Eliot em *The Wasteland*, realiza anotações críticas da sua própria obra, o objectivo principal destas não é o de clarificá-la mas o de acrescentar mais uma camada na textura de significação (Fishburn, 2002: 7).

A nota de rodapé académica, por outro lado, obedece a normas mais ou menos pautadas e constitui o instrumento pelo qual é validada ou refutada a credibilidade de um autor. Embora continue a ser extensamente utilizada nas publicações especializadas, é, por motivos eminentemente económicos, cada vez mais desencorajada pelas editoras. Em muitos casos, quando não são de todo eliminadas para o livro chegar a um público mais alargado (Honan, 1996), são colocadas numa página Web onde o leitor interessado pode consultá-las (Zerby, 2002: 14-15). A vida relativamente efémera de uma página Web pode significar que esta tenha uma duração menor que o texto ao qual pertencem e que as notas simplesmente desapareçam.

³² *La caverna de las ideas* constitui também um caso de pseudo-tradução, uma vez que o texto é apresentado como a tradução de um original grego que não existe.

- A nota do tradutor

De um ponto de vista funcional, a nota do tradutor estará mais próxima das primitivas notas de rodapé dos tradutores/comentadores da Bíblia do que das notas académicas, no sentido em que esclarecem eventuais pontos obscuros do texto original e materializam a intermediação entre este e o leitor do texto de chegada.

Para Douglas Robinson (1991: 167-175), da mesma forma em que alguns autores de romances, de Miguel de Cervantes a José Saramago, deliberadamente quebram a ilusão da ficção e relembram o leitor de que está a ler um produto da imaginação, o tradutor poderá rebelar-se contra a norma que o proíbe de se interpor entre o leitor e o texto original, uma vez que sem essa 'intromissão' não existiria o texto traduzido.

The translator's idealized 'responsibility' is supposedly to the receptor, who supposedly needs to know what the original is 'really' saying, without intrusive 'interpretations' by the translator. [...] The ironic translator who makes it clear to his or her readers that this is just a translation is only 'irresponsible' from the viewpoint of the authoritarian institution against which he or she is rebelling (Robinson, 1991: 170-1).

Ainda segundo Robinson, o elemento que mais imediatamente chama a atenção para o facto de estarmos a ler uma tradução é a nota do tradutor: [w]e might see the translator's notes as the most covert form of self-reflective irony" (*ibid.*:171).

O exemplo mais notório é a já referida tradução de *Eugene Onegin* de Alexander Pushkin, publicada por Vladimir Nabokov em 1964 e cujas notas são seis vezes mais extensas do que o texto original (Coates, 1998: 91). Embora o efeito global possa pôr em causa a própria traduzibilidade da literatura, o objectivo explícito de Nabokov é ilustrar e defender uma tradução literal em que o leitor consiga ter uma noção tão aproximada quanto possível das características do original. Mas existe um outro objectivo, que é o de expor a complexidade da tradição literária russa em que o próprio Nabokov se insere e que era praticamente desconhecida nos EUA (*ibid.*: 96).

De acordo com Anthony Pym (2004: 92-101), a nota do tradutor constitui um recurso intermédio entre a apresentação dupla e a apresentação única. Enquanto na apresentação dupla, o texto de partida e o de chegada são apresentados em páginas opostas, na nota do tradutor são reproduzidos e clarificados fragmentos do texto de partida, o que constituiria uma apresentação dupla parcial, embora, dada a natureza 'prescindível' das notas, ficará ao critério do leitor ignorar as notas e optar por um tipo de apresentação única, i.e., apenas o texto de chegada. Esta última escolha será tanto mais provável quanto mais afastadas do texto principal se encontrem as notas (final do capítulo, final do livro ou, como já referido, numa página Web). O que interessa salientar é que ambos os recursos levantam sérias dúvidas quanto à possibilidade de equivalência absoluta entre dois textos:

[I]f equivalence were certain, there would be no reason for reproducing the non-translated text, and if it were entirely impossible, there would be no way of producing a translation (Pym, 2004: 93).

É em parte esta 'descoberta' do facto de que dois textos em línguas diferentes nunca poderão ser perfeitamente equivalentes, aliada a um respeito reverencial pelo texto de partida, o que leva os alunos de tradução a utilizar um excesso de notas, até para esclarecer pormenores irrelevantes (*ibid.*: 100). É este também o percurso de León, cuja meia centena de notas de rodapé obedecem não só à sua inexperiência, como ao alegado prestígio dos autores que traduz:

Esa novela de Dorothy Pritchett, esa, digámoslo francamente, pésima novelita que se vendía en los kioskos a cinco pesos, la traduje palabra por palabra. Le aclaro que entonces no me parecía pésima, al contrario: a cada instante encontraba en ella nuevas profundidades de sentido, mayores sutilezas de la acción (Walsh, 2008: 85).

Na sequência da actual dessacralização das noções de 'autor' e de 'original', defendida por teóricos como Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes, Michel Foucault ou Gerard Genette, segundo a qual toda obra é feita de fragmentos que lhe

precedem, os Estudos de Tradução reivindicam o papel do tradutor como escritor e a tradução como um tipo de rescrita que está muito além da transposição linguística. Neste novo papel, o tradutor não só terá liberdade para se assumir como intérprete do texto de partida, mas também será consciente de estar a determinar como será lido o texto de chegada (López Guix, 2006: 95). À medida que crescem esta consciência e essa liberdade, é expectável que o tradutor utilize a nota como mais um recurso à sua disposição e não apenas como uma “confissão de fracasso” (Pym, 2004: 100).

A necessidade deste e doutros recursos, nomeadamente notas introdutórias, mapas, glossários e esclarecimentos histórico-sociais, torna-se especialmente evidente quando a obra traduzida deve ser recontextualizada para leitores que desconhecem a tradição cultural e literária do original, isto é, um pouco à maneira de Nabokov. A inserção de glossários, por exemplo, é utilizada com alguma frequência pelos escritores do chamado Pos-colonialismo³³ e tradutoras como Terjaswini Niranjana, Gayatri Spivak e Maria Tymoczko salientam, em consonância com a tendência derrideana (Gentzler, 2001:184), a necessidade de fornecer material complementar que acompanhe o texto original:

The task of the interlingual translator has much in common with the task of the post-colonial writer; where one has a text, however, the other has the metatext of culture itself. [...] In the form of introductions, footnotes, critical essays, glossaries, maps and the like, the translator can embed the translated text in a shell that explains necessary cultural and literary background for the receiving audience and that acts as a running commentary on the translated work. Thus the translator can manipulate more than one textual level simultaneously, in order to encode and explain the source text (Tymoczko, 1999: 21-2).

³³ Basta citar como exemplo o romance *De Niro's Game* (2006), de Rawi Hage, escritor Libanês residente em Montreal.

Apesar disso, são raros os casos de traduções que incluam notas, sendo os próprios tradutores os principais inimigos deste recurso (Schwartz e de Lange, 2006: 12-15; Bell, 2006: 63), que habitualmente dá um ar académico à tradução e restringe o público-alvo (Lefevere, 1992a: 45). Mais ainda, a indústria editorial em grande medida mantém uma atitude conservadora relativamente à tradução e ao grau de protagonismo do tradutor como produtor de textos (Venuti, 1998: 61). Tal como a nota académica, a nota do tradutor é habitualmente desencorajada pelas editoras, não só por motivos de economia mas pela já referida pretensão de invisibilidade defendida pela indústria. A inclusão de notas, bem como de comentários introdutórios que tornem explícitas as dificuldades ou as estratégias translativas, é cuidadosamente negociada entre o tradutor e o editor e limitada à tradução de obras canónicas ou determinada pelo estatuto intelectual do tradutor/escritor, casos estes em que a sua intervenção visível é legitimada pela necessidade de proporcionar um 'guia de leitura' do texto traduzido como metatexto do original.

Assim, é possível sugerir dois factores principais para a ausência de notas de tradutor:

i) o próprio estatuto do tradutor, considerado como apenas um veículo que 'transporta' um texto de uma língua A para uma língua B. Esta visão foi claramente enunciada por Henry Wadsworth Longfellow:

The business of a translator is to report what the author says, not to explain what he means; that is the work of the commentator. What an author says and how he says it, that is the problem of the translator (*apud*. Bassnett, 1998: 70).

ii) as características do leitor-alvo: as notas estão reservadas às traduções para um público académico e à 'alta' literatura, sendo praticamente tabu na literatura infantil e juvenil bem como na literatura de folhetim e na banda desenhada, i.e. o outro extremo do espectro da produção literária. Nestes casos, a intervenção do tradutor é sempre intratextual. E é aqui onde se verifica o maior grau de domesticação do texto.

No caso da literatura de folhetim, às características do público leitor acresce o escasso prestígio da obra e do autor, que permite um grau de intervenção maior – incluindo expansões, omissões e até substituições (Walsh, 2008: 96) – e um menor ‘respeito’ pela palavra do texto original.

Assim, o gesto de Otero de eliminar as notas que o tradutor principiante León tinha inserido no seu primeiro trabalho (Walsh, 2008: 88) tem portanto duas interpretações possíveis e complementares: por um lado, nega a León a possibilidade de se tornar visível dentro do texto traduzido e, pelo outro, define o género policial (que o próprio Walsh cultivava) como menor e de entretenimento, destinado a leitores de cultura deficiente, que procuram reconhecimento e identificação imediatos com o texto (Venuti, 1995: 18) e que não podem ser ‘incomodados’ com a evidência da existência de um outro cuja alteridade deve ser neutralizada.

Conclusão

Ao longo deste trabalho, foi-se evidenciando que a leitura e o estudo exegetico do texto de partida determinam as estratégias do tradutor e imprimem um cunho individualizante ao texto rescrito. De facto, a tradução é a evidência mais clara daquilo que o texto de partida representa para o tradutor num dado momento (Rose, 1997: 7). Assim, as escolhas translativas do texto rescrito, descritas com o apoio das teses teóricas de diversos autores, são o reflexo da análise interpretativa do texto de partida enquanto produto de um autor e de uma cultura determinada.

Tornou-se também claro que a enorme liberdade que implica a visão do tradutor enquanto leitor do texto deve ser controlada por uma grande quota de responsabilidade e que o tradutor deve ter em conta a estrutura da obra e a sua relação com o tempo e o lugar em que ela foi produzida (Bassnett, 2002: 79). Daí a importância de contextualizar a obra na produção do autor, bem como o autor na sua tradição literária e no seu contexto histórico e social. Este facto tem manifesta relevância no caso de “Nota al pie”, dado que, como foi demonstrado, é possível estabelecer um paralelismo directo entre o plano ficcional e o percurso pessoal e ideológico de Rodolfo Walsh, bem como entre estes e a evolução histórica e social da Argentina nas décadas de 50 e 60.

Em “Nota al pie”, a dimensão ideológica introduz-se através de um ‘elemento marginal’ à narração, como é a nota de rodapé, que constrói gradualmente uma contra-narrativa e reivindica para si um espaço cada vez maior. Do mesmo modo, e a partir do mesmo espaço, o tradutor pode utilizar notas, bem como um conjunto de outros recursos, que trazem à superfície a condição da tradução como forma particular de escrita, ao mesmo tempo que estabelecem uma disputa pela própria noção de autoria.

Contudo, convém repetir, todo texto admite múltiplas leituras. E múltiplas leituras darão lugar a múltiplas traduções, cada uma delas aportando um nível de análise à

obra. É por isso que, na presente dissertação, a tradução se assume não tanto como uma categoria cognitiva em si própria, mas, numa óptica pós-estruturalista, como um importante vector do estudo da literatura, que evoca um conjunto de práticas textuais nas quais confluem o escritor e o leitor (Bassnet e Lefevere, 1998: 39), de que são paradigmas Julio Cortázar ou Jorge Luis Borges.

O tradutor é, acima de tudo, um mediador cultural indispensável. Sem textos traduzidos, desapareceriam os vasos comunicantes que aproximam culturas e tornam o outro inteligível. A sua leitura, contudo, nunca é definitiva e a 'compreensão' de um texto pode variar de um leitor para outro e de um período histórico para outro. O que hoje parece natural, amanhã poderá parecer lenhoso, forçado, arcaico. À medida que mudam as normas culturais, surgem novas leituras de um texto, o que é espelhado na estruturação dialogante do nosso corpo de análise.

É por isso que cada tempo tem as suas traduções e os seus tradutores, incapazes de serem completamente neutrais e sempre condicionados, consciente ou inconscientemente, por factores históricos, ideológicos e percepçionais: da mesma forma que o original nunca é produzido, nem recebido, num vácuo, a tradução também não o é. Mas uma nova tradução complementa a anterior sem a substituir:

[L]iterary texts are fuller when read with their translations [...]. This is because taken together these texts and translations loosely enclose an interliminar space of meaning, allusion and sound. (Rose, 1997:73)

A tradução de "Nota al pie" que aqui se oferece, ainda que modesta em alcance e em resultados, constitui uma tentativa de iluminar uma parte da literatura em língua espanhola até agora quase desconhecida em Portugal e de dar nova vida, como propõe Walter Benjamin (2000), à obra de um escritor silenciado durante demasiado tempo. Num momento em que a literatura argentina recebe renovada atenção com a recente publicação em Português de obras inéditas de Julio Cortázar, por exemplo,

afigura-se relevante o estudo de autores que, pelo facto de serem ainda desconhecidos, não são menos importantes.

