



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CAMPUS FLORIANÓPOLIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Rita de Cássia Paiva

**Tradução comentada de cinco textos em *La música y el instante: crónicas*, de Manuel  
Gutiérrez Nájera, para o português brasileiro**

Florianópolis

2021

Rita de Cássia Paiva

**Tradução comentada de cinco textos em *La música y el instante: crónicas*, de Manuel Gutiérrez Nájera, para o português brasileiro**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de doutora em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa

Coorientadora: Profa. Dra. Rosario Lázaro Igoa

Florianópolis

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Paiva, Rita de Cássia Paiva

Tradução comentada de cinco textos em La música y el instante: crônicas, de Manuel Gutiérrez Nájera, para o português brasileiro / Rita de Cássia Paiva Paiva ; orientador, Walter Carlos Costa Costa, coorientadora, Rosario Lázaro Igoa Igoa, 2021.

171 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Crônicas. 3. Literatura Mexicana. 4. Manuel Gutiérrez Nájera. 5. Tradução Comentada. I. Costa, Walter Carlos Costa. II. Igoa, Rosario Lázaro Igoa. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. IV. Título.

Rita de Cássia Paiva

**Tradução comentada de cinco textos em *La música y el instante: crónicas*, de  
Manuel Gutiérrez Nájera, para o português brasileiro**

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca  
examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Marie-Hélène Torres  
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Pablo Cardellino Soto  
Universidade de Brasília

Profa. Dra. Meritxell Hernando Marsal  
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi  
julgado adequado para obtenção do título de Doutora em Estudos da Tradução.

---

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

---

Prof. Dr. Walter Carlos Costa  
Orientador

Florianópolis, 2021.

Este trabalho é dedicado  
ao que poderia ter sido...  
a quem nunca conseguiu...  
a quem se perdeu na História...

## AGRADECIMENTOS

Agradeço enormemente a meu orientador Professor Doutor Walter Carlos Costa por sua imensa paciência, apoio e liberdade que me deu para erros e acertos que me fizeram me enamorar intensamente pelo meu objeto de estudo: #GutierrezNajera. Com um olho, um rim e um pedaço do fígado, eu pude chegar muito além da expectativa que eu tinha; muito obrigada professor, por ter sido essa centelha de paixão inabalável pela tradução. Um exemplo profissional a ser seguido sempre.

Quero agradecer também a minha estoica coorientadora Professora Doutora Rosario Lázaro Igoa por seu grande apoio e impagável bom humor nos momentos de crise e de distância. A sua sensatez me ajudou a chegar até aqui.

Agradeço também à Professora Doutora Nora Basurto Santos da Universidad Veracruzana que foi minha consultora linguística e que me ajudou a entender os processos de escrita da língua espanhola versão mexicana no final do século XIX.

Aproveito para agradecer a professora Antônia de Fátima Fuini pelas sugestões ao texto aqui presente, além das inúmeras horas de paciente consultoria.

Tenho um agradecimento muito, muito especial à equipe da Biblioteca Nacional de México na UNAM que me acompanhou para ter acesso a documentos restritos e que me permitiu encontrar materiais de circulação exclusiva que me ajudaram a configurar a minha tese.

Da mesma maneira, agradeço à equipe da NYPL (sigla em inglês da Biblioteca Pública de Nova York), especialmente das salas 315 e 119 (eu nem sabia usar a nova máquina de microfilmes!!) pela atenção recebida e esforço para encontrar toda a bibliografia referente a Gutiérrez Nájera disponível no acervo.

Também, agradeço ao Bard College (NY State) por receber-me e abrir sua biblioteca histórica para a pesquisa sobre Gutiérrez Nájera, especialmente a Nohan Meza que me acompanhou pelos corredores procurando Nájera.

Aproveito para agradecer a Wiliam Leal, professor em San Cristóbal/Venezuela, que me conseguiu o primeiro exemplar do livro *La música y el instante: crónicas*, além das importantes informações sobre a coleção *La Expresión Americana*.

Agradeço também a Victor Ahumada que não mediu esforços para ajudar-me a localizar textos de Gutiérrez Nájera tanto em Barranquilla como em Bogotá.

Agradeço a todos os membros, sejam professores ou funcionários da PGET, em nome da Professora Doutora Marie-Hélène Torres pelo apoio, consideração e cuidado que nós tivemos durante a nossa estadia em Florianópolis.

Agradeço ao CAPES pela bolsa que me permitiu estar aqui e que me ajudou a me manter no momento de crise, e que, no final das contas, foi o órgão que me permitiu terminar esse doutorado.

Agradeço aos colegas do DINTER, que compartilharam os nove meses de bolsa em Florianópolis com Vento Sul, com frio, com a saudade do calorzinho de Belém e a vontade de fazer algo mais e aprender mais e crescer mais.

Pessoalmente, agradeço ao meu filho louco – Ernst Kurt Clauss e a minha nora mais louca ainda – Ana Beatriz Clauss que me apoiaram, compartilharam, trabalharam comigo via telefone, via internet, na hora da doença, na hora da saúde, na hora da crise e que estão em mim, vencendo comigo mais essa etapa.

Agradeço ao meu *Bandudidoidu* e aos amigos sinceros que estão vibrando por mais essa vitória, especialmente àqueles que eu não tenho espaço para citar nominalmente porque são muitos e tantos e tão queridos e tão amados por mim e que me enviaram tantas energias e orações: muito obrigada.

Vou agradecer a Deus não porque é praxe, mas porque eu tenho um padrão cristão atípico e eu creio que Deus é tudo e é melhor que o proselitismo feito em seu nome, porque Ele se entrega e sustenta a todos aqueles que nele creem.

*Ex ungue leonem*



## RESUMO

Manuel Gutiérrez Nájera (1859–1895) foi um escritor mexicano que representou muito claramente o contexto sócio-histórico, cultural e ideológico do México na segunda metade do século XIX. O propósito dessa tese é, principalmente, trazer ao público brasileiro um pouco de sua vida e obra, sua produção cronístico-literária, a tradução comentada de 5 de seus textos presentes no livro *La música y el instante: crónicas* bem como apresentar um modelo balizador para nortear as escolhas e os propósitos tradutórios aqui utilizados. O trabalho foi elaborado a partir de uma análise bibliográfico-documental com coleta de dados tanto física como virtualmente sobre Gutiérrez Nájera além de autores da literatura e dos estudos da tradução como Bajtín (2013), Bauman (2010), Berman (2013), Candido (2006), Damrosch (2003), Gentzler (1993 & 2017), Munday (2012), Schleiermacher (2016), entre outros. A pesquisa revelou uma obra vastíssima que consta de mais de dois mil trabalhos de um autor praticamente desconhecido no Brasil e que foi um importante autor modernista em língua espanhola. Tantas foram as incógnitas sobre Gutiérrez Nájera que é possível perceber, após diversas investigações, que ele foi o pilar de um modernismo que ainda não tinha nome ou manifesto. Em sua crônica, que varia da dor ao humor e da crítica ao cinismo, Gutiérrez Nájera conforma uma *Ciudad de México* que busca seus próprios monumentos e movimentos em um século intenso, metamorfo, tão fim dos 1800 que fica difícil nominar e padronizar sua lírica e sua intensidade.

**Palavras-chave:** Crônicas. Literatura Mexicana. Manuel Gutiérrez Nájera. Tradução Comentada.

## ABSTRACT

Manuel Gutiérrez Nájera (1859 - 1895) was a Mexican writer who clearly represented Mexico's historical-socio-cultural and ideological context in the second half of the 19th century. The purpose of this thesis is, mainly, to bring to the Brazilian public, his life and work and his chronicle-literary production. The commented translation of 5 of his chronicles are in the book: *La música y el instante: crónicas* as well as presenting a guiding model to guide the translation choices and purposes used here. The work was elaborated from a bibliographic-documental analysis with data collection, both physically and virtually on Gutiérrez Nájera work, as well as other authors and translation studies such as Bajtín (2013), Bauman (2010), Berman (2013), Candido (2006), Damrosch (2003), Gentzler (1993 & 2017), Munday (2012), Schleiermacher (2016), among others. The research revealed a vast work that consists of more than two thousand writings by an author practically unknown in Brazil and was a modernist author in Spanish. There were so many unknown facts about Gutiérrez Nájera, but according to this research, it is possible to realize that he was the pillar of the Mexican modernism even when it had no name or physical manifestation. In his chronicle, which ranges from sadness to humour and criticism to cynicism, Gutiérrez Nájera forms a Ciudad de México that seeks its own monuments and movements in an intense, shapeshifter century, so late in the 1800s that it is difficult to name and standardize its lyricism and intensity.

**Keywords:** Chronicles. Mexican Literature. Manuel Gutiérrez Nájera. Commented Translation.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Folha de rosto do livro <i>An Art alienated from itself</i> .....	18
Figura 2 - Entradas da biblioteca da Colômbia .....	19
Figura 3 - Capa do livro <i>Cuentos frágiles</i> .....	19
Figura 4 - Folha de rosto do livro <i>Obras inéditas de Gutiérrez Nájera: Crónicas de Puck</i> ....	20
Figura 5 - Capa do livro <i>La música y el instante: crónicas</i> .....	22
Figura 6 - Livros da coleção <i>La Expresión Americana</i> .....	23
Figura 7 - Memorial Benito Juárez – Veracruz – México .....	32
Figura 8 - Sketch arquitetônico do Zócalo em 1843 .....	38
Figura 9 - Zócalo em 1856 .....	39
Figura 10 - Alameda 1848 .....	41
Figura 11 - Certidão de batismo de Gutiérrez Nájera.....	42
Figura 12 - Antiga casa de Gutiérrez Nájera .....	42
Figura 13 - Casa onde faleceu Gutiérrez Nájera.....	43
Figura 14 - Os pais de Gutiérrez Nájera .....	43
Figura 15 - Gutiérrez Nájera criança e adolescente.....	44
Figura 16 - Assinatura de Gutiérrez Nájera.....	45
Figura 17 - Esposa de Gutiérrez Nájera.....	46
Figura 18 - Certidão de casamento de Gutiérrez Nájera .....	46
Figura 19 - Gutiérrez Nájera em sua posse como deputado, 2 de outubro de 1888 .....	47
Figura 20 - Pseudônimos de Gutiérrez Nájera.....	51
Figura 21 - Capa do catálogo.....	55
Figura 22 - Capa da primeira edição de <i>Por donde se sube al cielo</i> .....	61
Figura 23 - Capa da reedição de <i>Por donde se sube al cielo</i> .....	61
Figura 24 - Capa da edição de <i>Mañana de otro modo</i> .....	62
Figura 25 - Capa da primeira edição da <i>Revista Azul</i> .....	63
Figura 26 - Capa do relançamento da <i>Revista Azul</i> de 1907 .....	64
Figura 27 - <i>Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central</i> .....	67
Figura 28 - Detalhe do mural <i>Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central</i> .....	67
Figura 29 - Rosa da tradução .....	137

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
CDMX	Ciudad de México
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
DINTER	Doutorando Interinstitucional
INAH	Instituto Nacional de Antropología e História
MCTIC	Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações
NY	New York
NYPL	New York Public Library
PGET	Pós-graduação em Estudos da Tradução
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México
USP	Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
1.1	PROCURANDO NÁJERA .....	21
1.2	ENCONTRANDO MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA .....	23
1.3	OBJETIVOS .....	27
1.4	METODOLOGIA.....	28
<b>2</b>	<b>CONTEXTUALIZANDO: MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA NO MÉXICO NO FIM DO SÉCULO XIX.....</b>	<b>29</b>
2.1	MÉXICO E O CONTEXTO DE FIM DO SÉCULO XIX.....	29
2.2	MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA.....	41
2.3	OBRA E REPERCUSSÕES.....	52
2.4	A CRÔNICA COMO LITERATURA .....	69
<b>3</b>	<b>TRADUÇÃO .....</b>	<b>75</b>
3.1	“YA VIENEN...” .....	75
3.2	“LA VIDA FERROCARRILERA” .....	80
3.3	“BARBA AZUL” .....	84
3.4	“EL TERREMOTO” .....	93
3.5	“TRISTISSIMA NOX” .....	100
<b>4</b>	<b>TRADUÇÃO COMENTADA.....</b>	<b>115</b>
4.1	“YA VIENEN...” .....	116
4.2	“LA VIDA FERROCARRILERA” .....	117
4.3	“BARBA AZUL” .....	118
4.4	“EL TERREMOTO” .....	121
4.5	“TRISTISSIMA NOX” .....	124
4.6	LÍNGUAS PRIMAS, IRMÃS E COMPLEMENTARES, PERO NO MUCHO E AS ESCOLHAS TRADUTÓRIAS ENTRE DÚVIDAS, ERROS E POSSIBILIDADES .....	128
4.7	CONTRIBUIÇÕES CONTEMPORÂNEAS E PÓS-TRADUÇÃO.....	131
4.8	TRADUÇÃO, TRAIÇÃO E TRADIÇÃO .....	135
<b>5</b>	<b>REFLEXÕES FINAIS.....</b>	<b>138</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>141</b>
	<b>APÊNDICE A – Originais das citações .....</b>	<b>148</b>

<b>ANEXO A – Ilustrações explicativas .....</b>	<b>155</b>
<b>ANEXO B – “Tristissima Nox” .....</b>	<b>157</b>
<b>ANEXO C – Crítica de Manuel Puga y Acal .....</b>	<b>168</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Um modo produtivo de se pensar em um estudo doutoral é considerar as imbricações que virão a partir daí, além da motivação que subjaz à escolha do objeto de estudo. O conhecimento da literatura, quer nacional, quer estrangeira, leva-nos à perspectiva de Candido sobre sua importância:

[...] a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e nem há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. O sonho assegura durante o sono a presença indispensável deste universo, independentemente da nossa vontade. E durante a vigília a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito, como anedota, causo, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance. (CANDIDO, 2006, p. 174)

Vemos que a literatura é parte inerente ao ser humano, e o contato com ela, em suas diversas modalidades, sempre será um “complemento” indelével à formação humana e humanística. Assim, o conhecimento da literatura faz parte da estrutura humana que é a manifestação da literatura em si. O próprio Antonio Candido também situa a literatura como sendo quaisquer criações de âmbito poético, ficcional ou dramático em todos os estratos sociais e culturais e engloba, nessa consideração, desde o “folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações” (*id.*). Nesse sentido, a literatura assume um papel importante nas sociedades como ferramenta de transmissão de conhecimentos e valores, desde as representações míticas à formação intelectual de incontáveis gerações através do globo.

Em termos de conhecimento/conexão da literatura, a mexicana no Brasil nos cursos de formação de professores de espanhol, está principalmente ligada a autores canônicos como Octavio Paz. Entretanto, há ainda um enorme leque de autores mexicanos a explorar-se nos estudos da literatura. Acrescentando a isso as escassas matérias em estudos da tradução em muitas universidades do país, não é difícil imaginar que conhecer Manuel Gutiérrez Nájera não seja algo tão simples. Não apenas por falta de materiais publicados a seu respeito, como sua obra não encontrou, ainda, um espaço para publicação e divulgação.



Oviedo (2012) nos informa que Gutiérrez Nájera foi autodidata, um homem que leu, sonhou e escreveu; e cuja existência foi totalmente dirigida para dentro dele mesmo, dando a impressão de ter desaparecido em uns horizontes nebulosos. Em outras palavras, suas maiores aventuras são as da imaginação, já que poucas vezes saiu da Cidade do México, sua terra natal. Gutiérrez Nájera se formou lendo tudo o que podia, especialmente em francês, e essa influência afetou suas escolhas; inclusive, existe uma crítica contemporânea (FRANCO, 2018) ao afrancesamento da *Revista Azul*, que ele copublicou em 1884 e que durou dois anos. Gutiérrez Nájera foi amante da vida parisiense, das paisagens exóticas, das fantasias peregrinas. Essa estranha vida compôs um escritor que escreveu sua obra talvez como uma via para escapar do “prosaísmo do cotidiano” (OVIEDO, 2012, p. 248).

José María Martínez (GUTIÉRREZ NÁJERA, 2006, p. 14-16) aborda o estilo da escrita contística de Gutiérrez Nájera a partir de uma perspectiva intertextual ou transcultural com características próprias do estilo jornalístico do final do século XIX. Aquela produção pode ser explicada de três perspectivas principais: a profissionalização do jornalismo, o mundo sociopolítico do porfiriato<sup>1</sup> e a heterogeneidade do panorama filosófico e literário do México no final do século XIX. Além disso, o jornalismo acabou transformando-se no principal, ou mesmo no único, trabalho para muitos escritores e, por conseguinte, o local de experimentos com a linguagem. Nessa perspectiva, Martínez avalia o imenso trabalho de leitura e assimilação que Gutiérrez Nájera teve, lendo quatro horas diárias e escrevendo nas quatro subsequentes.

É interessante notar que Gutiérrez Nájera é, em essência, um poeta com fortes influências francesas em sua obra (ÁLVAREZ RUIZ, 1990). Para autores como Moreno (1980, p. 304) “Sua qualidade poética eclipsou em certo sentido a notável facilidade que teve para a prosa, tanto no artigo jornalístico como no conto e o romance”<sup>2</sup>. Castro (*In* GUTIÉRREZ NÁJERA, 1974, p. 10), no prólogo dos *100 mejores poemas de Gutiérrez Nájera*, fala da fluidez, musicalidade e sonoridade de seu verso, cujas estrofes têm as curvas dos confidentes e que seus temas dividem a alma já que não são nem premissas retóricas nem racionalidades enfeitadas. Da mesma maneira, também afirma Guerrero:

<sup>1</sup> Período em que a presidência do México foi do general Porfirio Díaz de uma forma quase totalmente ditatorial, por quase 30 anos, em sete mandatos presidenciais; o porfiriato foi iniciado em 1876 com a *Revolución de Tuxtepec* e perdurou até 1911.

<sup>2</sup> O original das citações pode ser encontrado no Apêndice B, elencadas por letras em minúscula.

Certamente, com Manuel Gutiérrez Nájera se iniciou no México a melhor época literária, na que brilham poetas de personalidade destacada e exclusiva. E todos com características comuns a sua geração, mas com força própria e valor inconfundível. Se grande foi o significado de Gutiérrez Nájera na evolução da poesia, mas o foi na modernização da prosa. (1976, p. 80)<sup>b</sup>

E foi essa prosa modernizada ou “modernizante” que me levou a buscar dados sobre Gutiérrez Nájera para essa pesquisa.

Assim, a primeira procura foi na Plataforma do Currículo Lattes e não foi surpresa encontrar meramente três entradas, a saber: um pesquisador mexicano na UNAM, uma da argentina e outra brasileira – ambas trabalhando no Brasil respectivamente na Universidade de São Paulo (USP) e na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mas nenhum tratando da obra cronística de Gutiérrez Nájera.

Do mesmo modo, em consulta ao Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, também não foram encontrados resultados.

Nessa vertente, decidi buscar na Fundação Biblioteca Nacional (Brasil) e “a busca não retornou resultados”. É curioso o fato que, no âmbito de textos, só encontrei um registro de Gutiérrez Nájera no livro *Poemas Traduzidos*, de Manuel Bandeira, pela editora José Olympio de 1976: na página 17 está traduzido o poema “Último instante”, sem o texto original. O que se encontra on-line são traduções de alguns poemas feitos por professores, curiosos ou poetas. Eventualmente, dos quinze presentes em *Cuentos frágiles* encontrei, uma tradução de sete: “O romance do bonde”, “A manhã de São João”, “No hipódromo”, “Os amores do cometa”, “A filha do ar”, “Os suicídios” e “Na rua” (MANEO, 2012, p. 41-73).

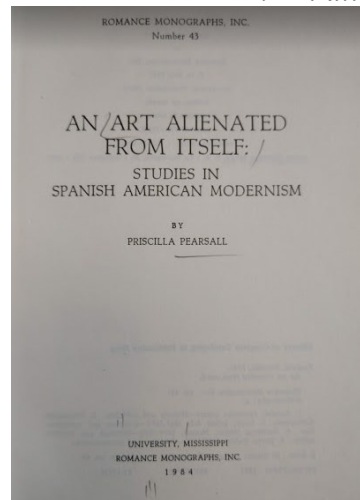
Também fiz a consulta à Hemeroteca da Biblioteca Nacional de México e encontrei 133 respostas. De autoria de Gutiérrez Nájera foram apenas 69 e o mais antigo registro, datado de 1864, foi seu discurso pronunciado na Villa de Tacubaya no dia 16 de setembro.

Fiz também consultas virtuais à Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América (Library of Congress)<sup>3</sup> que não retornou resultados, exceto uma referência ao “Duque Job”, ainda que haja o texto de Priscilla Pearsall: no capítulo dedicado a Gutiérrez Nájera (*Manuel Gutiérrez Nájera: modernity and destruction of the romantic Angel Consoladora*), a autora cita *El arte y el materialismo*, que foi publicado em agosto e setembro 1876 pelo *Correo Germánico*, como um “manifesto modernista”.

---

<sup>3</sup> Disponível em: <https://loc.gov/>. Acesso em: 26 set. 2017-2021.

Figura 1 - Folha de rosto do livro *An Art alienated from itself*



Fonte: Elaborada pela autora (2019).

Já na NYPL (Biblioteca Pública de Nova York), a busca retornou 75 resultados, entre obras de Gutiérrez Nájera e a seu respeito. O registro mais antigo de 1894 e o mais recente de 2016. Entretanto, com o tema crônicas, especificamente relacionadas apenas ao teatro, foi apenas *Crônicas y artículos sobre teatro*, publicado no México pela UNAM através de sua *Dirección General de Publicaciones*, em 1974. Uma curiosidade foi que a publicação do século XIX foi justamente as edições completas da primeira publicação da *Revista Azul* (1894-6), em microfilme. Entretanto, nenhum desses registros estavam disponíveis on-line. A partir de então, estabelecendo um parâmetro de busca, foram consultadas as bibliotecas virtuais de todos os países de fala espanhola vizinhos ao Brasil, a saber, Argentina, Bolívia, Colômbia, Paraguai, Uruguai e Venezuela; além da *Biblioteca Digital del Patrimonio Iberoamericano* e da *Library of Congress* dos Estados Unidos da América na qual o nome de Gutierrez Nájera aparece apenas como um autor do porfiriato cujo pseudônimo era “Duque Job”. É interessante que alguns países, como a Bolívia, têm seu enlace para consulta apenas através da *Biblioteca Digital del Patrimonio Iberoamericano*, o que de certa maneira facilita o acesso à pesquisa.

Na consulta às Bibliotecas Nacionais da Argentina, Paraguai e Uruguai não houve resultados a “Manuel Gutiérrez Nájera”. A biblioteca da Bolívia, como já dito, está conectada à *Biblioteca Digital del Patrimonio Iberoamericano* que também não retornou resultados à pesquisa. A da Colômbia apresentou os seguintes oito resultados:

### Figura 2 - Entradas da biblioteca da Colômbia

Coleção: El Nuevo Tiempo Literario. Bogotá: Imprenta La Crónica:

1. *Invitación al amor* – página 93 – Tomo 3 número 1018-6 (julio 1905) a745992
2. *Mi último artículo* – páginas 78-9 – Tomo 6, número 1832-5 (diciembre 1907) a745992
3. *Cuentos Tristes* – páginas 328-9 – Tomo 6, número 1939-21 (marzo 1908) a745992
4. *Estrofas* – páginas 13 – Tomo 2, número 596-1 (abril 1904) a745992
5. *El vestido blanco* – páginas 133-5 – Tomo 3, número 1039-9 (agosto 1905) a745992

Biblioteca popular”. Colección de grandes escritores nacionales y extranjeros:

6. *Poesías* – 31 poemas

Gutiérrez Nájera em antologias de dois autores:

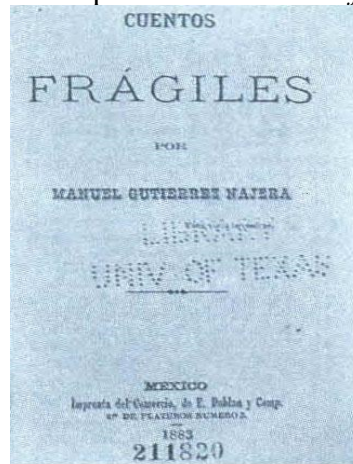
7. Pedro Pablo Figueroa
8. Jorge Mateus

Fonte: Elaborada pela autora (2019).

Já a Biblioteca Nacional de Venezuela apresentou três resultados. O primeiro e o terceiro de poesia e o segundo, justamente, *La música y el instante: crónicas*.

Apesar de sua extensa obra, apenas um livro de Gutiérrez Nájera foi publicado em vida do autor: *Cuentos Frágiles* em 1883, composto por 15 relatos, foi o número inicial, e o único, da coleção *Biblioteca Honrada* que o autor se propunha dirigir. Na verdade, foi nos jornais que Gutiérrez Nájera publicou a maior parte de sua obra.

### Figura 3 - Capa do livro *Cuentos frágiles*



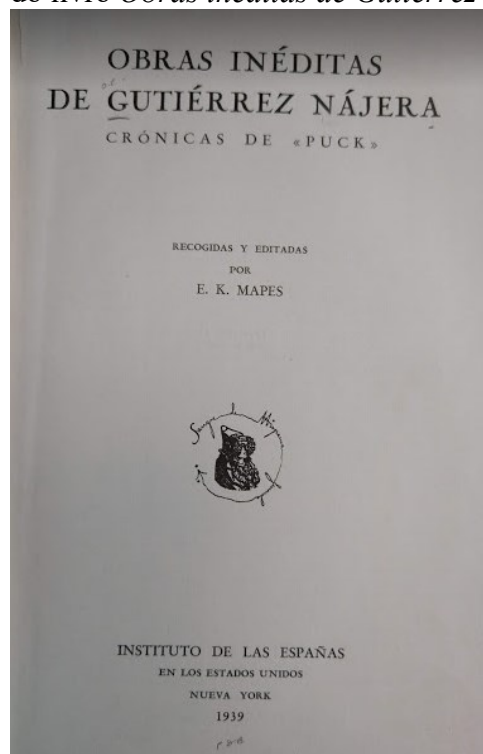
Fonte: Franco (1998).

Incansável escritor, quer como poeta, quer como cronista jornalístico, cuja obra tem catalogados mais de dois mil títulos, Gutiérrez Nájera foi um homem de seu tempo, forjado pela história construída por meio de liberdades e tiranias, um imperador fuzilado, um presidente

indígena e um general mulato. Com uma carreira precoce, uma feiura questionável (MONTERDE, 1975) e a indelével gardênia branca na lapela – por suas qualidades estéticas, dela, a flor (INAH, 2017, p. 5), mais que o representante de um país em intensa mudança, Gutiérrez Nájera evocava a França que acabou sendo destituída em Querétaro; ele usava o espanhol erudito trespassado por uma impressionante cultura letrada e pontilhado por *náhuatl*, e, mais que tudo, expressava lirismo e cinismo com a mesma pungência e cuidado.

Seu legado literário retrata a modernidade avassaladora da segunda metade do século XIX, as elites afrancesadas com suas noites de luxo e ostentação, espetáculos que iam da ópera aos bailes populares ou as tragédias e vicissitudes da cidade, com a delicadeza de um *lord* inglês. No entanto, Gutiérrez Nájera tece críticas mordazes, líricas e intensas. Devido a sua importância no panorama literário e social da CDMX no século XIX, postumamente várias antologias ou livros avulsos vieram a público sobretudo no México, alguns na Espanha e pelo menos um foi publicado em Nova York em 1943, a saber: *Obras inéditas de Gutiérrez Nájera: Crónicas de Puck* (OVIEDO, 2012, p. 251). Dado interessante é que na NYPL conste um exemplar daquele livro que foi publicado em 1939, como pode ser visto na Figura 4:

Figura 4 - Folha de rosto do livro *Obras inéditas de Gutiérrez Nájera: Crónicas de Puck*



Fonte: Elaborada pela autora (2019).

A extensão da obra de Gutierrez Nájera é de difícil cálculo já que, apesar de a UNAM fazer um trabalho intenso de abarcar essa obra, em 1994 apenas havia sido publicada 25% da produção de Gutiérrez Nájera, 25% ainda estava em processo de edição e os 50% faltantes estariam aguardando para serem ordenados e preparados (MARTÍNEZ; PEREYRA, 2009, p. 194), sem contar as edições de aniversário de nascimento e morte de Gutiérrez Nájera também publicados pela UNAM entre 1959 e 1974, os mesmos autores informam que “desde 1994 até o presente apareceram cinco volumes mais da série que, de novo, poderiam ou não terem sido incluídos nessa consideração de 1994” (p. 194).<sup>c</sup> Monterde (1975, p. 170) também informa que “em vinte anos de labor (1876-1895), pode ter publicado uns quarenta volumes de prosa”. Também Martínez (2006, p. 15) apresenta a cifra de mais de mil e quinhentas peças jornalísticas com um estilo fresco e galante, apesar de sua enorme produção.