Por outro lado, no que toca especificamente ao estudo da tradução, o presente trabalho poderá ter relevância como ponto de partida para explorar a influência que a literatura policial traduzida tem vindo a exercer nas transformações verificadas a partir da década de 40 nos códigos da literatura de enigma na tradição argentina, onde o género goza ainda hoje de grande vitalidade. Profundo conhecedor deste género, primeiro como tradutor e posteriormente como autor, Rodolfo Walsh reutiliza os elementos do género policial e acrescenta-lhes uma dimensão ideológica, inaugurando uma tendência que tem continuidade, nomeadamente nas obras de Juan José Saer ou, mais recentemente, Pablo De Santis. Para se indagar como operam estas transformações é preciso explorar qual o corpus da literatura policial em língua inglesa traduzida nesses anos e de que forma deixa de ser literatura para consumo das massas para se articular com a produção literária nacional. Não há dúvida de que este processo arranca com Rodolfo Walsh e com a sua actividade de tradutor, que, embora ele considerasse mecânica e repetitiva, é, sabemos nós, muito mais do que isso: constitui uma via de acesso à realidade cultural.

Bibliografía

- Fontes primárias

WALSH, Rodolfo (2008), "Nota al pie", in *Un kilo de oro*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor [1967], pp. 69-96.

- Obras de referência

Dicionário da Língua Portuguesa (actual. Isabel Casanova) (2001). Lisboa: Editorial Notícias.

Dicionário da Língua Portuguesa On-Line, [<http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/>].

Dicionário de Espanhol – Português (coord. Julio Martínez Almoyna) (2000). Porto: Porto Editora.

MOLINER, María (1986), *Diccionario de Uso del Español*. Madrid: Gredos (2 volumes).

- Fontes secundárias

ADOUE, Silvia Beatriz (2003), "La máquina de escribir y el oficio de escritor. Rodolfo Walsh: de la 'mecánica popular' a la producción de sentidos". *Facultad de Periodismo y Comunicación Social*, [http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior12/nivel2/articulos/ensayos/adoue_1_ensayos_12primavera06.htm], acedido em 25 de Novembro de 2009.

----- (2005), "Una autobiografía al contrario. Walsh, el 'autor de novelas policiales' que se transformó en 'detective'". *Facultad de Periodismo y Comunicación Social*, [http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior13/nivel2/articulos/ensayos/adoue_1_ensayos_13verano06.htm], acedido em 8 de Janeiro de 2010.

----- (s/d), "Traductor, condensador, escritor. Algunos de los oficios terrestres de Rodolfo Walsh". *Facultad de Periodismo y Comunicación Social*, [http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior8/Templates/silvia_adoue8.dwt], acedido em 20 de Novembro de 2009.

ÁLVAREZ, Román e VIDAL, M. Carmen-África (eds.) (1996), *Translation, Power, Subversion*. Clevedon / Philadelphia / Adelaide: Multilingual Matters.

ANDERMAN, Gunilla e ROGERS, Margaret (eds.) (2005), *In an Out of English: for Better, for Worse?*. Clevedon: Multilingual Matters.

APTER, Emily S. (2006), *The Translation Zone: a New Comparative Literature*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press.

BAKER, Mona (2006), *Translation and Conflict – A Narrative Account*. London / New York: Routledge.

BARRENTO, João (2002), *O Poço de Babel – Para uma poética da tradução literária*. Lisboa: Relógio de Água.

BASCHETTI, Roberto (ed.) (2005), *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor [1994].

BASSNET, Susan (1996), "The Meek of the Mighty: Reappraising the Role of the Translator", in Román Álvarez e M. Carmen-África Vidal (eds.), *Translation, Power, Subversion*. Clevedon / Philadelphia / Adelaide: Multilingual Matters Ltd., pp. 10-24.

----- (2002), *Translation Studies*. London / New York: Routledge (edição revista).

----- e LEFEVERE, André (1998), *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon / Philadelphia / Toronto / Sydney / Johannesburg: Multilingual Matters.

----- e TRIVEDI, Harish (eds.) (1999), *Post-colonial Translation – Theory and Practice*. London / New York: Routledge.

BELL, Anthea (2006), "Translation: walking the tightrope of illusion", in Susan Bassnett e Peter Bush (eds.), *The Translator as Writer*. London: Continuum, pp. 58-67.

BELL, Roger (1991), *Translation and Translating – Theory and Practice*. London / New York: Longman.

BENJAMIN, Walter (2000), "The Task of the Translator" (trad. Harry Zohn), in Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*. London / New York: Routledge [1923], pp. 15-25.

BERMAN, Antoine (1997), "A Tradução e a Letra ou a Pousada do Longínquo" (trad. Guilhermina Jorge et al.), in Guilhermina Jorge (coord.), *Tradutor Dilacerado*. Lisboa: Edições Colibri, Faculdade de Letras de Lisboa [1985], pp.15-63.

BOASE-BEIER, Jean (2006), *Stylistic Approaches to Translation*. Manchester / Kinderhook: St. Jerome Publishing.

BORGES, Jorge Luis (1997), "Las dos maneras de traducir", in *Textos recobrados 1919-1929*, edição de Sara Luisa del Carril. Buenos Aires: Emecé [1926], pp. 256-9.

BUSH, Peter (2006), "The writer of translations", in Susan Bassnett e Peter Bush (eds.), *The Translator as Writer*. London: Continuum, pp. 23-32.

CASTILLO, Carolina (2009), "Rodolfo Walsh en el contexto setentista latinoamericano". *Espéculo – Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid*, [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/rowalsh.html>], acedido em 25 de Novembro de 2009.

COATES, Jenefer (1998), "Changing Horses: Nabokov and Translation", in Jean Boase-Beier e Michael Holman (eds.), *The Practices of Literary Translation – Constraints and Creativity*. Brooklands: St. Jerome Publishing, pp. 91-108.

DAVIS, Kathleen (2001), *Deconstruction and Translation*. Manchester (UK) / Northampton (MA.): St. Jerome Publishing.

- DOMÍNGUEZ, Fabián (2007), "Clandestino, Rodolfo Walsh". *Investigaciones Rodolfo Walsh*, [http://www.rodolfowalsh.org/spip.php?article2914], acessado em 25 de Novembro de 2009.
- FAWCETT, Peter (1998), "Presupposition and Translation", in Leo Hickey (ed.) *The Pragmatics of Translation*. Clevedon / Philadelphia / Toronto / Sidney / Johannesburg: Multilingual Matters, pp. 114-123.
- FERNANDEZ, Joaquín (2005), *Rodolfo Walsh – Entre el combate y el verbo*. Buenos Aires: Ediciones Lea.
- FISHBURN, Evelyn (2002), "A Footnote to Borges Studies: A Study of the Footnotes". *Institute for the Study of the Americas, University of London*, [http://americas.sas.ac.uk/publications/docs/Fishburn.pdf], acessado em 12 de Abril de 2010.
- FRANCO AIXELÁ, Javier (1996), "Culture-specific Items in Translation", in Román Álvarez e M. Carmen-África Vidal (eds), *Translation, Power, Subversion*. Clevedon / Philadelphia / Adelaide: Multilingual Matters, pp. 52-78.
- FRAWLEY, William (2000), "Prolegomenon to a Theory of Translation", in Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*. London / New York: Routledge [1984], pp. 250-263.
- GENETTE, Gerard (1997) *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, (trad. Channa Newman e Claude Doubinsky), Lincoln (EUA): University of Nebraska Press [1982].
- GENTZLER, Edwin (2001), *Contemporary Translation Theories*. Clevedon / Buffalo / Toronto / Sidney: Multilingual Matters (2ª edição revista).
- GORLÉE, Dinda L. (2004), *On Translating Signs – Exploring Text and Semio-translation*. Amsterdam / New York: Rodopi.
- GRAFTON, Anthony (1999), *The Footnote – A Curious History*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press [1997].
- HANNE, Michael (2006), "Metaphors for the Translator", in Susan Bassnett e Peter Bush (eds.), *The Translator as Writer*. London: Continuum, pp. 208-224.
- HATIM, Basil e MASON, Ian (1995), *Teoría de la traducción – Una aproximación al discurso* (trad. Salvador Peña). Barcelona: Ariel Lenguas Modernas [1990].
- HONAN, William H. (1996), "Scholars Desert an Old Tradition in a Search for Wider Appeal". *The New York Times*, [http://www.nytimes.com/1996/08/14/us/1-scholars-desert-an-old-tradition-in-a-search-for-wider-appeal.html], acessado em 10 de Maio de 2010.
- LAFFORGUE, Jorge et al. (2000), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- LEFEVERE, André (1992a), *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York: The Modern Language Association of America.
- (1992b), *Translation/History/Culture – A Sourcebook*. London / New York: Routledge.

----- (1996), "Translation and Canon Formation: Nine decades of Drama in the United States", in Román Álvarez e M. Carmen-África Vidal (eds.), *Translation, Power, Subversion*. Clevedon / Philadelphia / Adelaide: Multilingual Matters, pp. 138-155.

----- (2000), "Mother Courage's Cucumbers – Text, system and refraction in a theory of literature", in Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*. London / New York: Routledge [1982], pp. 233-249.

----- & BASSNETT, Susan (1998), *Constructing Cultures: essays on literary translation*. Clevedon: Multilingual Matters.

LLORENS, Elizabeth Mirabal e VELAZCO FERNÁNDEZ, Carlos (2007), "Un 'pobre tipo' llamado David Viñas". *La Jiribilla, Revista de Cultura Cubana*, [http://www.lajiribilla.co.cu/2007/n301_02/301_91.html], acedido em 12 de Fevereiro de 2010.

LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel (2006), "The translator in Aliceland: on translating *Alice in Wonderland* into Spanish", in Susan Bassnett e Peter Bush (eds.), *The Translator as Writer*. London: Continuum, pp. 95-105.

MANGUEL, Alberto (2005), "El traductor como lector", in *Una historia de la lectura* (trad. José Luis López Muñoz). Madrid: Alianza Editorial [1996], pp. 343-360.

MUNDAY, Jeremy (2001), *Introducing Translation Studies – Theories and Applications*. London / New York: Routledge.

NABOKOV, Vladimir (2000), "Problems of Translation: 'Onegin' in English", in Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*. London / New York: Routledge [1955], pp. 71-83.

NIDA, Eugene (2000), "Principles of Correspondence", in Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*. London / New York: Routledge [1964], pp. 126-140.

NEWMARK, Peter (2001), *About Translation*. Clevedon: Multilingual Matters [1991].

ORTEGA Y GASSET, José (1992), "The Misery and the Splendor of Translation" (trad. Elizabeth Gamble Miller), in Rainer Schulte e John Biguenet (eds.), *Theories of Translation – An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago / London: The University of Chicago Press [1937], pp. 93-112.

PALMEIRO, Cecilia (2004), "Rodolfo Walsh: escritura y revolución". *Latin American Studies Association*, [http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2004/files/PalmeiroCecilia_xCD.pdf], acedido em 4 de Janeiro de 2010.

PAZ, Octavio (1971), *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.

PESCE, Victor (2000), "Rodolfo J. Walsh: el problemático ejercicio del relato", in Jorge Lafforgue et al., *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza Editorial, pp. 39-60.

PIGLIA, Ricardo (2000), "Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad", in Jorge Lafforgue et al., *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza Editorial, pp. 13-16.

PINTO RIBEIRO LAMAS, Estela (coord.) (2000), *Dicionário de Metalinguagens da Didáctica*. Porto: Porto Editora.

PYM, Anthony (2004), *The Moving Text – Localization, translation and distribution*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

ROBINSON, Douglas (1991), *The Translator's Turn*. Baltimore / London: The John Hopkins University Press.

ROMANO, Eduardo (2000), "Modelos, géneros y medios en la iniciación literaria de Rodolfo J. Walsh", in Jorge Lafforgue et al., *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza Editorial, pp. 73-98.

ROSE, Marilyn Gaddis (1997), *Translation and Literary Criticism – Translation as Analysis*. Manchester (UK): St Jerome Publishing.

SAID, Edward (2005), "The Public Role of Writers and Intellectuals", in Sandra Bermann e Michael Wood (eds.), *Nation, Language, and the Ethics of Translation*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press.

SANGUINETTI, Luciano (2009), "Periodismo-Argentina: Las éticas de Rodolfo Walsh". *Mercosur Noticias*, [http://www.mercosurnoticias.com/index.php?option=com_content&task=view&id=23281&Itemid=251], accedido em 20 de Novembro de 2009.

SCHLEIERMACHER, Friedrich (1992), "On the Different Methods of Translating" (trad. Waltraud Bartscht), in Rainer Schulte e John Biguenet (eds.), *Theories of Translation – An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago / London: The University of Chicago Press [1813], pp. 36-54.

SCHULTE, Rainer e BIGUENET, John (eds.) (1992), *Theories of Translation – An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago / London: The University of Chicago Press.

SCHWARTZ, Ros e DE LANGE, Nicholas (2006), "A dialogue: on a translator's interventions", in Susan Bassnett e Peter Bush (eds.), *The Translator as Writer*. London: Continuum, pp. 9-22.

SNELL-HORNBY, Mary (1995 [1988]), *Translation Studies – An integrated approach*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2000), "The Politics of Translation", in Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*. London / New York: Routledge [1992], pp. 397-416.

STURGE, Kate (1999), "'A danger and a veiled attack'. Translating into Nazi Germany", in Jean Boase-Beier e Michael Holman (eds.), *The practices of Literary Translation – Constraints and Creativity*. Brooklands: St. Jerome Publishing, pp. 135-146.

TYMOCZKO, Maria (1999), "Post-colonial writing and literary translation", in Susan Bassnett e Harish Trivedi (eds.), *Post-colonial Translation – Theory and Practice*. London / New York: Routledge, pp. 19-40.

VÁZQUEZ, Viviana (2008), "El traductor como artista: a propósito de 'Nota al pie' de Rodolfo Walsh". *Crítica Creación*, [<http://criticacreacion.wordpress.com/2008/01/12/el-traductor-como-artista-a-proposito-de-%E2%80%9Cnota-al-pie%E2%80%9D-de-rodolfo-walsh/>], accedido em 6 de Janeiro de 2010.

VENUTI, Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility*. London / New York: Routledge.

----- (1998), *The Scandals of Translation – Towards an ethics of difference*. London / New York: Routledge.

----- (ed.) (2000), *The Translation Studies Reader*. London / New York: Routledge.

VERMEER, Hans J. (2000), "Skopos and Commission in Translational Action" (trad. Andrew Chesterman), in Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*. London / New York: Routledge [1989], pp. 223-32.

VIÑAS, David (2005), *Literatura argentina y política. II – De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor [1996].

WALSH, Rodolfo J. (ant. e trad.) (2001), *Antología del cuento extraño*. Buenos Aires: Edicial Edición Digital [1956].

----- (1998), *El violento oficio de escribir – Obra periodística 1953-1977*, edição de Daniel Link. Buenos Aires: Planeta – Espejo de la Argentina [1995].

----- (1998), *Variaciones en rojo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor [1953].

ZERBY, Chuck (2002), *The Devil's Details – A History of Footnotes*. Montpelier (Vermont): Invisible Cities Press.

Índice onomástico

A

Adoue, Silvia Beatriz 15; 29; 30
 Anderman, Gunilla 51
 Andreiev, Leonid 14
 Apter, Emily 19
 Aramburu, Pedro Eugenio 11; 46
 Arlt, Roberto 13; 28-9
 Auster, Paul 56

B

Baker, Mona 8; 47; 48
 Bakhtin, Mikhail 58
 Ballard, J. C. 55-6
 Barletta, Leónidas 10; 11
 Barrento, João 8; 52
 Barthes, Roland 58
 Baschetti, Roberto 10
 Bassnett, Susan 6; 15; 16; 19; 20; 30; 44; 52;
 60; 62
 Bayle, Pierre 55
 Behn, Aphra 55
 Bell, Anthea 60
 Bell, Roger 5
 Benjamin, Walter 52; 63
 Bentley, Richard 5
 Berman, Antoine 8; 49; 50
 Bioy Casares, Adolfo 9; 10; 29
 Biguenet, John 5
 Boase-Beier, Jean 20; 21; 22; 28; 52
 Borges, Jorge Luis 9; 10; 12; 13; 19; 28-9; 31;
 40; 41; 56; 63
 Bunyan, John 54
 Bush, Peter 21

C

Canning, Victor 9
 Cansinos, Rafael 14
 Capote, Truman 11
 Cervantes, Miguel de 57
 Chesterton, G. K. 29
 Cícero, Marco Túlio 44
 Coates, Jenefer 30; 57
 Cortázar, Julio 13; 40; 63

D

Davis, Kathleen 20; 21; 22
 de Lange, Nicholas 21; 60; 69

De Santis, Pablo 64
 Derrida, Jacques 20-2
 Dolet, Étienne 16; 51
 Donne, John 54
 Dryden, John 15; 16

E

Eliot, T. S. 56

F

Fawcett, Peter 42
 Fernández, Joaquín 27
 Fishburn, Evelyn 56
 Flaco, Quinto Horácio 44
 Foucault, Michel 58
 Franco Aixelá, Javier 48
 Frawley, William 52
 Frondizi, Arturo 12; 24; 25

G

Gálvez, Manuel 40-1
 García Márquez, Gabriel 12
 Gellerstam, Martin 51
 Genette, Gerard 31; 58
 Gentzler, Edwin 10; 19; 22; 59
 Gibbon, Edward 55
 Gálvez, Manuel 40-2
 Górlée, Dinda L. 21
 Grafton, Anthony 54

H

Hage, Rawi 59
 Hanne, Michael 51
 Hatim, Basil 33
 Honan, William H. 56
 Hoover, John Edgar 17
 House, Julianne 6

I

Illia, Arturo 24; 25
 Irish, William 9

J

Johnson, Samuel 4
 Joyce, James 13
 Jugge, Richard 54

K

Kahf, Mohja 48
 Kristeva, Julia 58

L

Lafforgue, Jorge 12; 14
 Lefevere, André 6; 7; 8; 23; 41; 45; 60; 63
 Llorens, Elizabeth Mirabel 29
 Longfellow, Henry Wadworth 60
 López Guix, Juan Gabriel 59
 Luciano de Samósata 44
 Lugones, Leopoldo 40
 Lutero, Martinho 54

M

Mason, Ian 33
 Melville, Herman 55
 Milton, John 54

N

Nabokov, Vladimir 30; 47; 55; 57; 59
 Newmark, Peter 6; 52; 53
 Nida, Eugene 6; 19-20; 39; 52
 Niranjana, Terjaswini 59

O

Onganía, Juan Carlos 24; 25
 Ortega y Gasset, José 50

P

Palmeiro, Cecilia 27
 Payró, Roberto J. 40
 Paz, Octavio 16; 20
 Perón, Juan Domingo 11; 13; 24; 46
 Perrot d'Ablancourt, Nicolas 8; 44
 Pesce, Victor 29
 Philips, J. B. 52
 Piglia, Ricardo 11
 Pinto Ribeiro Lamas, Estela 32
 Poe, Edgar Allan 29
 Pope, Alexander 5; 55
 Pushkin, Alexander 57
 Pym, Anthony 58; 59

Q

Queen, Ellery 9

R

Robinson, Douglas 21; 51; 57
 Rogers, Margaret 51
 Rojas, Ricardo 40
 Romano, Eduardo 10
 Rose, Marilyn Gaddis 62

S

Sábato, Ernesto 40
 Saer, Juan José 64
 Said, Edward 24; 30
 Sánchez, Florencio 40
 Saramago, José 57
 Saussure, Ferdinand de 20
 Schleiermacher, Friedrich 5; 52
 Schwartz, Ros 21; 60; 69
 Schulte, Rainer 5
 Shakespeare, William 54
 Snodgrass, Jennifer 54
 Somoza, José Carlos 56
 Spivak, Gayatri 21; 59
 Sturge, Kate 10

T

Trivedi, Harish 19
 Tymoczko, Maria 59

V

Velazco Fernández, Carlos 29
 Venuti, Lawrence 6; 10; 15; 16; 30; 48; 60;
 61
 Vermeer, Hans 8; 43-6
 Viñas, David 29; 40
 von Humboldt, Wilhelm 5
 von Ranke, Leopold 55

W

Walsh, Victoria 13
 Wells, H. G. 29
 Whitehead, Don 17-8

Z

Zerby, Chuck 5; 54; 55; 56

Apêndice I

Obras de Rodolfo Walsh *

Narrativa breve

Diez cuentos policiales (1953)

Variaciones en rojo (1953)

Los oficios terrestres (1965)

Un kilo de oro (1967)

Un oscuro día de justicia (1973)

Obras de não ficção

Operación Masacre (1957)

¿Quién mató a Rosendo? (1969)

El caso Satanovsky (1973)

Teatro

La batalla (1964)

La granada (1965)

Antologías / Algumas traduções

Un bosque de ojos (Victor Canning) (1951)

Luna de las panteras (Victor Canning) (1951)

Tras la puerta cerrada (Ellery Queen) (1952)

Alguien al teléfono (William Irish) (1952)

El cuatro de corazón (Ellery Queen) (1953)

Antología del cuento extraño (1957 – 2 volumes)

La historia del FBI (Don Whitehead) (1957)

Diccionario del Diablo (Ambrose Bierce) (1965)

Luces de Hollywood (Horace McCoy) (1970)

Viento rojo (Raymond Chandler) (1972)

* Excepto a produção jornalística.

Apêndice II

Nota de Rodapé

In Memoriam Alfredo de León
† *circa* 1954

Não há dúvida que León quis que Otero viesse vê-lo, nu e morto sob o lençol, e por isso escreveu o seu nome no envelope e meteu no envelope a carta que talvez explique tudo. Otero veio, e olha em silêncio para o óvalo da cara coberta como uma adivinha absurda, mas por enquanto não abre a carta porque quer imaginar a versão que o morto lhe daria se pudesse sentar-se do outro lado da secretária e falar como falaram tantas vezes.

Um sossego de tristeza purifica a cara do homem alto e grisalho que não quer ficar, não quer ir embora, não quer admitir que se sente traído. Mas é isso exactamente o que sente. Porque de repente parece-lhe que não se tinham conhecido, que não tinha feito nada por León, que não tinha sido, como ambos reconheceram tantas vezes, uma espécie de pai, para não dizer um amigo. De qualquer forma veio e é ele e não um outro que diz:

- Quem havia de dizer,

E ouve a voz de dona Berta que olha para ele com os seus olhos azuis deslavados e secos na cara larga sem sexo nem memória nem impaciência, murmurando que está a chegar o comissário e porque não abre a carta. Mas não a abre embora imagine o tom geral de lúgubre desculpa, a sua primeira frase de adeus e de lamento. *

* *Lamento deixar inacabada a tradução encomendada*

Porque não ganham com isso nem uma ínfima parte do que ambos teriam ganho a conversar e tem de repente a confusa sensação de que tudo é dirigido contra ele, que a vida de León nos últimos tempos tendia a torná-lo na testemunha perplexa da sua morte. Porque, León?

Não é um prazer estar aí sentado neste quarto que não conhecia, junto à janela que filtra uma luz ultrajada e poeirenta sobre a mesa de trabalho onde reconhece o último romance de Ballard, o dicionário de Cuyás editado por Appleton, a meia folha manuscrita onde uma sílaba final treme e enlouquece até explodir num borrão de tinta. Com certeza León achava que com isso já cumprira e certamente o homem grisalho e triste que olha para ele não vem para lhe recriminar o trabalho interrompido nem para pensar quem poderá continuá-lo. Vim, León, para aceitar a ideia da sua morte inesperada e para o pôr em paz com a minha consciência.

De repente o outro tornou-se misterioso para ele como ele se tornou misterioso para o outro e não deixa de ser irónico que ignore até a forma que escolheu para se matar.

- Veneno – responde a velha, que continua tão quieta no seu assento, embrulhada em suas malhas cinzentas e pretas.

pela Casa. O senhor encontrará o original em cima da mesa, bem como as cento e trinta páginas já traduzidas.

E entrelaça as mãos e reza em voz baixa sem chorar nem sequer sofrer, salvo dessa forma geral e abstracta em que tantas coisas a afligem: a passagem do tempo, a humidade dos muros, os buracos nos lençóis e os supérfluos hábitos de que é feita a sua vida.

Há um rectângulo de sol e de roupa estendida no pátio, sob a perspectiva de andares com varandas de chapas de ferro donde emerge incongruente um espanador que se mexe sozinho numa nuvenzinha de pó, um turbante sem dona atravessa e um velho espreita, olha para fora e cospe.

Otero vê isto tudo como num instantâneo, mas é outra a imagem que quer formar-se na sua mente: o rosto fugidio, o carácter do homem que por mais de dez anos trabalhou para ele e para a Casa. Porque nunca se pode viver com os mortos, é preciso matá-los no nosso interior, reduzi-los a imagem inócua, para sempre segura na neutra memória. Uma mola dispara, uma cortina fecha-se, e já passámos sobre eles juízo e sentença e uma suave camada de olvido e perdão.

A velha parece embalar o espaço vazio que as suas mãos medem.

- Sempre pagava certinho,

O resto não coloca dificuldades e espero que a Casa encontre quem o faça. Infelizmente, tive que passar por cima das suas últimas recomendações.

e a memória do morto surge em insípidas lembranças: o pouco que comia e o barulho que fazia à noite a escrever e como depois ficou doente, se tornou triste e esquivo e já não queria sair do quarto.

- Depois ficou doido.

Otero quase sorri ao ouvir a palavra. Agora era fácil dizer que León tinha acabado louco e o inquerito talvez dissesse isso. Mas ninguém viria a saber contra o quê tinha endoidecido, embora os seus desvarios estivessem à vista de todos.

Assim, nos últimos meses, cismava em escrever à mão argumentando vagos contratempos com a máquina e ele permitiu-lho apesar dos protestos da imprensa, como deixou passar outras coisas porque sentia que não eram dirigidas contra ele, que faziam parte da luta do suicida contra algo indecifrável.

Nalguma gaveta da secretária devia estar ainda essa página que apareceu intercalada no último trabalho de León. Não tinha mais do que uma palavra – merda –, repetida do princípio ao fim com letra de sonâmbulo.

A mulher indaga quem vai pagar os custos do funeral e o homem responde:

- A Casa.

Não consegui resgatar a máquina de escrever, portanto esse texto, como o anterior, chegar-lhe-á manuscrito. Fiz a letra tão clara quanto possível e espero que não se irrite muito comigo, dadas as circunstâncias.

que deve ser a empresa onde trabalhava León.

Uma vez esclarecido este assunto, sente-se mais descansada e leva um lenço aos olhos e enxuga um magro fio de lágrimas, em parte por León, que no fim de contas era pobre e não incomodava, em parte por ela, por todas as coisas que nela morreram em tantos anos de solidão e de duro trabalho entre homens mesquinhos e rudes.

O olhar de Otero vagueia entre as palmeiras cinzentas de um enorme oásis onde bebem os camelos. Mas é só uma palmeira, repetida até ao infinito no papel da parede, um só camelo, uma só pocinha, e o rosto do morto embosca-se entre os arcos da ramagem, olha para ele com o olhar sedento da fera, dissolve-se finalmente deixando-lhe o ressaibo de um piscar de olhos, o ressentimento de uma troça. Otero abana a cabeça na sua necessidade de não ser distraído, de recuperar a verdadeira cara de León, a boca enorme, os olhos, negros?, enquanto no hall a voz do funcionário que telefona e diz "Conservatória", e desliga e marca e pergunta, "Conservatória?", e desliga e passeia-se com as mãos às costas, entre lúgubres cabides e vasos de bronze.

Lembra-se da sinusite que tive há dois meses? Parecia uma coisa de nada, mas depois as dores não me deixavam dormir. Tive que chamar um médico e assim, com medicamentos e tratamentos, foram-se os poucos pesos que ainda tinha.