### 1.1 PROCURANDO NÁJERA

A partir de todos esses dados, eu me interessei em encontrar algum trabalho de Gutiérrez Nájera que não fosse poesia (já que a tradução de poesias implica em aspectos que não cabem a discussão desse trabalho) nem tivesse sido publicado no México em formato livro, a fim de perceber a abrangência do autor fora de seu país natal. Além disso, já que a segunda metade do século XIX trazia grandes mudanças socioculturais, especialmente com o porfiriato, eu esperava encontrar textos em prosa que abarcassem a ópera e o teatro pois há uma grande quantidade de crônicas de Gutiérrez Nájera dedicadas à vida teatral da Cidade do México, nas suas mais diferentes manifestações: tragédia/comédias, óperas, musicais. O único encontrado é da *Fundación Biblioteca Ayacucho*, da Venezuela, e, justamente *La música y el instante: crónicas*, de 1976, de onde foram retiradas cinco crônicas cuja tradução comentada é objeto desta tese.

A princípio, ao ter contato com as 30 crônicas que compõem o livro, a ideia foi de traduzi-lo por inteiro. No entanto, as limitações da própria escrita da tese me fizeram optar por trabalhar apenas 5 delas, como poderá ser visto no capítulo 3. O livro em questão é composto por um prólogo de Óscar Rodríguez Ortiz e por trinta crônicas datadas entre 1881 e 1894 sendo que quatro delas não apresentam datas, a saber, “Otelo, Yago y Desdémona”, “Romeo y Julieta”, “La virgen de Guadalupe” e “Benito Juárez”. Um dado que me pareceu curioso foi descobrir que, apesar do título, o livro não é composto exclusivamente por textos que tratam

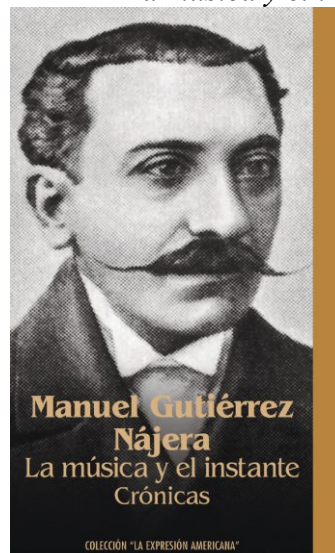
das artes cênicas e/ou musicais. Há alguns que tratam de crítica literária, história etc. Conforme dito no prólogo:

Os historiadores e estudiosos retêm todos a importância de Gutiérrez Nájera como poeta, no trânsito entre o Romantismo e o Modernismo. Mas a atenção se dirige também a quem estava escravizado à crônica. Sua predileção eram as artes cênicas como particularmente a ópera. Melômano incurável, seus trabalhos dão conta da movimentada vida teatral da Cidade do México. Seria necessário advertir que seus trabalhos não são de crítica musical no sentido que hoje tem essa especialidade. São as crônicas de um enamorado da música, de alguém privilegiado por sua condição de poeta e pelo lugar que a sociedade lhe concede: árbitro de gostos e valores. (GUTIÉRREZ NÁJERA, 1976, p. 8)<sup>d</sup>

Começou então a busca pelo livro *La música y el instante: crónicas*. Não o encontrei em papel e não tardou muito para que eu descobrisse que a única publicação disponível fosse a da Biblioteca Ayacucho da Venezuela, encontrado naquele país. Assim, após uma longa busca no afã de comprar o livro tradicional, em papel, no final das contas, acabei por comprar a versão em PDF.

Os livros em papel, direto de um sebo de San Cristóbal, Venezuela, e de um sebo em Barranquilla, Colômbia, chegaram apenas em julho de 2019, quando foi possível verificar se o PDF estava de acordo com a versão impressa. Felizmente, ambas as edições possibilitaram verificar a acurácia do PDF.

Figura 5 - Capa do livro *La música y el instante: crónicas*



Fonte: Elaborada pela autora (2019).

## 1.2 ENCONTRANDO MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA

Em primeiro lugar, algumas datas se fazem necessárias para aclarar informações sobre o livro aqui citado. O PDF encontrado on-line data de 1976 e possivelmente é a primeira edição da obra. Os dois volumes recebidos são de 2003. Entretanto, o que veio de Barranquilla é com capa dura e o que veio de San Cristóbal tem, na contracapa, a informação dos demais volumes da *Biblioteca Ayacucho, Colección Expresión Americana*, ainda que ambos os volumes tenham sido produzidos em Caracas.

Também vale a pena informar que a coleção *La Expresión Americana* tem um exemplar do brasileiro Joaquim Nabuco e é composta por 30 livros; o volume dedicado a Gutiérrez Nájera é o número 26:

Figura 6 - Livros da coleção *La Expresión Americana*

1. Domingos Faustino Sarmiento – Recuerdos de Provincia
2. Rafael de Nogales Méndez – Memorias
3. Rafael de Nogales Méndez – Memorias
4. La vida de Rubén Darío escrita por él mismo
5. Luis Alberto Sánchez – Flora Tristán: Una mujer sola contra el mundo
6. Mariano Picón Salas – Pedro Claver, el santo de los esclavos
7. Germán Arciniegas – Los comuneros
8. Germán Arciniegas – Los comuneros
9. Francisco de Miranda – Diarios de Moscú y San Petersburgo
10. Enrique Gómez Carrillo – La vida parisiense
11. Rubén Darío – Retratos y figuras
12. Alejandro de Humboldt – Breviario del Nuevo Mundo
13. José María Vargas Vila – Rubén Darío
14. Fray Servando Teresa de Mier – Memorias
15. José Enrique Rodó – Ciudadano de Roma
16. Manuel Díaz Rodríguez – Camino de perfección
17. Amado Nervo – Crónicas
18. Ezequiel Martínez Estrada – El hermano Quiroga. Cartas de Quiroga a Martínez Estrada
19. Domingo de Alcalá – Defensa de Sucre
20. José Martí – Cartas de amistad
21. César Vallejo – Crónicas de poeta
22. Joaquim Nabuco – Mi formación
23. Mariano Picón Salas – Meditación de Europa
24. Miguel de Unamuno – Americanidad
25. José Martí – Escenas norteamericanas
26. Manuel Gutiérrez Nájera – La música y el instante: crónicas
27. Rufino Blanco Fombona – Hombres y libros
28. Domingo Faustino Sarmiento – Viaje a Francia
29. Miguel Cané – En viaje
30. Ricardo Palma – Tradiciones en salsa verde y otros textos

Fonte: Elaborada pela autora (2019).



O interesse em trabalhar textos de Gutiérrez Nájera não se deu somente porque ele é considerado o pai/precursor do modernismo mexicano (HERNÁNDEZ, 2014, p. 26), como também porque foi um notável e profícuo escritor com milhares de páginas tanto jornalísticas como literárias e apresenta desde trabalhos como poesia, crônicas, ensaios, reflexões ou ficções, até estampas, “com um amálgama de temas morais, sociais, políticos, literários e de entretenimento” (*Ibid.*, p. 28). Importante é salientar que o conceito de modernista nos países de língua espanhola, bem como suas características e anterioridades são diferentes do de língua portuguesa.

Ademais, Gutiérrez Nájera foi um tradutor ocasional e fez parte de um grupo de intelectuais do fim do século XIX que traçaram novas perspectivas literárias e construíram o momento sócio-histórico do movimento modernista hispano-americano. Henríquez Ureña (1962) retrata Gutiérrez Nájera como constante e metódico em seu trabalho jornalístico, e informa que de sua caneta brotavam diariamente impressões de teatro e anotações sobre livros recentes ou acontecimentos da vida literária (p. 65). Um fato interessante é que, como um homem de seu tempo, Gutiérrez Nájera esteve subjugado ao que se esperava **em termos de crônica jornalística**, mesmo sabendo que sua produção abarcava um espectro muito amplo **em termos das** impressões estético-sociais do fim do século XIX na Cidade do México. Em outras palavras, no México – onde o porfiriato trouxe em seu bojo a profissionalização do jornalismo, entre outras atividades – Gutiérrez Nájera revelou suas próprias preferências literárias ainda que adaptadas às demandas do mercado cultural daquele período.

Na estrutura da obra de Manuel Gutiérrez Nájera, Díaz Alejo (1995), evoca a perspectiva dele como cronista, e Ovando (1995), mais que cronista, aborda sua obra como cronista social; a importância de perceber a diferença entre essas duas vertentes, é que a primeira pesquisadora trabalha com Manuel Gutiérrez Nájera escritor incluindo a prosa na qual a crônica jornalística se encontra. Esta autora considera que a obra literária de Gutiérrez Nájera envolve o conceito absoluto da palavra literatura; a literatura em si mesma poética, crítica de textos, análise de diversas obras e personagens, mas a literatura sendo também a manifestação da sua estética pessoal. Ou seja, a criação artística que eclode na publicação entre a obra jornalística e a cronística que é, por sua vez, uma relação íntima e pessoal do autor como sujeito enunciativo que produzia a partir da leitura de seus autores favoritos, e de suas longas horas de leitura e pesquisa, para alcançar as metas expressivas que eram muitas vezes dolorosas. Ovando (1995) também considera que o resultado harmônico entre suas ideias e a linguagem utilizada

para expressá-las com nuances de emoções, sensorialidade, de riqueza verbal, perpassa sua obra como um todo. Entretanto será na crônica onde vão ser sedimentados os elementos que conformarão o caráter e perspectiva da sua obra, seja ela crônica ou não. No caso dos textos do livro trabalhados nesta tese, é muito importante referir ao que explana Díaz Alejo (1995) já que Gutiérrez Nájera expressa suas opiniões, conceitos, perspectivas, expectativas, lirismo e senso crítico, de uma percepção exata e um longo processo de observação e análise juntamente com seu enorme conhecimento de obras teatrais e peças musicais, que conformaram uma visão muito particular desse momento sócio-histórico que, guardadas as devidas proporções, tinha a mesma efervescência que futuramente a Paris dos anos 20 teria. Em outras palavras, o amálgama da literatura, música e outras artes materializadas em um determinado espaço tempo – neste caso o terceiro terço do século XIX, na CDMX da qual Gutiérrez Nájera foi cronista, não apenas no sentido do que foram os cronistas históricos, da Espanha por exemplo, como também, um baluarte das artes cênicas no crepúsculo (ou quase), daquele século.

Na mesma medida, Ovando (1995), em uma visão que registra Gutiérrez Nájera como “rey de los cronistas”, traz um aspecto muito importante da vida cotidiana neste último terço do século XIX: dar notícias pontuais da vida social de CDMX que tanto deslumbrava Gutiérrez Nájera. Segundo a autora, ao Duque Job fascinava-lhe assistir tertúlias, chás, festas diplomáticas, banquetes e, sobretudo, os bailes que eram oferecidos pelas famílias aristocráticas no seu tempo. O Duque Job, um dos muitos nomes artísticos de Gutiérrez Nájera, era o expoente mundano/literário/jornalístico que representava toda uma época naquele momento do porfiriato, onde o “General Mulato” governava de rédeas soltas um país que transcendia sua própria insignificância na América do Norte, se comparado ao Canadá ou aos USA. Não obstante, apesar desta mediocridade, e em termos de América Latina, a sociedade mexicana saía do marasmo, com o fortalecimento da paz, e abria os seus salões aos incondicionais admiradores do presidente Porfirio Díaz. Este “louvor político” podia ser visto através dos esplêndidos bailes, feiras de vaidades, e as crônicas de Gutiérrez Nájera como parte da “pintura da sociedade”.

É importante ressaltar que o processo de elaboração do presente texto se pautou pela tentativa de recriar o estilo do autor na minha escrita em língua portuguesa. Da mesma maneira que se poderia, guardadas as devidas proporções, comparar a mordacidade de Gutiérrez Nájera

com Juca Chaves,<sup>4</sup> o meu processo de escrita buscou trazer a **leveza**, um pouco de **crítica**, algo de **diversão** e de **ironia**, todas encontradas nos textos aqui traduzidos, e, claro, seu lirismo pragmático. Isso, ainda que certas peculiaridades do texto original só tenham sentido dentro do contexto do fim do século XIX, na Cidade do México, levou-me a considerar a possibilidade de que o texto traduzido estivesse mais próximo do século XIX que do XXI. Entretanto, nas traduções comentadas, acabei por manter (ou pelo menos tentar) o estilo do autor com notas de rodapé para esclarecimentos.

Sobre o sentido das crônicas no contexto no século XIX, cabe citar que Granja (2018, p. 27) faz uma referência a Machado de Assis no Brasil que poderia, muito bem, ser adequada a Gutiérrez Nájera:

À roda dos anos 1880, o mais importante cronista brasileiro da época promovia a educação do seu público na conversa semanal da crônica, incluindo nela a política, em sentido amplo, ou comentando fatos específicos. Se por um lado esse diálogo é ainda extremamente apoiado em um esquema discursivo retórico (exórdio com enumeração das questões, narração com exemplificação do problema e autoridade do enunciador, entre outros), por outro lado incorpora, na referência direta ao leitor e na autoironia, o esquema da conversação de salão, transformando o gênero em um diálogo exigente entre narrador-cronista e leitores.

Claro que Gutiérrez Nájera não escreveria em português (ainda que fosse um eventual tradutor do francês), nem o leitor das traduções produzidas nessa tese é o mesmo leitor com as experiências, expectativas e percepções do final do século XIX. Sem embargo, perceber o enorme cabedal de conhecimento de Gutiérrez Nájera, entender sua produção jornalístico-literária, estudar seu esforço cotidiano para atuar de modo consciente e profissional em sua atividade jornalística, levou a que minhas escolhas tradutórias buscassem trazê-lo ao público brasileiro por **um viés menos conservador**, ainda que na escolha do léxico não tenha flexibilizado tanto assim. Outro ponto que considere é que, **atualmente, o público de óperas e seu respectivo conhecimento sobre o tema tem se reduzido cada vez mais. Isso me deu certa tranquilidade** para manter minha percepção do trabalho a ser realizado. Na verdade, o desejo de fazer uma transcrição<sup>5</sup> foi grande, mas meu respeito/ perplexidade/ admiração por Gutiérrez Nájera foi grande demais, e, portanto, tentei trazê-lo em seu momento, tentativa algo ingênua de congelar o efêmero...

<sup>4</sup> Artista brasileiro, também referido como Menestrel do Brasil, conhecido por seu estilo irreverente e crítico.

<sup>5</sup> O termo se refere, *grosso modo*, à tradução criativa na qual o tradutor adapta a linguagem, considerando fatores culturais, a fim de que ocorram as mesmas reações nos leitores do texto traduzido quanto no texto original.

Na prática, muito do que se sabe hoje da obra de Gutiérrez Nájera se deve a Erwin Kempton Mapes, da *State University of Iowa*, que pesquisou o autor e sua obra de 1930 a 1958. Ele é o compilador de uma das obras de Gutiérrez Nájera, publicada em 1959, utilizadas nesse trabalho. Em suas palavras,

Logo estes estudos me levaram a uma conclusão, na que concordam muitos outros pesquisadores do modernismo: de que, apesar da enorme importância de Darío no desenvolvimento do movimento, ele não foi o verdadeiro inventor de muitos dos procedimentos que se dão como característicos de sua obra. Para descobrir o iniciador seria preciso examinar os escritos dos primeiros modernistas.

Para tal pesquisa deveria se pensar em primeiro lugar em Gutiérrez Nájera, nascido oito anos antes que Darío, e que começou a publicar poesias e artigos em 1875, uns 13 anos antes da primeira edição de *Azul* (1888). (MAPES *In* GUTIÉRREZ NÁJERA, 1959, p. 5)<sup>e</sup>

Com esse dado em consideração, esta pesquisa acaba conduzindo a uma possibilidade que não havia sido pensada quando escolhi trabalhar com Gutiérrez Nájera: trazer ao público de língua portuguesa o conhecimento do autor que pode ser, de fato, o inaugurador do movimento modernista em língua espanhola, a partir das considerações de Schulman (1995, p. 13), Mapes no prólogo das *Obras I - crítica literária I* (GUTIÉRREZ NÁJERA, 1959, p. 5) e de Oviedo (2012, p. 248), referindo-se à publicação do romance *Por donde se sube al cielo*, quando afirma “que, por sua data de publicação (México, 1882), deve ser considerado o primeiro exemplo modernista do gênero”.<sup>f</sup> Essa afirmação é reiterada pelo próprio *Por donde se sube al cielo*, que consta de 192 páginas e foi divulgado em forma de folhetim de junho a outubro no jornal *El Noticioso*; ainda assim, foi publicado seis anos antes de *Azul* de Rúben Darío que veio a público no Chile, em 30 de julho de 1888.

### 1.3 OBJETIVOS

Com tantas possibilidades para conhecer e divulgar tanto o autor como sua obra, o principal objetivo deste trabalho é trazer ao público brasileiro um pouco da vida e obra de Manuel Gutiérrez Nájera, como um importante autor do modernismo mexicano. Do mesmo modo, apresentar a tradução comentada de 5 de suas crônicas presentes no livro *La música y el instante: cónicas*. Como terceiro objetivo, vem a sugestão de uma “roda de tradução que serviu como um modelo balizador para nortear os propósitos tradutórios aqui utilizados.

#### 1.4 METODOLOGIA

Lembrando que Gutiérrez Nájera (1859–1895) foi um escritor mexicano que representou muito claramente o contexto sócio, histórico, cultural e ideológico do México na segunda metade do século XIX. Desse modo, o trabalho foi elaborado a partir de uma análise bibliográfico-documental com coleta de dados tanto presencial como virtualmente sobre Gutiérrez Nájera além de autores da literatura e dos estudos da tradução como Bajtín (2013), Bauman (2010), Berman (2013), Candido (2006), Damrosch (2003), Gentzler (1993 & 2017), Munday (2012), Schleiermacher (2016), entre outros. A pesquisa revelou uma obra vastíssima que consta de mais de dois mil trabalhos de um autor praticamente desconhecido no Brasil, mas que apresenta fortes indícios de ter sido o primeiro autor modernista em língua espanhola.

## 2 CONTEXTUALIZANDO: MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA NO MÉXICO NO FIM DO SÉCULO XIX

O México, no início do século XIX, ainda como mais uma colônia espanhola, era conhecido como *Nueva España*, cuja capital era México, que é uma palavra originária da língua *náhuatl*. A palavra México se constitui de duas partes: *Metzli*, que significa lua, e *xicli*, que significa umbigo, ou seja, México quer dizer “no umbigo da lua”.

A partir desse dado, começo um passeio pela formação do país, algumas de suas peculiaridades e, principalmente, situo Gutiérrez Nájera nele.

### 2.1 MÉXICO E O CONTEXTO DE FIM DO SÉCULO XIX

Autores como Escalante *et al.* (2013), Velásquez *et al.* (2015), Monterde (1975) Peña (1960, 1984 e 2012) e sites como Arqueologia Mexicana informam que, durante sua formação como Estado Nacional, passou por sete nomes a partir dos onze anos no processo de guerra de independência, de 16 de setembro de 1811 a 27 de setembro de 1821. Ou seja, o nome foi sendo alterado conforme as mudanças políticas e o interesse de seus governantes. Desde o descobrimento (1553) a 1813, era *Nueva España*. Durante os anos da revolução foi chamado de *América Mexicana* pelo *Congreso de Chilpancingo* em 1813, para inculcar sentimentos nacionalistas bem como a própria ideia e identidade como nação, o que, posso considerar que as “batalhas de identidade que realmente se lutam” e “as práticas de identidade realmente levadas a cabo não vão a nenhuma parte se se cingem de perto à pureza e às teorias ou aos programas políticos declarados”<sup>g</sup> (BAUMAN, 2010, p. 165). Ou seja, a duração da *América Mexicana* existiu até o início do seguinte período.

Também, Escalante *et al.* (2013), Velásquez *et al.* (2015), Monterde (1975) Peña (1960, 1984 e 2012) entre outros, informam que de 1821 a 1823 foi transformado em Imperio Mejicano (alguns autores se referem como Primer Imperio Mejicano), quando as tropas rebeldes entraram na Ciudad de México assim que foram assinados os Tratados de Córdoba pelo emissário da Espanha, Juan O’Donojú, no qual se reconhece a independência do México. Essa era durou 18 meses, de 28 de setembro de 1821 a 19 de março de 1823; durante esses meses o país foi governado pelo general Agustín de Iturbide usando o título de Agustín I de México. O Congresso Nacional emitiu um decreto oficial em 21 de maio de 1822 ratificando a

nomeação de Iturbide, ainda que tenha sido, em termos oficiais, uma medida temporal até que um monarca europeu aceitasse governar o país. A título de informação, as diferentes grafias da palavra México/Méjico e suas variações veem dos diferentes materiais consultados; preferi manter a grafia original.

A partir da constituição de 1823, o país foi chamado de Nación Mejicana. Com a constituição de 1857, o país foi renomeado oficialmente como República Mejicana, ainda que em seu texto também seja empregada a expressão Estados Unidos Mexicanos. De 1863 a 1867 tem lugar o Imperio Mejicano ou Segundo Imperio Mejicano, graças, em grande medida, a que Napoleão III, imperador da França, desejou que no trono mexicano houvesse alguém que promovesse os interesses franceses na América. Assim, ficou o país a cargo do irmão do imperador Francisco José da Áustria-Hungria, o arquiduque Fernando Maximiliano José Maria de Habsburgo-Lorena (Viena: 1832 – México: 1867), chamado Maximiliano de Habsburgo e, conhecido na História como Maximiliano I do México.

Finalmente, a partir da Constituição de 1917 até os dias de hoje, o país volta a ser Estados Unidos Mexicanos, nome que já havia sido utilizado na Constituição de 1824, mas que não havia sido retomado até o século XX. Contudo, a partir de 1867 – período em que, pouco depois, Gutiérrez Nájera inicia sua produção literária – o México estava passando pela restauração da república. Começa então uma nova época que contribui grandemente para o renascimento das Letras e Artes. A vitória da República não foi cruenta já que com a queda de Maximiliano de Habsburgo-Lorena, II Imperador do México, Benito Juárez ocupa a capital em 21 de junho e faz sua entrada com a instauração do governo nacional presidido por ele. Assim, não se derramou mais sangue depois da batalha de Querétaro.

Um dado interessante é que os políticos que participaram da “aventura imperial”, entre os quais se contavam alguns escritores, sofreram apenas prisão ou desterro, não foram sentenciados à morte, além do que, pouco depois foi decretada uma anistia. Em outras palavras, o México finalmente alcançava a sua unidade política, com o reconhecimento de uma lei fundamental; assim desaparecia uma causa geradora da anarquia e da guerra civil no curso de quase 50 anos.

Benito Juárez, conhecido como Benemérito das Américas, governou o México de 1857 até 1872, ano em que Gutiérrez Nájera enviou seu primeiro texto à revista *La Iberia*. Infelizmente (pela percepção que tenho em 2021, que Maximiliano poderia ter sido desterrado, por exemplo) Juárez ordenou a execução por fuzilamento de Maximiliano de Habsburgo, último

imperador do México, que na época tinha apenas 35 anos de idade, somente uns meses a menos que Gutiérrez Nájera quando de sua morte.

É muito importante recordar que, a fim de contrapor o emergente poder dos Estados Unidos em todas as Américas, as monarquias europeias tentaram aproveitar os distúrbios da guerra civil entre conservadores e republicanos no México para intervir de forma intensa no país. Em uma visão geral, o imperador francês, Napoleão III, sugeriu que Maximiliano fosse proclamado como imperador mexicano. Em 1864, o austríaco chegou, via mar, à que seria sua nova pátria. Maximiliano instalou-se no Castelo Chapultepec, dentro de um bosque de mesmo nome, na atual Ciudad de México.

Durante o processo da guerra civil, Maximiliano, por questões de interesses específicos das diversas potências europeias, incluindo a França, foi abandonado política e militarmente. Flores Solís (2013) informa que foi em Querétaro onde o 2º imperador do México foi sitiado e preso e, em seguida, condenado à morte em um conselho de guerra. A História relata que houve uma ligeira tentativa de Juárez para salvar o austríaco devido a insistentes pedidos de anistia vindos de diversos países, incluindo uma carta de Victor Hugo. Entretanto, existe uma tradição que afirma que Juárez, ao negar a clemência ao imperador, diz: “No mato al hombre. Mato la idea”.<sup>6</sup> Na verdade, a liberação do imperador não tinha reais chances de acontecer; assim, Maximiliano foi executado por fuzilamento com dois de seus generais (Miguel Miramón e Tomás Mejía) em 19 de junho de 1867 no *Cerro de las Campanas* da cidade de Querétaro.<sup>7</sup>

A execução do imperador foi tão importante<sup>8</sup> que o pintor francês Édouard Manet a imortalizou em 1867-8 em uma série de cinco composições sob o título de *L'exécution de Maximilien*. No quadro, Manet retrata Maximiliano com um chapéu mexicano e o pelotão de

---

<sup>6</sup> Cf. DÁVILA, D.C. Maximiliano, Miramón y Mejía son fuzilados. **Memoria Política de México**. Edición Perenne, 2021. Disponível em: <https://www.memoriapoliticademexico.org/Efemerides/6/19061867.html>. Acesso em: 20 set. 2018.

<sup>7</sup> Um dado curioso é que há uma “teoria da conspiração” que supõe que, devido ao fato de tanto Juárez como Maximiliano serem maçons, este foi poupado. Cf. VALDELOMAR, Rosa. El archiduque Maximiliano no fue fusilado: murió en El Salvador con 104 años y el nombre de Justo Armas. **ABC Cultura**. Atualizado em 04/03/2021. Disponível em: [https://www.abc.es/cultura/abci-archiduque-maximiliano-no-fusilado-murio-salvador-anos-y-nombre-justo-armas-200103040300-16102\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/abci-archiduque-maximiliano-no-fusilado-murio-salvador-anos-y-nombre-justo-armas-200103040300-16102_noticia.html). Acesso em: 20 set. 2018.

<sup>8</sup> Quando criança, Unamuno viu, em bonecos de cera, a representação da cena, e em seu livro *Recuerdos de niñez y mocedad* relata: “Hirió mi imaginación la tragedia de Querétaro... Y aún me parece ver al pobre emperador de rodillas, con sus largas barbas blancas y vendados los ojos”. Cf. UNAMUNO, M. *Recuerdos de niñez y de mocedad*. **Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes**. [s.d.]. Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/recuerdos-de-niez-y-de-mocedad/html/dcad7028-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/recuerdos-de-niez-y-de-mocedad/html/dcad7028-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_2.html). Acesso em: 20 set. 2018.



fuzilamento com uniforme francês fatos que não têm eco nos dados históricos. Cabe informar que na representação vista por Unamuno quando criança, o imperador destituído estava de joelhos e na pintura os três condenados estavam de pé, dado que confere com os registros da época; além disso, Unamuno se refere às barbas brancas do imperador o que é pouco provável já que ele tinha somente 35 anos na época.

O fato é que os Estados Unidos da América, que já davam sinais de serem uma potência regional, apoiavam a presidência de Benito Juárez (indígena, advogado, liberal e maçom), o que também servia para legitimar seu governo. Portanto, Juárez precisava mostrar sua força e honradez mostrando sua consciência sempre firme, estimulando os bons cidadãos que o aplaudiam, que lhe apoiavam na empresa de inaugurar um marco de mudanças importantes: a aquisição do direito e a cessão das liberdades ao povo mexicano.

Figura 7 - Memorial Benito Juárez – Veracruz – México



Fonte: Elaborada pela autora (2018).

Depois da morte de Juárez, Sebastián Lerdo de Tejada foi eleito presidente de 1872 a 1876 e anunciou sua aspiração a candidatar-se à reeleição, o que era constitucionalmente permitido. Entretanto essa aspiração foi impedida pela Revolución de Tuxtepec, um movimento armado ocorrido em janeiro de 1876 e liderado pelo famoso general Porfirio Díaz.

A revolução terminou em novembro de 1876 com Lerdo de Tejada e todo seu gabinete sendo exilados e dando início aos mais de 35 anos de presidência de Porfirio Díaz, período conhecido como porfiriato.

Cabe notar como Porfirio Díaz foi recebido pela população:

Para muitos trabalhadores urbanos, o general mestiço, herói sobrevivente de muitas batalhas importantes contra os franceses, pareceu incorporar muitas de suas aspirações do liberalismo popular cujas raízes estavam na constituição de 1857, não menos do que em suas promessas iniciais de não reeleição e de governar pela lei. (LEAR, 2001, p. 114)<sup>h</sup>

Nestes momentos de transição, quando a presidência de Benito Juárez estava sendo sedimentada apesar de algumas esporádicas tentativas de reestabelecer a monarquia (geralmente na região de Yucatán), havia também as oposições políticas de Lerdo de Tejada e, por outro lado, Porfirio Díaz; com o bulício da fundação do Gran Círculo de Obreros de México foram estabelecidas cooperativas de produção simultaneamente à existência de numerosas greves. Nesse clima há um importante aumento de publicações na área da História, também de importância científica.