Talvez o gesto de León quisesse dizer que a sua vida era dura e não é fácil contradizê-lo ao ver as paredes do seu quarto sem um só quadro, o fato de flanela de inverno e verão pendurado no espelho do guarda-fatos, os homens em camisola interior que esperam a sua vez à porta da casa de banho.

Mas que vida é que não é dura e quem senão ele escolheu essa fealdade que nada explicava e que provavelmente ele não via.

Quiçá não era o momento de pensar nestas coisas, mas que desculpa teria se perante a morte não fosse tão sincero como tinha sido sempre. Foi-o o suicida com ele? Otero suspeita que não. Desde o início que detectou sob a sua aparência de jovialidade essa ponta de melancolia que se delineava como o traço essencial do seu carácter. Falava muito e ria demasiado, mas era um riso azedo, uma alegria estragada e Otero muitas vezes perguntava-se se muito lá no fundo, passando despercebido até para León, não havia nisso tudo um resquício de troça perversa, uma subtil complacência com a desgraça.

- Não tinha amigos – diz a velha -. Isso é cansativo.

Foi por isso que penhorei a máquina. Acho que já lhe contei isto, mas nos doze anos em que trabalhei para a Casa, para mútua satisfação, sempre tentei ser cumpridor, com os reparos que farei mais adiante. Este trabalho é o primeiro que deixo incompleto, isto é inacabado. Sinto muito, mas não posso mais.

O visitante já não a ouve. Adentra em caminhos de antiga memória, à procura da imagem perdida de León. E encontra-o sempre curvado, pequeno, com esse ar de pássaro, debicando palavras em longas páginas, amaldiçoando correctores, refutando academias, inventando gramáticas. Mas é ainda uma cara sorridente, a cara do tempo em que amava o seu ofício.

Fazia falta alguma perspicácia para adivinhar um potencial tradutor naquele rapaz vindo de uma bomba de gasolina – ou era uma oficina? –, com o seu castelhano razoável e um inglês trabalhoso pesquisado por correspondência. Descobriu aos poucos que traduzir era diferente do que conhecer duas línguas: um terceiro domínio, uma instância nova. E depois o segredo mais duro de todos: apagar a própria personalidade, passar despercebido, escrever como um outro sem que ninguém repare.

- Não entres – diz a velha.

Otero põe-se de pé, recebe a chávena que lhe dá a rapariga, senta-se e toma o café.

Cento e trinta páginas a cem pesos à página, são treze mil pesos. Seria muito incómodo que os entregasse à dona Berta? Dez mil pesos pagam a renda do quarto até ao final do mês. Receio que o resto não chegue para as despesas que irão produzir-se. Talvez resgatando a máquina e vendendo-a se arranje mais algum. É uma máquina muito boa, eu gostava muito dela.

Outra lufada amável do tempo passado ilumina o seu rosto: a expressão admirada de León naquela manhã em que viu o primeiro romance traduzido por ele. No dia seguinte apareceu com uma gravata nova e ofereceu-lhe um exemplar com dedicatória: testemunho de certa inata lealdade. Outros passaram pela Casa, aprenderam o pouco ou o muito que sabiam e foram embora por mais uns trocos. Mas León em alguns momentos, por acaso em muitos momentos, chegou a intuir a missão da Casa, captou inconscientemente o sacrifício que envolve editar livros, alimentar os sonhos das pessoas e construí-lhes uma cultura, até contra eles próprios.

Em cima da mesinha de cabeceira o despertador começa a tocar trepidando sobre os seus pés de níquel, e à beira dele treme uma foto na moldura, a efígie impudica e plebeia de uma rapariga a morrer de riso e também dança o vestido de flores, as largas ancas.

- Mulheres?

- Já não – e o relógio tem outra crise de alarme, a foto outro ataque de dança e de riso.

O único defeito é o teclado de plástico, que fica gasto, mas, regra geral, creio que já não se fazem máquinas como a Remington 1954.

Deixo também alguns livros, embora não ache que possam render muito. Há outras coisas, um rádio, um aquecedor. Rogo-lhe que combine os pormenores com dona Berta. Como o senhor sabe, não tenho familiares nem amigos, para além dos da Casa.

Otero suspira, confessa ter perdido no tempo o dia em que León começou a ser outro, o ponto da Série Escarlata, o volume da Coleção Andrómeda (alinhados na única prateleira como um calendário secreto), quando este homem disse não, esquecendo até o orgulho infantil que lhe provocavam as suas obras:

- Aposto que não sabe quantas entradas tenho na Biblioteca Nacional – a cabeça já quase calva metida entre as lapelas do fato.

- Quantas, León?

- Sessenta. Mais do que Manuel Gálvez.

- Magnífico.

- Pst. Falta metade.

Ou então:

- Esta tradução é única. Menos mil palavras do que o original.

- Contou-as?

O riso zombador:

- Uma a uma.

Sinto muito abusar da sua confiança nesta forma, vir modificar no último momento uma relação tão cordial, tão frutífera de certo modo. Aquando o episódio da máquina, por exemplo, pensei que se eu pedia um adiamento, a Casa não recusaria. Mas em doze anos nunca o tinha feito, imaginei que talvez o senhor olharia para mim de um modo peculiar, que qualquer coisa mudaria entre nós, e no fim, não me decidi.

É preciso admitir que nos últimos tempos não recebia León com prazer. Inundava-lhe o escritório com problemas, perguntas e lamentações que por vezes nada tinham a ver com ele, mas com coisas gerais, os bombardeios no Vietname ou os negros do Sul, temas sobre os quais não gostava de falar, ainda que tivesse ideias formadas. Claro que León acabava por fazer crer que concordava, mas no fundo era fácil perceber que não e essa impostura não se ganhava sem mútuas violências. Quando ia embora sentia vontade de varrer com uma vassoura todo esse refugio de tristeza, de desculpas. O que se passava, León?

- Não sei – a voz quebrada -. O mundo está cheio de injustiça.

Da última vez, Otero mandou a secretária recebê-lo.

Gostava que o senhor ficasse com o Appleton. É uma edição um bocado antiga e está bastante amarrotada, mas não tenho mais nada com que expressar os meus sentimentos pelo senhor. Desenvolve-se uma singular intimidade com os objectos de uso quotidiano. Creio que ultimamente o conhecia quase de cor, embora não deixasse por isso de o consultar, sabendo, em cada caso, aquilo que encontraria e as palavras que de antemão é inútil procurar. Talvez o senhor sorria se lhe confessar que, literalmente, eu falava com Mr. Appleton.

É inútil de qualquer forma lembrar-se desse pequeno episódio, contrastá-lo com o permanente interesse que demonstrou pelas coisas de León, mesmo por detalhes triviais:

- Este mês traduziu dois livros. Por que não muda de fato?

Era o mesmo que pedir-lhe que mudasse de pele e Otero abandonou o projecto secreto de um dia convidá-lo para almoçar, apresentá-lo ao gerente, oferecer-lhe um emprego fixo na Casa. Decidiu deixá-lo na sua indolência, os seus vagos devaneios, as horas de ócio que geram ideias doentias, chegando a invejá-lo porque podia acordar a qualquer hora do dia, decretar-se um dia de folga, enquanto ele se desvelava com os remotos planos da Casa. Talvez a sua bondade fosse mal direccionada, quiçá não devia permitir que León se confrontasse sozinho com as fantasias de uma inteligência que – é preciso admitir – não era demasiado vigorosa.

Eu dizia por exemplo:

- *Mr. Appleton, que significa chipmunk?*

- *Tâmia.*

- *Ah. E basking shark?*

- *O mesmo que sunfish.*

- *Tudo bem, mas que quer dizer sunfish?*

- *Carago.*

- *Não lhe permito.*

- *Oh, não leve a mal. Pode traduzi-lo como peixe-frade.*

- *Assim é melhor. Obrigado.*

Mas é difícil estabelecer o limite dos próprios deveres com o outro, invadir a sua liberdade para o ajudar. E qual pretexto invocar? Uma ou duas vezes por mês León vinha, entregava o seu molho de páginas, recebia, ia embora. Ele podia, por acaso, fazê-lo parar e dizer-lhe que a sua vida estava errada? Nesse caso, não devia fazer o mesmo com a meia centena de empregados da Casa?

Otero põe-se de pé, caminha, espreita pela porta do hall, pela luz cegante do pátio, ouve o barulho que o morto talvez ouvia: metais, torneiras, vassouras. Como se nunca tivesse existido, porque nada se detém. A sopa na panela, o canário na gaiola – esse cantar impávido numa floresta de chapas – e a voz da velha a dizer que são já onze horas e oxalá o comissário esteja a chegar.

Engraçado, não é? Chega-se a saber como se diz uma coisa em duas línguas, e até de diferentes formas em cada língua, mas não se sabe o que é a coisa.

Nos domínios da Zoologia e da Botânica, passaram pelas minhas páginas rebanhos inteiros de animais misteriosos, floras espectrais. O que será um bowfin?, perguntava-me antes de o largar a navegar pelo rio Mississípi, e imaginava-o levando grandes antenas com uma luz em cada extremo deslizando-se na névoa subaquática. Como será que canta um chewink? E ouvia as notas de cristal subindo irrefreáveis no silêncio de uma floresta milenária.

Por um momento o visitante partilha esse desejo, porque muitas coisas o aguardam no escritório, orçamentos por resolver e cartas para responder e até uma chamada de longa distância, para não falar do almoço com Laura, a sua esposa, a quem terá que contar o que aconteceu. Mas antes deve saber como era León e porque se matou: antes que o comissário chegue e levante o lençol e lhe pergunte se isso que ai estava era León.

Talvez o mistério estivesse na sua infância, em velhas memórias de humilhação e de pobreza. Alguma vez lhe disse que não conheceu os pais? Talvez por isso se sentisse despojado e já não fosse capaz de amar a ordem do mundo. Mas para além desse incidente fortuito, que ele com certeza exagerava, ninguém o tinha despojado.

Nunca esqueci que lhe devo a si a descoberta de todo esse mundo novo. A tarde em que descí as escadas da Casa, apertando contra o peito o primeiro romance cuja tradução me encomendou, provavelmente apagou-se da sua memória. Na minha é sempre luminosa, rosada. Lembro-me, veja lá, que tinha medo de extraviar o livro, agarrava-o com as duas mãos, e a tranvia 48 que se embrenhava no crepúsculo pela calle Independencia, parecia-me mais lenta do que nunca: queria penetrar quanto antes na nova matéria da minha vida. E até esse bairro de casas baixas e largas ruas de paralelos se afigurava belo pela primeira vez.

A Casa sempre foi justa com ele, por vezes generosa. Quando dois anos atrás, sem qualquer obrigação, decidiu dar um subsídio de férias a um só dos seus dez tradutores, esse tradutor foi León.

É verdade que nos últimos tempos demonstrava uma curiosa aversão, uma fobia, a determinado tipo de obras – aquelas de que no início mais gostava – e até um inconfessado (e risível) desejo de influir na política editorial da Casa. Mas até este último capricho ficava por cumprir: passar da ficção científica para a Série Jalones del Tiempo. Um passo sem dúvida arriscado para um homem de cultura modesta, feita aos trambolhões, cheia de lacunas e de preconceitos.

Subi a correr até ao quarto, abri o livro de capas duras, com essas páginas de aromático papel que nos cantos se tornavam uma pasta branquíssima, um creme sólido. Lembra-se daquele livro? Não, é improvável, mas em mim ficou gravada para sempre a frase inicial: “Este, disse Don O’Hangit, é o caso de um tipo que foi levado a dar uma volta. Estava no banco da frente de um carro de qualquer tipo, alguém do banco traseiro deu-lhe um tiro na parte posterior da cabeça e empurraram-no em Morningside Park...”

Sim, admito que hoje soa um bocado parvo. O próprio romance (aquele do actor de cinema que mata uma mulher que descobrira a sua impotência) parece bastante fraco, passados todos estes anos.

Nada bastou, era evidente. León não conseguiu compreender a sua verdadeira posição dentro da Casa: o tradutor policial mais bem pago, mais considerado, a quem nunca reduziram o trabalho nem sequer nos momentos mais difíceis, quando alguns pensaram que toda a indústria editorial caía por terra.

Otero não tinha visto chegar os homens de branco que conversam lá fora com dois inquilinos, a maca apoiada no muro avermelhado do pátio, borrifado de chuvas e de sóis e de roupa estendida a secar. O funcionário das mãos às costas espreita o nariz no quarto e anuncia, como uma confidência em voz baixa:

- Está a chegar,

O facto é que a minha vida mudou desde esse dia. Sem pensar duas vezes, deixei a recauchutagem, soltei todas as amarras. O patrão, que me conhecia desde miúdo, não queria acreditar. Disse-lhes que ia para o interior, era difícil explicar-lhes que deixava de ser um operário, de colar rectângulos de borracha às pinceladas.

Nunca, nunca lhes tinha falado das noites passadas na Academia Pitman, mês após mês, ano após ano. Por que escolhi inglês em vez de taquigrafia ou contabilidade? Não sei, é o destino. Quando penso o quanto me custou aprender, deduzo que não tenho qualquer queda para as línguas, e isso dá-me uma secreta satisfação, quero dizer que devo tudo a mim próprio, com a ajuda da Casa, claro.

que é a forma verbal do comissário.

Confrontado com essa iminência, Otero viu de repente as coisas mais claras. O suicídio de León não era um acto de grandeza ou um impulso inconsciente. Era a fuga de um medíocre, um símbolo da desordem dos tempos. O ressentimento e a falta de responsabilidade habitam em todos, só um fraco os exercia assim. Os demais travavam, destruíam, atacavam a ordem, questionavam os valores. A hostilidade que León voltou contra si próprio: essa era a doença metafísica que corroía o país e os homens feitos para construir achavam cada vez mais difícil enfrentá-la.