Durante o porfiriato, que durou até 1911 exceto por um pequeno período de quatro anos, o México sofre profundas transformações nos âmbitos político, econômico e social. Lear (2001), que estuda as relações trabalhistas no México, informa que as relações sociais, a industrialização e a urbanização, funcionaram como meios de transformação. O trabalho e a comunidade trabalhadora na Cidade do México no final do século XIX e começo do século XX ajudaram a legitimar a ordem pré-revolucionária. Na mesma medida, as classes dominantes viam na França seu “eixo reitor da vida cultural, inevitavelmente a cultura francesa deixou marcada influência nas classes alta e média da sociedade mexicana, especialmente a urbana” (CORTÉS; LASTRA, 1995, p. 14).<sup>i</sup> Além das transformações culturais, há o desenvolvimento das relações urbanas começadas no “velho regime”: novos setores da cidade passam a ser considerados de prestígio e outros se rivalizam como passeios preferidos pelas classes média e alta.

Trata-se de um momento em que a política deixa de absorver a vida pública e, então, consagra-se o artista, o escritor, como um trabalho intelectual e a literatura mexicana começa a florescer. Com isso, aqueles que haviam “empunhado o sabre e arrojando a lira” a requereram de novo e voltaram a tocá-la; segundo Peña (1960, p. 283) ao profundo silêncio que reinava na república das letras sucede “musical vibração de vida ativa e livre”.

O porfiriato tem sido considerado como um divisor de águas na modernização do México, ainda que dita modernização não seja *per se* contraditória. Precisamente nesse momento sócio-histórico-político-cultural, a sociedade mexicana estava totalmente dividida em castas: a aristocracia feudal, a burguesia nacional, a pequena burguesia, os políticos (que às vezes pertenciam às anteriores) e o proletariado. Ora, a elite passeava pelo Bosque de Chapultepec, Paseo de la Reforma e rua Plateros, espaços privilegiados, inclusive pela prosa najeriana que em certa medida foi o reflexo do idealismo utópico do período. O lado periférico, marginalizado e com eternas misérias históricas, era objeto de textos realistas e naturalistas, não por acaso, a mais abundante produção literária daquela época. Esse fato, segundo Martínez (2006, p. 48), incomodava a Gutiérrez Nájera, quem preferia a literatura sonhadora e legendária, como expressa, por exemplo, na crônica “Barba Azul” (item 3.14 do capítulo “Tradução comentada”).

Vale lembrar que Porfirio Díaz, e por extensão seu regime, foi um personagem muito controverso. Com o desenvolvimento econômico e da infraestrutura que o país teve naquela época, houve muitos que defendem o porfiriato. Mas também há quem o julgue e condene por muitos outros devido à desigualdade social e pela inexistência de liberdade política, bem como por um modelo de governo muito ineficiente ao ponto de permitir a existência da escravidão ainda que não fosse assim chamada.

Gutiérrez Nájera, como escritor do porfiriato tem, em 1959, uma publicação pela UNAM, em seu centenário de nascimento, uma ampla coletânea de sua obra com um dos volumes contendo parte de sua produção durante aquele período.

Organizando **minha** percepção a partir de Peña (1960), **posso dizer** que as paixões políticas revolucionárias, republicanas e monarquistas se apaziguaram; houve espaço para que a literatura renascesse. Debilita-se a imprensa doutrinária e surgem ou ressurgem corporações na área das belas artes. O Liceu Mexicano congrega os jovens e a Academia Mexicana de la Lengua, inspirada na espanhola, é criada em 1875. A propósito, havia sido o doutor (em medicina) Gabino Barreda que levou às instituições educativas em 1867 (VELÁSQUEZ, 2015 p. 481-483) as ideias de Augusto Comte, em outras palavras é o positivismo da ordem e progresso sendo inserido nas escolas mexicanas e que foi a base da criação da Escuela Nacional Preparatoria na CDMX, como um exemplo a ser seguido pelos demais estados e territórios e assim, a educação gratuita, laica e obrigatória atendeu todos os setores sociais com relação à educação primária. É interessante notar nesse aspecto que os liberais da República Restaurada

como Ramírez, Altamirano, Vallarta, entre outros, incluindo educadores, juristas e educadores, fizeram do positivismo a pedra angular dessa sociedade mexicana que estava começando a ser forjada.

**Posso dizer** que, ainda que mal distribuída, a educação básica abriu espaço para que os textos escritos comessem a fazer parte do cotidiano das classes mais baixas. Dessa época surgiram caderninhos de canções, contos de amor, contos patrióticos, adivinhações, fórmulas mágicas, receitas de cozinha, e folhas que com chamativos encabeçados informavam notícias de feitos e aparições milagrosas, de fenômenos ou desastres naturais, de acontecimentos políticos e de crimes sensacionais. Vendidos, narrados e cantados nas feiras, nas praças ou nos mercados, continham aquilo que os leitores queriam escutar ou ler (RECCHIA, 1995).

Em 1869, apareceu o periódico *El Renacimiento*, cujo simbólico título alude à atividade literária que vinha ressurgindo e constitui um ícone da época. Essa revista literária foi fundada por Gonzalo Esteva e Ignacio Altamirano que a dirigia. A revista publicava jovens escritores, em sua maioria liberais, ainda que houvesse alguns conservadores orbitando a seu redor. A chamada da revista diz “a todos os amantes das belas letras” e aos escritores de “todas as comunhões políticas” (PEÑA, 1960, p. 283).

No âmbito da História do México, a partir dos anos 1860, após o fim da guerra contra os Estados Unidos, os jornais e revistas especializados chegaram a ter um alto nível justamente nos primórdios da República Restaurada (VELÁSQUEZ, 2015 p. 481) entre os quais a revista *El Renacimiento*, que era dedicada à literatura, e dois que duraram mais tempo: *El Monitor Republicano* e *El Siglo XIX*. Os escritores Altamirano e Ramírez publicavam contos na revista *Albúm de Navidad*; Payno publicou *El hombre de la situación* e posteriormente *Los bandidos de Rio Frío* (considerado posteriormente o mais famoso romance do século XIX no México); Inclán divulgou um interessante trabalho que se chama *Astucia, el jefe de los Hermanos de la Hoja* (que tratava do contrabando de tabaco), em 1865 e foi considerada o único acontecimento literário da época de Maximiliano; e Cuéllar publicou *La linterna mágica*.

Todos os gêneros literários prosperam: romance, crítica, teatro, crônica, poesia. A inauguração do modernismo assinada pelo nicaraguense Rubén Darío, garante o ingresso da América espanhola nas correntes literárias europeias:

Poderia dividir-se também em movimentos literários como se fez com outras histórias da literatura, particularmente europeia, ainda que, como se demonstrou, os limites entre um e outro sejam muito vagos cronologicamente pela natureza mesma da vida de seus autores e das obras literárias. (SOL, 2014, p. 159)<sup>1</sup>

No final do século XIX, o estudo de línguas e literaturas estrangeiras começa a ser difundido, particularmente da literatura francesa. Entretanto, dentro de semelhante afã existe um propósito de criação original na prosa. Existe uma renovação e enriquecimento trazendo novos matizes e ritmos na literatura. De todo modo, é onde justamente as letras mexicanas vão ter a sua manifestação mais importante.

Para um povo cuja tradição oral é mais importante que a escrita (SEFCHOVICH, 2017), a fundação da *Academia Mexicana de la Lengua* em 1875 é um acontecimento significativo. Sobre esse tópico, Peña (1969, p. 284) afirma que ela era o órgão mais vigoroso e solidamente arraigado, com caracteres de perdurabilidade no ambiente literário do México. Creio ser importante ressaltar que não foi estabelecida como política linguística no México (no âmbito da lei) um idioma oficial desde que Benito Juárez – cuja etnia era zapoteca – foi presidente pela primeira vez em 18 de dezembro de 1857. Em notícia publicada em 22 de março de 2018 no site Arqueologia Mexicana, o México é o país nas américas com maior número de línguas indígenas: são 68 expressas em 364 variantes, além do idioma espanhol. Como é um dos países com maior variedade linguística e dialetal, a criação da Academia Mexicana de la Lengua constituiu um marco importante na implementação do espanhol como língua veicular de integração nacional. Não é proposta desse trabalho discutir políticas linguísticas ou expressar juízos diversos sobre o tema, considerando que importantes leis – como por exemplo em 1866 sobre o uso e propriedade de terras – eram publicadas em espanhol e náuatle (VELÁSQUEZ, 2015, p. 471).

Para Peña, em uma análise ao mesmo tempo mordaz e conformista, o autor crê que o espanhol veio a ser

[...] símbolo e síntese de pátria, oferecia tanto interesse para os hispano-americanos como para os espanhóis, unidos pelo vínculo comum da fala: decidiu fomentar a criação de Academias Americanas, autônomas no que diz respeito a seu regime interior, mas unidas em íntima relação com ela. Ditas Academias correspondentes, relacionadas entre si e com a matriz, trabalhariam pela preservação e defesa do idioma comum, aportando os vocábulos que conviesse admitir dentro do caudal do idioma, procurando arraigar as boas doutrinas que impedisse em sua corrupção e decadência, e, enfim, promovendo o desenvolvimento das letras. Vinham a ser essas corporações nascentes o indício de que, mais além das fronteiras, existem interesses ideais que põem em relação a mais de 100 milhões de homens. Representavam e representam estes doutos corpos a união espiritual de toda a raça. (PEÑA, 1960, p. 284-285)<sup>k</sup>

Claro está que todas aquelas mudanças políticas deixaram uma marca muito profunda em Gutiérrez Nájera porque durante a sua infância e adolescência, justamente a época em que

começa a ser intelectualmente produtivo, ele vivenciou as transformações culturais derivadas tanto das lutas internas quanto dos movimentos no poder entre facções liberais, monarquistas, militaristas, civilistas. Na sua idade adulta, ele aproveitou a paz e o progresso que o porfiriato trouxe consigo, com o desenvolvimento da malha ferroviária, o aparecimento da indústria, da eletricidade, além do afrancesamento da cultura.

Deve-se lembrar que o arquiduque Maximiliano de Habsburgo chegou ao poder no México com o apoio de Napoleão III e justamente com as benesses dos conservadores que eram contrários a Benito Juárez. Também é importante lembrar que a França era o eixo em torno do qual a vida cultural acontecia na Cidade do México muito mais na sociedade urbana que na rural. Gutiérrez Nájera acaba sendo muito influenciado por essa presença francesa nas Belas Artes, o que, às vezes, é criticado pois encontrei julgamentos ao afrancesamento da *Revista Azul* da qual ele foi cofundador, especialmente no trabalho de Franco (1998).

Ramos propõe uma visão da crônica nesse período:

Daí, entre outras coisas, que ao aproximar-nos aos primeiros impulsos da autonomização, no fim de século e no modernismo, evitaremos a entrada principal para o “interior” literário; procederemos lateralmente, lendo formas, como a crônica, onde a literatura representa, às vezes ansiosamente, no jornal, seu encontro e sua luta com os discursos tecnologizados e massificados da modernidade. Leremos a heterogeneidade formal da crônica como a representação das contradições que confronta a autoridade literária em sua proposta – sempre frustrada – de “purificar” e homogeneizar o território próprio ante as pressões e interpelações de outros discursos que limitavam sua virtual autonomia. Não leremos a crônica modernista (Darío, Gómez Carrillo, Casal, Gutiérrez Nájera e particularmente Martí) como uma forma meramente suplementar da poesia, nem como um simples *modus vivendi* dos escritores; parece-nos, na verdade, que a heterogeneidade da crônica, a mescla e choque de discursos no tecido de sua forma, projeta um dos aspectos distintivos da instituição literária latino-americana. (RAMOS, 2009, p. 28)<sup>1</sup>

Por sua vez, Martínez (2006, p. 60) apresenta a ideia de que, por sua abundância, a produção jornalística najeriana apresentava uma “flexibilidade genérica” que permitia a convivência da crônica e do relato. Como, devido a seu pai, Gutiérrez Nájera tinha uma intensa paixão pelo teatro, diversos de seus escritos mencionavam atores/atrizes, cantores de ópera, coristas, acrobatas, vedetes, autores e companhias artísticas que se apresentavam na noite da capital mexicana, além de descrições de espaços onde essas apresentações aconteciam. As crônicas de Gutiérrez Nájera, algumas extremamente longas e outras ridiculamente pequenas, cabiam dentro deste leque – extremamente amplo. De certo modo, foi Gutiérrez Nájera quem retratou a sociedade porfiriana do terceiro quarto do século XIX como nenhum outro autor mexicano até agora investigado. Deste modo, pode-se dizer que através das pesquisas de

Ovando (1995) em uma tarde de preocupações e interpretações eruditas livres, vemos o Duque Job discorrer sobre a vida de CDMX do fim do século.

Também, Ovando (1995) reforça a ideia de que a chegada da modernização no México na segunda metade do século XIX foi refletida/expressa em muitas das crônicas de Gutiérrez Nájera não apenas como cronista, mas como um cronista do porfiriato. Segundo esse autor, as elites econômicas políticas e culturais, devido a certa “prosperidade econômica e disponibilidade de novas tecnologias de transporte” (MEJÍA, 2012, p. 102) reduziram-se nos centros hegemônicos. Ele também afirma que na bibliografia sobre a literatura do final do século XIX (especialmente sobre o modernismo) ela deve obrigatoriamente ser considerada pelo prisma da integração latino-americana ao capitalismo internacional.

A partir da metade do século XIX, a cidade do México exibe suas cúpulas, o teatro de Belas Artes, a Alameda arborizada, a Cidadela e a majestosa praça “*de la Constitución*”, atualmente chamada Zócalo, com a Catedral e a futura coluna da Independência, que seria construída por ordem de Antonio López de Santa Anna.<sup>9</sup>

Figura 8 - Sketch arquitetônico do Zócalo em 1843



Fonte: Gualdi (1843).<sup>10</sup>

Cabem duas explicações sobre a coluna da Independência e o zócalo, que estão profundamente ligados à cultura mexicana. Em 1843, o então presidente do México, López de

<sup>9</sup> Presidente do México intermitentemente eleito ou de fato entre 1833 e 1835.

<sup>10</sup> Obra de Pedro Gualdi, Vista de la Gran Plaza de México, ca. 1843. Litografía. Digitalización: Raíces. Imagem disponível em: <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-zocalo-del-siglo-xvi-al-xxi>. Acesso em: 20 set. 2018.

Santa Anna mandou que fosse construído um monumento no “coração da capital”. Nesse lugar estava o mercado El Parián, que foi derrubado para construir essa estrutura e era, historicamente, um mercado indígena dos mexicas. Para tal construção, foi contratado o arquiteto Lorenzo de Hidalga cujo projeto previa que fosse feito um alicerce octogonal de um metro de altura, a partir do qual sairia uma coluna coroada por um anjo.

Em 1845, por questões financeiras, políticas e também pela invasão dos Estados Unidos ao México, a obra foi abandonada. Entretanto, boa parte do alicerce já havia sido edificado com 8 metros de diâmetro e quase 30 cm de altura. Em espanhol, esse alicerce, em arquitetura, é chamado justamente de zócalo. Como apenas o zócalo da coluna da Independência foi construído, o local passou a ser chamado pelo nome dessa base: Zócalo. A partir desse fato, outras urbes do México utilizaram esse nome para identificar a praça principal da cidade, que geralmente era chamada de *Plaza de Armas*. Isso devido à enorme influência que a Cidade do México exerce no país como modelo a ser seguido. Um dado curioso é que em 2017, após 174 anos, um grupo do INAH encontrou o zócalo no Zócalo.

Figura 9 - Zócalo em 1856



Fonte: Las Casas Consistoriales o Palacio Municipal (1856).<sup>11</sup>

Em várias partes do México a efervescência da vida cidadina cria setores para a arte. Cortés & Lastra nos informam que

<sup>11</sup> *Las Casas Consistoriales o Palacio Municipal*. 1856. Digitalización: Raíces. Disponível em: <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-zocalo-del-siglo-xvi-al-xxi>. Acesso em: 20 set. 2018.



Por essas ruas passeavam camponeses, mulheres do povo, engomados e maltrapilhos, burocratas, prostitutas e a elite engalanada com ternos e vestidos que seguiam os ditados da moda europeia. [...]

Todos os setores da população tinham seus porta-vozes nos diários da época. A imprensa se constituiu em um campo de batalha entre distintas ideologias e em um meio de difusão das melhores páginas da literatura do momento, tanto estrangeira como nacional. (CORTÉS & LASTRA, 1995, p. 18)<sup>m</sup>

Por outro lado, no último quarto do século XIX, a vida cultural na Cidade do México era fervilhante em termos de teatro e outras manifestações artísticas. Autores clássicos e modernos eram encenados, desde Shakespeare e Racine, a óperas de Verdi, Offenbach e Wagner. Em 1876, a Revolución de Tuxtepec, que dá início al porfiriato, afeta a vida teatral na Cidade do México e os autores mexicanos passam a ser mais encenados.

Em 10 de agosto daquele ano, com apenas 16 anos de idade, Manuel Gutiérrez Nájera começa a trabalhar como cronista de teatro no jornal *El correo germánico*, publicando um texto chamado “Crónica teatral”, sobre duas obras de autores mexicanos. Gutiérrez Nájera escreverá sete crônicas para esse jornal assinando meramente como “El Cronista”; a única crônica que não levou esse pseudônimo foi “Sor Teresa” de 1876.

Gutiérrez Nájera retrata na crônica jornalística a intensa e tumultuada vida cultural da Cidade do México no último quarto do século XIX. A propósito, nenhuma das minhas percepções sobre o período, o país e sua capital (CDMX) ou sobre o autor aqui estudado são – de nenhuma maneira – juízos de valor ou preconceituosos; ao contrário, buscam retratar a beleza, intensidade, estilo da cultura mexicana que produziu um autor tao genial como Gutiérrez Nájera.

Voltando àquela vida cultura, Cortés (1995) nos informa que Gutiérrez Nájera teve uma incansável e constante produção cronística que pode ser considerada como o relato testemunhal daquela efervescência cultural:

Pontual diletante, durante dezenove anos, de maneira ininterrupta – desde 10 de agosto de 1876, nas páginas de *El Correo Germánico*, até 12 de janeiro de 1895, num artículo publicado postumamente em 3 de março em *El Universal*– Gutiérrez Nájera, o cronista, deu constância da intensa atividade teatral que se desenvolveu na Cidade do México: tudo quanto sucedia dentro e fora dos teatros, no proscênio, no palco, atrás nos bastidores, foi matéria essencial para análises rigorosas que atualmente contribuem ao sentido da evolução estética e social de seu momento. (CORTÉS, 1995, p. 58)<sup>n</sup>

Gutiérrez Nájera assinala o início de uma nova época na literatura mexicana, naquela segunda metade do século XIX: indubitavelmente foi inovador, com uma perna no presente e outra na tradição. Sua produção literária, da poesia ao romance, foi a amálgama entre estilos,

ensejos e perspectivas de uma Cidade do México que estava se reinaugurando como metrópole visual e performativa na qual Gutiérrez Nájera acaba por guiar seu leitor naquele tecido elaborado com cerca de 40 teatros de vários portes, cuja Alameda<sup>12</sup> alimentava as tardes elegantes da massa urbana com sua estratificação social.

Figura 10 - Alameda 1848



Fonte: Currier (1848).<sup>13</sup>

## 2.2 MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA

Manuel Demetrio Francisco de Paula de la Santísima Trinidad Guadalupe Ignacio Antonio Miguel Joaquín Gutiérrez Nájera nasceu em 22 de dezembro de 1859, na Cidade do México, no cabalístico número 13 da rua del Esclavo (atualmente, República de Chile).

<sup>12</sup> Primeiro parque público do México, construído ainda no século XVII.

<sup>13</sup> Obra de Nathaniel Currier, *La Alameda de México*. 1848. Litografia coloreada a mano (25.4 x 35.2 cm). Imagem disponível em: <https://museoamparo.com/exposiciones/pieza/2707/la-alameda-de-mexico-1848>. Acesso em: 20 set. 2018.



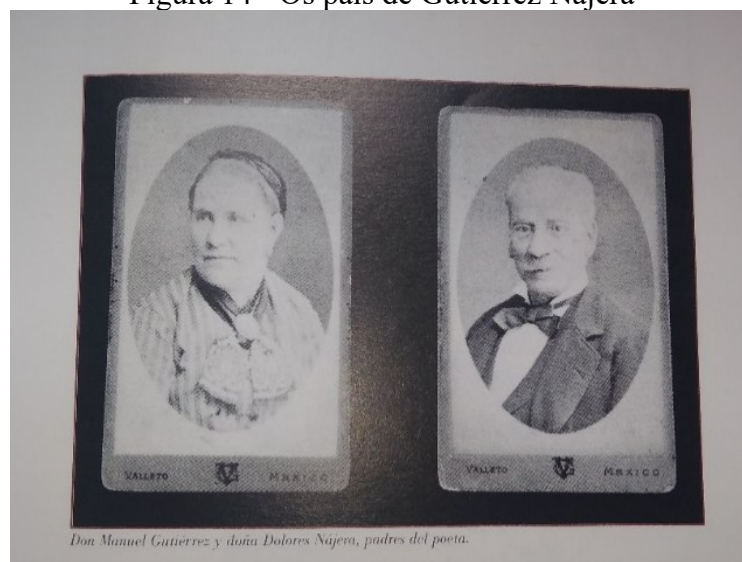
Figura 13 - Casa onde faleceu Gutiérrez Nájera



Fonte: Cortés *et al.* (1995).

Sua família era de origem modesta, mas, de certa forma, acomodada. Ele foi o primogênito do casal Manuel Gutiérrez Gómez (1818-1889) e Dolores Nájera y Huerta (1831-1895); teve dois irmãos menores e uma meia-irmã. Sua mãe, uma mulher extremamente piedosa, deu a Gutiérrez Nájera a sensibilidade e a ternura, ensinou-o a ler através dos jornais que chegavam até ela. Por sua parte, o seu pai deu a ele a inclinação literária, já que era dramaturgo e assíduo nas salas de espetáculo.

Figura 14 - Os pais de Gutiérrez Nájera

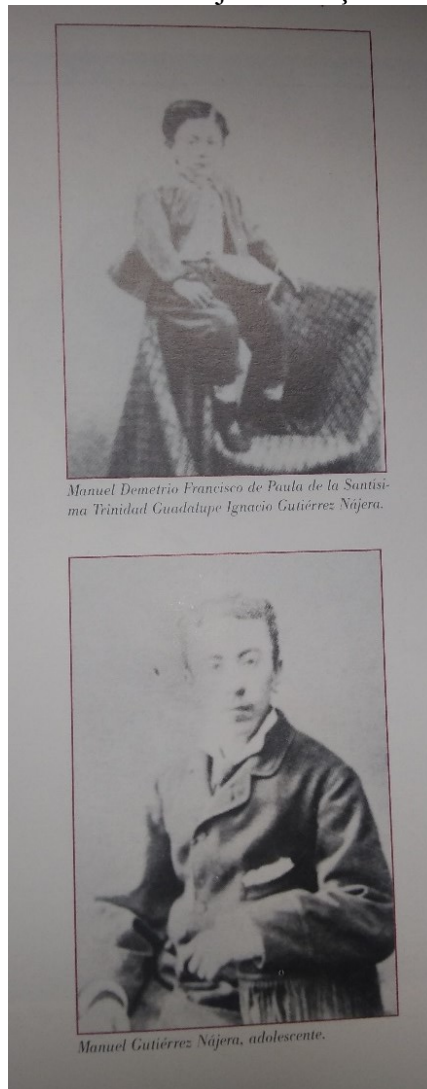


Fonte: Cortés *et al.* (1995).

Peña (1960, p. 315) afirma que ele sonhava seguir a carreira eclesiástica, pois seu espírito de criança se formou na leitura dos místicos: Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Juan de Ávila, Malón de Chaide, Fray Luis de León e Fray Luis de Granada. Estudou latim e depois francês. Monterde assinala que Gutiérrez Nájera sofreu assédio devido à sua feiura:

Gutiérrez Nájera teve que sofrer caricaturas e brincadeira por sua feiura: uma feiura que não é repulsiva, mas no que se mostravam, cruéis, seus inimigos. A elegância não a encobre; ao contrário: a delata e acentua. Em sua testa há protuberâncias, os olhos são pequenos, o nariz avulta demasiado, a boca é muito grande e o contorno da cara é irregular. Sobretudo, chama a atenção por sua estatura: é ridiculamente pequeno. (MONTERDE, 1975, p. 167)<sup>o</sup>

Figura 15 - Gutiérrez Nájera criança e adolescente



Fonte: Cortés *et al.* (1995).

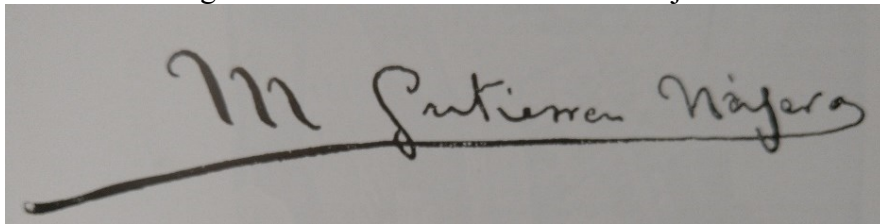
Endossando essa imagem de feiura, temos uma caracterização ainda mais cáustica:

Não era bonito, ao contrário: corpinho mediano, airoso e flexível dentro do flux claro ou o fraque de cerimônia; grande a cabeça, braquicéfala, de cabelo curto, recortado em tupé, sobre uma testa ampla e um pouco assimétrica. Desproporcional o nariz, malfeito, cyranesca, de carne avermelhada; olhos amarelados e de forma ligeiramente oblíqua: não espesso o bigode, mas de pontas longas e enceradas; inclinada para um lado a boca, para o lado que suportava a perpétua carga do charuto. Jesús Valenzuela descreveu o Duque Job em verso, diz dele que parece um japonês em terracota. (ENRIGUE, 2013, p. 40-41)<sup>p</sup>

Apesar da crítica, a relação entre Jesús Emilio Valenzuela e Gutiérrez Nájera era aprazível ao ponto do primeiro chamar o segundo de Duque Job, meu grande e querido amigo.

Ainda assim, Gutiérrez Nájera foi precoce. Aos 13 anos e sem o conhecimento de sua família, envia o seu primeiro artigo à revista *La Iberia*, cujo diretor era Anselmo de la Portilla. A partir desse momento, continua publicando intensamente tanto prosa quanto verso. Além de seus muitos pseudônimos, ao usar se próprio nome, normalmente assina como M. Gutiérrez Nájera.

Figura 16 - Assinatura de Gutiérrez Nájera



Fonte: Cortés; Lastra (2001).

Aos 29 anos, Gutiérrez Nájera se casou com a senhorita Maria Cecilia Soledad Francisca de Paula Maillefert y de Olaguibel, com quem teve duas filhas: Maria de Alta-Garcia Cecilia Dolores Guadalupe Josefa de la Santísima Trinidad y del Sagrado Corazón e Maria de Guadalupe Margarita del Sagrado Corazón de Jesus Luz Francisco Gutiérrez Nájera y Maillefert.



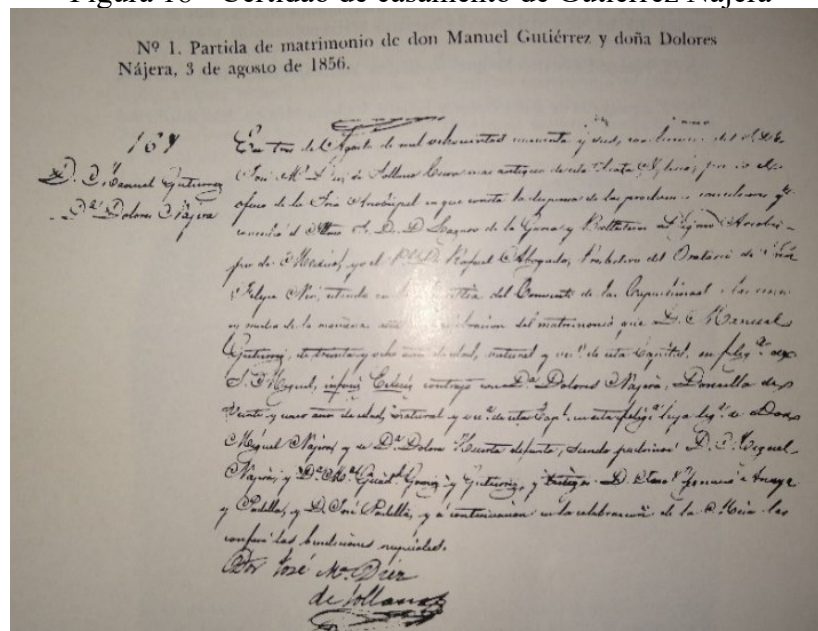
Figura 17 - Esposa de Gutiérrez Nájera



Fonte: Cortés et al. (1995).

Uma curiosidade sobre o casamento de Gutiérrez Nájera Cecilia Maillfert é que ele a conheceu em 16 de setembro de 1886 em uma festa em homenagem a Porfirio Díaz onde pode-se perceber a vertente política de Gutiérrez Nájera.

Figura 18 - Certidão de casamento de Gutiérrez Nájera



Fonte: Sanchez (1989).

Aliás, como um político de menor monta, Gutiérrez Nájera fez parte do poder legislativo como deputado suplente a partir de 16 de setembro de 1886 e em 1888 foi nomeado deputado por Texcoco ao Congreso de la Unión. Desse modo, ele está atado à história do porfiriato como burocrata. Este cargo político menor, que pareceria “um prêmio” outorgado ao escritor por seus serviços de promoção do regime, ainda que Gutiérrez Nájera sempre tenha negado que seu proselitismo político fosse pago. Em uma alegação política de autodefesa datado de abril de 1885 – antes de obter o cargo de deputado, no *El Partido Liberal*, jornal subvencionado pelo governo, Gutiérrez Nájera responde a certas críticas com que outro jornalista o havia atacado, e diz:

Se predicar a ordem e o respeito à autoridade é um delito, eu o cometi, o cometo e seguirei cometendo-o.

[...] Precisamente posso dizer com orgulho que fui e sou amigo desinteressado do general Díaz. Isto é bem sabido pelo atual presidente, de quem tampouco me aproximo para pedir empregos ou favores, mas a quem venho defendendo em minha pequena esfera, há mais de cinco anos. Não aspiro a contar-me entre os primeiros amigos do general Díaz; não aspiro a ver-me entre o primeiro coro dos anjos, mas reclamo, sim, um lugar entre os amigos pobres e humildes, mas leais e de boa vontade. (HERNÁNDEZ RAMÍREZ, 2004, p. 40)<sup>9</sup>

Figura 19 - Gutiérrez Nájera em sua posse como deputado, 2 de outubro de 1888



Fonte: Cortés *et al.* (1995).



Nesse momento é importante ressaltar que Manuel Gutiérrez Nájera nunca ocultou o seu apreço pelos bailes. Dizem, segundo Mejía (2012), que ia a todos e que poderia ser encontrado em todas as festas mundanas, saraus, e vida social, já que era o cronista dessa época. Desse modo o nome de Gutiérrez Nájera está indelévelmente ligado a CDMX do fim do século XIX. Gutiérrez Nájera atravessou com uma naturalidade impressionante esses salões, teatros em que seu senso de humor e capacidade analítica fez sua crônica como literatura ou sua literatura em forma de crônica, como um alimento para se perceber nos séculos subsequentes o que foi o México através de uma visão mais elegante que de um historiador. Também, que Gutiérrez Nájera foi considerado um autor do porfiriato, por alguns, de maneira jocosa e por outros elogiosa. Isso coloca o Duque Job no epicentro do mais importante baile do México do século XIX: 16 de setembro 1886, no Palácio de Minería, celebrando o onomástico do então presidente. A crônica resultante deste evento, ainda que não conste na obra aqui estudada, vale ser mencionada não apenas pelo glamour e elitismo, mas também pelo exagero em um “autêntico surrealismo mexicano, esse que é próprio do nosso país e que não tem rival” (OVANDO, 1995, p. 69), exagero na transformação do pátio em uma gruta mágica, nas cascatas, nos bronzes e nas luminárias fantásticas (p. 70). O Duque compara, por exemplo, a grandiosidade da decoração com o último ato da ópera *Aída* de Verdi. Desta definição, ainda que não represente o surrealismo estético, pode-se notar mais uma vez a importância que o mundo cenográfico da cidade do México representava para Gutiérrez Nájera.

No baile em questão, na decoração havia a presença de inúmeras cortinas, fontes, plantas decorativas que dissimulavam as várias pilastras que sustentavam o salão, candelabros e espelhos que copiavam Versalhes, entre outros; uma cenografia de ópera (OVANDO, 1995, p. 70). Desse baile foram escritas duas crônicas, ambas na sessão *Humorada*, e a primeira foi publicada três dias após o baile na voz do Duque Job, no jornal *El Partido Liberal*:

Tal como a entendemos no México, ou seja, como uma gazetinha gorda e pretensiosa, me produz o mesmo efeito que os comparsas do teatro. Entra por um bastidor e sai por outro e volta a entrar e torna a sair. A crônica é um cavalo de circo. Eu já li todas as conversas que escreverá Juvenal até que morra, e escrevi todas as “Humoradas” que escreverei nos setenta anos de vida que cordial e amistosamente me desejo. Este gênero literário, se a literatura entra por algo neste índice de acontecimentos, se parece às cotações da bolsa mercantil. Modificando de quando em quando duas ou três colunas. A fórmula exata que eu deveria empregar nesta ocasião é a seguinte: suponham vocês que já escrevi minha revista, e suponham também que a tenham lido. As festas, os alfinetes e os chineses são iguais entre si. Este baile é o outro. (p. 71)<sup>f</sup>

Dois dias após a primeira crônica, ou seja, 21 de setembro, ele se dispõe a fazer um retorno ao baile em si. Segundo sua própria definição “O Baile dos Bailes”. Neste segundo momento a presença feminina recebe uma atenção especial quando o autor divide as mulheres, em termos náuticos, em ondas: os vários tons de azul dos vestidos e outras, cor de espuma. Nessa crônica, ele diz:

Esa vía láctea compuesta de millares y millares de vestidos azules, blancos, rosa resiste a la observación; pero hay estrellas fijas, grandes soles a los que debe dirigirse el telescopio. Situados en nuestro pequeño observatorio, designaremos brevemente aquellos astros. (OVANDO, 1995, p. 72)<sup>s</sup>

E ainda afirma peremptório: “Madame, todo o México baila” (p. 72). E neste ponto o cronista não só mostra seu lado filógino como também político.

A beleza, apaixonada pelo general Díaz como Vênus por Marte, dava uma festa em sua honra; e por isso naquele palácio de Armida, entre as árvores do bosque sagrado, sobre as flores que derramou a primavera no pavimento, bailavam aos sons da música, todas as princesas, todas as damas de honra, todas as meninas e todas as súditas da deusa Formosura.  
Quem representava a esta Imortal nessa noite! (p. 72-3)<sup>t</sup>

Esta característica é uma tônica constante quando Gutiérrez Nájera descreve atrizes e cantoras de ópera que ele assistiu. Seja isso importante ou não, devido ao supracitado baile de 16 de setembro de 1886, o fato é que o autor e não o Duque teve a felicidade de dançar duas polcas e uma mazurca com Cecília Maillefert; esta acabou por converter-se na senhora Gutiérrez Nájera.

Cabe ressaltar que não só nesta crônica Gutiérrez Nájera retratou com poesia e galanteios a vaidade, o lazer e o sentimento de sentir-se na Europa (Leia-se Versalhes, Aída...) em um México que de certa maneira vinha-se arrastando desde as escaramuças da independência e que o estava conseguindo dentro do sistema do porfiriato. Ou seja, querendo ou não, Gutiérrez Nájera/Duque Job retratou em suas palavras a fugacidade do refinamento da alta burguesia que frequentava os círculos mais altos com os costumes europeus com a sociedade semi-escravocrata, mas que sempre dá um verdadeiro e sincero retrato histórico.

Dentro do círculo literário em que transitava, ele o fazia com refinamento e leveza, harmonizando a fantasia ao costumbrismo como o era a moda vigente na segunda metade do século XIX. Durante sua vida, ainda que tenha sido um profícuo escritor, Gutiérrez Nájera publicou apenas um livro chamado *Cuentos frágiles* em 1883; mas escreveu cerca de 100 narrações reunidas postumamente em *Cuentos completos*, que contém outros escritos como

ensaios, poesias, contos e, claro, crônicas, além de um romance. No livro *Cuentos completos*, publicado em 1959, revela-se ao público sua arte de contista.

A fim de expressar opiniões sobre sua obra, como poeta, Gutiérrez Nájera é exaltado por Guerrero (GUTIERREZ NÁJERA, 1946, p. 8) por seu sentimentalismo cujas transparentes asas da graça abarcavam seu lirismo sonhador e dolorido; por sua vez, Castro (GUTIERREZ NÁJERA, 1974, p. 9) **informa** que Gutiérrez Nájera é **considerado** o poeta de maior popularidade e ampla influência na América latina, o autor também **informa** que Gutiérrez Nájera tinha um modo muito próprio de suavizar o rumo lírico a outros horizontes, ou seja, de “dissolver suas preocupações em uma filosofia amável” (p. 9). Também Henríquez Ureña (1962, p. 76-77) **informa** que escrever à moda de Gutiérrez Nájera esteve muito em voga e que suas ideias serviram de ponto de partida bem como inspiração a muitos outros poetas. Em outras palavras, em termos de poesia, Gutiérrez Nájera trabalhou a musicalidade do verso e uma entonação mais intimista à poesia lírica. Um ótimo exemplo disso, é que em 1884, no amanhecer de uma poesia mexicana moderna/pré-modernista surge a poesia “Tristissima Nox” (Anexo B), como um divisor de águas, que trouxe muitos elogios e, igualmente, críticas. Nessa poesia, ainda que haja aspectos que remetem a Vitor Hugo, segundo Valero (1996, p. 70) o que há de modernista nela são a pluralidade, o número de noites (a noite é múltipla e diferente para os diversos seres), é repertório de noites, não apenas o fenômeno astronômico, e que traz figuras retóricas, a metáfora, a imagem e a sinestesia. Além disso, é uma poesia que trata da escuridão tanto da noite em si como da alma, não é a “Tristissima Nox” (soneto) do cubano Julián del Casal, é a do misticismo, intimista e pessoal.

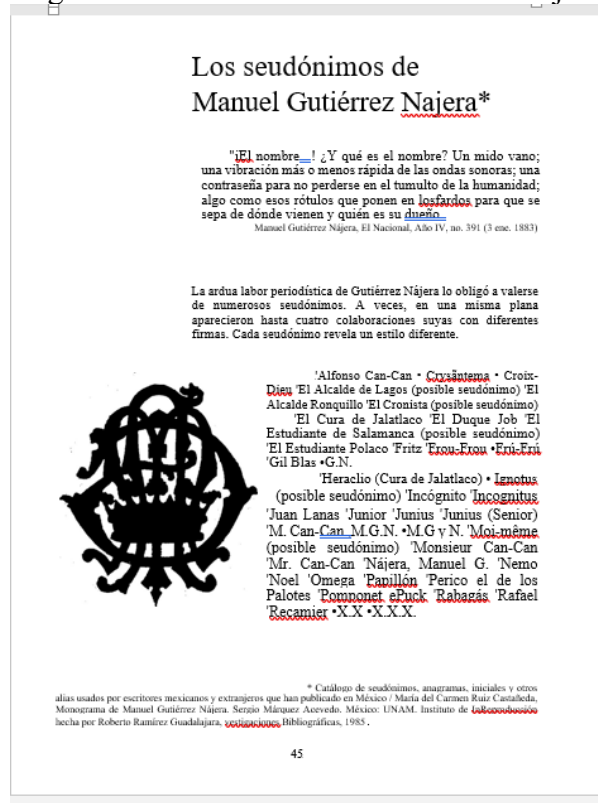
Como poeta, contista ou cronista ele colaborou em quase todas as revistas e jornais tanto políticos como literários da sua época; lembrando que, em vida, seu único livro publicado foi *Cuentos Frágiles*, em 1883, quando tinha 24 quatro anos (GUTIERREZ NÁJERA, 1974, p. 12). O mesmo autor também informa que foi o seu intenso trabalho literário e jornalístico o que acabou com sua vida porque ele teve um abscesso sob o braço direito que precisou ser operado e, devido a hemofilia, faleceu um mês e doze dias após ter feito 35 anos. Sobre sua morte, Valero (1996, p. 67) acrescenta o alcoolismo à causa da morte de Gutiérrez Nájera.

Desde criança, sua fascinação pelo teatro foi enorme, principalmente devido a seu pai, Manuel Gutiérrez Gómez, dramaturgo que teve algumas de suas peças encenadas e que também escreveu roteiros. Cortés (1995, p. 58) informa:

Seu gosto pelo mundo do espetáculo é quase genética, já que desde muito precocemente esteve vinculado ao teatro: seu pai, seu Manuel Gutiérrez Gómez autor que teve a fortuna de ver em cena algumas de suas obras e, segundo tenho notícia, também fez as adaptações de outras, foi quem revelou ao jovem de quatorze anos o mundo fascinante de uma encenação e, como o mesmo Gutiérrez Nájera confessa, foi também na biblioteca da casa paterna onde o poeta se nutriu das leituras que deixariam nele uma marca indelével. Leitor incansável, alguns dos pseudônimos que o escritor utilizou nas atividades jornalísticas procedem dos entes cênicos que conseguiram despertar sua admiração: o shakespeariano duendezinho Puck; o Frú-Frú da comédia de Sardou, Meilhac e Halévy; o Rabagás protagonista de uma obra de Sardou; o Pomponnet escapado da opereta de Lecocq; o Fritz, criatura de Offenbach e, desde 1881 até sua morte, O Duque Job que procede de uma obra do francês Léon Laya; este, o mais conhecido de seus pseudônimos, identificaria a prosa elegante do poeta e do jornalista. (CORTÉS, 1995, p. 58)<sup>u</sup>

Foram catalogados pelo menos 43 pseudônimos de Gutiérrez Nájera. Cada um deles, direta ou indiretamente, está conectado com as suas leituras prévias ou com o momento político e social que o México vivia na segunda metade do século XIX. Entretanto, muitas vezes se refere a Gutiérrez Nájera por seu pseudônimo mais conhecido: Duque Job, inclusive, por ser esse o mais utilizado.

Figura 20 - Pseudônimos de Gutiérrez Nájera



Fonte: Cortés; Lastra (2001).

Gutiérrez Nájera tem a imagem de um espírito refinado, idealista e fantasioso, que introduziu uma enorme quantidade de novidades literárias e, desse modo, abriu o México para o modernismo (ENRIGUE, 2013, p. 68). Na verdade, ele foi um grande leitor de escritores franceses como Musset, Gautier, Baudelaire (que foi traduzido na *Revista Azul*, criada por Gutiérrez Nájera), Flaubert, entre outros, mas também do italiano Leopardi, de quem foi tradutor ao castelhano muito antes de Rubén Darío, a quem nós conhecemos como o pai do modernismo em língua espanhola (OVIEDO, 2012, p. 248). Essa opinião é compartilhada por Lara (1994, p. 10), referindo-se ao romance *Por donde se sube al cielo* – posição referendada por Pacheco (200, p. 1) e também por Valero (1996, p. 66), que informa que o poema “Tristíssima Nox”,<sup>14</sup> publicado em 1884 sob o pseudônimo Duquesa Job, foi, de fato, o primeiro poema do modernismo, onde aparece o “mundo mitológico de diversas culturas” e situa Gutiérrez Nájera como um artista “aristocrático da sensibilidade estética”. Ambas as autoras destacam que seu uso de vocabulário é o da classe média culta, e Monsiváis (1995) acrescenta sobre sua auto impingida tarefa de educar indivíduos, famílias e dar forma à sociedade (p. 29-30), o ser grafômano (p. 31), seu didatismo (p. 32), entre outras muitas características.

Pacheco (2000, p. 1) também argumenta, que Darío apenas “recolheu” as conquistas dos chamados precursores – mas na verdade fundadores – do modernismo, a saber, Julián del Casal, Gutiérrez Nájera, Martí y José Asunción Silva, e as levou mais adiante. Apesar dessa postura de Pacheco, de certa maneira, Rotker (2005) irmana Jose Martí, Rubén Darío e Manuel Gutiérrez Nájera, ainda que a escritora venezuelana dê ênfase aos escritos de Martí.

### 2.3 OBRA E REPERCUSSÕES

Para localizar a importância de Gutiérrez Nájera neste momento sócio-histórico, é necessário informar que muito da sua crônica jornalística foi publicada postumamente, ainda que ele tenha tido uma brilhante carreira como jornalista, além de ser poeta e que em seus escritos reside um lirismo profundo e enternecedor. Neste sentido, tomamos de Ramos (2009) que

Não leremos a crônica modernista (Darío, Gómez Carrillo, Casal, Gutiérrez Nájera e particularmente Martí) como uma forma meramente suplementaria da poesia, nem

---

<sup>14</sup> É significativa a importância desse poema já que em 1894 a Academia Mexicana publica uma antologia dos poetas mexicanos com dois poemas de Gutiérrez Nájera e Tristíssima Nox foi o segundo.

como um simples *modus vivendi* dos escritores; parece-nos, mais que a heterogeneidade da crônica, a mescla e choque de discursos no tecido de sua forma, projeta um dos acontecimentos distintivos da instituição literária latino-americana. (p. 55-6)<sup>v</sup>

Em outro momento, o mesmo autor, ao tentar estabelecer as relações entre a crônica jornalística nos apresenta uma fala do próprio Gutiérrez Nájera:

A crônica, senhoras e senhoritas, é, nos dias que correm, um anacronismo. [...] A crônica – venerável Nau da China – morreu pelas mãos do repórter. A pobre crônica, de tração animal, não pode competir com esses trens-relâmpago. E o que resta a nós, míseros cronistas, contemporâneos da diligência, chamada assim gratuitamente? (RAMOS, 2009, p. 194)<sup>w</sup>

Também é interessante saber que Gutiérrez Nájera encontra seu espaço literário como cronista “remando esgotadoramente nas galeras da imprensa (...) que desde sua adolescência até sua morte susteve a crônica teatral, a literária e a de costumes nos jornais mexicanos” (RAMA, 1985, p. 43). Assim, âmbito das escolhas temáticas, Gutiérrez Nájera não “cantava as façanhas dos heróis nacionais, mas os via, sim, criticamente e a partir do novo projeto de modernização” (HERNÁNDEZ, 2014) e seu leitor deveria ser, guardadas as questões históricas e temporais, como sugere Nabokov (2015) quando diz “Deixem-me definir esse leitor admirável. Ele não pertence a nenhuma classe específica.”

Também Ramos (2009) aponta que

A oralidade – a conversa amena – bem pode se opor à linguagem tecnologizada da informação, e inclusive projetar-se como um simulacro de familiaridade, de (certa) comunidade, *no* interior do âmbito fragmentado do jornal. Mas sobretudo é uma oralidade que interpela – não sem ironia, em Gutiérrez Nájera – aos leitores de uma classe social capaz de identificar-se com esse tipo de “comunidade” cristalizada na conversa do clube. Ou seja, é preciso evitar a idealização abstrata dos “espaços de discussão” (Habermas), e inclusive de seus modelos retóricos, sempre socialmente sobre determinados. A oralidade da crônica é um procedimento **inclusivo**, um dispositivo de formação do sujeito social. Essa inclusão de *certo* outro na crônica tem seu reverso **exclusivo**. O que havia no “exterior”? (p. 241, grifos meus)<sup>x</sup>

E, para lidar com tal classe social, é que Gutiérrez Nájera opera a linguagem convertendo-a em marco e guarnição para referir-se à intensa vida cultural da Cidade do México no final do século XIX, com suas obras teatrais e operísticas, construindo em suas crônicas o “inevitável fato cotidiano, do qual partirá o cronista. E é então, quando o fato consumado, a representação teatral, linda com o lírico, seu eu intensamente presente, quando nos encontramos com a genuína crônica teatral najeriana” (BACHE *In* GUTIÉRREZ NÁJERA, 1995, p. 61).<sup>y</sup>

Também é interessante saber que Gutiérrez encontra o seu espaço literário como cronista de um matiz inovador, trazendo as cores ao cenário do modernismo. Nas palavras de Henríquez Ureña (1962)

[...] é, acaso, o primeiro que nas letras da América professa especial devoção pelas cores. Assim o acusam outros títulos de poesias suas: *Musa blanca* (1886), *Blanco*, – *Pálido*, – *Negro* (1888), *De blanco* (1888), ou de alguma de suas deliciosas crônicas: *El cielo está muy azul*, *Crónica color de rosa*, *Crónica color de bitter*, *Crónica de mil colores*, *Crónica color de muerto*. (p. 71)<sup>z</sup>

Apesar de ser considerado, em essência, um poeta, vale apresentar algumas características de outros gêneros literários de Gutiérrez Nájera como contista, ensaísta, e, claro, cronista. Assim, começando com a poesia de Gutiérrez Nájera, um aspecto relevante é o modo pelo qual ela é lida em um mundo que já está poetizado. As anteriores escolas literárias primaram direta ou indiretamente pelas construções poéticas e Gutiérrez Nájera se apropria de nuances tanto do romantismo quanto do parnasianismo ou do simbolismo na criação de uma lírica bastante exclusiva. Por exemplo, em uma de suas poesias de minha preferência, “*Tristissima nox*”, ele resgata aspectos da lírica de Vitor Hugo. Posteriormente, essa poesia vai ser criticada por Miguel Pulga y Acal<sup>15</sup> e Gutiérrez Nájera vai responder com uma crônica (que consta coletâneas de sua obra poética) que leva o mesmo nome da poesia.

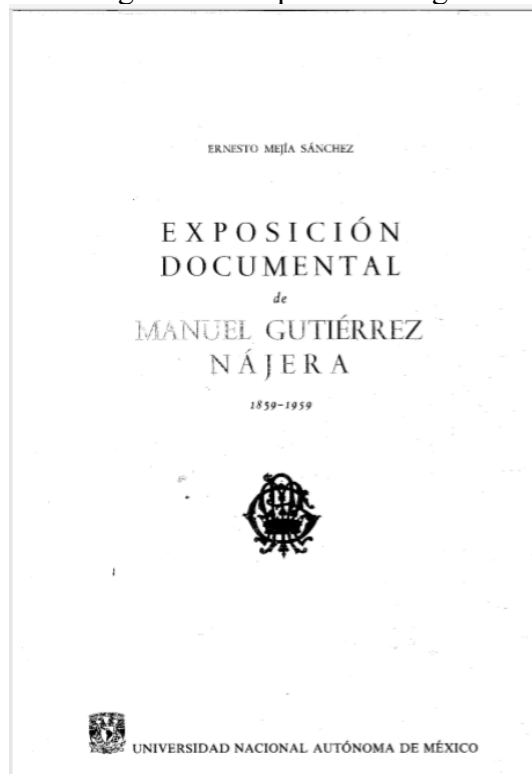
Em sua poesia, Gutiérrez Nájera mal é visível através da tênue aparência de seus versos, lemos sua obra por seus pseudônimos, numa arte poética de visão multifacetada, que gerencia um universo à entrada do modernismo.

Para que se tenha uma ideia da importância de Manuel Gutiérrez Nájera para a literatura mexicana e hispano-americana como um todo, para comemorar o 450º aniversário da Introdução da Imprensa na *Nueva España*, antigo nome do México, foi feito pela UNAM um catálogo com a exposição documental de Manuel Gutiérrez Nájera 1859-1959 e editado nesse ano (1959) um concurso para festejar o primeiro centenário do nascimento desse autor.

---

<sup>15</sup> O texto de Pulga y Acal pode ser consultado no Anexo B.

Figura 21 - Capa do catálogo



Fonte: Elaborada pela autora (2018).

O professor Erwin Kempton Mapes da Universidade de Iowa microfilmou, entre 1936 e 1958, 2100 textos de Gutiérrez Nájera que tinham sido assinados com mais de trinta pseudónimos e entregou esse material para a UNAM. Nessa universidade, no Centro de Estudios Literarios, em 1959 tem início a publicação da série Obras. Em quarenta anos vieram a público sete tomos que compõem as Obras e dois extra: *Espectáculos* e *Mañana de otro modo*. Neste são mostrados os volumes que virão a seguir, entre eles um romance curto, *Aventuras de Manón (Recuerdos de ópera bufá)* que também, segundo Mapes (GUTIÉRREZ NÁJERA, 1995) obriga a refazer a história da narrativa mexicana do século XIX pois apresenta percepções até então pouco conhecidas e escassamente estudadas. Da série Obras, seis tomos contêm crônicas e artigos sobre teatro que vão de 1876 a 1892.

No prefácio de *Mañana de otro modo*, (GUTIÉRREZ NÁJERA, 1995, p. 7-16) Díaz Alejo afirma que é quase uma redundância dizer que a obra de Gutiérrez Nájera, não estava destinada aos “humildes” – cocheiros, costureiras, acrobatas – pois a esses seus textos não abrangiam. A censura de Gutiérrez Nájera vai especificamente para a média alta/alta sociedade, frívola e dispendiosa, que têm seus palácios e casas de veraneio. Ela também ressalta a aparente



contradição do Gutiérrez Nájera crítico social e do Gutiérrez Nájera aristocrata já que ambos os universos, herméticos entre si, descortinam-se diante de seus textos, mundos que ele “reflete com admirável honradez”. É um momento sócio-histórico que cinzela o sujeito enunciativo: ele vai expressar de certa maneira aquilo que seu momento cultural, seu momento social fez dele. Em outras palavras Gutiérrez Nájera não é simplesmente um autor, é um autor considerado um autor do porfiriato e, mais ainda, um sujeito enunciativo de uma cultura que hoje já não existe. Sua voz de natureza tão aberta ao universo tecu, em vinte anos de escrita, publicando em 38 periódicos de CDMX (p. 15) uma árdua luta com e pela palavra expressando o mundo que, a seu tempo, não estava tão distante do nosso hoje, mas que sempre esteve disposto a “afinar seu canto”.

A abundante produção de Gutiérrez Nájera o obrigou a servir a vários senhores, entenda-se: os vários jornais e revistas, quer seja na produção de poesia e prosa, quer seja de uma novela publicada em folhetim. Não se pode esquecer também a gestação da *Revista Azul*, que eclodiu em múltiplas possibilidades da escrita e interpretação o que era ou poderia ter sido o retrato de uma era, uma poética ou uma atitude estética que observou e relatou – na mesma medida que criticou – aquelas posições sociais e políticas de um México do fim do século XIX: pai do México de hoje, inevitavelmente cíclico e fatalmente real (GUTIÉRREZ NÁJERA, 1995, p. 15).

Mapes, em seus 30 anos de pesquisa sobre a obra najeriana, identificou o uso de pseudônimos como um astuto recurso “amadurecido até dotar cada um (dos pseudônimos) de personalidade especial, única, capaz de corresponder a certo tipo de coluna, e de estilos”. Isso mostra que Gutiérrez Nájera pode transitar pela escrita do poeta, do cronista, do ensaísta, etc., para alcançar o público que de certa maneira esperava suas publicações como um informe dos acontecimentos cotidianos muito característicos de Gutiérrez Nájera. Díaz Alejo (GUTIÉRREZ NÁJERA, 1995, p. 43-44) consegue identificar que Gutiérrez Nájera criou diferentes estilos de escritas, e elencou em cinco grupos os mais frequentes. São eles:

1. Informador: apoiado em uma ironia sutil e de maneira direta Gutiérrez Nájera conseguia assinalar mentiras e torpezas (inevitáveis nos círculos políticos e sociais); interpreta e discute sobre os acontecimentos na CDMX quanto nos estados do interior que moldavam as “altas maquinações do poder”.
2. Nacionalista; quando sua veia nacionalista a florava, o que acontecia com muita frequência, era o seu fervor patriótico que estava representando o melhor do

jornalismo da época. Tanto a história quanto a literatura, na voz do Duque Job, eram comentadas a partir da independência mexicana.

3. De sociedade: eventos sociais como bailes, exposições e teatros surgem alegremente nos textos sobre “feliz e irresponsável” alta sociedade mexicana. Sempre com uma percepção picante que era reflexo do México do final do século XIX.
4. Polêmico: quando tratando de problemas políticos sejam as discussões nas Câmaras (lembrando que Gutiérrez Nájera foi deputado) ou sobre opiniões dos homens públicos, Gutiérrez Nájera usa seus posicionamentos com energia em defesa de suas ideias e valores.
5. Teórico: com a perspicácia do uso da palavra escrita Gutiérrez Nájera trabalha literatura política e jornalismo com uma impressionante habilidade cuja eficácia reverbera até hoje.

A própria pesquisadora reconhece a arbitrariedade dessa classificação, e explica que Gutiérrez Nájera apenas pretendia “assinalar os grandes caminhos” (DÍAZ ALEJO *In GUTIÉRREZ NÁJERA*, 1995, p. 44) no compromisso diário de fazer-se presente nos periódicos da época.