Nunca mais os vi. Ainda hoje, quando passo pela calle Rioja, faço um desvio para não os encontrar, como se tivesse que justificar aquela mentira. Por vezes sinto pena do Sr. Lautaro, que fez de verdadeiro pai para mim, o que não significa que me pagasse bem, mas que gostava de mim e quase nunca berrava comigo. Mas sair daquele sítio foi um progresso em todos os sentidos.

Tenho que falar do fervor, do fanatismo quase com que traduzi aquele livro? Levantava-me cedíssimo e não parava até ser chamado para comer. Pela manhã trabalhava em rascunhos e acalmava-me com a certeza de que, se fosse necessário, podia fazer dois, três, dez rascunhos; de que nenhuma palavra era definitiva. Nas margens ia apontando possíveis variantes de cada passagem duvidosa. Pela tarde corrigia e passava a limpo.

É inútil que Otero continue a procurar. Não quer reconhecer-se culpado de qualquer omissão, desdém, negligência. E no entanto é culpado, nos piores termos, nos termos em que sempre o recrimina Laura: demasiado bom, demasiado brando.

Encurralado por fim, contorce-se, defende-se, responde. Não é que seja bom, é que não teve que esperar que se inventassem as relações humanas para dar o trato que merece a gente que trabalha, que é no fim de contas a que faz aquilo que pode existir de grandeza no país, na Casa.

Já nessa altura começou a minha relação com o dicionário, que então era novo em folha e limpo com a sua sobrecoberta de papel madeira:

- Mr. Appleton, que significa scion?

- Vergôntea.

- E cruor?

Irritado:

- Cruor quer dizer cruor!

Enfim, que até as palavras mais simples lhe consultava, ainda que estivesse certo do seu significado. Tanto medo tinha de fazer erros... Esse romance de Dorothy Pritchett, essa, sejamos honestos, péssima noveleta que se vendia nas bancas por cinco pesos, traduzi-o palavra a palavra. Devo dizer que nessa altura não me parecia péssimo, pelo contrário: a cada momento encontrava nele novas profundezas de sentido, maiores subtilezas na acção.

Mas com León errou, Otero? Sim, com León errei, devia ter intervindo, aconselhá-lo a tempo, não deixar que seguisse nesse rumo. A aceitação rebenta num suspiro final e já León vai deixando de se mexer nas palmeiras de papel, as evidências do seu ofício terreno, os saturados circuitos da memória. São horas, enfim, de sentir por ele um pouco de piedade, de recordar o magro que era e humilde de origem e então a velha espantada ouve-o dizer:

- Demais.

Cheguei ao ponto de me convencer de que a Sra. Pritchett era uma grande escritora, não tão grande como Ellery Queen ou Dickson Carr (porque agora eu lia apaixonadamente a melhor literatura policial, que o senhor me recomendava), mas estava no caminho certo.

Quando a tradução ficou pronta, voltei a corrigi-la e a passá-la a limpo pela segunda vez. Esse método explica porque demorei quarenta dias, embora trabalhasse doze horas por dia e, até mais, porque mesmo a dormir acordava, às vezes, para apanhar alguém que dentro da minha cabeça sugeria variações de um tempo verbal ou de uma concordância, fundia duas frases numa, gozava com zombadoras cacofonias, aliteraões, inversões de sentido. Todas as minhas capacidades se centravam nessa tarefa, que era mais do que uma simples tradução, era – soube-o muito depois – a transformação de um homem num outro homem.

Quando o comissário chegou, não teve sequer de olhar para as coisas do quarto. As coisas pareciam olhar para ele nessa fracção de segundo em que tudo ficou abrangido, catalogado, compreendido. Também não foi preciso que se apresentasse, o sobretudo azul, o chapéu cinzento, a larga cara e o largo bigode. Simplesmente abriu a mão à altura da anca e Otero estendeu a sua.

- Esperou muito?

O que tem de estranho que esse trabalho fosse finalmente contrafeito, pretensioso, esclerosado pela aspiração de levar a exactidão ao próprio cerne de cada palavra? Eu não conseguia vê-lo, estava encantado e até tinha decorado parágrafos inteiros.

Tremia e suave no dia em que levei o manuscrito. O meu destino estava nas suas mãos. Se o senhor rejeitava o trabalho, esperava-me a recauchutagem. Nos meus devaneios, fantasiava que o senhor leria logo o romance, enquanto eu esperava o tempo que fosse preciso. Mas, só lhe deu uma vista de olhos e colocou-a dentro da secretária.

- Volte daqui a uma semana – disse.

Que semana intolerável! Passava sem escalas da esperança mais desvairada à mais completa abjecção do ânimo.

- Mr. Appleton, o que significa utter dejection?

- Significa melancolia, significa abatimento, significa desalento.

- Não – disse Otero.

O comissário tinha acabado de se barbear e talvez de se levantar. Sob a pele escura transluzia um cor-de-rosa de saúde e embora os três passos que deu na direcção da cama e do morto fossem rápidos e precisos, no respirado ar do quarto ficou um vestígio de cansaço, de tédio, de coisa já vista e sabida.

Voltei. O senhor folheava pausadamente o manuscrito sentado à secretária. Espreitei com um sobressalto as copiosas correcções em tinta verde. O senhor não falava. Devo ter ficado pálido porque, de repente, sorriu.

- Não se assuste – disse, enquanto me dava o molho de páginas novamente em ordem. - Pode usar essa mesa. Analise as correcções.

Eram quase todas justas, algumas indiferentes, outras poucas achei discutíveis. Com o sangue subindo-me à cara, aprendi que actual não quer dizer actual mas verdadeiro (Sorry, Mr. Appleton). Mas o que mais me humilhou foi ver riscada a meia centena de notas de rodapé com que a minha ansiedade tinha apunhalado o texto. Ali mesmo renunciei para sempre a esse recurso abominável.

Apesar de tudo, o senhor viu em mim possibilidades que ninguém tinha vislumbrado. Por isso aceitei sem ressentimentos aquela admonição final que, noutras circunstâncias, me teriam feito chorar:

- Tem que trabalhar mais.

A mão do comissário pegou numa ponta do lençol e com um só movimento descobriu o corpo pequeno, azulado e nu. A dona Berta não desviou o olhar, talvez porque já o tinha visto assim quando vinha despertá-lo em dias de Verão, talvez porque no seu mundo sem esperança e sem sexo estava para além de pequenos pudores.

O senhor assinou a ordem de pagamento: 220 páginas a dois pesos cada. Menos do que ganhava por quarenta dias de trabalho na recauchutagem, mas era o primeiro fruto de uma tarefa intelectual, o símbolo da minha transformação. À saída levava sob o braço o meu segundo livro.

- Unspeakable joy, Mr. Appleton?

- Essa alegria que você sente.

Trezentos pesos foram-se na renda da pensão. Cem, na segunda prestação da Remington. Submergi-me com frenesim em Forty Whacks, essa história da velha que é morta à machadada na praia, lembra-se? Senti-me feliz quando na página 60 adivinhei quem era o assassino. Nunca lia antecipadamente o livro que traduzia: assim participava na tensão criada, assumia uma parte do autor e o meu trabalho podia ter um mínimo de, chamemos-lhe assim, inspiração. Demorei menos cinco dias e o senhor teve que admitir que tinha assimilado as suas lições. É verdade que o ofício só se constrói ao longo de anos e anos e anos de trabalho constante. Progride-se imperceptivelmente, como se fosse um crescimento do cotilédone à Arvore de Natal.

Otero encontrava-se por fim com aquilo de que tinha estado à espera e tentou aguentar-se firme. Quando quis olhar para outra parte, tropeçou na cara do comissário.

- Conhecia-o?

Otero engoliu saliva.

Comparando uma página de hoje com outra, de há um mês, não se nota a diferença, mas se nos medirmos com aquele de há um ano atrás, exclamamos com espanto: Esse caminho percorri-o eu!

Claro que havia mudanças mais importantes. As minhas mãos, por exemplo, perderam calosidades, ficaram mais pequenas, mais limpas. Quero dizer que era mais fácil lavá-las, não havia que lutar contra esse resíduo de ácidos e crostas e marcas de ferramentas. Sempre fui franzino, mas tornei-me mais fino e delicado.

Com o meu quinto livro (El misal sangriento), abandonei o segundo rascunho e ganhei mais cinco dias. O senhor começava a estar satisfeito comigo, embora o disfarçasse por essa espécie de pudor que nasce da melhor amizade, delicadeza que sempre admirei em si. Da minha parte, ainda não tinha atingido o ordenado da recauchutagem, mas estava cada vez mais perto.

Entretanto, aconteceu algo extraordinário. Uma manhã o senhor esperava-me com um sorriso especial e a luz que entrava pela janela nimbava-o, dava-lhe uma auréola paternal.

- Tenho algo para si – disse.

- Sim – respondeu.

O comissário cobriu o cadáver e o caminho ficou aberto para frases de ocasião que ninguém ensaiou, consolações que já estavam ditas, gestos de supérflua memória.

Soube logo o que era, enquanto fingia o mesmo entusiasmo que sentia, que iria sentir quando o senhor metesse a mão na gaveta da secretária e com três movimentos que pareciam ensaiados, pusesse perante mim a deslumbrante capa de cartão vermelho de Luna mortal, a minha primeira obra, quero dizer a minha primeira tradução. Peguei nela como se fosse um objecto sagrado.

- Olhe para dentro – disse.

E lá dentro, esse relâmpago:

Versão castelhana

de L.D.S.

que era eu, resumido e em tipo 6, mas eu, León de Sanctis, cujo nome o linótipo tinha estampado uma vez e a impressora repetido dez mil vezes como dez mil vezes repicam os sinos num dia de festa e de folia, eu, eu... Desci à loja. Cinco exemplares custaram 15 pesos já com o desconto: tinha a necessidade de mostrar, oferecer, dedicar. Um foi para o senhor. Essa noite comprei uma garrafa de aguardente e pela primeira vez na vida embebedei-me enquanto lia em voz alta os trechos mais dramáticos de Luna mortal. Na manhã seguinte não conseguia lembrar-me em que momento tinha dedicado um exemplar “à minha mãezinha”.

León tinha deixado de se mexer. A mola tinha disparado, a cortina estava fechada, a imagem pronta para o arquivo. Era uma imagem triste, mas tinha uma serenidade que lhe faltou em vida.

A minha situação foi melhorando aos poucos. De um quarto de três pessoas, passei para um de duas. Mas não faltavam dificuldades. Aos outros incomodava o barulho da máquina, especialmente à noite. Eram e são, como talvez repare, na sua maioria operários. Nunca fiz amizade com eles: lembravam-me o meu passado e suponho que olhavam para mim com inveja.

Em Maio de 1956 consegui traduzir em quinze dias um romance de 300 páginas. O preço tinha subido para os seis pesos por página. Infelizmente, a pensão também tinha triplicado. As boas intenções da Casa sempre foram contrariadas pela inflação, a demagogia e as revoluções.

Mas eu era novo e estava cheio de entusiasmo. Todos os meses aparecia um dos meus livros e o meu nome de tradutor agora figurava por inteiro. Quando saí pela primeira vez num suplemento de La Prensa, a minha alegria foi total. Conservo ainda esse recorte e os muitos que se seguiram. De acordo com esses testemunhos, as minhas versões têm sido correctas, boas, fieis, excelentes e numa oportunidade, magnífica. Também é verdade que noutras ocasiões nem se lembraram de mi, ou me apelidaram de irregular, inconstante e indecoroso, segundo os vaivéns temperamentais da crítica.

Otero despediu-se para ir embora. No último momento lembrou-se do envelope no bolso.

- Há uma carta – disse. – Às tantas o senhor...

Deverei confessar que entrei no jogo da vaidade? Comparava-me com outros tradutores, lia-os com desconfiança, investigava as suas idades, o número de obras. Recordo-me dos seus nomes: Mario Calé, M. Alinari, Aurora Bernárdez. Se eram piores do que eu, rejeitava-os para sempre. Os outros, prometia a mim próprio superá-los, com tempo, paciência. Por vezes a minha fantasia levava-me para longe: sonhava com alcançar Ricardo Baeza, ainda que cultivássemos géneros diferentes, mas no fim resignei-me a deixá-lo só na sua velha glória. Começava a ler outras coisas. Descobri Coleridge, Keats, Shakespeare. Talvez nunca os tenha compreendido totalmente, mas algumas linhas ficaram gravadas em mim para sempre:

The blood is hot that must be cooled for this.

Ou então

The very music of the name has gone.

Quando lhe pedi para me dar uma oportunidade noutras colecções da Casa, o senhor recusou: é mais difícil traduzir romances policiais do que obras científicas ou histórias, ainda que se pague pior. O implícito elogio nessa reflexão consolou-me algum tempo. A mudança produzida nesses quatro anos era já espectacular, definitiva. Umas persistentes dores de cabeça levaram-me ao oftalmologista. Ao ver-me com óculos, pensei com insistência na recauchutagem do Sr. Lautaro.

Mas ao comissário bastava-lhe a que o defunto León de Sanctis tinha escrito e assinado para o juiz.

A maior transformação era interior, contudo. Uma indolência, uma moleza invadiam-me insidiosamente. Eu próprio não podia vê-lo de um dia para o outro, pausado como o tédio da areia a cair nesses relógios antigos. Não somos horrendos relógios que sofrem com o tempo? À minha volta ninguém podia compreender a verdadeira natureza do meu trabalho. Tinha atingido essa habilidade que me permitia traduzir cinco páginas por hora, quatro horas diárias chegavam para subsistir. Achavam-me confortável, privilegiado, eles que operavam gruas, amassadeiras, tornos. Ignoravam o que é sentir-se habitado por um outro, que é frequentemente um imbecil: só agora me atrevo a pensar nessa palavra; emprestar a mente a um estranho e recuperá-la quando está gasta, vazia, sem uma só ideia, inútil para o resto do dia. Eles emprestavam as mãos, eu alugava a alma. Os chineses têm uma expressão curiosa para designar um criado. Chamam-no Yung-jen, homem usado. Estou a queixar-me? Não. O senhor favoreceu-me sempre com a sua ajuda, a Casa nunca cometeu uma única injustiça comigo.