A variada produção jornalística de Gutiérrez Nájera pode ser superficialmente incluída nessas cinco categorias anteriores, e, de certa maneira, também o são as crônicas objeto dessa tese. De um modo geral, inclui-se no item 1 crônicas como: *El movimiento literario en México* e *Barba Azul*; no item 2 encontramos crônicas como, por exemplo, *La Virgen de Guadalupe* e *Benito Juárez*; englobadas no terceiro item temos *El terremoto* e *Tristíssima Nox*; já na quarta categoria encontram-se *El can-can y la jota* e *Estampa de un político*; e na última, estão *La protección a la literatura* e *Decadencia literaria española*.

Como já foi dito, a obra aqui estudada versa sobre a intensa vida noturna e performática de CDMX. O título da obra, *La música y el instante: crónicas*, mostra claramente o tema tratado. No entanto, das trintas crônicas presentes no livro 5 tratam de teatro, 12 de ópera (incluindo-se referências a cantores como autores), 3 literatura, 3 sobre política, 3 sobre a vida em CDMX e algumas de suas circunstâncias, 2 sobre cultura mexicana e 2 sobre cultura popular. Em outras palavras, a expectativa em relação à obra não se cumpriu, ainda que no prólogo não se explique a relação do título com seu conteúdo. O que há, sim, é a justificativa pela ordenação nas crônicas por datas de publicação, ainda que seja apenas o ano. Algo

interessante referido por Monsiváis (1995, p. 29), é o comentário de que o “jornalista cria para o esquecimento”. Nas palavras do autor “O jornalista não é o gênio, mas usa o método que o compensa pelo desconhecimento do genial”.

Nesse estudo de Monsiváis (1995), existe a mesma preocupação de Ortiz (1973, p. 5-10) de justificar o uso da crônica najeriana como utopia. As crônicas presentes na obra em estudo representam uma amostra bastante pequena frente à produção de Gutiérrez Nájera, ao mesmo tempo que exemplifica bem a competência cronista e a amplitude de temas encontradas na produção de Gutiérrez Nájera. Mais de uma vez, no processo de traduzir os textos, foi possível identificar as muitas facetas do cronista e sua ubiquidade em diversos extratos focalizados por sua pena, cinismo, paixão, delírio, sensualidade entre tantos outros adjetivos que podem ser utilizados para identificar o estilo de Gutiérrez Nájera. A todo momento é possível perceber um viés positivista e outro idealista na escrita najeriana. Nesse livro, especificamente, tomo para mim uma fala de Monsiváis (1995, p. 39) que diz que a crônica nas mãos de Gutiérrez Nájera é uma arma formativa e informativa pois divulga uma cultura canônica e também a incorpora à vida. Outro dado é a enorme variedade de crônicas no âmbito do que Díaz Alejo (GUTIÉRREZ NÁJERA, 1995) apresenta: desde fatos e comentários até críticas e análises sobre as peças englobando de cenário, vestuário, atuações e o espaço performático em si.

Das trinta crônicas do livro aqui traduzido foi possível rastrear apenas dez que constam na primeira série de livros das obras completas de Gutiérrez Nájera publicadas pela UNAM. São elas: *El can-can y la jota* que está no libro obras III UNAM (1974); *La protección a la literatura, El movimiento literario en México, Barba Azul* e “*Tristissima Nox*” que constam do volume Obras – Críticas literárias I – UNAM (1959); *Hamelt, Ya vienen, Dramaturgia mexicana, La favorita, de G. Donizetti* e *Los cuentos de Hoffmann, de J. Offenbach* estão no volume obras IV UNAM (1984).

Cabe informar que a UNAM de 1959 a 1995 editou onze volumes da obra de Gutiérrez Nájera baseado nas investigações de Erwin Kempton Mapes (1884-1961) e Boyd George Carter (1908-1980) sendo que o primeiro pesquisador conseguiu catalogar 2023 trabalhos de Gutiérrez Nájera em periódicos de CDMX. Entre as publicações da UNAM encontra-se a totalidade da *Revista Azul*. Durante mais de trinta anos o Dr. Mapes pesquisou e recolheu textos de Gutiérrez Nájera em vinte e nove jornais da época, e cerca de outros quarenta periódicos do país. Uma das principais características assinaladas foram os quarenta e três pseudônimos além do próprio

nome com os quais o autor assinava os próprios textos. A primeira publicação dessa coleção, de 1959, foi para celebrar o centenário de nascimento de Gutiérrez Nájera. Foi feita uma exposição documental na Biblioteca Nacional do México que, casualmente, encontra-se na UNAM. O catálogo é prefaciado por Francisco Monterde, que menciona em primeiro lugar a importância da exposição que traz alguns dos objetos pessoais de Gutiérrez Nájera, e em segundo lugar que estes objetos permitiram que Gutiérrez Nájera passasse “horas de amargura ou de alegria, de suplício mental ou de plácido recolhimento”, ou seja, o que fez parte de suas alegrias (ou não). A última das publicações, de 1995, tem na capa uma imagem da primeira exposição e é dividida em oito temas prefaciados por pesquisadores da obra de Gutiérrez Nájera.

Da supracitada coleção da UNAM, também vale a pena fazer alguns esclarecimentos. Em primeiro lugar os dois primeiros livros tratam de crítica literária ainda que conste também a presença de tema de literatura estrangeira. Já os quatro volumes subsequentes vão tratar de crônicas e artigos sobre teatro. Estes últimos estão divididos em impressão de teatro (crítica e comentário), impressão de ópera (crítica e comentário), com referência à música sem ser opera (crítica e comentário). Esses volumes obedecem unicamente à ordem cronológica, o que permite elencar as principais atividades performáticas de CDMX entre 1876 e 1894. Com isto foi possível verificar os processos de amadurecimento estilístico da mesma maneira que identificar suas ideias e percepções sobre teatro, opera e música, que fundamentaram sua carreira como cronista teatral. Os quatro volumes citados se referem respectivamente aos períodos de 1876 a 1880, 1881 e 1882, 1885 a 1889 e 1890 a 1892 nota-se a ausência do que seria o quinto volume com textos de 1883 e 1884. Esse volume, o quinto, não foi encontrado nem na Biblioteca Nacional do México nem na PLNY e, curiosamente nem no catálogo da exposição bibliohemerográfica de 2001.

Além disso, foi possível identificar a interlocução com seus leitores ao referir-se ao que ele já tinha escrito bem como ao que se propunha a escrever “no capítulo seguinte”. Rangel Guerra (1974) relata que Gutiérrez Nájera diz que as crônicas devem chegar à condição de crítica quando tratam de:

1º A exposição do assunto, sua análise e sua filosofia; estudando todos os meandros dos quais o poeta se serviu para desempenhá-lo. 2º Os personagens, ou seja, os caracteres, sujeitando seu exame ao que exigem deles a natureza, os costumes, a sociedade e a beleza (estética), dadas às circunstâncias com as que existem, falam e obram. 3º A fábula ou trama dramática, que deve ser simples, natural e progressiva

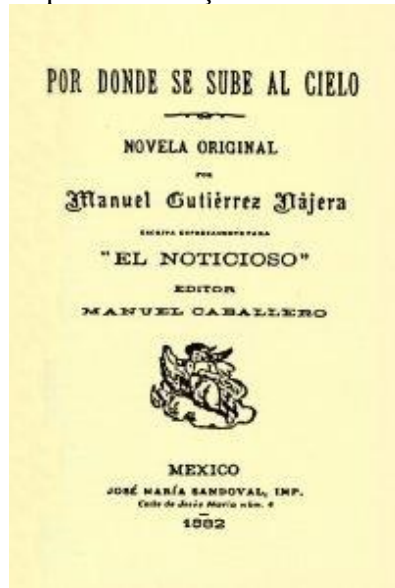
em seu desenvolvimento até chegar à catástrofe ou desenlace, que terá tão mais mérito quanto menos indicado esteja; e 4º Os diálogos, a saber, a linguagem própria, líquida e forçosa, para que traduza ou interprete a realidade cenográfica a que deve aspirar o dramaturgo. (RANGEL GUERRA, 1974, p. 15-16)<sup>aa</sup>

Apesar dessa fala, Gutiérrez Nájera outorga ao público o direito à crítica e critica nos artistas “retocar criações de outros artistas” (*Ibid.*, p. 21-22).

Outro fato interessante que pode ser visto nessa coleção são alterações ou “autoplágios” de Gutiérrez Nájera nas diversas publicações e nos diversos períodos em que ele (re)escrevia. Rangel Guerra (*Ibid.*, p. 24-25) fala de uma “duvidosa originalidade de alguns dos seus textos, cuja procedência pode ser encontrada em outros autores”. A justificativa do pesquisador é que a compreensão da obra de Gutiérrez Nájera tanto na literária como na jornalística, é facilitada ao encontrar os autores que serviram como referência a Gutiérrez Nájera. E que o escritor mesmo encarregava-se de tornar pública essa informação. Rangel Guerra (1974) informa que Gutiérrez Nájera dizia coisas como: dois artigos mais roubados de Zola, um conto de Mendes, uma estrofe de Fernández y González, mais uma crítica enorme de Leal... e já são cinco! Assim, também se percebe o senso de humor de Gutiérrez Nájera quando dizia que para os outros trezentos e poucos artigos anuais que faltavam, haveria que fazer o mesmo e completava com “*Soy muy compasivo*”. Existem algumas teorias sobre as quais Rangel Guerra (1974) comenta a respeito dessas atitudes de Gutiérrez Nájera: era uma maneira de publicar precocemente, ou um modo de testar a percepção do leitor, ou mesmo de responder às exigências da carreira jornalística.

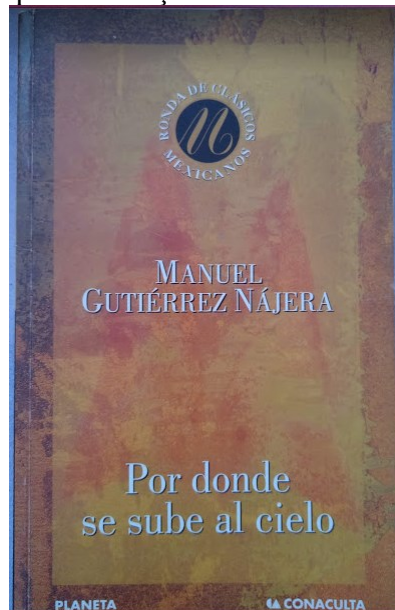
Já no centenário de sua morte duas publicações foram feitas pela UNAM em homenagem a Gutiérrez Nájera. A primeira foi a reedição do único romance que se conhece desse autor, chamado *Por donde se sube al cielo*. Foi publicado na Cidade do México em 1882 no jornal *El noticioso*, cujo editor era o próprio Gutiérrez Nájera. Pela data, pode-se até considerar esse como sendo o primeiro romance modernista do gênero.

Figura 22 - Capa da primeira edição de *Por donde se sube al cielo*



Fonte: Gutierrez Nájera (1882).<sup>16</sup>

Figura 23 - Capa da reedição de *Por donde se sube al cielo*



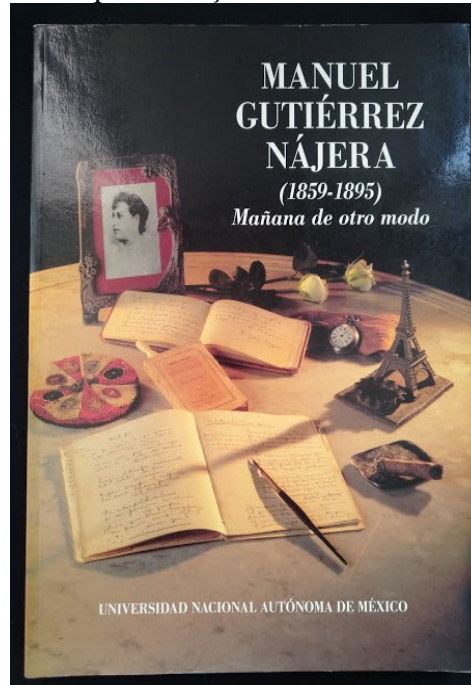
Fonte: Editora Planeta (2002).

A segunda, foi o livro *Mañana de otro modo* que contém a recopilação de textos não muito difundidos. Na introdução do livro está escrito que nesse volume “se reúnem materiais até agora pouco conhecidos nos quais se mostra um amplo panorama temático, assim como facetas diferentes que, durante 20 anos de trabalho jornalístico, permitiram a Gutiérrez Nájera

<sup>16</sup> Imagem disponível em: <http://www.elem.mx/obra/brelacionada/198916>. Acesso em: 20 set. 2018.

manter-se em um lugar destacado dentro da imprensa finissecular” (DEFOSSÉ *apud* CORTÉS *et al.*, 1995, p. 9).

Figura 24 - Capa da edição de *Mañana de otro modo*



Fonte: UNAM (1995).

Cortés *et al.* (1995) afirmam que estudiosos do modernismo mexicano lamentam a ausência de algum manifesto que explique sua época. Também fica claro notar que a difusão desse autor no período de celebração do centenário de seu falecimento é apresentar ao leitor a imagem do homem e do mundo em que ele viveu, do seu fazer literário imerso em um halo de riquíssima sensorialidade:

Cada palavra surge com a pujante vitalidade de todos os seus sentidos: desde a crítica literária, séria, aguda, penetrante, reveladora de seu intelecto, até a crônica taurina, sangrenta, voluptuosa que nos desvela uma sensibilidade à flor da pele, social, galharda e luxuosa, conotadora dos escarcéus perfumados das damas da moda. Sua prosa, então, adquire variedade de tons: energético e precioso ao exigir justiça; atrevido e irônico ao colocar na balança de sua moral os hábitos de uma sociedade de alegre aristocracia; sarcástico e mordaz em sua opinião política; intransigente e ácido na qualificação das falsas “expressões da arte”; iracundo e inflexível ao defender sua ética, e deliciosamente voluptuoso ao perceber a autêntica manifestação artística. (CORTÉS *et al.*, 1995, p. 9)<sup>bb</sup>

Gutiérrez Nájera é considerado como membro da “geração contemporânea” ou “geração de 70”. Ele e Carlos Díaz Dufoo fundam, em 1894, a *Revista Azul*, cujo secretário foi

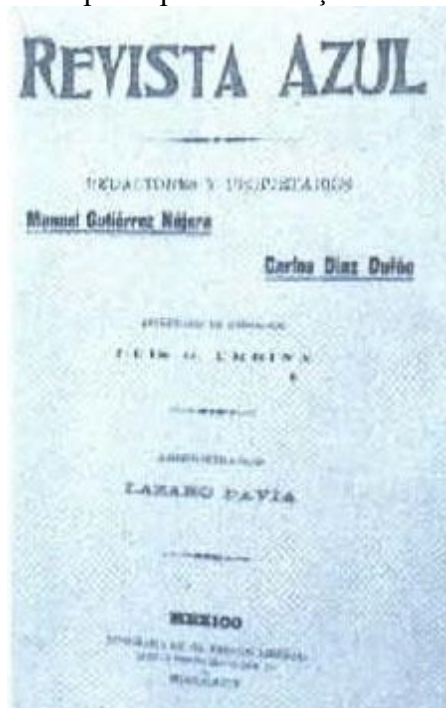
Luís G. Urbina e que foi publicada como suplemento dominical do jornal *El Liberal* de 6 de maio daquele ano a 11 de outubro de 1896. Interessante é notar que esse jornal era considerado o “periódico semioficial do porfiriato”. Ela é considerada a primeira revista modernista no México.

Existem dúvidas sobre o motivo do nome; talvez foi escolhido devido ao famoso livro de contos e poemas de Rubén Darío, *Azul*, publicado em Valparaíso, Chile, em 30 de julho de 1888; pode também ter sido feita uma referência à revista francesa *Revue politique et littéraire*, conhecida como *Revue Bleue*, que era editada em Paris. Pode ser, simplesmente porque a cor da revista é azul, uma das cores primárias de fácil uso para a tipografia da época. Em 17 de junho de 1894, sob o pseudônimo *El Duque Job*, foi lançada, no primeiro número da *Revista Azul*, a crônica chamada “El bautismo de la Revista Azul”, na qual Gutiérrez Nájera comenta

Por isso os presidiários de barrete verde, enamorados, naturalmente, de Jane Harding, lembram-se dela e repetiram certa frase que dizia lindamente no *Nos intimes: Un ciel bleu... tout bleu... tout bleu!*

Daquele azul!... azul!... azul!... dito em voz baixa, nasceu, batendo suas leves asas, a ideia da REVISTA. (CORTÉS *et al.*, 1995, p. 38)<sup>cc</sup>

Figura 25 - Capa da primeira edição da *Revista Azul*



Fonte: Franco (1998).



No ano 1907, a Revista Azul é relançada durante um breve período e seu relançamento é “em honra ao alto poeta Manuel Gutiérrez Nájera”.

Figura 26 - Capa do relançamento da *Revista Azul* de 1907



Fonte: Franco (1998).

Segundo Sol (2014, p. 192) a *Revista Azul* teve colaborações dos escritores mais importantes do mundo hispânico e estrangeiro. Estiveram registradas as participações dos franceses Gauthier, Herendia, Leconte de Lisle, Baudelaire, entre outros, bem como, entre os de origem espanhola existem colaborações de diversas escolas poéticas, desde os românticos, passando pelos realistas, parnasianos e até mesmo os modernistas; autores como Altamirano, Campoamor, Núñez de Arce, Salvador Rueda, Justo Sierra, José Martí, Julián del Casal, o próprio Rubén Darío, Díaz Mirón, Jesús Urueta, José Juan Tablada, etc.

Oviedo (2012) se refere ao estilo de Nájera de uma maneira bastante interessante, indiferente à curtíssima vida do autor, já que sua ampla obra, muito variada, congrega poesia, conto, crônica, crítica, teatro e um romance; ele afirma que

Gutiérrez Nájera não distingue (nem quer que distingamos) entre esses gêneros: muitos contos começam como crônicas o vice-versa; cada gênero invade terrenos do outro. Sua intenção era marcar o aspecto artístico de ambos e convertê-los em campos pelos quais a imaginação podia vagar livremente. Não os regem as leis da ação e o desenvolvimento narrativo, mas a habilidade para criar realidades virtuais como transfigurações do mundo objetivo. Perseguia as pestanejantes sensações e as fugazes presenças nas que via sinais de um mundo espiritual, melhor que este. Na arte de

converter uma ocasião crônica jornalística em um objeto de perdurável beleza, Gutiérrez Nájera pode colocar-se à cabeça dos numerosos modernistas que cultivaram este gênero e fizeram dele uma alta forma estética. (OVIEDO, 2012, p. 251)<sup>dd</sup>

**Desse modo**, autores como Schulman (1995) colocam Gutiérrez Nájera como sendo o mais importante crítico teatral de seu tempo, ou seja, suas cônicas lidas na atualidade não mostram o valor literário que têm. Os silêncios encontrados subjacentes aos textos de Gutiérrez Nájera levam a pensar num discurso outro além do textual, que é mais subjetivo e lírico.

**Desse modo**, posso dizer que através das pesquisas de Ovando (1995), vemos que o Duque Job, em uma tarde de preocupações e interpretações eruditas livres, vemos o Duque discorrer sobre a vida de CDMX do fim do século, lembrando que, na arte, os sujeitos e/ou seus grupos sociais se identificam com a construção de sua cultura, as determinações de uma comunidade primitiva se encontram em lendas e mitos na mesma medida em que os valores da cultura letrada repousam em seus cânones artísticos/literários. Nesse momento é importante ressaltar que Manuel Gutiérrez Nájera nunca ocultou o seu apreço pelos bailes. Dizem, segundo a mesma autora, que Gutiérrez Nájera estava presente em todo tipo de manifestações festivas, fossem saraus, fossem casamentos da elite; enfim, a vida social e performática da CDMX. Outro aspecto que não pode ser desconsiderado é o elegante estilo de Gutiérrez Nájera para vivificar as imagens que ele apresenta ao público, algumas jocosas, outras brincalhonas e algumas para salientar erros, defeitos, imperfeições, tristeza e melancolia, sempre com um tom ágil e gracioso, usando generosamente adjetivos e qualificativos como para ressaltar algum dos aspectos quer sejam estéticos quer sejam literários quer sejam sonoros. Segundo Rangel (1974) a partir de 1876 a 1880 há uma mudança muito interessante em Gutiérrez Nájera em termos de concepções artísticas e estéticas: ele adota uma posição mais conservadora e tradicional musicais. E acaba por aceitar as mudanças de gosto para seu público.

Lembrando que o período de intensa produção literária é justamente o Porfiriato, encontramos Gutiérrez Nájera como um deputado de menor monta, um poeta de excelência e um cronista social como poucos na sua época não se deve, entretanto esquecer o desprezo classe média que ele tinha desses setores em desenvolvimento plasmados na construção de vários bairros a oeste do Zócalo (as colônias) para as classes trabalhadoras que obviamente não tinham o glamour do universo performático de CDMX. Continuando ainda que o liberalismo fosse a ideologia dominante, o progresso e a modernidade trouxeram múltiplas visões e experiências em termos de cultura popular versus cultura letrada. E Gutiérrez Nájera, sempre afeito às

diversas manifestações culturais, acaba participando como assistente e cronista de teatros populares onde havia bailes desenfreados como can-can, por um lado, e a presença de sopranos espanholas por outro – ainda que esse tipo de teatro/baile/música fosse visto como uma nova moda que traria o enfraquecimento da igreja e da família já que, concomitantemente, a mulher começou a ter algum espaço no mundo profissional.

Nessa vertente a percepção do ser feminino em Gutiérrez Nájera oscilava do mais absurdo machismo, romantismo versus realismo, às exacerbadas e enaltecidas formas de elogio não só às senhoras de bem da sociedade como também às atrizes e cantoras que se apresentavam naqueles teatros que Gutiérrez Nájera tão bem descreveu em suas crônicas: algumas línguas ferinas insinuaram na época que Gutiérrez Nájera teve *amoríos* com algumas delas. Especialmente com Hermidia Pavon e com Marie, musa de um poema da Duquesa Job. Algumas dessas senhoras receberam de Gutiérrez Nájera a dedicação de um pintor ou escultor a sua musa.

Monterde (1975, p. 177) compara o Duque Job a Cyrano, mas aquele cala e escreve já que brincadeiras e ofensas não ferem seu amor-próprio. Desse modo é a paciência de Job e sua bondade que vai transformando as opiniões, o que faz com que lhe sejam perdoadas a extravagância, a loucura ou a enorme flor em sua casaca – uma gardênia branca, uma das marcas registradas da elegante indumentária de Gutiérrez Nájera. Assim entre a elegância, a astúcia, a política e sua impagável cultura, ele era muito bem recebido em todos os âmbitos e era convidado para eventos sociais que estariam acima de sua classe e bolso. Em termos de escola literária Gutiérrez Nájera ultrapassa os iniciadores do modernismo na América Latina e influi diretamente em poetas da América Central e do Sul. Como um ágil cronista ele existiu dentro da fatigante luta diária de escrever para periódicos pois “a fatalidade obrigou-o a viver no que hoje se diz que é o jornalismo” (MONTERDE, 1975, p. 171).

Ainda que possam ser usados rios de tinta para escrever sobre Gutiérrez Nájera, dois dados creio serem importantes para mencionar aqui. O primeiro é que o artista mexicano Diego Rivera pintou, em 1947, um gigantesco mural no salão do Hotel Prado: *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*. Posteriormente a obra foi levada ao vestibulo daquele hotel, onde ficou até 1985 quando houve um terremoto que a danificou. No ano subsequente, a pintura foi resgatada e levada a sua localização atual que acabou se tornando o Museu Diego Rivera. Devido ao tamanho da obra, 15.6 m x 4.7 m e 35 toneladas, foi uma operação bastante delicada. A pintura tem 100 personagens emblemáticos da história do México e apresenta cerca de 4000

anos. O importante é que um dos personagens, com sua emblemática gardênia, é justamente Gutiérrez Nájera.

Figura 27 - *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*



Fonte: Rivera (1947).<sup>17</sup>

Figura 28 - Detalhe do mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*



Fonte: Rivera (1947).<sup>18</sup>

E, em segundo lugar, o rastro geográfico deixado por Gutiérrez Nájera em sua obra. Devido ao tema do livro trabalhado aqui, trago alguns aportes de Recchia (1995) que faz um estudo interessante sobre a memória do espaço e arquitetura teatral de CDMX no século XIX através das contribuições de Manuel Gutiérrez Nájera. Nesse trabalho ela explica que o

<sup>17</sup> Imagem disponível em: <https://wanderlusterful.com/2015/11/20/4-places-to-see-diego-riveras-murals-in-mexico-city/>. Acesso em: 20 set. 2018.

<sup>18</sup> *Id.*

patrimônio histórico e artístico e cultural no México não está completamente protegido por questões de recursos e dificuldades de conservação a sempre há perdas de valores incalculáveis; são protegidos unicamente alguns dos bens arquitetônicos e urbanos com algum valor histórico. Não obstante, as tradições orais, cenográficas, literárias e musicais não são cotadas dentro desta legislação de proteção patrimonial. Contudo, localizar na obra de Gutiérrez Nájera as descrições e comentários sobre os espaços onde esse patrimônio intangível aconteceu, de certa forma ajuda a tangibilizá-los como testemunha da sua existência histórica, cultural e, em grande medida, divulgar essa existência e que foram utilizados pelos cidadãos que constituíram a sociedade mexicana em diferentes extratos.

A finais do século XIX consta que existiam cerca de 40 teatros em CDMX incluindo salões de diversão e *jacalones*.<sup>19</sup> Infelizmente, segundo a autora, não existe rastros de nenhum deles. Por isso romances, críticas e crônicas foram utilizadas como recurso memorial para que esse número fosse estabelecido. Em obras de Altamirano, De Valle Arizpe, Reyes de la Maza, Olavarría y Ferrar y en gran medida, Manuel Gutiérrez Nájera.

Na figura do Duque Job, ou não, suas crônicas e artigos teatrais com críticas apaixonadas e descrições irônicas (p. 235) ajudaram na reconstrução imagética dos dois mais importantes teatros do século XIX: O Teatro Principal e o Teatro Nacional; e a localização e identificação de alguns teatros pequenos e espaços cênicos como os já citados *jacalones*. E o nosso Duque é ávido em consumir todo o tipo de espetáculo, desde todo o tipo de eventos de diversão. Em várias de suas crônicas há descrições pormenorizadas desses nichos onde as artes cênicas aconteciam. Desde espetáculos circenses até os *jacalones* de La Alameda passando pelas operas glamourosas onde a sociedade refinada e afrancesada marcava constante presença, até os teatros de bonecos e danças para todo tipo de gosto e bolso. Em crônicas como “Dramaturgia Mexicana”, ele cita que há três classes de espectadores; em primeiro lugar as mulheres, em segundo lugar os pensadores e finalmente a multidão propriamente dita (GUTIÉRREZ NÁJERA, 1976, p. 75). Outro exemplo encontramos em “La Favorita, de G. Donizetti”, onde ele afirma que nenhuma cena de verão da dita ópera pode ser feita “neste teatro, cheio de catarros” (*Ibid.*, p. 73). Ou em “Los cuentos de Hoffmann de J. Offenbach”, quando diz que o público deve se conformar com o possível e com o que existe nos teatros locais (*Ibid.*, p. 91). Nessa vertente, pode ser lido na crônica Teatro de Títeres críticas como

---

<sup>19</sup> Um lugar aberto por um ou mais lados. Utilizado para bailes ou apresentação teatral. É como se fosse uma varanda ao exterior de uma residência.

não ir ao pequeno Teatro de Novedades depois de haver jantado para subir as imensas e sujas escadas do pequeno teatro ou amontoar-se no estreito recinto do Teatro Principal; reclamar da sala de espetáculo do Seminario (que foi galardoado com o título de teatro), mas que era infecto e sujo. Ou comparar o teatro de bonecos do mesmo às marionetes de Chiarini ou autômatos (leia-se Hoffman) e suas grandes óperas no teatro Plaza (GUTIÉRREZ NÁJERA, 1974, p. 311-315).