A culpa devia estar em mim, nessa mórbida tendência para a solidão que tenho desde miúdo, aumentada quiçá pelo facto de não ter conhecido os meus pais, pela minha fealdade, pela minha timidez. E aqui toco num ponto doloroso, o da minha relação com as mulheres.

- Essa é sua – disse.

Acho que me vêem horrível e tenho medo de ser rejeitado. Não me aproximo delas e dessa forma passam-se os meses – os anos – de abstinência, a desejá-las e detestá-las. Sou capaz de andar atrás de uma rapariga quarteirões inteiros, a ganhar coragem para lhe dizer qualquer coisa, mas quando a alcanço, passo à frente baixando a cabeça. Uma vez decidi-me, estava desesperado. Ela virou-se (não esqueço a sua cara) e disse-me apenas “Idiota”. Nem sequer era bonita, não era ninguém, mas podia chamar-me idiota. Há três anos conheci a Célia. A chuva juntou-nos uma noite num portal. Foi ela quem falou. É ridículo, mas em cinco minutos apaixonei-me. Quando parou de chover trouxe-a para o meu quarto e no dia seguinte tratei de tudo para que ficasse. Por uma semana correu tudo bem. Depois aborreceu-se, enganava-me com qualquer um na própria pensão. Um dia foi embora sem me dizer nada. Essa é a coisa mais parecida com o amor que conheço.

Muitas vezes discuti com o senhor se foi a queda do peronismo que acabou com o entusiasmo pelos romances policiais. Quantas boas colecções! Rastros, Evasión, Naranja: esmagadas pela ficção científica. A Casa foi como sempre bem advertida e criou a Serie Andrómeda. Os nossos deuses agora chamavam-se Sturgeon, Clark, Bradbury. No início o meu interesse reanimou. Depois voltou ao mesmo. Enquanto passeava pelas paisagens de Ganimedes ou avistava a Mancha Vermelha de Júpiter, via o espectro sem cores do meu quarto.

Não sei em que momento comecei a distrai-me, a saltar palavras, depois frases. Resolvia qualquer dificuldade omitindo-a. Um dia perdi uma folha de um romance de Asimov. Sabe o que é que fiz? Inventei-a do princípio ao fim. Ninguém deu conta. A partir daí tive a fantasia de que eu próprio podia escrever. O senhor dissuadiu-me, e com razão. Fiz a conta do tempo que tardaria a escrever um romance e quanto iria receber por ele: estava melhor como tradutor. Depois fiz batota deliberadamente. As minhas páginas tinham cada vez mais espaços em branco, menos linhas, já nem me dava ao trabalho de as corrigir. De um canto, Mr. Appleton olhava para mim tristemente. Agora quase nunca o consultava.

- What is the metre of the dictionary?

- Isso não é uma pergunta.

Aqui talvez o senhor espere uma revelação bombástica, algo que justifique o que vou fazer quando acabar esta carta. Ora bem, isto é tudo. Estou só, estou cansado, não presto para ninguém e aquilo que faço também não presta. Vivi para perpetuar em castelhano a linhagem essencial dos imbecis, o cromossoma específico da estupidez. Em mais do que um sentido, estou pior agora do que no início. Tenho um fato e um par de sapatos, tal como nessa altura, e mais doze anos. Nesse tempo traduzi para a Casa cento e trinta livros de 80.000 palavras a seis letras a palavra. São sessenta milhões de batimentos nas teclas. Agora compreendo que o teclado esteja gasto, cada tecla consumida, cada letra apagada. Sessenta milhões de batimentos é demais, até para uma boa Remington. Olho para os meus dedos com espanto.

Anexo

“Nota al pie”, de Rodolfo Walsh

nota al pie

In Memoriam Alfredo de León
† *circa* 1954

Sin duda León ha querido que Otero viniera a verlo, desnudo y muerto bajo esa sábana, y por eso escribió su nombre en el sobre y metió dentro del sobre la carta que tal vez explica todo. Otero ha venido y mira en silencio el óvalo de la cara tapada como una tonta adivinanza, pero aún no abre la carta porque quiere imaginar la versión que el muerto le daría si pudiera sentarse frente a él, en su escritorio, y hablar como hablaron tantas veces.

Un sosiego de tristeza purifica la cara del hombre alto y canoso que no quiere quedarse, no quiere irse, no quiere admitir que se siente traicionado. Pero eso es exactamente lo que siente. Porque de golpe le parece que no se hubieran conocido, que no hubiera hecho nada por León, que no hubiera sido, como ambos admitieron tantas veces, una especie de padre, para qué decir un amigo. De todas maneras ha venido, y es él, y no otro, el que dice:

—Quién iba a decir,
y escucha la voz de la señora Berta que lo mira con sus ojos celestes y secos en la cara ancha sin sexo ni memoria ni impaciencia, murmurando que ya viene el comisario, y por qué no abre la carta. Pero no la abre aunque imagina su tono general de lúgubre disculpa, su primera frase de adiós y de lamento.*

* *Lamento dejar interrumpida la traducción que la*

Es que no ganan con eso una ínfima parte de lo que ambos hubieran ganado conversando, y tiene de pronto la oscura sensación de que todo viene dirigido contra él, que la vida de León en los últimos tiempos tendía a convertirlo en testigo perplejo de su muerte. ¿Por qué, León?

No es un placer estar ahí sentado, en esta pieza que no conocía, junto a la ventana que filtra una luz ultrajada y polvorienta sobre la mesa de trabajo donde reconoce la última novela de Ballard, el diccionario de Cuyás editado por Appleton, la media hoja manuscrita en que una sílaba final tiembla y enloquece hasta estallar en un manchón de tinta. Sin duda León ha creído que con eso ya cumplía, y ciertamente el hombre canoso y triste que lo mira no viene a reprocharle el trabajo interrumpido ni a pensar en quién ha de continuarlo. Vine, León, a aceptar la idea de su muerte inesperada y a ponerlo en paz con mi conciencia.

De golpe el otro se ha vuelto misterioso para él, como él se ha vuelto misterioso para el otro, y tiene su punta de ironía que ignore hasta la forma que eligió para matarse.

—Veneno —responde la vieja, que sigue tan quieta en su asiento, envuelta en sus lanas grises y negras.

Casa me encargó. Encontrará usted el original sobre la mesa, y las ciento treinta páginas ya traducidas.

Y cruza las manos y reza en voz baja, sin llorar ni siquiera sufrir, salvo de esa manera general y abstracta en que tantas cosas la apenan: el paso del tiempo, la humedad en las paredes, los agujeros en las sábanas y las superfluas costumbres que hacen su vida.

Hay un rectángulo de sol y de ropa tendida en el patio, bajo la perspectiva de pisos con barandas de chapas de hierro donde emerge como un chiste un plumero moviéndose solo en una nubecita de polvo, un turbante sin dueña desfila, y un viejo se asoma, y mira y escupe.

Otero ve todo esto en una instantánea, pero es otra la imagen que quiere formarse en su mente: la elusiva cara, el carácter del hombre que durante más de diez años trabó para él y la Casa. Porque nadie puede vivir con los muertos, es preciso matarlos adentro de uno, reducirlos a imagen inocua, para siempre segura en la neutra memoria. Un resorte se mueve, una cortina se cierra, y ya hemos pasado sobre ellos juicio y sentencia, y una suave untura de olvido y perdón.

La vieja parece que acuna el espacio vacío que miden sus manos.

—Siempre pagaba puntual,

El resto no ofrece dificultades y espero que la Casa encuentre quien lo haga. Infortunadamente, he tenido que pasar por encima de sus últimas reconvenções.

y el recuerdo del muerto emerge en magras anécdotas: lo mal que comía y el ruido que hacía de noche escribiendo, y cómo después se enfermó, se vino triste y huraño, y ya no quiso salir de su pieza.

—Después se volvió loco.

Otero casi sonrió al oír la palabra. Resultaba fácil ahora decir que León acabó en la locura, y el sumario tal vez lo diría. Pero nadie iba a saber contra qué enloqueció, aunque sus rarezas estuvieran a la vista de todos.

Así, en los últimos meses, se empecinaba en escribir a mano arguyendo vagos contratiempos con su máquina, y él se lo permitió a pesar de las protestas de la imprenta, como dejó pasar otras cosas porque sentía que no iban dirigidas contra él, que eran parte de la lucha del suicida con algo indescifrable.

En algún cajón de su escritorio ha de estar todavía esa carilla suelta que apareció intercalada en el último trabajo de León. No tenía más que una palabra —mierda— repetida desde el principio hasta el fin con letra de sonámbulo.

La mujer averigua quién va a pagar los gastos de entierro, y el hombre contesta:

—La Casa.

que debe de ser la empresa en que León trabajaba.

Ya con esto aclarado, se siente más libre y se lleva un pañuelo a los ojos y enjuga un hilo escaso de llanto, en parte por León, que al fin era pobre y no molestaba, y en parte por ella, por todas las cosas que en ella se han muerto, en tantos años de soledad y de duro trabajo entre hombres mezquinos y ásperos.

La mirada de Otero vaga entre palmeras grises de un enorme oasis donde beben los camellos. Pero es una sola palmera, repetida hasta el infinito en el empapelado, un solo camello, un solo charquito, y el rostro del muerto se embosca en los arcos del ramaje, lo mira con el ojo sediento del animal, se disuelve por fin dejándole el resabio de un guiño, el resquemor de una burla. Otero sacude la cabeza en su necesidad de no ser distraído, de recordar la verdadera cara de León, su boca enorme, sus ojos, ¿negros?, mientras oye en el *hall* la voz del oficial que llama por teléfono y dice "Juzgado", y cuelga, y disca e inquiera, "¿Juzgado?", y cuelga, y se pasea con las manos a la espalda, entre lúgubres percheros y mace-tas de bronce.

¿Recuerda usted la sinusitis que tuvo hace dos meses? Parecía una cosa de nada, pero al final los dolores no me dejaban dormir. Tuve que llamar al médico, y así se me fueron, entre remedios y tratamientos, los pocos pesos que me quedaban.

No pude rescatar la máquina de escribir y ese texto, como el anterior, le llegará manuscrito. Hice la letra lo más clara posible, y espero que no se irrite demasiado conmigo, considerando las circunstancias.

Tal vez el gesto de León quiso decir que su vida era dura, y no es fácil desmentirlo viendo las paredes de su pieza sin un cuadro, el traje de franela de invierno y verano colgado en el espejo del ropero, los hombres en camiseta que esperan su turno en la puerta del baño. Pero de quién no es dura la vida, y quién sino él eligió esa fealdad que nada explicaba y que probablemente él no veía.

Quizá no sea el momento de pensar estas cosas, pero qué excusa se daría si en presencia de la muerte no fuese tan sincero como siempre ha sido. ¿Lo fue el suicida con él? Otero sospecha que no. Ya desde el principio detectó bajo su apariencia de jovialidad esa veta de melancolía que apuntaba como el rasgo esencial de su carácter. Hablaba mucho y se reía demasiado, pero era una risa agria, una alegría echada a perder, y Otero a menudo se preguntó si muy subterráneamente, inadvertido incluso para León, no había en todo eso un dejo de burla perversa, una sutil complacencia en la desgracia.

—No tenía amigos —dice la vieja—. Eso cansa.

Por eso empené la máquina. Creo que ya se lo conté pero en los doce años que llevo trabajando para la Casa a mutua satisfacción siempre traté de cumplir, con las salvedades que haré más adelante. Este trabajo es el primero que dejo inconcluso, quiero decir inacabado. Lo siento mucho pero ya no puedo más.

El visitante ya no la escucha. Se interna en caminos de antigua memoria, buscando la imagen perdida de León. Y lo encuentra siempre encorvado, menudo, con ese aire de pájaro, picoteando palabras en largas carillas, maldiciendo correctores, refutando academias, inventando gramáticas. Pero es todavía una cara sonriente, la cara del tiempo en que amaba su oficio.

Hacia falta alguna perspicacia para adivinar un potencial traductor en aquel muchacho salido de una estación de servicio, ¿o era un taller mecánico?, con su castellano pasable y su inglés empeñoso averiguado por carta. Descubrió poco a poco que traducir era asunto distinto que conocer dos idiomas: un tercer dominio, una instancia nueva. Y después el secreto más duro de todos, la verdadera cifra del arte: borrar su personalidad, pasar inadvertido, escribir como otro y que nadie lo note.

—No entres —dice la vieja.

Otero se para, recibe el pocillo que le tiende la chica, y se sienta, y toma el café.

Ciento treinta carillas a cien pesos la carilla, son trece mil pesos. ¿Sería usted tan amable de entregarlos a la Señora Berta? Diez mil pesos cubren mi pensión hasta fin de mes. Temo que el resto no alcance para los gastos que han de originarse. Tal vez rescatando la máquina y vendiéndola se consiga algo más. Es una muy buena máquina, yo la quería mucho.

Otra ráfaga amable del tiempo pasado ilumina su cara: el gesto de asombro de León aquella mañana en que vio la primera novela traducida por él. Al día siguiente apareció con corbata nueva y le regaló un ejemplar dedicado: testimonio de cierta innata lealtad. Otros pasaron por la Casa, aprendieron lo poco o lo mucho que sabían y se fueron por unas monedas de diferencia. Pero León en algunos momentos, acaso en muchos momentos, llegó a intuir la misión de la Casa, captó oscuramente el sacrificio que implica editar libros, alimentar los sueños de la gente y edificarles una cultura, incluso contra ellos mismos.