## 2.4 A CRÔNICA COMO LITERATURA

O gênero crônica tem sido discutido como um passo entre a literatura e o jornalismo. Sotomayor (1990, p. 135-6) faz uma análise da nomenclatura do vocábulo desde sua origem grega à sua relação com o tempo

Estamos ante um ciclo expositivo analítico e em certa medida anedótico do jornalismo. **Ergo**: este é o gênero; a espécie é a crônica. Basta para provar esta afirmação recordar a relação – evidentemente de carácter lógico – existente entre género próximo e diferença específica; de onde se deduz que no género jornalístico entram várias espécies diferenciadas entre si, como o comunicado da reportagem e o editorial da crônica. Espero que fique clara a intenção. (SOTOMAYOR, 1990, p. 135-6)<sup>ee</sup>

Por outro lado, Sefchovich (2017, p. 13) inicia seu livro afirmando que a crônica é o melhor da literatura mexicana e que existem enormes poemas, romances e contos, mas que como um conjunto é a crônica o gênero de melhor qualidade originalidade e inovação. Em outro momento (p. 17) a autora diz que não existem fronteiras de gênero claras e definitivas e que houve mudanças na crônica ao longo da história. Além disso, afirma que elas são diferentes em sua maneira de narrar, cada uma de acordo com a opção do autor das possibilidades do seu tempo: as convenções linguísticas, retóricas e estilísticas; o destinatário imaginado ou desejado, o grupo social que se retrata e o objetivo a que se propõe.

Gutiérrez (1997, p. 599) trabalha a ideia de que a crônica é o gênero de confluência entre jornalismo e literatura e afirma que ela é a “forma jornalística ao mesmo tempo que literária, lugar discursivo heterogêneo, ainda que não heterônomo, a crônica pressupõe uma autoridade, um sujeito literário mediatizado pelos limites constringidos da informação”.<sup>ff</sup>

Com isso, arrisco-me a reelaborar uma ideia, com a adaptação de Sefchovich (2017, p. 30) que traz a visão de Walter Mignolo propondo que a crônica acontece como tal em uma situação social específica, onde o autor é um sujeito epistemológico que é agente e paciente de

certas forças histórico-culturais de produção de sentido coletivo, conforme as necessidades de produção cultural de seu *locus vivendi*. Tais situações condicionam o que as sociedades esperam ler e prescrevem em cada momento, a seus artistas. Naturalmente, as vanguardas e vanguardistas mantêm seu lugar nas artes, mas há uma relação de complementaridade entre o artista e a sociedade que recebe sua obra. Esse é o caso da crônica de Gutiérrez Nájera: uma crônica híbrida com nuances de ensaio e de crítica social. Dessa maneira, a crônica acaba tendo um papel sócio-histórico importante no traçado do que foi a vida social e de entretenimento na segunda metade do século XIX e, assim, devo considerar Gutiérrez (1997, p. 600)

Numerosos ensaios sobre a história dos costumes recorrem com frequência à crônica para ilustrar mediante testemunhos verídicos a historicidade de um fato; entretanto, poucos tratados sobre gêneros literários se dignam levá-la em consideração.<sup>88</sup>

Dessa forma, a crônica acaba sendo um gênero com uma grande amplitude, que trabalha questões ideológicas e de cunho social, atingindo públicos diferenciados e refletindo seu tempo e contexto. Nas palavras de Lázaro Igoa (2015, p. 69) “Sim, a crônica é jornalismo impregnado de literatura, ou literatura constringida pelo ofício da notícia. Sim, a crônica é um gênero de partida híbrido, que dificulta um estudo sistemático, que tematize suas vertentes e imbricações”.<sup>hh</sup>

González (1997, p. 600) discorre justamente sobre a razão pela qual até hoje alguns setores das teorias literárias continuam mantendo a crônica em uma área cinzenta, cujo critério antidiacrônico continua ignorando as mudanças nos seus cânones estéticos. Assim, seria necessário que a crônica fosse interpretada como um fenômeno misto e dinâmico incluído na literatura e não simplesmente como gênero fossilizado do jornalismo. As alterações socioculturais deveriam ser consideradas para uma reconfiguração das funções, conteúdos e mesmo o suporte dos novos produtos literários; já que a forma de ver o mundo mudou, também mudou a forma de representá-lo na escrita e na própria recepção, da mesma maneira, a crítica e os estudos da literatura não deveriam demorar tanto para adaptar-se a isso. Nessa perspectiva, Ramos (2009) afirma que a crônica é um lugar privilegiado de um sujeito literário que ganha corpo no final do século XIX na América Latina; também é um lugar vulnerável como os próprios principais cronistas reconheceram, não apenas os cubanos José Martí e Julián del Casal como também Gutiérrez Nájera. A crônica, de um modo geral, tematiza o que a introspectividade da poesia apaga e o seu âmbito não é um refúgio sensual e aconchegante,

como nos poemas de Rubén Darío, é a cidade, é o exterior; é o bonde<sup>20</sup> de Gutiérrez Nájera; é o circo de Julián del Casal; é a rua de José Martí.

Considero, também, a visão de Gutiérrez:

Diferentemente do quadro de costumes romântico e da tradição de Ricardo Palma (1833-1919), que tratam ou de “cotidianidades” ou de dados históricos, a crônica, um recorte operado no presente transitório, reflete o fluir temporal: A escrita da crônica não só pressupõe uma concepção linear e progressiva do tempo [ ... ], como se ocupa de realizar uma *análise* do devir: a crônica subdivide a progressão temporal em uma multidão de instantes discretos, em um fervilhar de eventos que é necessário historiar, fixar dentro de uma trama que é ao mesmo tempo temporal e narrativa. (GUTIÉRREZ, 1999, p. 599)<sup>ii</sup>

Nessa percepção, pode ser visto o âmbito analítico da crônica e sua capacidade de historiar um determinado espaço-tempo. Na mesma medida, Monsiváis (2006) observa:

De princípios do século XIX até quase nossos dias, a crônica mexicana verifica ou consagra mudanças e hábitos sociais e eleva o cotidiano ao nível do idiossincrático (aquilo sem o qual os mexicanos seriam, por exemplo, paraguaios). No trânsito da mentalidade à Independente – e naquele, muito mais documentável, da novela de costumes à novela realista – uma coletividade pequena, insegura de suas conquistas, incerta de sua nacionalidade, vê na crônica o espelho refulgente (ideal) de suas transformações e fixações. (p. 35)<sup>ii</sup>

Em se tratando de transformações e heterogeneidade, a crônica acaba por conduzir quem as lê à sua própria percepção do entorno, além de que pode ser considerada como um gênero a parte, entre o jornalismo e a literatura em si:

A crônica foi definida de tantas maneiras como permite a localização limítrofe de sua heterogeneidade formal e enunciativa. Como um gênero que se vale da novidade, a atração, a raridade ou a intensidade a fim de brincar com um leitor pouco culto que persegue a aquisição de um conhecimento supérfluo sobre um tema vigente. Foi valorizada enquanto gênero modernista que reflete a problemática moderna da temporalidade com a narrativização dos eventos do acontecer cotidiano. Como o gênero jornalístico que é, foram também estimadas as exigências da atualidade, da celeridade da mesma e o que poderíamos chamar “leis da oferta e demanda” já que, desde a perspectiva do jornalismo, a crônica é uma mercadoria. (GUTIÉRREZ, 1999, p. 597-598)<sup>kk</sup>

É importante também considerar o aspecto mercadológico da crônica, que, como diz Ramos (2009)

De modo que a posição “profissionalista” responde a uma dupla frente de luta: por um lado, distancia-se do escritor estritamente mercantil do jornal, mas, por seu turno reconhece no mercado, não apenas um meio de subsistência, mas a possibilidade de fundar um novo lugar de enunciação y de adquirir certa legitimidade intelectual

---

<sup>20</sup> A figura do bonde é recorrente na obra de Gutiérrez Nájera.



insubordinada aos aparelhos exclusivos, tradicionais, da república das letras. (RAMOS, 2009, p. 88)<sup>ll</sup>

Assim, a crônica de Gutiérrez Nájera é, em boa medida, um retrato de um momento sociocultural do México durante o porfiriato que revela o que a noite da elite podia oferecer em termos de teatro e ópera. Podemos ver que a crônica, além de cumprir uma função informativa, atua como auxílio na formação de opinião na construção da identidade nacional. Nesse sentido, Bauman (2010, p. 62) analisa que existe (no caso de Gutiérrez Nájera, existiu) uma busca e construção de referências comunitárias das identidades ao mesmo tempo que a tentativa de ajuste a coletivos móveis que evoluem rapidamente. Desse modo, a responsabilidade do cronista é enorme. Nas palavras de Sotomayor (1990), o cronista irá

[...] acumular as impressões que lhe causa o desenvolvimento do mesmo acontecimento; baseado em tais impressões filtradas pela bateia de sua sensibilidade e de seu acervo de informação na ordem que vulgarmente se denomina cultural, escreverá um trabalho no que aparecerá a visão do mundo que tenha; a redação refletirá sua personalidade profunda e seu domínio da literatura em geral, bem como seus conhecimentos psicológicos. (p. 136)<sup>mmm</sup>

Sefchovich (2017, p. 79), que chama a crônica de “a mãe de todos os gêneros”, agrega que “a crônica adquire então um caráter distinto, já não interessam os pobres nem seus costumes e linguagens, pois o que querem os cronistas é relatar eventos do dia e fazê-los entretidos ao interesse público”. Podemos perceber que a crônica vai colaborar na formatação do caráter nacional:

Durante um período prolongado o detalhismo dos cronistas serve a um propósito central: contribuir à forja da nação descrevendo-a, e se se pode, nela intervindo. Documentemos o país, cedamos aos leitores os mais variados e amenos exercícios mnemotécnicos, que lhes dê gosto e lhes adule os pormenores de comidas, passeios, crimes célebres, festividades, comoções políticas, personagens ilustres ou excêntricos, sobressaltos históricos e inovações da moda. (MONSIVÁIS, 2006, p. 35)<sup>mm</sup>

Assim, vemos outra vez a interessante ideia de Gutiérrez (1997) que implica no desvanecimento dessas fronteiras já tão tênues entre, no meu estudo, crônicas jornalísticas (não literária) e literatura:

As fronteiras entre o literário e o não literário são cada vez mais turvas, sem dúvida. E nem sempre porque o jornalismo – concretamente – pretenda aproximar-se à literatura, mas porque a literatura foi se aproximando nos seus gêneros “maiores” (como o romance) a outros discursos, entre eles o discurso jornalístico. Literatura e jornalismo são dois modos de fazer paralelos – algumas vezes convergentes, cuja coincidência fundamental é a de utilizar a palavra como utensílio de trabalho e a frase como veículo de pensamento. (GUTIÉRREZ, 1997, p. 603)<sup>oo</sup>

É preciso considerar, contudo, que nem todos receberam bem essa mudança no enfoque de escrita da crônica. Os grupos conservadores consideravam que essa nova maneira de escrever traria um desaculturação da elite:

As novas propostas literárias geraram grande desgosto entre os grupos conservadores, que viam nelas um atentado à cultura. Ofendia-lhes que a literatura acolhesse os carecas com quem a gente se topava diariamente na rua, e, sobretudo, ofendia-lhes profundamente o uso da linguagem coloquial. (SEFCHOVICH, 2017, p. 71)<sup>PP</sup>

Nessa visão, Gutiérrez Nájera emprega uma linguagem muito acessível aos aficionados da ópera ao mesmo tempo que é crítica, lírica e profunda em termos de informação artística e cultural para os leitores de jornais da Cidade do México. Por outro lado, ele mostra em algumas crônicas um profundo conhecimento de língua e literatura de seus contemporâneos e do cânone literário da época, tratando temas da cultura letrada, em especial as peças operísticas. Aliás, o conhecimento cultural de Gutiérrez Nájera é enorme, abarcando desde a literatura dos clássicos greco-romanos, às obras de Shakespeare e óperas tanto de Donizette como de Wagner, passando por contos de fada, crítica social e história.

Neste momento é importante enfatizar mais uma vez que a presença de Gutiérrez Nájera era constante e corriqueira, já que suas crônicas refletiam justamente a vida cidadina e elitista desta cidade do México tão afeita a novas mudanças, a novas modas e a novas situações, como representante de um século em mudanças.

Neste sentido, Ovando (1995), afirma que quando estivermos livres de preocupações e interpretações eruditas, nas leituras das amplas e constantes citações das crônicas najerianas (OVANDO, 1995, p. 56) não será possível esquecer que o Duque é um exemplar da vida social do México do fim do século.

A autora supracitada nos leva a considerar que as primeiras crônicas sociais de Manuel Gutiérrez Nájera começaram a ser publicadas em 1877, no jornal *El Federalista*, quando o poeta estava com cerca de 17 anos. É muito claro perceber que ela simplesmente ignora as publicações de Gutiérrez Nájera citadas neste texto, ao redor dos seus treze anos. Por outro lado, ela considera que Gutiérrez Nájera usando o Duque Job ou algum outro disfarce enfoca em suas crônicas, algumas das diversas diversões da classe média e alta daquela época na cidade do México: tertúlias, banquetes, bailes, casamentos e outros eventos sociais.

Uma outra vertente que aborda Ovando (1995) é que se considerava Gutiérrez Nájera como um homem do “grande mundo”: culto e muito viajado quando e sempre que na pessoa e

incorporando o Duque Job, já que suas crônicas sociais discorriam justamente sobre a média e alta sociedade mexicana. Que abria suas recepções a ele pelo título de Duque que ostentava, que lhe permitia o acesso assíduo a estas recepções. Ao mesmo tempo, Gutiérrez Nájera foi um *globe-trotter* sem nunca ter colocado o pé fora do México. Discorrendo como poucos as maravilhas da Paris da segunda metade do século XIX e de outras urbanidades que se esperava dessa matriz intelectual e cultural que foi a França para o México desde a época de, pelo menos, Maximiliano de Habsburgo.

Também, na visão da autora, em termos de etiqueta/estética social, Gutiérrez Nájera, Duque Job, se vestia com elegância, distinção e a indelével gardênia branca na lapela do fraque cujos forros obrigatoriamente deveriam ser de seda. Este cosmopolita *criollo*, nem aristocrata nem da alta sociedade, tornou-se não somente o cronista daquela sociedade, à qual ele se esforçava para pertencer, como passou a ser a atalaia da moda teatral, operística, e cultural da sua época. E aquele em cuja centelha artística faiscava o próprio general Porfirio Díaz.

### 3 TRADUÇÃO

O prólogo do livro *La música y el instante: crónicas* é assinado por Óscar Rodríguez Ortiz, reconhecido crítico, narrador, ensaísta e editor venezuelano. Ele foi diretor da editora Monte Ávila e coordenador editorial da Biblioteca Ayacucho – que publicou o livro em questão – até sua morte aos 74 anos, ocorrida em 2019. Como o próprio Gutiérrez Nájera, Rodríguez Ortiz escreveu para jornais venezuelanos como *El Nacional*, e para as revistas *Tiempo Real*, da Universidad Simón Bolívar, *Imagen* e *Revista Nacional de Cultura*, do *Consejo Nacional de la Cultura*, entre outras.

Nesse momento, creio ser importante confirmar que o texto informado em espanhol é a cópia do livro impresso. Eventualmente, surgem palavras, acentos gráficos, pontuações, entre outros erros conforme a configuração atual do idioma. Não encontrei dados que explicassem tal situação. Entretanto, creio que a possibilidade é que, da mesma forma que Lara (Gutiérrez Nájera, 1994) explica sobre o extravio de partes dos capítulos que compõem *Por donde se sube al cielo*, por analogia, suponho que foram questões da tipografia da época já que, como dito anteriormente, todos os textos de Gutiérrez Nájera foram primeiramente publicados em jornais da época.

#### 3.1 “YA VIENEN...”

Publicada em 1881

Ya vienen...

YA VIENEN, ya vienen las alegres turbas de farsantes, repicando sus áureos cascabeles, sacudiendo las plumas rojas, verdes y amarillas del penacho, que se empina orgulloso en su sombrero. La pesada carreta cruje al peso de los baúles y las cajas; rechinan las grandes ruedas, y el aire de la tarde se entromete por los terribles desgarrones del gran toldo; Colombina oculta su cabeza rubia en una manta de colores; Pantalón frota sus manos amoratadas, para calentarse; Arlequín travesa y brinca, creyendo así entrar en calor, y el viejo Casandro, cada vez más achacoso, cada vez más

Já vêm...

JÁ VÊM, já vêm as alegres turbas de farsantes, repicando seus áureos chocalhos, sacudindo as penas vermelhas, verdes e amarelas do penacho, que se empina orgulhoso em seu chapéu. A pesada carroça range ao peso dos baús e das caixas; chiam as grandes rodas, e o ar da tarde se intromete pelos terríveis rasgões do grande toldo; Colombina oculta sua cabeça loura em uma manta de cores; Pantalone esfrega suas mãos arroxeadas, para esquentar-se; Arlequim travesseia e salta, crendo assim se aquecer, e o velho Cassandro, cada vez mais achacoso, cada vez mais abatido,

aporreado, reniega en voz de chantre y su voz repercute en la carreta, como las notas dadas intempestivamente por el contrabajo en una melodía de flautas y violines.

Ya vienen, ya vienen las alegres turbas de farsantes. Los mozos preparan sus mejores trajes y se endomingan para recibirles; las muchachas disponen sus listones de colores, su basquiña nueva y sus hermosas zapatillas de paseo; y los viejos, malhumorados y mohinos, refunfuñan entre dientes, engarabados como los gatos junto al fuego. Los chicos abren de par en par las puertas y ventanas, o salen en tumulto alharaquiento por las calles, figurando parvadas de gorriones; saltan, brincan, se agarran a los ejes de las ruedas, azuzan a los viejos rocinantes que tiran del pesadísimo vehículo, y echan sus rotos fieltros por el aire saludando con vivas a los recién llegados. Pierrot, asomado por un gran agujero de la tela, reparte naranjazos y saludos a los chicuelines.

El heraldo de armas, vestido con el traje más brillante de la guardarropía, con su dorado escudo al pecho y la áurea trompa en los labios, vestido de terciopelo carmesí, chafado y calvo, anuncia a grandes voces la llegada de la famosa y conocida compañía.

– ¡Viejos, mozos y mujeres!

He aquí que el alto y poderoso señor Mauricio Grau, cansado de recorrer tierras extrañas y coleccionar doblones en las plazas, viene de nuevo a visitarlos y se dispone a presentar en el tablado grandes prodigios y estupendas maravillas. Sabed, caballeros de la ciudad y villanos humildes de los campos, los del tacón escarlata y la áurea espuela, como los de los grandes zuecos de madera, que ha venido con él, más que nunca divina y tentadora, su sacra y real majestad Paola

renega em voz de chantre e sua voz repercute na carroça, como as notas dadas intempestivamente pelo contrabaixo em uma melodia de flautas e violinos.

Já vêm, já vêm as alegres turbas de farsantes. Os moços preparam seus melhores trajes e se endomingam para receber-lhes; as moças dispõem suas franjas de cores, sua *basquiña*<sup>21</sup> nova e suas formosas sapatilhas de passeio; e os velhos, mal-humorados e mofinos, resmungam entre dentes, enroscados como gatos junto ao fogo. Os meninos escancaram as portas e janelas, ou saem em tumultuosa agitação pelas ruas, parecendo bandos de pardais; saltam, pulam, se agarram aos eixos das rodas, atizam os velhos pangarés que puxam o pesadíssimo veículo, e jogam seus feltros rasgados pelo ar, saudando com vivas aos recém-chegados. Pierrô, surgindo por um grande buraco do pano, reparte laranjaços e saudações aos pequeninos.

O arauto de armas, vestido com o traje mais brilhante do guarda-roupa, com seu dourado escudo ao peito e a áurea trompa nos lábios, vestido de veludo carmesim, exausto e calvo, anuncia em alta voz a chegada da famosa e conhecida companhia.

– Velhos, moços e mulheres!

Eis que o alto e poderoso senhor Mauricio Grau,<sup>22</sup> cansado de percorrer terras estranhas e coletar dobrões nas praças, vem de novo visitá-los e se dispõe a apresentar no tablado grandes prodigios e estupendas maravilhas. Saibam, cavalheiros da cidade e moradores humildes de vilas dos campos, de salto escarlata e áurea espora, como os dos grandes tamancos de madeira, que com ele, mais que nunca divina e tentadora, sua sacra e real majestade Paola Marié, a

<sup>21</sup> Saia, em geral preta, usada pelas mulheres do mundo hispânico, entre os séculos XVI e XIX.

<sup>22</sup> Director de la Gran Compañía de Ópera Francesa.

Marié, la de ojos picarescos y rasgados y boca más pequeña que los ojos. Su cutis blanco está hecho de rosas y claveles; por eso véis que esparce un suave aroma. Es baja de estatura porque nació, en noche oscura y tempestuosa, del corazón tierno y carnoso de una fresa. Los genios de la noche quisieron robarla para su palacio de ébano, y ella se hizo chica para ocultarse entre las hojas. Dos relámpagos de la furiosa tempestad que ennegrecía el espacio aquella noche se quedaron prendidos en sus ojos: les cerraron el paso las pestañas.

Vosotros ya sabéis que Paola, la amada de los dioses, es la hija predilecta de la divina comedia. Los chuparrosas le dieron su agilidad, y los arroyos su argentina carcajada. El alto y poderoso señor Mauricio Grau la halló una noche detenida en las hojas húmedas de una campánula; se aproximó con precaución, y viendo que dormía, sacó de su escarcela diminuta las tijeras de plata y le cortó las alas. Cuando Paola despertó, no pudo ya volver al cielo.

Y desde entonces la divina comedianta fue regocijo de las miradas y admiración de los oídos en el tablado. Sólo que, a veces, recuerda que tuvo alas y quiere alzar el vuelo. De ahí proceden esos bruscos movimientos que maravillan a la gente ruda y que no son más que reminiscencias del antiguo estado. Desde entonces alegre y regocija las ciudades que se despueblan para contemplarla, y entusiasmo a los palaciegos y los campesinos. Para ella no hay espinas en el mundo; son tantas las rosas arrojadas a su paso, que forman como una alfombra acolchonada a sus pequeñas plantas. Para ella no hay oscuridades en el cielo, porque allí donde ve nace una estrella. Para ella no hay silencio en el espacio, porque la risa juguetea por donde pasa.

de olhos picarescos e rasgados e boca menor que os olhos. Sua cútis branca está feita de rosas e pétalas de cravos; por isso, vejam que espalha um suave aroma. É de baixa estatura porque nasceu, em noite escura e tempestuosa, do coração macio e carnoso de um morango. Os gênios da noite quiseram roubá-la para seu palácio de ébano, e ela se fez pequena para se ocultar entre as folhas. Dois relâmpagos da furiosa tempestade que enegrecia o espaço naquela noite ficaram presos em seus olhos: foram impedidos pelas pestanas.

Vocês já sabem que Paola, a amada dos deuses, é a filha predileta da divina comédia. Os beija-flores lhe deram sua agilidade, e os riachos sua argentina gargalhada. O alto e poderoso senhor Mauricio Grau a achou uma noite detida nas folhas úmidas de uma campânula; aproximou-se com precaução, e vendo que dormia, tirou de sua bolsa diminuta as tesouras de prata e lhe cortou as asas. Quando Paola despertou, já não pôde voltar ao céu.

E, desde então, a divina comedianta foi regozijo dos olhares e admiração dos ouvidos no tablado. Só que, às vezes, recorda que teve asas e quer alçar voo. Daí procedem esses bruscos movimentos que maravilham à gente rude e que não são mais que reminiscências do antigo estado. Desde então alegre e regozija as cidades que se despovoam para contemplá-la, e entusiasmo palacianos e camponeses. Para ela não há espinhos no mundo; são tantas as rosas atiradas à sua passagem, que formam como um tapete acolchoado a suas pequenas plantas. Para ela, não há escuridões no céu, porque ali onde vê nasce uma estrela. Para ela, não há silêncio no espaço, porque o riso brinca por onde passa.

Sabed también que viene con nosotros su alteza la princesa Hélène Leroux. Es gruesa y alta como una de las antiguas amazonas. Los genios y los espíritus del aire la apellidan Titania, y es su reina. Con la caliente y roja sangre que circula por sus venas se pudiera teñir, mejor que con la púrpura de Tiro, el manto de cien reyes. Dicen que dentro de su garganta hay un jilguero. El pobre pájaro prefiere esa preciosa cárcel de alabastro al aire libre, al pleno sol de la montaña y pasa el día besándola.

Y ved aquí a la graciosa y adorable Cécile Grégoire. Cortaron sus blancas alas a un orgulloso cisne del norte, para formar con ellas la carnal envoltura de Cecilia. Cuando descubre sus nevados hombros, su cuello blanco y su marmóreo seno, el rocío se equivoca de camino y en vez de ir a mojar los delicados pétalos de la camelia, cae sobre su cutis. ¡Quién pudiera beber ahí esas perlas líquidas!

Escuchad esa armoniosa y argentina carcajada: es Pauline Merle que pasa. Ved esos dos luceros que tiemblan de amor y se estremecen en el espacio, es Marie Vallot que mira. Ocultas en la sombra, asoman sus cabezas picarescas la Privar y la Lentz. Tauffenberger ajusta a su cuerpo el traje espléndido de Barba Azul. No imaginéis, ¡oh rudos campesinos!, que es un muñeco de Año Nuevo. Mauras pasea por el tablado en traje de gentilhomme. Nigri, el gran artista celebrado por las cien trompas de la fama ensaya los furiosos de Mourzouk. Duplan, grueso como un cervecero flamenco y decidor como un gascón, hace reír antes de abrir los labios. Mézières dispone todo su arsenal para el combate: las grandes narices de cartón y las pelucas blancas, divididas en tres partes como los discursos académicos; las reverencias de *vert-galant* y los clásicos

Saibam também que vem conosco sua alteza a princesa Hélène Leroux.<sup>23</sup> É robusta e alta como uma das antigas amazonas. Os gênios e os espíritos do ar chamam de Titânia, e é sua rainha. Com o quente e vermelho sangue que circula por suas veias se poderia tingir, melhor que com a púrpura de Tiro, o manto de cem reis. Dizem que dentro de sua garganta há um pintassilgo. O pobre pássaro prefere esse precioso cárcere de alabastro ao ar livre, ao pleno sol da montanha e passa o dia beijando-a.

E vejam aqui a graciosa e adorável Cécile Grégoire. Cortaram as brancas asas de um orgulhoso cisne do norte, para formar com elas a carnal envoltura de Cecília. Quando descubre seus nevados ombros, seu pescoço branco e seu marmóreo seio, o orvalho erra o caminho e em vez de ir molhar as delicadas pétalas da camélia, cai sobre sua cutis. Quem dera beber ali as pérolas líquidas!

Escutem essa harmoniosa e argentina gargalhada: é Pauline Merle que passa. Vejam esses dois luzeiros que tremem de amor e estremecem no espaço, é Marie Vallot que olha. Ocultas na sombra, mostram suas cabeças picarescas a Privar e a Lentz. Tauffenberger ajusta ao corpo o traje espléndido de Barba Azul. Não imaginem, ó rudes camponeses, que é um boneco de Ano Novo. Mauras passeia pelo tablado em traje de gentil-homem. Nigri, o grande artista celebrado pelas cem trombetas da fama ensaia os furiosos de Mourzouk. Duplan, gordo como um cervejeiro flamengo e trovador como um gascão, faz rir antes de abrir os lábios. Mézières dispõe todo seu arsenal para o combate: os grandes narizes de papelão e as perucas brancas, divididas em três partes como os discursos acadêmicos; as reverências de *vert-galant* e os clássicos óculos com aros de ouro. Poyard, *le bon*

<sup>23</sup> Faleceu em 1944 com quase 90 anos, então deve ter nascido em 1854 ou pouco depois, na época, com 27 ou 28 anos.

anteojos con arillos de oro. Poyard, *le bon* Poyard, limpia su carabina para *Los brigantes*, y Henriot, el hijo mimado de las musas, esconde su *esprit* en la concha del apuntador, para que no lo robe algún alegre redactor del *Tintamarre*.

Disponeos, pues, oh gente menuda, gente llana y gente de la corte, a reír con los sustos de Giroflé, con los amores seniles del marqués de Pontsablé, con el valor indómito del general Boum-Boum y la adorable gracia de Madame Favart. Ya vais a recorrer el soñado país de Gérolstein, las montañas azules del Tirol y los rientes vericuetos de Corneville. Sabréis la historia de esa pobre Mascotte, amada por un príncipe, y admiraréis, ya vivos y animados, los cuentos fantásticos de Hoffmann.

Los mosqueteros penetrarán al convento, poniendo en fuga a las monjas, a las novicias y a las educandas. Pablo y Virginia cantarán su apacible idilio en el tablado. Ya va a correrse la cortina y van a presentarse a vuestros ojos las fábulas animadas de los poetas. La música alegra el aire, y los panderos suenan tras del gran telón. Alegraos, oh gente leída y gente ruda, porque el alto y poderoso señor Mauricio Grau está ya entre nosotros.

El heraldo calla: los chicos abren de par en par las puertas y ventanas y salen en tumulto alharaquiento por las calles; los mozos preparan sus mejores trajes, y los viejos, mohinos y malhumorados, refunfuñan entre dientes, engarabados como los gatos junto al fuego. ¡Ya vienen, ya vienen las alegres turbas de farsantes!

Poyard, limpa sua carabina para *Los brigantes*, e Henriot, o filho mimado das musas, esconde seu *esprit* na concha do apontador,<sup>24</sup> para que não o roube algum alegre redactor do *Tintamarre*.

Disponham-se, pois, ó gente miúda, gente simples e gente da corte, a rir com os sustos de Giroflé, com os amores senis do Marquês de Pontsablé, com o valor indómito do general Boum-Boum e a adorável graça de Madame Favart. Já poderão percorrer o sonhado país de Gérolstein, as montanhas azuis do Tirol e os risonhos penhascos de Corneville. Vocês conhecerão a história dessa pobre Mascotte, amada por um príncipe, e admirarão, já vivos e animados, os contos fantásticos de Hoffmann.

Os mosqueteiros penetrarão no convento, afugentando as freiras, as noviças e as educandas. Paul e Virginie cantarão seu aprazível idílio no tablado. Já vai correr a cortina e vão se apresentar aos olhos de vocês as fábulas animadas dos poetas. A música alegra o ar, e os pandeiros soam atrás da grande cortina. Alegrem-se, ó gente culta e gente rude, porque o alto e poderoso senhor Mauricio Grau já está entre nós.

O arauto se cala: as crianças escancaram as portas e janelas e saem em ruidoso tumulto pelas ruas; os moços preparam seus melhores trajes, e os velhos, mofinos e mal-humorados, resmungando entre dentes, enroscados como gatos junto ao fogo. Já vêm, já vêm as alegres turbas de farsantes!

<sup>24</sup> Consultar Ilustração 1 e Ilustração 2 (Anexo A).



### 3.2 “LA VIDA FERROCARRILERA”

Publicada em 1.881

La vida ferrocarrilera

EL ÚNICO héroe posible para, los dramas de esta edad, es el vapor.

Como si estuviéramos asistiendo a la representación de la “Princesa de Bagdad”, por todas partes escuchamos; real o imaginariamente, un coro de silbatos. Eads alcanza del gobierno la concesión de ese ferrocarril maravilloso, que parece una novela de Julio Verne hecha hierro.

Grant contrata con el Ministerio de Fomento la vía férrea que dentro de diez años ha de llevaros a la frontera de Guatemala.

La señora Morianes puede extasiar a los viejos solteros, atraer la curiosidad de las señoras y entusiasmar a las modistas, con el precioso traje azul, ceñido a la Vallot, que con tanto donaire vistió en noches pasadas.

Lorca puede anunciar con grandes cartelones ese “Mar sin orillas”, agitado por fuertes tempestades, pero grandioso siempre como toda creación de Echegaray.

El casino puede abrir sus puertas y las cantinas a los consumidores.

Nada de esto preocupa grandemente al público, que sólo tiene oídos para escuchar el chirrido agrio de los rieles, el silbo de las locomotoras y el convulsivo sacudimiento de los trenes.

Si yo tratase de escribir un drama, escogería como protagonista al fogonero.

Es el único personaje que puede despertar el interés de los espectadores en estos tiempos esencialmente ferrocarrileros.

¡Cosa rara!, a nadie ha ocurrido pintar en el holgado lienzo de la novela contemporánea, la vida de esos pobres seres

A vida ferroviária

O ÚNICO herói possível para os dramas desta época é o vapor.

Como se estivéssemos assistindo à representação da “Princesa de Bagdá”, por todas as partes escutamos; real ou imaginariamente, um coro de apitos. Eads<sup>25</sup> alcança do governo à concessão dessa estrada de ferro maravilhosa, que parece um romance de Jules Verne feito de ferro.

Grant contrata com o Ministério do Desenvolvimento a via férrea que dentro de dez anos há de levar vocês à fronteira da Guatemala.

A senhora Morianes pode extasiar os velhos solteiros, atrair a curiosidade das senhoras e entusiasmar as modistas, com o belo traje azul, justo à Vallot, que vestiu com tanta graça em noites passadas.

Lorca pode anunciar, com grandes cartazes, esse “*Mar sin orillas*”,<sup>26</sup> agitado por fortes tempestades, mas grandioso sempre, como toda criação de Echegaray.

O cassino pode abrir suas portas e as cantinas aos consumidores.

Nada disso preocupa muito o público, que só tem ouvidos para escutar o guincho acre dos trilhos, o assovio das locomotivas e o convulsivo tremor dos trens.

Se eu tentasse escrever um drama, escolheria o foguista como protagonista.

É o único personagem que pode despertar o interesse dos espectadores nestes tempos essencialmente ferroviários.

Coisa estranha!, a ninguém ocorreu pintar na frouxa tela do romance contemporâneo, a vida desses pobres seres

<sup>25</sup> Eads, James B. propôs uma ferrovia no istmo de Tehuantepec para transportar os navios do Golfo do México ao Oceano Pacífico, antes da existência do Canal do Panamá.

<sup>26</sup> “Mar sem beiras”, mantive em espanhol pois é uma referência ao livro de José Echegaray y Eizaguirre, publicado em 1879.

que forman el grande ejército de los ferrocarriles, desde el maquinista que lleva el timón y enfrena al monstruo, hasta el deshilachado garrotero que atraviesa sereno sobre los vagones, como Blondín atravesaba sobre la cuerda floja.

La marinería inspiró a Victor Hugo, la voz cantante de este siglo, una admirable obra maestra.

¿Por qué la vida ferrocarrilera no ha encontrado su Homero todavía?

La gran serpiente de hierro lleva y arrastra porción de desvalidos cuya vida, perennemente igual, es un suplicio.

Para ellos el mundo se encuentra en los anillos de esa víbora gigante, que se nutre de carbón y que respira fuego.

Tienen que domar todas las rebeldías; de la materia: ésta es su *Iliada*.

Tienen que vivir constantemente ausentes de la mujer que alegra el hogar y de los niños que sonríen en la cuna: ésta es su *Odisea*.

A solas con el peligro, van poco a poco dominando las rebeldías del miedo.

Para ellos guardan las estaciones todas sus crudezas: el sol de mayo su plomo derretido, y las estrellas de diciembre su convulsión de frío.

Linterna en mano, atraviesan tranquilos, por la noche, del techo de un vagón a otro.

Los barrancos abren a sus pies esas profundidades que dan vértigo, y las montañas se abren a su paso para devorarlos.

Poco a poco, la frecuencia del peligro va formando la corteza de su sensibilidad.

Y en una noche oscura, en la atrevida línea de algún puente o el recodo de una curva, si desriela el tren, se precipita en la barranca, y aquellos infelices entre los fuertes sacudimientos del terrible monstruo, el crujir de las ruedas y el ruido seco de la madera que se desquebraja, mueren de cara al cielo, pensando en el hogar que ya no

que formam o grande exército das ferrovias, desde o maquinista que leva o timão e freia o monstro, até o esfiapado guarda-freios que serenamente caminha sobre os vagões, como Blondin caminhava sobre a corda bamba.<sup>27</sup>

A marinharia inspirou a Vitor Hugo em uma de suas obras, a voz cantante deste século, uma admirável obra-prima.

Por que a vida ferroviária ainda não encontrou seu Homero?

A grande serpente de ferro leva e arrasta uma porção de desvalidos, cuja vida, perenemente igual, é um suplício.

Para eles, o mundo se encontra nos anéis dessa víbora gigante, que se nutre de carvão e que respira fogo.

Eles têm que domar todas as rebeldias; da matéria: esta é sua *Iliada*.

Eles têm que viver constantemente ausentes da mulher que alegra o lar e das crianças que sorriem no berço: esta é sua *Odisseia*.

A sós com o perigo, vão pouco a pouco dominando as rebeldias do medo.

Para eles guardam as estações todas as suas cruezas: o sol de maio, seu chumbo derretido, e as estrelas de dezembro, sua convulsão de frio.

Lanterna na mão, atravessam tranquilos, pela noite, o teto de um vagão a outro.

Os barrancos abrem a seus pés essas profundezas que dão vertigem, e as montanhas se abrem à sua passagem para devorá-los.

Pouco a pouco, a frequência do perigo vai formando a casca de sua sensibilidade.

E em uma noite escura, na ousada linha de alguma ponte ou na dobra de uma curva, descarrilha o trem, precipita-se no penhasco, e aqueles infelizes entre os fortes tremores do terrível monstro, o ranger das rodas e o ruído seco da madeira que se despedaça, morrem de frente para o céu, pensando no lar que nunca verão, na esposa que entretém

<sup>27</sup> Referência ao acrobata francês Charles Blondin, que ficou famoso por cruzar as cataratas do Niágara sobre uma corda bamba em 1859.

verán nunca, en la esposa que entretiene su ausencia con los quehaceres de la casa, y baja a la cocina provista de su blanco delantal y con los brazos desnudos; en la vieja abuela que hila automáticamente en un rincón, y en los niños de cabecita rubia y ojos azules, que asoman a la ventana para espiar cuando regresa el padre, si les trae una nueva golosina.

Y todavía estas muertes trágicas tienen cierta solemnidad terrible y prestigiosa.

La muerte oscura, fría y vulgar, es la espantosa.

El pie vacila, gira la cabeza, y un hombre cae a plomo entre las ruedas de la fiera.

Un pequeño brinco del tren, que tritura los huesos de la víctima, es lo único que observa el pasajero.

La viajera, de tez pulida, cubierta por un velo, continúa acurrucada bajo su espesa piel.

El viejo, de gran montera y gafas de oro, no interrumpe la lectura de su periódico.

El americano apura gravemente su botella de whisky, y la lámpara, colgada en la mitad del departamento, continúa esparciendo su luz filtrada por la gran caja de polvo que cubre la bombilla y el tafetán azul que cubre el polvo.

Pero entre todas estas vidas agitadas, hay una que es casi virgiliana: la del guardacaminero.

La mujer adereza la comida en el humilde brasero, los hijos corretéan junto a la casa, y el hombre; con su bandera en la mano, recorre sosegadamente las líneas, geométricas de la vía.

Por las noches el tren torna las vagas proporciones de un fantasma.

Primero, rasga la oscuridad lejana como un gran meteoro; y el aire, como los quejidos de un gigante.

Después se escucha el ruido de sus ruedas, el estremecimiento de sus carros, y

sua ausência com os quefazeres da casa, e desce à cozinha vestida de seu branco avental e de braços nus; na velha avó que fia automaticamente em um canto, e nas crianças de cabecinha loira e olhos azuis, que vão à janela para espiar quando o pai regressa, se lhes traz uma nova guloseima.

E estas mortes trágicas têm ainda certa solenidade terrível e prestigiosa.

A morte escura, fria e vulgar, é a espantosa.

O pé vacila, a cabeça gira, e um homem cai como chumbo entre as rodas da fera.

Um pequeno salto do trem, que tritura os ossos da vítima, é a única coisa que o passageiro observa.

A viajante, de tez polida, coberta por um véu, continua encolhida debaixo de sua espessa pele.

O velho, de grande montera<sup>28</sup> e óculos de ouro, não interrompe a leitura do jornal.

O americano apura gravemente sua garrafa de uísque, e o lustre, pendurado no meio do apartamento, continua espalhando sua luz filtrada pela grande caixa de pó que cobre a lâmpada e o tafetá azul coberto de pó.

Mas entre todas estas vidas agitadas, há uma que é quase virginiana: a do guardacaminho.

A mulher tempera a comida no humilde braseiro, os filhos correndo do lado da casa, e o homem, de bandeira na mão, percorre sossegadamente as linhas geométricas da via.

Pelas noites o trem volta às vagas proporções de um fantasma.

Primeiro, rasga a escuridão distante como um grande meteoro; e o ar, como as queixas de um gigante.

Depois, se escuta o ruído de suas rodas, o estremecimento de seus carros, e se vê sua

<sup>28</sup> Parece que, nesse caso, o termo se refere a um tipo de chapéu tradicional. Cf. imagem disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/491947959273654267>. Acesso em: 20 set. 2019.

se mira su gran pupila roja, reverberando en las tinieblas.

La campana comienza su repique agudo y el tren pasa, mientras el infeliz guarda camino, como un esclavo antiguo; saluda a su señor con la bandera blanca.

El monstruo entre dos caudas de chispas se aleja en las profundidades del horizonte oscuro.

Si el guarda camino hubiera leído a Núñez de Arce; diría para sus adentros:

*A lo lejos silba y pasa  
la rauda locomotora.*

grande pupila vermelha, reverberando nas trevas.

O sino começa seu repique agudo e o trem passa, enquanto o infeliz guarda-caminho, como um escravo antigo; saúda seu senhor com a bandeira branca.

O monstro entre duas caudas de chispas se distancia nas profundezas do horizonte escuro.

Se o guarda-caminho tivesse lido Núñez de Arce; diria para si mesmo:

*À distância apita e passa  
a veloz locomotiva.*

### 3.3 “BARBA AZUL”

Publicada em 1.882

Barba Azul

NO, YO NO haré esta vez mi crónica color de rosa. He perdido mi capital de buen humor, y estoy enfermo. Voy a escribir la crónica color de sombra: negra como los ojos que yo adoro y como las trenzas de Graziella.

La música es una amante dócil y obediente que se somete a todos los caprichos, como la odalisca que para complacer a su señor le ciñe el cuello con el collar divino de sus brazos, o guarda su reposo en actitud discreta refrescando la atmósfera con su abanico. Llega a nosotros de puntillas, para no despertarnos si dormimos; toca a nuestra puerta y nos pregunta: —“¿qué sentimientos quieres que despierte en ti?”. Por eso ayer reímos con la misma armonía con que hoy lloramos. La música no se impone, no domina: es el lenguaje que se acomoda a todas las pasiones; la lengua del león, que a fuerza de acariciar lamiendo el pie de su señor, hace una llaga. En una misma nota, piensa Fausto, solloza Margarita y ríe Mephisto.

Si hubiera estado alegre, habría reído como un loco, ante las cabriolas salvajes de Boulotte y los furores cómicos de Barba Azul. Pero estaba triste, profundamente triste, y mientras brotaban, alharaquientas, de la orquesta, las canciones báquicas y las canciones offenbáquicas, yo pensaba, no en los grotescas personajes que veía en el escenario, sino en la triste, en la vaga, en la romántica leyenda de Barba Azul.

Barba Azul es uno de los personajes con quienes trabajamos amistades desde niños. Su figura torva y pavorosa, está en el primer libro que leemos. Viene a nosotros con las heroínas y los héroes de esas leyendas

Barba Azul

NÃO, EU NÃO farei desta vez minha crônica cor de rosa. Perdi meu capital de bom humor, e estou doente. Vou escrever a crônica cor de sombra: negra como os olhos que eu adoro e como as tranças de Graziela.

A música é uma amante dócil e obediente que se submete a todos os caprichos, como a odalisca que, para comprazer seu senhor, lhe cinge o pescoço com o colar divino de seus braços, cuida seu repouso em atitude discreta, refrescando a atmosfera com seu leque. Chega a nós nas pontas dos pés, para não nos despertar se dormimos; toca à nossa porta e nos pergunta: — “que sentimentos você quer que eu desperte em você?”. Por isso, ontem rimos com a mesma harmonia com que hoje choramos. A música não se impõe, não domina: é a linguagem que se acomoda a todas as paixões; a língua do leão, que por força de acariciar lambendo o pé de seu senhor, faz uma ferida. Em uma mesma nota, pensa Fausto, soluça Margarita e ri Mefisto.

Se eu tivesse estado alegre, teria rido como um louco, ante as cabriolas selvagens de Boulotte e os furores cômicos de Barba Azul. Mas eu estava triste, profundamente triste, e enquanto brotavam, exageradas, da orquestra, as canções báquicas e as canções offenbáquicas, eu pensava, não nos grotescos personagens que via no cenário, mas sim na triste, na vaga, na romântica lenda de Barba Azul.

Barba Azul é um dos personagens com quem travamos amizades desde criança. Sua figura turva e pavorosa,<sup>29</sup> está no primeiro livro que lemos. Vem a nós com as heroínas e os heróis dessas lendas sobrenaturais

<sup>29</sup> Tanto em português como em espanhol, essa é uma vírgula “banida”. Optei por mantê-la pelo aspecto formal do texto.

sobrenaturales que se refieren a los niños por la noche, para que la audición de lo maravilloso los consuele de haber venido al mundo. Viene con Aladino, el mozo apuesto cuya lámpara maravillosa se asemeja a la antorcha de la fe; con Alí Baba, el arquetipo de los bandoleros; con esa pobre, esa humilde, esa infeliz caperucita roja, a quien el ogro aprieta entre sus brazos musculosos; con todos los dioses y semidioses de ese Olimpo que se extiende entre la selva donde Macbeth vio a las brujas, y las brumas opalinas del Brocken. Barba Azul, como Judas, recibe las primicias de nuestro odio.

Los niños de hoy leen poco esas leyendas. Los cuentos de hadas se han modificado como las magias. La vara de marfil se ha convertido en una caña imantada, y Morgana, el hada extraordinaria, ha aprendido matemáticas. Los niños de hoy que reciben una educación más acertada leen la historia de Robinson, ese poema de la voluntad, y recorren los países inexplorados con los héroes de Julio Verne. Ya no viajan por el país azul de los sueños; su caballo no tiene alas; está movido por vapor.

Yo, sin embargo, pienso con delicia en esos cuentos que escuché de niño, y cuyo simbolismo comprendí más tarde. La leyenda es la forma popular del pensamiento en la Edad Media. Esos sencillos cuentos que entretenían nuestros ocios, de niños, entretuvieron y consolaron a todo un pueblo. El vasallo, el siervo y el esclavo se consolaban de las congojas y asperezas de la realidad con el dorado mundo de los sueños. Vivía durmiendo. Todos le rechazaban; él encorvado sobre la gleba, sufría solo, y cuando sonaba la última hora del trabajo, iba a cerrar los ojos a su choza, para no ver los seres y las cosas, y viajar por el mundo de las quimeras y de las idealidades. Así nació la mística leyenda de oro. Los pobres, los humildes, los menesterosos, se consolaban con la contemplación de esos santos que llegaron al cielo con las plantas desangradas,

referidas às crianças à noite, para que a audição do maravilhoso as console de terem vindo ao mundo. Vem, com Aladim, o moço bonito cuja lâmpada maravilhosa se assemelha à tocha da fé; com Ali Babá, o arquetipo dos bandoleiros; com essa pobre, essa humilde, essa infeliz Chapeuzinho Vermelho, a quem o ogro aperta entre seus braços musculosos; com todos os deuses e semideuses desse Olimpo que se estende entre a selva onde Macbeth viu as bruxas, e as brumas opalinas do Brocken. Barba Azul, como Judas, recebe as primícias de nosso ódio.

As crianças de hoje leem pouco essas lendas. Os contos de fadas se modificaram como as magias. A vara de marfim se converteu em uma cana imantada, e Morgana, a fada extraordinária, aprendeu matemática. As crianças de hoje que recebem uma educação mais acertada leem a história de Robinson, esse poema da vontade, e percorrem os países inexplorados com os heróis de Jules Verne. Já não viajam pelo país azul dos sonhos; seu cavalo não tem asas; é movido a vapor.

Eu, no entanto, penso com delícia nesses contos que escutei de menino, e cujo simbolismo compreendi mais tarde. A lenda é a forma popular do pensamento na Idade Média. Esses simples contos que entretinham nossos lazeres, de crianças, entretiveram e consolaram todo um povo. O vasallo, o servo e o escravo se consolavam dos desgostos e asperezas da realidade com o dourado mundo dos sonhos. Vivía dormindo. Todos o rejeitavam; ele, curvado sobre a gleba, sofria só, e quando soava a última hora do trabalho, ia fechar os olhos na sua cabana, para não ver os seres e as coisas, e viajar pelo mundo das quimeras e das idealidades. Assim nasceu a mística lenda de ouro. Os pobres, os humildes, os carentes, consolavam-se com a contemplação desses santos que chegaram ao céu com as plantas dos pés dessangradas,

miserables y desnudos. La Iglesia los alentaba y les decía: “el camino del cielo es un camino de dolores”. Esa esperanza inmensa fue como el alimento de su alma. El ala del sueño los llevaba a Dios. La leyenda les daba a comer su cuerpo y a beber su sangre.

Los cuentos de hadas nacen, cuando hombres y mujeres dejan el comunismo grosero de la villa y empieza a determinarse la santa idea de la familia. La villa era como el *ergastulum* de los antiguos: una mezcla promiscua de hombres y mujeres. Su moral era idéntica a la moral de los patriarcas, que creían cometer pecado uniéndose en matrimonio con una extranjera, y no permitían más que el consorcio entre parientes. Los *Penitenciaros* de aquel tiempo, en los que se refieren por menor los pecados vulgares, conservan el recuerdo de estas épocas. La idea de la familia no nació hasta que el hombre, como el ave, pudo hacer un nido. Entonces murió la hembra y apareció radiante la mujer.

Ya está sola; ya tiene una cabaña hecha de tablones mal unidos, por cuyas rendijas se cuela silvando el viento de invierno: ya tiene hogar, ya tiene un banco, un lecho y un cofre.

*Trois pas du côté du banc,  
Trois pas du côté du lit,  
Trois pas du café du coffre,  
E trois pas Revenez ici.\**

En ese hogar naciente y miserable, nace la leyenda. En los rincones, está el duende familiar. Encima de la cama revolotean las hadas por la noche. El esclavo que vive en la indigencia busca con la imaginación un mundo de servidores obedientes. Las hadas eran trabajadoras; todavía se dice: *cose como una hada*. Mientras la mujer hila en su tosco huso, los duendes y las hadas vuelan en su torno. ¿Quiénes eran las hadas? Unas reinas de Galia, que no quisieron reconocer

---

\*Tres pasos del lado del banco,

miseráveis e desnudos. A Igreja os alentava e lhes dizia: “o caminho do céu é um caminho de dores”. Essa esperança imensa foi como o alimento de sua alma. A asa do sonho os levava a Deus. A lenda lhes dava para comerem seu corpo e beberem seu sangue.

Os contos de fadas nascem quando homens e mulheres deixam o comunismo grosseiro da vila e a santa ideia da família começa a determinar-se. A vila era como o *ergastulum* dos antigos: uma mescla promiscua de homens e mulheres. Sua moral era idêntica à moral dos patriarcas, que pensavam cometer pecado unindo-se em matrimônio com uma estrangeira, e não permitiam mais que o consórcio entre parentes. Os *Penitenciaros* daquele tempo, em que os pecados vulgares são considerados menores, conservam a lembrança dessas épocas. A ideia da família não nasceu até que o homem, como a ave, pôde fazer um ninho. Então, morreu a fêmea e apareceu radiante a mulher.

Ela já está só; já tem uma cabana feita de tábuas mal unidas, por cuyas frestas passa assobiando o vento de inverno: já tem lar, já tem um banco, uma cama e um baú.

*Trois pas du côté du banc,  
Trois pas du côté du lit,  
Trois pas du café du coffre,  
E trois pas Revenez ici.\**

Nesse lar nascente e miserável, nasce a lenda. Nos cantos, está o duende familiar. Em cima da cama revoam as fadas pela noite. O escravo que vive na indigência busca com a imaginação um mundo de servidores obedientes. As fadas eram trabalhadoras; ainda se diz: *costura como uma fada*. Enquanto a mulher fia em seu tosco fuso, os duendes e as fadas voam ao seu redor. Quem eram as fadas? Umhas rainhas da Gália, que não quiseram reconhecer Jesus Cristo, e que estão condenadas a viver

---

\*Três passos do lado do banco,

Tres pasos del lado del lecho,  
 Tres pasos del lado del cofre,  
 Y tres pasos, volved aquí. (N. del E.)  
 a Jesucristo, y que están condenadas a vivir  
 mientras el mundo exista. ¡Triste pena!  
 Antes eran enormes; hoy son diminutas,  
 como la reina Mab, cuya carroza regia está  
 hecha en una cáscara de nuez. Las  
*kowriggwans* —hadas enanas— son las  
 reinas de ese brumoso mundo sobrenatural.

Seguid la filiación de esos maravillosos  
 cuentos de hadas. Cada uno nace de un dolor  
 y de una lágrima. El dolor ha creado el arte  
 en todas sus manifestaciones y sus formas.  
 Seguid el curso de los ríos, y llegaréis al  
 Océano. Seguid la historia de la leyenda, y  
 llegaréis al corazón del pueblo. Ese ogro que  
 devora a los pequeños no es más que el  
 símbolo popular de las terribles Hambres  
 que asolaron, como un viento de muerte, en  
 la Edad Media. Esos diamantes que adornan  
 como estalactitas la corona de Aladino, son  
 las cristalizadas lágrimas del pueblo. Sueña  
 algo que ve y el pobre que posee. Ansia de  
 amor sobrecoge sus almas, y crean ese  
 admirable cuento de la *Hermosa durmiente*  
 que les aguarda en el silencio de los  
 bosques. Miran entorno suyo y ven a la  
 mujer afeada por el trabajo y la miseria;  
 entonces, para redimirla, para purificarla,  
 inventan esa fábula doliente de una hermosa  
 oculta bajo la forma de una bestia. Todos  
 persiguen con la vista las curvas que dibuja  
 en el espacio, el Pájaro azul, esto es, el ideal.  
 Todos repiten como un coro aquella  
 exclamación de Rückert: ¡alas! ¡alas! Allí  
 está el ahogado dolor de la aldeana, a quien  
 dice el corazón: debes ser bella para agradar  
 a tu señor; y a quien responde el ondulante  
 espejo del arroyo: ¡tú eres fea! Ahí está la  
 congoja del vasallo que riega de sudores y  
 llanto el terruño, pero que tiene un alma,  
 ¡alma que sueña con las erguidas castellanas  
 de vistosos trajes, que atraviesan en su  
 caballo blanco la llanura!

Es el antiguo idilio del Oriente; la rosa  
 que se enamora del ruiseñor; la cosa inmóvil  
 enamorada de la cosa alada. Pero aquí la

Três passos do lado do leito,  
 Três passos do lado do baú,  
 E três passos, voltem aqui. (N. do E.)  
 enquanto o mundo existir. Triste pena!  
 Antes eram enormes; hoje são diminutas,  
 como a rainha Mab, cuja carruagem real está  
 feita em uma casca de noz. As *kowrig-  
 gwans* — fadas anãs — são as rainhas desse  
 nebuloso mundo sobrenatural.

Sigam a filiação desses maravillosos  
 contos de fadas. Cada um nasce de uma dor  
 e de uma lágrima. A dor criou a arte em  
 todas suas manifestações e formas. Sigam o  
 curso dos rios, e chegarão ao Oceano. Sigam  
 a história da lenda, e chegarão ao coração do  
 povo. Esse ogro que devora os pequenos não  
 é mais que o símbolo popular das terríveis  
 Fomes que assolaram, como um vento de  
 morte, a Idade Média. Esses diamantes que  
 enfeitam como estalactites a coroa de  
 Aladim, são as cristalizadas lágrimas do  
 povo. Sonha algo que vê e o pobre que  
 possui. Ânسيا de amor sobressalta suas  
 almas, e criam esse admirável conto da *Bela  
 Adormecida* que os aguarda no silêncio dos  
 bosques. Olham ao redor e veem a mulher  
 enfeada pelo trabalho e a miséria; então,  
 para redimi-la, para purificá-la, inventam  
 essa fábula dolorida de uma formosa oculta  
 sob a forma de uma besta. Todos perseguem  
 com a vista as curvas que desenha no  
 espaço, o Pássaro azul, isto é, o ideal. Todos  
 repetem como um coro aquela exclamação  
 de Rückert: asas! asas! Ali está a afogada  
 dor da aldeã, a quem o coração diz: debes  
 ser bela para agradar a teu senhor; e a quem  
 responde o ondulante espelho do riacho:  
 você é feia! Aí está o desgosto do vassalo  
 que rega de suores e pranto o torrão, mas  
 que tem uma alma, alma que sonha com as  
 altivas castelhanas de vistosos trajes, que  
 atravessam em seu cavalo branco a planície!

É o antigo idílio do Oriente; a rosa que se  
 apaixonou pelo rouxinol; a coisa imóvel  
 apaixonada pela coisa alada. Mas aqui a rosa



rosa no tiene espléndido matiz: está desnuda de hojas, y el ruiseñor es un ave cobarde de rapiña. Ahí está escrita la eterna aspiración al ideal. La imaginación, macerada por el ayuno, es la que crea mejor palacios fabulosos.

Los hambrientos son los autores del mundo sobrenatural. Toda esa riqueza, todas esas pedrerías que abundan en las leyendas y en los cuentos, fueron creadas por un pueblo que carecía de pan y carecía de amor: forman la historia de su aspiración. Por eso vemos cómo en la leyenda, la esclava ama tanto que llega a ser amada; y el Monstruo se enamora de tal suerte, que se vuelve hermoso.