Sobre la mesa de luz el despertador se ha puesto a sonar trepidando en sus patas de níquel, y a su lado tiembla una foto en su marco, la efigie impúdica y plebeya de una muchacha sacudida de risa, y también baila el vestido floreado, las anchas cadenas.

—¿Mujeres?

—Ya no —y el reloj tiene otro acceso de alarma, la foto otro ataque de baile y de risa.

El único defecto es el teclado de plástico, que se gasta, pero en general creo que ya no se fabrican máquinas como la Remington 1954.

También dejo algunos libros, aunque no creo que se pueda sacar mucho por ellos. Hay otras cosas, una radio, una estufa. Le suplico que arregle los detalles con la señora Berta. Como usted sabe, no tengo parientes ni amigos, fuera de la Casa.

Otero suspira, confiesa perdido en el tiempo el día en que León empezó a ser otro; el punto de la Serie Escarlata, el tomo de la Colección Andrómeda (alineados en el único estante como un calendario secreto) en que este hombre dijo que no, olvidando incluso el orgullo infantil que le daban sus obras:

—¿A que no sabe cuántas fichas tengo en la Biblioteca Nacional? —la cabeza ya casi calva hundida entre las solapas del traje.

—¿Cuántas, León?

—Sesenta. Más que Manuel Gálvez.

—Qué maravilla.

—Psh. Falta la mitad.

O bien:

—Esta traducción es única. Mil palabras menos que el original.

—¿Las contó?

La risa burlesca:

—Una por una.

Me duele mucho abusar de usted en esta forma, venir a modificar a último momento una relación tan cordial, tan fructífera en cierto sentido. Cuando el asunto de la máquina, por ejemplo, pensé que si yo le pedía algún dinero adelantado, la Casa no se negaría. Pero en doce años no lo había hecho, imagínese que tal vez usted me miraría de un modo particular, que algo cambiaría entre nosotros, y por último no me decidí.

Después —pero ¿cuándo?— un resorte escondido saltó. Es preciso admitir que en los últimos tiempos no recibía a León con placer. Le llenaba la oficina de problemas, de preguntas y lamentos que a veces ni siquiera tenían nada que ver con él, sino con la generalidad de las cosas, los bombardeos en Vietnam o los negros del Sur, temas sobre los que a él no le gustaba discutir, aunque tuviera ideas formadas. Por supuesto León terminaba por mostrarse de acuerdo con ellas, pero en el fondo era fácil advertir que disintía, y ese disimulo no se sobrellevaba sin mutuas violencias. Cuando se iba daban ganas de barrer con una escoba toda esa escoria de tristeza, de pretextos. ¿Qué le pasaba, León?

—No sé —la voz sollozante—. Es que el mundo está lleno de injusticias.

La última vez, Otero lo hizo atender por la secretaria.

Desearía que usted se quedara con el Appleton. Es una edición algo vieja, y está bastante manoseada, pero no tengo otra cosa con qué testimoniar mis sentimientos hacia usted. Se trata una singular intimidad con los objetos de uso cotidiano. Creo que últimamente lo conocía casi de memoria, aunque no por eso dejaba de consultarlo, sabiendo en cada caso lo que iba a encontrar, y las palabras que de antemano es inútil buscar. Tal vez usted sonría si le confío que, literalmente, yo hablaba con Mr. Appleton.

Es inútil de todas maneras recordar ese mínimo episodio, oponerlo al constante interés que mostró por las cosas de León, aun por detalles triviales:

—Este mes tradujo dos libros. ¿Por qué no cambia de traje?

Era lo mismo que pedirle un cambio de piel, y Otero olvidó el proyecto secreto de invitarlo algún día a comer, presentarle al gerente, ofrecerle un empleo estable en la Casa. Se resignó a dejarlo en su abulia, sus vagos ensueños, las horas de ocio que engendran ideas malsanas, llegando a envidiarlo porque podía levantarse a cualquier hora, decretarse un día feriado, mientras él se desvelaba en los remotos planes de la Casa. Tal vez su bondad estuvo mal colocada, quizá no debió permitir que León se enfrentara solo con las fantasías de una inteligencia que —mejor admitirlo— no era demasiado vigorosa.

Yo decía por ejemplo:

—*Mr. Appleton, ¿qué significa prairie dog?*

—*Aranata.*

Ajá. ¿Y crayfish?

—*Lo mismo que crabfish.*

—*Bueno, pero ¿qué quiere decir crabfish?*

—*Cabraja.*

—*No le permito.*

—*Oh, no se ofenda. Puede traducirlo por bogavante de río.*

—*Ahora sí. Gracias.*

Pero es difícil fijar el límite de los propios deberes con el otro, invadir su libertad para hacerle un bien. ¿Y qué pretexto invocar? Una o dos veces por mes, León venía, entregaba su pila de carillas, cobraba, se iba. ¿Es que él podía pararlo, decirle que su vida era errada? En ese caso, ¿no debería hacer lo mismo con el medio centenar de empleados de la Casa?

Otero se levanta, camina, se asoma a la puerta del *hall*, la luz cegadora del patio, escucha los ruidos que el muerto tal vez escuchaba: metales, canillas, escobas. Como si nunca hubiera existido, porque nada se para. La sopa en la olla, el jiguero en su jaula —ese canto impávido en un bosque de chapas— y la voz de la vieja diciendo que ya son las once y ojalá el comisario esté por llegar.

¿Cómico, verdad? Uno llegaba a saber cómo se dice una cosa en dos idiomas, y aun de distintos modos en cada idioma, pero no sabía qué era la cosa.

En los dominios de la zoología y la botánica han pasado por mis páginas rebaños enteros de animales misteriosos, floras espectrales. ¿Qué será un bowfin?, me preguntaba antes de largarlo a navegar por el río Mississippi y lo imaginaba provisto de grandes antenas con una luz en cada punta deslizándose en la niebla subacuática. ¿Cómo cantará un chewink? y escuchaba las notas de cristal subir incontentibles en el silencio de un bosque milenario.

Por un momento el visitante comparte ese deseo, porque muchas cosas lo aguardan en la oficina, presuponésotos a resolver y cartas que contestar, y hasta una llamada de larga distancia, sin contar el almuerzo con Laura, su esposa, a quien tendrá que explicar lo ocurrido. Pero antes debe saber cómo era León, y por qué se ha matado: antes que llegue el comisario y destape la sábana y le pregunte si eso era León.

Tal vez el misterio estuviera en su infancia, en viejos recuerdos de humillación y pobreza. ¿Alguna vez le dijo que no conoció a sus padres? Quizá por eso se sintió despojado y ya no pudo amar el orden del mundo. Pero salvo ese incidente fortuito, que él sin duda exageraba, nadie lo había despojado.

No he olvidado nunca que todo ese mundo nuevo se lo debo a usted. La tarde en que bajé la escalera de la Casa, apretando contra el pecho la primera novela que me encargó traducir, está probablemente, perdida en su memoria. En la mía es siempre luminosa, rosada. Recuerdo, fíjese, que temía extraviar el libro, lo aferraba con las dos manos, y el tranvía 48 que se internaba en el crepúsculo por la calle Independencia se me antojaba más lento que nunca: quería penetrar cuanto antes en la nueva materia de mi vida. Pero inclusive ese barrio de casas bajas y calles largas y empedradas me parecía hermoso por primera vez.

La Casa fue siempre justa con él, a veces generosa. Cuando dos años atrás, sin obligación alguna, decidió conceder medio aguinaldo a uno solo entre sus diez traductores, ese traductor era León.

Es verdad que en los últimos tiempos mostraba una curiosa aversión, una fobia, por cierto tipo de obras —las que al principio más le gustaban— e inclusive un secreto (y risible) deseo de influir en la política editorial de la Casa. Pero aun este último capricho estaba por cumplirse: pasar de la ciencia-ficción a la Serie Jalones del Tiempo. Un paso sin duda arriesgado para un hombre de una cultura mediana, hecha a los tumbos, llena de lagunas y de prejuicios.

Subí corriendo a mi pieza, abrí el libro de tapas duras, con esas páginas de oloroso papel que en los cantos se volvía como una pasta blanquísima, una crema sólida. ¿Recuerda ese libro? No, es improbable, pero a mí se me quedó grabada para siempre la frase inicial: "Este, dijo Dan O'Hangit, es un caso de un tipo que fue llevado a dar un paseo. Estaba en el asiento delantero de cualquier clase de auto en que estuviera, alguien del asiento trasero le pegó un tiro en la nuca y lo empujaron a Morningside Park."

Sí, admito que hoy suena un poco idiota. La novela misma (ésa del actor de cine que mata a una mujer que descubre su impotencia) parece bastante floja, a tantos años de distancia.

Nada bastó, era evidente. León no llegó a comprender su verdadero estatus dentro de la Casa: el traductor policial mejor pagado, más considerado, al que nunca se escatimó trabajo ni siquiera en los momentos más difíciles, cuando algunos pensaron que toda la industria editorial se venía abajo.

Otero no ha visto llegar a los hombres de blanco que charlan afuera con dos pensionistas, la camilla apoyada en la pared ocre del patio, chorreada de lluvias y soles y ropa secada a tender. El oficial de las manos a la espalda mete la nariz en la pieza y anuncia, como una confidencia en voz baja:

—Ya viene,

Lo cierto es que mi vida cambió desde entonces. Sin pensarlo más, dejé la gomería, quemé todas las naves. El patrón, que me conocía desde chico, se negaba a creerlo. Les dije que me iba al interior, resultaba difícil explicarles que yo dejaba de ser un obrero, de pegar recángulos de goma sobre pinceladas de flú.

Nunca, nunca les había hablado de las noches que pasaba en la Pitman, mes tras mes, año tras año. ¿Por qué elegí inglés, y no taquigrafía, y no contabilidad? No sé, es el destino. Cuando pienso todo lo que me costó aprender, concluyo que no tengo ninguna facilidad para los idiomas, y eso me da una oscura satisfacción, quiero decir que todo me lo hice yo, con la ayuda de la Casa, naturalmente.

que es la forma verbal del comisario.

Confrontado con esa inminencia, Otero vio de golpe las cosas más claras. El suicidio de León no era un acto de grandeza ni un arranque inconsciente. Era la escapada de un mediocre, un símbolo del desorden de los tiempos. El resentimiento, la falta de responsabilidad anidaban en todos; sólo un débil los ejercía así. Los demás frenaban, rompían, atacaban el orden, ponían en duda los valores. La destructividad que León volvió contra sí: ésa era la enfermedad metafísica que corroía el país y a los hombres hechos para construir les resultaba cada día más difícil enfrentarla.

No los vi más, nunca. Aún hoy, cuando paso por la calle Rioja, doy un rodeo para no encontrarlos, como si tuviera que justificar aquella mentira. A veces lo siento por don Lautaro, que hizo de verdadero padre para mí, lo que no quiere decir que me pagara bien, sino que me quería y casi nunca me gritaba. Pero salir de allí fue un progreso en todo sentido.

¿Necesito hablar del fervor, del fanatismo casi con que traduje ese libro? Me levantaba tempranísimo y no me interrumpía hasta que me llamaban a comer. Por la mañana trabajaba en borrador, tranquilizándome a cada paso con la idea de que, si era necesario, podría hacer dos, tres, diez borradores; de que ninguna palabra era definitiva. En los márgenes iba anotando variantes posibles de cada pasaje dudoso. Por la tarde corregía y pasaba en limpio.

Es inútil que Otero siga buscando. No quiere encontrarse culpable de ninguna omisión, desamor, negligencia. Y sin embargo es culpable, en los peores términos, en los términos que siempre le reprocha Laura: demasiado bueno, demasiado blando.

Atrapado por fin, se retuerce, defiende, responde. No es que sea bueno, es que no tuvo que esperar a que se inventaran las relaciones humanas para dar el trato que merece a la gente que trabaja, que es al fin la que hace lo que puede existir de grandeza en el país, en la Casa.

Ya aquí empezó mi relación con el diccionario, que entonces era flamante y limpio en su cubierta de papel maderá:

—Mr. Appleton, ¿qué quiere decir scion?

—Vástago.

—¿Y cruor?

Fastidiado:

—¡Cruor quiere decir críor!

Pero qué, si hasta las palabras más simples le consultaba, aunque estuviera seguro de su significado. Tanto miedo tenía de cometer un error. . . Esa novela de Dorothy Pritchett, esa, digámoslo francamente, pésima novelita que se vendía en los kioskos a cinco pesos, la traduje palabra por palabra. Le aclaro que entonces no me parecía pésima, al contrario: a cada instante encontraba en ella nuevas profundidades de sentido, mayores sutilezas de la acción.

¿Pero con León falló, Otero? Sí, con León fallé, debí intervenir, reconvenirlo a tiempo, no dejar que siguiera ese camino. La admisión estalla en un suspiro final, y ya León va dejando de moverse en las palmeras de papel, las evidencias de su oficio terrenal, los saturados circuitos de la memoria. Es la hora, en fin, de sentir por él un poco de piedad, de recordar lo flaco que era y humilde de origen, y entonces la vieja asombrada le oye decir:

—Demasiado.

Llegué a convencerme de que la señora Pritchett era una gran escritora, no tan grande como Ellery Queen o Dickson Carr (porque yo ahora leía furiosamente la mejor literatura policial, que usted me recomendaba) pero bueno, estaba en camino.

Quando la traducción estuvo lista, volví a corregirla, y a pasarla en limpio por segunda vez. Ese mecanismo explica cómo pude tardar cuarenta días, aunque trabajaba doce horas diarias, y aun más, porque hasta dormido me despertaba a veces para sorprender a alguien que dentro de mi cabeza ensayaba variaciones sobre un tiempo de verbo o una concordancia, fundía dos frases en una, se deleitaba en burlonas cacofonías, aliteraciones, inversiones de sentido. Todas mis potencias entraban en esa tarea, que era más que una simple traducción, era —la ví mucho después— el cambio de un hombre por otro hombre.

Quando llegó el comisario, no fue siquiera preciso que mirara las cosas del cuarto. Las cosas parecieron mirarlo a él en esa fracción de segundo en que todo estuvo abarcado, catalogado, comprendido. Tampoco necesitó presentarse, el sobretodo azul, el sombrero gris, la ancha cara y el ancho bigote. Simplemente abrió la mano a la altura de la cadera, y Otero tendió la suya.

—¿Esperó mucho?

¿Qué tiene de extraño que ese trabajo resultara finalmente defectuoso, pedante, esclerosado por la pretensión de llevar la exactitud al seno mismo de cada palabra? Yo no podía verlo, estaba encantado y hasta me sabía párrafos de memoria.

Temblaba y sudaba el día en que fui a llevarle el manuscrito. Mi destino estaba en sus manos. Si usted rechazaba el trabajo, me esperaba la gomería. En mi desmesura, fantaseaba que usted leería ahí mismo la novela, mientras yo esperaba el tiempo que fuera necesario. Pero apenas le echó un vistazo y la guardó en el interior del escritorio.

—Venga dentro de una semana —dijo.

¿Qué semana atroz! Pasaba sin tregua de la esperanza más enloquecida a la más completa abyección del ánimo.

—Mr. Appleton, ¿qué significa utter dejection?

—Significa melancolía, significa abatimiento, significa congoja.

—No —dijo Otero.

El comisario estaba recién afeitado y, tal vez, recién levantado. Bajo la piel oscura se transparentaba un rosado de salud, y aunque los tres pasos que dio en dirección a la cama y el muerto fueron rápidos y precisos, en el respirado aire de la pieza quedó una estela de cansancio, de tedio, de cosa ya vista y sabida.

Volví. Usted hojeaba pausadamente el manuscrito en su escritorio. Espié con un sobresalto las nutridas correcciones en tinta verde. Usted no hablaba. Debí estar pálido porque de pronto, sonrió.

—No se asuste —dijo tendiéndome la pila de carillas nuevamente ordenadas—. Ahí tiene una mesa. Estudie las correcciones.

Eran casi todas justas, algunas indiferentes, unas pocas me hubiera gustado discutir. Con un golpe de sangre en la cara, aprendí que actual no quiere decir, actual, sino verdadero. (Sorry, Mr. Appleton.) Pero lo que me llenó de bochorno fue la implacable tachadura del medio centenar de notas al pie con que mi ansiedad había acribillado el texto. Ahí renuncié para siempre a ese recurso abominable.

Todo dicho, usted vio en mi posibilidades que nadie habría adivinado. Por eso acaté sin resentimiento aquella admonición final que, en otras circunstancias, me habría hecho llorar:

—Tiene que trabajar más.

La mano del comisario tomó una punta de la sábana y dio un tirón descubriendo el cuerpo pequeño, azulado y desnudo. La señora Berta no desvió los ojos, quizá porque ya lo había visto así al acudir a despertarlo en días de verano, quizá porque en su mundo sin esperanzas y sin sexo estaba más allá de pequeños pudores.

Usted firmó la orden de pago: 220 carillas a dos pesos. Menos de lo que sacaba por cuarenta días de trabajo en la gomería pero era el primer fruto de una labor intelectual, el símbolo de mi transformación. Al salir llevaba bajo el brazo mi segundo libro.

—Unspeakable joy, Mr. Appleton?

—Esa alegría que usted siente.

Trecientos pesos se me fueron en el mes de pensión. Cien, en la segunda cuota de la Remington. Me sumergí con encarnizamiento en Forty Whacks, esa historia de la vieja que matan a hachazos en la playa, ¿recuerda? Me sentí feliz cuando en la página 60 adiviné el asesino. Nunca leí con anticipación el libro que traducía: así participaba en la tensión que se iba creando, asumía una parte del autor y mi trabajo podía tener un mínimo de, digamos, inspiración. Tardé cinco días menos y usted debió admirar que había asimilado sus lecciones. Desde luego el oficio sólo se hace en años y años, años de trabajo cotidiano. Se progresa insensiblemente, como si fuera un crecimiento, del cotiledón al Arbol de Navidad.

Otero se encontraba al fin con lo que había estado esperando, y trató de aguantarse firme. Cuando quiso mirar a otra parte, tropezó con la cara del comisario.

—¿Lo conoció?
Otero tragó saliva.

Comparando una carilla de hoy con otra de hace un mes, no se nota la diferencia, pero si uno se mide con el de hace un año, exclama con asombro: ¡Ese camino lo hice yo!

Claro que había cambios más importantes. Mis manos por ejemplo perdieron su dureza, se hicieron más chicas, más limpias. Quiero decir que era más fácil lavarlas, no había que luchar contra ese resabio de ácidos y costras y huellas de herramientas. Siempre he sido menudo, pero me volví más fino, delicado.

Con mi quinto libro (El misal sangriento), renuncié al segundo borrador y gané otros cinco días. Usted empezaba a estar contento conmigo, aunque lo disimulaba por esa especie de pudor que nace de la mejor amistad, delicadeza que siempre le admiré. Por mi parte, todavía no igualaba el sueldo de la gomería, pero me iba acercando.

Entretanto, ocurrió ese hecho extraordinario. Una mañana usted me esperaba con una sonrisa especial y la claridad que entraba por la ventana lo nimbaba, le daba una aureola paterna.

—Tengo algo —dijo— para usted.

—Sí —dijo.

El comisario tapó el cadáver y el camino quedó abierto para frases de compromiso que nadie ensayó, consolaciones que ya estaban pronunciadas, gestos de superflua memoria.

Ya supe lo que era, fingiendo la misma excitación que sentía, que iba a sentir, mientras usted metía la mano en el cajón del escritorio y con tres movimientos que parecían ensayados ponía ante mis ojos la reluciente tapa bermeja y cartoné de Luna mortal, mi primera obra, quiero decir mi primera traducción. La tomé como se recibe algo consagrado.

—Mire adentro —dijo.

—Adentro, ese relámpago.

Versión castellana
de L. D. S.

que era yo, resumido y en cuerpo ó, pero yo, León de Sanctis, por quien la linotipo había estampado una vez y la impresora repetido diez mil veces como diez mil veces yo... Bajé al salón de ventas. Cinco ejemplares me costaron 15 pesos con el descuento: tenía necesidad de mostrar, regalar, dedicar. Uno fue para usted. Esa noche compré una botella de cubana y por primera vez en mi vida me emborraché leyéndome en voz alta los pasajes más dramáticos de Luna mortal. A la mañana siguiente no pude recordar en qué momento había dedicado un ejemplar "a mi mamá".

León había dejado de moverse. El resorte se había disparado, la cortina estaba cerrada, la imagen lista para el archivo. Era una imagen triste, pero tenía una serenidad de la que careció en vida.

Mi situación mejoró de a poco. De una pieza de tres, pasé a una de dos. Pero no faltaban dificultades. A los demás les molestaba el ruido de la máquina, sobre todo de noche. Eran y son, como tal vez compruebe usted, obreros en su mayoría. Nunca trabé amistad con ellos: me recordaban mi pasado y supongo que me miraban con envidia.

En mayo de 1956 conseguí traducir en quince días una novela de 300 páginas. El precio había subido a seis pesos por carilla. Desgraciadamente, la pensión también se había triplicado. Las buenas intenciones de la Casa siempre fueron anuladas por la inflación, la demagogia, las revoluciones.

Pero yo era joven y estaba aún lleno de entusiasmo. Todos los meses aparecía uno de mis libros y mi nombre de traductor figuraba ahora completo. Cuando salí por primera vez en una gaceta de La Prensa, mi alegría se colmó. Conservo ese recorte y los muchos que siguieron. Según esos testimonios mis versiones han sido correctas, buenas, fieles, excelentes y, en una oportunidad, magnífica. También es cierto que otras veces no se acordaron de mí, o me tildaron de irregular, desparejo y licencioso, según los vaivenes temperamentales de la crítica.

Otero saludó para irse. A último momento recordó el sobre en su bolsillo.

—Hay una carta —dijo—. A lo mejor usted...

¿Confesaré que entré en el juego de la vanidad? Me comparaba con otros traductores, los leía con ojo insomne, averiguaba sus edades, número de obras. Recuerdo sus nombres: Mario Calé, M. Alinari, Aurora Bernárdez. Si eran peores que yo, los desestimaba para siempre. A los otros me prometía superarlos, con tiempo, paciencia. A veces mi fantasía me llevaba lejos: soñaba con emular a Ricardo Baeza, aunque cultivábamos géneros distintos y al fin me resigné a dejarlo solo en su vieja gloria. Empezaba a leer otras cosas. Descubrí a Coleridge, Keats, Shakespeare. Tal vez nunca los entendí del todo pero algunas líneas se me quedaron grabadas para siempre:

The blood is hot that must be cooled for this.

O bien.

The very music of the name has gone.

Cuando le pedí que me probara en otras colecciones de la Casa, usted se negó: es más difícil traducir novelas policiales que obras científicas o históricas, aunque se pague menos. El elogio implícito en esa reflexión me consoló por un tiempo. El cambio producido en esos cuatro años era ya espectacular, definitivo. Unos tenaces dolores de cabeza me llevaron al oculista. Al verme con anteojos, pensé con insistencia en el taller de don Lautaro.

Pero al comisario le bastaba la que el difunto León de Sanctis escribió y firmó para el juez.

La transformación más grande era interna, sin embargo. Una dejadez, un desgano me invadían insidiosamente. Ni yo mismo podía notar lo de un día para otro pasado como el tedio de la arena cayendo en esos antiguos relojes. ¿No es uno un pavoroso reloj que sufre con el tiempo? A mí alrededor nadie pudo comprender la naturaleza verdadera de mi trabajo. Había conseguido ya esa habilidad que me permitía traducir cinco carillas por hora, me bastaban cuatro horas diarias para subsistir. Me creían cómodo, privilegiado, ellos que manejan guirches, amasadoras, tornos. Ignoraban lo que es sentirse habitado por otro, que es a menudo un imbécil: recién ahora me atrevo a pensar esa palabra; prestar la cabeza a un extraño, y recuperarla cuando está gastada, vacía, sin una idea, inútil para el resto del día. Ellos prestaban sus manos, yo alquilaba el alma. Los chinos tienen una expresión curiosa para designar a un sirviente. Lo llaman Yung-jen, hombre usado. ¿Me quejo? No. Usted siempre me favoreció con su ayuda, la Casa nunca cometió la menor injusticia conmigo.

La culpa debía de estar en mí, en esa morbosa tendencia a la soledad que tengo desde que era chico, favorecida quizá por el hecho de que no conocí a mis padres, por mi fealdad, por mi timidez. Aquí toco un punto doloroso, el de mi relación con las mujeres.

—Esa es suya —dijo.

Creo que me ven horrible y temo su rechazo. No las abordo y así transcurren los meses, años, de abstinencia, de desearlas y aborrecerlas. Soy capaz de seguir a una muchacha cuerdas y cuerdas juntando coraje para decirle algo, pero cuando llego a su lado paso de largo agachando la cabeza. Una vez me decidí, estaba desesperado. Ella se volvió (no olvido su cara) y me dijo simplemente "Idiota". Ni siquiera era linda, no era nadie, pero podía decirme idiota. Hace tres años conocí a Celia. La lluvia nos juntó una noche en un zaguán. Fue ella la que habló. Es tonto, pero en cinco minutos me enamoré. Cuando paró la lluvia la traje a mi pieza y al día siguiente arreglé para que se quedara. Una semana todo anduvo bien. Después se aburrí, me engañaba con cualquiera en la misma casa. Un día se fue sin decirme nada. Eso es lo más parecido al amor que puedo recordar.

A menudo discutí con usted si fue la caída del peronismo lo que acabó con el fervor por las novelas policiales. ¡Tantas buenas colecciones! Raistros, Evasión, Naranja: arrasadas por la ciencia-ficción. La Casa fue como siempre previsora al crear la Serie Andrómeda. Nuestros dioses se llamaban ahora Sturgeon, Clark, Bradbury. Al principio mi interés se reanimó. Después fue lo mismo. Paseando por los paisajes de Ganimedes o sintonizando la Mancha Roja de Júpiter, veía el espectro sin colores de mi pieza.

No sé en qué momento empecé a distraerme, a saltar palabras, luego frases. Resolvía cualquier dificultad omitiéndola. Un día extravié medio pliego de una novela de Asimov. ¿Sabe lo que hice? Lo inventé de pies a cabeza. Nadie se dio cuenta. A raíz de eso fantaseé que yo mismo podía escribir. Usted me disuadió, con razón. Saqué la cuenta de lo que tardaría en escribir una novela y lo que cobraría por ella: estaba mejor como traductor. Después hice trampas deliberadas, mis carillas tenían cada vez más blancos, menos líneas, ya no me tomaba la molestia de corregirlas. Mr. Appleton me miraba tristemente desde un rincón. Ahora no lo consultaba casi nunca.

—What is the metre of the dictionary?

—Esa no es una pregunta.

Aquí tal vez usted espere una revelación espectacular, una explicación para lo que voy a hacer cuando termine esta carta. Y bien, eso es todo. Estoy solo, estoy cansado, no le sirvo a nadie y lo que hago tampoco sirve. He vivido perpetuando en castellano el linaje esencial de los imbeciles, el cromosoma específico de la estupidez. En más de un sentido estoy peor que cuando empecé. Tengo un traje y un par de zapatos como entonces y doce años más. En ese tiempo he traducido para la Casa ciento treinta libros de 80.000 palabras a seis letras por palabra. Son sesenta millones de golpes en las teclas. Ahora comprendo que el teclado esté gastado, cada tecla hundida, cada letra borrada. Sesenta millones de golpes son demasiados, aun para una buena Remington. Me miro los dedos con asombro.