Esas leyendas marcan también las injusticias y las ignominias. La compasión popular desciende como un rocío sobre el dolor. Ahí está la madrastra que golpea a la niña Cenicienta; y la garrida castellana presa en las redes del feroz Barón. Todo lo que sufre y todo lo que llora tiene cabida en esas narraciones. Los animales, en los cuentos de hadas, tienen alma también como nosotros. Leed el cuento de *Piel de asno*. Creeríase escrito por Michelet. La redención sublime del amor alcanza a todos. La leyenda es la historia de la Edad Media contada por la mujer.

\*\*\*

La historia de Barba Azul es una de las formas del matrimonio en la Edad Media: el matrimonio del señor feudal con la vasalla. La antigüedad de esta leyenda se remonta al siglo XIV. En los siglos anteriores, la vasalla no tenía entrada a la alcoba de su señor por la puerta del matrimonio. La mujer de la nobleza era la digna hembra del señor feudal. Tenía su corte de amantes, como Leonor de Guyenna, y usaba en su tocado dos cuernos. Las hijas de Felipe el Hermoso son las personificaciones del carácter de la mujer en aquel tiempo. Isabel hace que sus amantes asesinen al marido. Pero, al lado de estas euménides de la concupiscencia, aparece la plebeya que

não tem esplêndido matiz: está desnuda de folhas, e o rouxinol é uma ave covarde de rapina. Aí está escrita a eterna aspiração do ideal. A imaginação, macerada pelo jejum, é a que melhor cria palácios fabulosos.

Os famintos são os autores do mundo sobrenatural. Toda essa riqueza, todas essas pedrarias que abundam nas lendas e nos contos, foram criadas por um povo que carecia de pão e carecia de amor: formam a história de sua aspiração. Por isso, vemos como na lenda a escrava ama tanto que chega a ser amada; e o Monstro se apaixona de tal forma, que se torna formoso.

Essas lendas marcam também as injustiças e as ignomínias. A compaixão popular desce como um orvalho sobre a dor. Aí está a madrastra que golpeia a menina Borracheira; e a garrida castelhana presa nas redes do feroz Barão. Tudo o que sofre e tudo o que chora tem cabida nessas narrações. Os animais, nos contos de fadas, têm alma também como nós. Leiam o conto de *Pele de asno*. Parece escrito por Michelet. A redenção sublime do amor alcança a todos. A lenda é a história da Idade Média contada pela mulher.

\*\*\*

A história de Barba Azul é uma das formas do casamento na Idade Média: o casamento do senhor feudal com a vassala. A antiguidade desta lenda remonta ao século XIV. Nos séculos anteriores, a vassala não tinha entrada à alcova de seu senhor pela porta do casamento. A mulher da nobreza era a digna fêmea do senhor feudal. Tinha sua corte de amantes, como Leonor de Guyenna, e usava em seu toucado dois chifres. As filhas de Felipe, o Belo são as personificações do carácter da mulher naquele tempo. Isabel faz com que seus amantes assassinem o marido. Mas, ao lado destas eumênides da concupiscência, aparece a plebeia que se pode converter já

puede convertirse ya en señora del Barón. Dos leyendas ponen de relieve la resignación de la mujer y la crueldad del marido en estos matrimonios: *Grisélides* y *Barba Azul*. Las mujeres de la nobleza decían: “El amor entre marido y mujer es imposible”. Grisélides, a todos los insultos y a todos los ultrajes contestaba: ¡te amo! Era el alma nueva que iba a purificar el mundo antiguo.

Barba Azul es el señor feudal, que pisotea todas las leyes y que piensa defenderse de Dios con sus mesnadas.

Las mujeres que mata no pueden ser iguales suyas; son invariablemente sus vasallas. Si fueran sus iguales, cada asesinato traería una venganza, y Barba Azul queda constantemente impune. No es un hombre; es un apetito. Su amor, digiere mil mujeres por año. Barba Azul es la forma lasciva del feudalismo.

Piensan algunos que esa leyenda es la historia de Gille de Retz juzgado por hechicero en el siglo XV y condenado a morir entre las llamas. En la torre de Gille de Retz se hallaron las osamentas de ciento cuarenta niños que él mató para satisfacer sus concupiscencias y operar sortilegios. Sin embargo, la leyenda de Barba Azul existía ya en aquellos tiempos. Para mí, no es la historia de un personaje determinado; es la cifra y compendio del feudalismo. Es el Don Juan Salvaje, el Don Juan por derecho de conquista.

Sería curioso delinear la historia de estos grandes devoradores de mujeres, explicando las diversas figuras populares legendarias que han tomado, según el momento histórico en que se examinen.

Don Juan —dice Saint-Victor— no es un libertino vulgar. Es la aspiración encarnada, el entusiasmo hecho hombre, el enamorado errante que busca por el mundo la querida sublime de sus sueños, y que pisa con planta desdeñosa los mil y tres escalones —*mille é tre*— de una escala de mujeres, para llegar a

em senhora do Barão. Duas lendas põem em relevo a resignação da mulher e a crueldade do marido nesses matrimônios: *Grisélidis* e *Barba Azul*. As mulheres da nobreza diziam: “O amor entre marido e mulher é impossível”. Grisélidis, a todos os insultos e a todos os ultrajes respondia: te amo! Era a alma nova que ia purificar o mundo antigo.

Barba Azul é o senhor feudal, que pisoteia todas as leis e que pensa defender-se de Deus com suas mesnadas.

As mulheres que ele mata não podem ser suas iguais; são invariavelmente suas vassalas. Se fossem suas iguais, cada assassinato traria uma vingança, e Barba Azul permanece constantemente impune. Não é um homem; é um apetite. Seu amor digere mil mulheres por ano. Barba Azul é a forma lasciva do feudalismo.

Alguns pensam que essa lenda é a história de Gille de Retz, julgado como feiticeiro no século XV e condenado a morrer entre as chamas. Na torre de Gille de Retz acharam ossadas de cento e quarenta crianças, que ele matou para satisfazer suas concupiscências e operar sortilégios. No entanto, a lenda de Barba Azul existia já naqueles tempos. Para mim, não é a história de um personagem determinado; é cifra e compêndio do feudalismo. É o Don Juan Selvagem, o Don Juan por direito de conquista.

Seria curioso delinear a história destes grandes devoradores de mulheres, explicando as diversas figuras populares e lendárias que tomaram, segundo o momento histórico em que sejam examinados.

Don Juan — diz Saint-Victor — não é um libertino vulgar. É a aspiração encarnada, o entusiasmo feito homem, o apaixonado errante que busca pelo mundo a amada sublime de seus sonhos, e que pisa com palma desdeñosa os mil e três degraus — *mille e tre* — de uma escala de mulheres,

esa forma perfecta que le abre los brazos en el fondo de las nubes. El vicio ha profanado su cuerpo; pero un deseo celeste habita en su corazón. Una fuerza fatal le impele por ese camino de atentados y de seducciones.

Engaña sin mentira: abandona sin traición, sin cobardía. Los corazones que desgarran esta ave de presa del amor, le dirían de buen grado lo que dice la cabeza cortada del Klephta al águila que la devora: “come ¡oh pájaro! nutre-te con mi juventud, nutre-te con mi bravura, que tu ala y tu garra crecerán”. Don Juan es el deseo insaciable e impaciente, que ninguna copa llena, que ningún amor satisface, que teniendo muy alto su ideal, ha menester las alas del ángel para llegar fiel, y que desesperado de alcanzarle, se revuelca en el fango, con los ojos clavados en su visión inaccesible.

Lovelace desdeñaba las conquistas fáciles y solo perseguía a las mujeres inaccesibles. El amor en Lovelace no es una pasión: es el instinto de la lucha, la necesidad de vencer. Su divisa es la del romano de Virgilio: “abatir a los soberbios”. —Yo amo la oposición, dice en alguna parte: *I love opposition*. La resistencia lo exalta, el obstáculo lo excita, la seducción es para él una guerra que tiene su plan y sus reglas, y cuyas maniobras deben tender a la capitulación de la mujer, como la táctica del capitán a la derrota del enemigo. Así, cuando Clarisse Harlowe se le presenta tan impregnada de virtud como él de vicio, revestida de la estricta armadura del deber, provista de las armas que dan la vigilancia y la prudencia, resuelta a morir primero que caer, ¡con qué ímpetu tan ardoroso ataca a ese adversario digno de él! ¡Qué obsesión tan tenaz! ¡Qué máquina de ardis y de astucias! ¡Todas las bellezas del universo alineadas a su paso, no le arrancarían ni una mirada! ¡Clarisse es para él la mujer única, la idea fija, el único ser que puede desearse! Le pone cerco, conforme a la estrategia,

para chegar a essa forma perfeita que lhe abre os braços no fundo das nuvens. O vício profanou seu corpo; mas um desejo celeste mora em seu coração. Uma força fatal o impele a esse caminho de atentados e de seduções. Engana sem mentira: abandona sem traição, sem covardia. Os corações que esta ave de presa do amor desgarran, diriam de bom grado o que diz a cabeça cortada do cleftes<sup>30</sup> à águia que a devora: “come, oh pássaro! nutre-te com minha juventude, nutre-te com minha bravura, que tua asa e tua garra crescerão”. Dom Juan é o desejo insaciável e impaciente, que nenhuma taça enche, que nenhum amor satisfaz, que tendo muito alto seu ideal, precisa das asas do anjo para chegar fiel, e que, desesperado por alcançá-lo, chafurda na lama, com os olhos cravados em sua visão inacessível.

Lovelace desdenhava as conquistas fáceis e só perseguia mulheres inacessíveis. O amor em Lovelace não é uma paixão: é o instinto da luta, a necessidade de vencer. Sua divisa é a do romano de Virgílio: “abater os soberbos”. — Eu amo a oposição, diz em alguma parte: *I love opposition*. A resistência o exalta, o obstáculo o excita, a sedução é para ele uma guerra que tem seu plano e suas regras, e cujas manobras devem tender à capitulação da mulher, como a tática do capitão à derrota do inimigo. Assim, quando Clarisse Harlowe diante dele se apresenta tão impregnada de virtude como ele de vício, revestida da estricta armadura do dever, provida das armas da vigilância e da prudência, decidida a morrer antes que cair, com que ímpeto ardoroso ataca a esse adversário digno dele! Que obsessão tenaz! Que máquina de ardis e de astúcias! Todas as belezas do universo alinhadas em seu caminho, não lhe arrancariam nem um olhar! Clarisse é para ele a mulher única, a ideia fixa, o único ser que se pode desejar! Arma-lhe um cerco, conforme a estratégia, como se cercasse uma

<sup>30</sup> Bandido rural grego, antiotomano, quando os gregos estavam subjugados aos turcos no século XV.

como si pusiera cerco a una ciudad, con minas, contraminas y circunvalaciones infinitas. Mueve él solo para conquistarla, más estratagemas, más prestigios, que el infierno mismo para conquistar a San Antonio. Por malvado que sea, un hombre tan soberbio llega a cautivar la atención y el interés de todos. Se le admira, se le teme como a un tigre real, nacido para el ardid y la destrucción. Y tanto, que no parece ridículo cuando dice que se cree igual al César, y que sólo por capricho limita sus conquistas al mundo femenino. —¡Maldito sea, exclama —si soy capaz de unir-me a la primera princesa de la tierra, sabiendo, imaginándome que vacilé un momento entre un emperador y yo!

Octavio de Parisis, el Don Juan Parisiense, carece de esta épica soberbia. No es más que un voluptuoso indolente, cuyos deseos jamás tienen los arranques del amor. Su poeta le hizo demasiado irresistible; las más grandes conquistas le cuestan apenas unas cuantas escaramuzas; no tienen más que el trabajo de dejarse querer... Los corazones caen cocidos y guisados en la alforja de este cazador de alcoba. La pasión no acompaña a su fortuna, rápida como una sonrisa. Toma a las mujeres, las pierde, las recoge, las arroja con una ligereza implacable. No son en sus manos más que unos juguetes efímeros. El remordimiento cosquillea apenas su indiferente excepticismo, pero nunca lo muerde.

Octavio entierra a sus víctimas bajo la ceniza de sus tabacos, entre un suspiro y un epigrama. Arroja sus queridas pasadas al olvido, como los sultanes de la antigua Turquía arrojaban sus odaliscas al Bósforo. Estas víctimas, muertas en el campo del deshonor, le inspiran una lástima igual a la que siente el general triunfante por los soldados muertos en la lucha.

\*\*\*

¿Será Barba Azul la forma de Don Juan en la Edad Media? No hay en él amor, no hay, aspiración al ideal, no hay lucha ni

cidade, com minas, contraminas e circunvalações infinitas. Ele sozinho mobiliza, para conquistá-la, de mais estratagemas, mais prestigios, que o próprio inferno para conquistar Santo Antônio. Por malvado que seja, um homem tão soberbo chega a cativar a atenção e o interesse de todos. É admirado, é temido como um tigre real, nascido para o ardid e a destruição. E tanto, que não parece ridículo quando diz que se acha igual ao César, e que só por capricho limita suas conquistas ao mundo feminino. Maldito seja, exclama — se sou capaz de unir-me à primeira princesa da terra, sabendo, imaginando-me que vacilou um momento entre um imperador e eu!

Octavio de Parisis, o Dom Juan Parisiense, carece desta épica soberba. Não é mais que um voluptuoso indolente, cujos desejos jamais têm os arroubos do amor. Seu poeta lhe fez demasiado irresistível; as maiores conquistas lhe custam apenas algumas escaramuças; não têm mais que o trabalho de deixar-se querer... Os corações caem cozidos e refogados na alforja deste caçador de alcova. A paixão não acompanha a sua fortuna, rápida como um sorriso. Toma as mulheres, perde-as, recolhe-as, descarta-as com uma ligeireza implacável. Não são em suas mãos mais que uns brinquedos efêmeros. O remorso mal faz cócegas em seu indiferente ceticismo, mas nunca o morde.

Octavio enterra suas vítimas sob a cinza de seus tabacos, entre um suspiro e um epigrama. Lança seus amores passados ao esquecimento, como os sultões da antiga Turquia lançavam suas odaliscas ao Bósforo. Estas vítimas, mortas no campo da desonra, inspiram-lhe dó igual à que sente o general triunfante pelos soldados mortos na luta.

\*\*\*

Será Barba Azul a forma do Dom Juan na Idade Média? Não há nele amor, não há aspiração ao ideal, não há luta nem combate;

combate; no hay, más que deseos. Como ser organizado, es inferior al conejo y al cerdo de la India. Es, sin embargo, un ser rigurosamente histórico. Barba Azul es el castellano que usa de ese derecho odioso que los franceses llaman el derecho del señor, y los españoles el derecho de pernada. En esta historia, sin embargo hay otra cosa que estudiar. El castellano no recibe ya a la plebeya para deshonrarla simplemente: la hace su esposa y la mata en seguida. La dignidad de la mujer sube una grada más. No es una cosa; es una víctima. A medida que la dignidad de la mujer vaya creciendo, las costumbres se irán suavizando. El mundo se ha perfeccionado por el amor. Después, Barba Azul no matará ya a sus mujeres. Hércules habrá caído a los pies de Onfalia. Caperucita amarra los brazos del ogro.

Todo el horror que inspiraba el feudalismo, solloza y llora en esa historia. Para ponerla en música, se necesitaría anotar el rumor de las cadenas y el chasquido de los látigos. Gaïffer, el castellano de una leyenda que creó Victor Hugo, manda cavar un foso al pie de su castillo. —¡Quiero saber sobre qué cimientos descansa mi fortaleza! dice el castellano. Los obreros trabajan ocho días: el foso es más profundo que los de Cataluña y de Guyenna. Al cabo de ese tiempo se descubre una roca y un cadáver. En la roca está escrito este nombre: Barrabás. Y cavan todavía: transcurre otra semana y aparece un esqueleto cuya mano descarnada aprieta aun unos cuantos dracmas de oro: ¡Judas! Y cavan más: el tiempo pasa y se descubre un cuerpo disyecto en cuyo cráneo enorme está escrito con letras de fuego este letrero: ¡Caín! Y cavan más. El hacha no encuentra piedras ya: se llena el foso de retorcidas víboras de fuego, y una voz exclama: —¡Gaïffer: no caves más: has llegado a la puerta del infierno!

Ese es el castillo de Barba Azul. Ese es el feudalismo.

não há mais que desejos. Como ser organizado, é inferior ao coelho e ao porquinho da Índia. É, no entanto, um ser rigorosamente histórico. Barba Azul é o castelhano que usa esse direito odioso que os franceses chamam o direito do senhor, e os espanhóis o direito de pernada. Nesta história, no entanto, há outra coisa que estudar. O castelhano já não recebe a plebeia para desonrá-la simplesmente: faz dela sua esposa e a mata em seguida. A dignidade da mulher sobe mais um degrau. Não é uma coisa; é uma vítima. À medida que a dignidade da mulher for crescendo, os costumes se irão suavizando. O mundo foi aperfeiçoado pelo amor. Depois, Barba Azul já não matará suas mulheres. Hércules terá caído aos pés de Onfália. Chapeuzinho Vermelho amarra os braços do ogro.

Todo o horror que inspirava o feudalismo, soluça e chora nessa história. Para colocá-la em música, seria necessário anotar o fragor das correntes e o estalo dos chicotes. Gaïffer, o castelhano de uma lenda que criou Victor Hugo, manda cavar um fosso ao pé de seu castelo. — Quero saber sobre que alicerces repousa minha fortaleza! diz o castelhano. Os operários trabalham oito dias: o fosso é mais profundo que os de Catalunha e de Guyenna. Ao cabo desse tempo, descobre-se uma rocha e um cadáver. Na rocha, está escrito este nome: Barrabás. E cavam, ainda: transcorre outra semana e aparece um esqueleto cuja mão descarnada aperta ainda algumas dracmas de ouro: Judas! E continuam cavando: o tempo passa e se descobre um corpo disperso em cujo cráneo enorme está escrito com letras de fogo este letrero: Caím! E cavam mais. O machado já não encontra pedras: enche-se o fosso de retorcidas víboras de fogo, e uma voz exclama: — Gaïffer: não caves mais: você chegou à porta do inferno!

Esse é o castelo de Barba Azul. Esse é o feudalismo.

### 3.4 “EL TERREMOTO”

Publicada em 1.884

El terremoto

NO TIEMBLAS ya; las aves azoradas, que volaban en todas direcciones, han vuelto a pararse en las cornisas de las casas y en las cruces de las torres; los árboles no sacuden más sus cabelleras trágicas, y el dormido titán que habita las entrañas de la tierra, yace descoyuntado, inerme y mudo, como el demente cuando pasan sus accesos. Acerca a tus delgados labios que el temor amarillea, la taza en que hierve el té, casi tan rubio como tus cabellos. Reposa tu cabeza sobre mi hombro y deja que se coloreen tus mejillas con los matices escarlatas de los mirtos. ¿No ves? El sol arroja, como siempre, su menuda lluvia de oro, y las amedrentadas golondrinas vuelven a travesear en la cabeza calva de San Pedro y en las túnicas de piedra que visten los Profetas en sus nichos. La bomba azul que cuelga del pulido artesonado y que guarda tu sueño por las noches, vacila cada vez más lentamente como la rapazuela juguetera que se queja dormida en el columpio. El reloj que contó nuestros minutos de pasión ha detenido sus agujas negras en la hora del terror; pero mi mano moverá de nuevo el péndulo y verás cómo torna a caminar, a manera del infeliz hebreo que no dio de beber a Jesucristo. Vuelva la sangre a circular por tus venas como ya ha vuelto el movimiento de la vida a las calles henchidas de carruajes y de gente. No tiembles más: descansa aquí, sobre mi pecho, mientras acerco a tus labios pálidos la taza, como si diera su tisana a un niño enfermo. ¿No quieres que pongamos en el té unas gotas de cognac? Ya nada tienes que temer: habla, sonríe; no danzan ya las copas en la mesa, ni el cordón de la campana azota las paredes. Ha concluido el terremoto, y la materia, eternamente esclava, no se mueve con bruscas rebeldías; solo tu corazón late

O terremoto

NÃO TREMAS MAIS; as aves aturdidas, que voavam em todas as direções, voltaram a pousar nas cornijas das casas e nas cruces das torres; as árvores não sacodem mais suas cabeleiras trágicas, e o adormecido titã que habita as entranhas da terra, jaz desconjuntado, inerme e mudo, como o demente quando passam seus acessos. Aproxima dos teus finos lábios que o temor amarelece a xícara em que ferve o chá, quase tão loiro como os seus cabelos. Encosta tua cabeça no meu ombro e deixa tuas bochechas se colorirem com os matizes escarlates dos mirtos. Estás vendo? O sol lança, como sempre, sua miúda chuva de ouro, e as temerosas andorinhas voltam a brincar na cabeça calva de São Pedro e nas túnicas de pedra que cobrem os Profetas em seus nichos. O lustre azul que pende do polido artesoadado e que guarda o seu sonho pelas noites, vacila cada vez mais lentamente como a moça brincalhona que se queixa adormecida no balanço. O relógio que contou nossos minutos de paixão deteve seus ponteiros negros na hora do terror; mas minha mão moverá de novo o pêndulo e você verá como torna a caminhar, à maneira do infeliz hebreu que não deu de beber a Jesus Cristo. Volte o sangue a circular por suas veias como já voltou o movimento da vida às ruas cheias de carruagens e de gente. Não trema mais: descansa aqui, sobre meu peito, enquanto aproximo seus lábios pálidos da xícara, como se desse tua tisana a uma criança enferma. Você não quer que ponhamos no chá umas gotas de conhaque? Você já não tem nada nada a temer: fala, sorri; não dançam já as taças<sup>31</sup> na mesa, nem o cordão do sino açoita as paredes. O terremoto já

<sup>31</sup> Taças de conhaque, não as xícaras da tisana.

violentamente junto al mío. La muerte que pasó sobre nosotros cerniendo sus grandes alas de lechuza está muy lejos. La luz se está riendo de nosotros.

El pastel que dejaste mordido sobre el plato blanco; la diminuta copa de Chartreuse, que no tuviste tiempo de apurar; mi cigarro encendido, y el coqueto escaarpín color de rosa, que abandonó sobre la alfombra tu pie impaciente, nos observan con burla socarrona. Afuera, bulle nuevamente el caudaloso río de la vida.

Los coches pasan, y los caballos que momentos antes se detenían, abriéndose de manos, vuelven a galopar hiriendo con sus cascos las achatadas piedras de la calle. Los balcones se abren y en ellos aparecen caras afligidas, rostros pálidos y cuerpos temblorosos de pavor. Poco a poco, la sangre vuelve a colorear esas mejillas y la sonrisa juguetona, que había huido como una mariposa cuando mira la sombra de la mano que va a caer sobre sus alas, vuelve otra vez moviendo sus élythros ruidosos, y entorna los delgados labios de carmín. Tus nervios se aquietan; tu manecita blanca tiembla menos, y el ondular agitado de tu seno ya se va sosegando poco a poco. Toma el té. Los duendes malos que habitan como topos en las profundas minas llenas de carbón, nos tuvieron envidia, y celosos de mí, quisieran espantarnos correteando por las betuminosas galerías, a donde nunca llega el rayo mágico del sol. El aire comprimido, no encontrando el respiradero de los volcanes, quiso abrirse paso bruscamente, como el viento que sale por los cañones de algún órgano. El gigante, en cuyo pecho enorme descansa el globo, se despertó al oír los gritos de los duendes, y esperezándose en su lecho de granito, sacudió la tierra. Las torres se bambolearon como si fueran a caerse; los árboles se mecieron, sin que el aire soplara agitando sus copas, y tú,

concluiu, e a matéria, eternamente escrava, não se move com bruscas rebeldias; só teu coração bate violentamente junto ao meu. A morte que passou sobre nós, pairando com suas grandes asas de coruja, está muito longe. A luz está rindo de nós.

O docinho que você deixou mordido sobre o prato branco; a diminuta taça de Chartreuse, que você não teve tempo de provar; meu cigarro aceso, e o coquete escaarpim cor de rosa, que o seu pé impaciente abandonou sobre o tapete, nos observam com burla sardônica. Fora, se agita novamente o caudaloso rio da vida.

Os coches passam, e os cavalos que momentos antes se detinham, abrindo-se de mãos, voltam a galopar ferindo com seus cascos as achatadas pedras da rua. Os balcões se abrem e neles aparecem caras aflitas, rostos pálidos e corpos trementes de pavor. Pouco a pouco, o sangue volta a colorir essas bochechas e o sorriso brincalhão, que tinha fugido como uma mariposa quando vê a sombra da mão que vai cair sobre suas asas, volta outra vez movendo seus élythros ruidosos, e semicerra os finos lábios de carmim. Teus nervos se aquietam; tua mãozinha branca treme menos, e o ondular agitado de teu seio já vai sossegando pouco a pouco. Toma o chá. Os duendes maus que habitam, como toupeiras, nas profundas minas cheias de carvão, ficaram com inveja de nós, e ciumentos de mim, quiseram espantar-nos vagando pelas betuminosas galerias, aonde nunca chega o raio mágico do sol. O ar comprimido, não encontrando o respiradouro dos vulcões, quis abrir passo bruscamente, como o vento que sai pelos tubos de algum órgão.<sup>32</sup> O gigante, em cujo peito enorme descansa o globo, despertou ao ouvir os gritos dos duendes, e espreguiçando-se em seu leito de granito, sacudiu a terra. As torres bambolearam como se fossem cair; as árvores

<sup>32</sup> Consultar Ilustração 3 (Anexo A).

convulsa de pavor, dejaste caer la leve cucharilla con que desmenuzabas el azúcar en la taza, y el azul no me olvides que arranqué a mi ojal para ponerlo entre tus labios.

No tengas miedo ya. El enorme gigante duerme y los duendes revoltosos apenas se atreven a asomar sus cabecitas en los oscuros socavones de las minas. La luz se está riendo de nosotros. Toma el té.

¡Si hubieras podido contemplar el espectáculo que presentaba la ciudad en ese instante! La mueca trágica y el guiño cómico se miraban confundidos, como en los dramas de Shakespeare. Los dependientes saltaban el mostrador de las tiendas e iban a arrodillarse en medio de la calle. Los jugadores se asomaban a las puertas de Iturbide con los tacos en las manos. Un escribano bajó las escaleras de su casa en mangas de camisa. Aquella acartonada *lady yankee* se tendió boca abajo sobre el piso. Todos interrogaban los edificios oscilantes con miradas de pavor, como el naufrago, sacudido por las olas, interroga el obscuro seno de los mares.

Los rieles del *tranway*, movidos por el terremoto, se agitaban espejeando como dos víboras de plata. Y de las puertas cuyas mamparas se columpiaban tristemente, salían como en tumulto hombres en bata, damas cubiertas apenas por el ligero peinador, niños trémulos, e iban a arrodillarse en medio del arroyo, con las manos cruzadas sobre el pecho, clavados los ojos en el cielo.

El sol indiferente derramaba su luz cruda sobre esta escena desgarradora. Las aves, sintiendo que los edificios vacilaban, salían de las cornisas y tejados agitando sus alas con espanto. En ese instante los ateos creían en Dios.

La madre corría a la cama donde descansaba el pequeñuelo, para llevarlo por la calle. Los prudentes se colocaban en los

balançaram, sem que o ar soprasse agitando suas copas, e você, convulsa de pavor, deixou cair a leve colherzinha com que despedaçava o açúcar na xícara, e a azul miosótis que arranquei da minha lapela para pôr entre teus lábios.

Não tenhas medo já. O enorme gigante dorme e os duendes revoltosos mal se atrevem a mostrar suas cabecinhas nos oscuros túneis das minas. A luz está rindo de nós. Toma o chá.

Se você tivesse podido contemplar o espetáculo que a cidade apresentava nesse instante! A careta trágica e a piscadela cômica se olhavam confundidos, como nos dramas de Shakespeare. Os vendedores saltavam o balcão das lojas e iam ajoelhar-se no meio da rua. Os jogadores apareciam nas portas do Iturbide<sup>33</sup> com os tacos nas mãos. Um escrivão desceu as escadas de sua casa em mangas de camisa. Aquela ressequida *lady yankee* se deitou de bruços sobre o piso. Todos interrogavam os edifícios oscilantes com olhares de pavor, como o naufrago, sacudido pelas ondas, interroga o obscuro seio dos mares.

Os trilhos do *tramway*, movidos pelo terremoto, agitavam-se reluzindo como duas víboras de prata. E das portas cujas folhas balançavam tristemente, saíam como em tumulto, homens em robe, damas cobertas apenas pelo ligeiro penhoar, crianças trêmulas, e iam ajoelhar-se no meio da via, com as mãos cruzadas sobre o peito, os olhos cravados no céu.

O sol indiferente derramava sua luz crua sobre esta cena pungente. As aves, sentindo que os edifícios vacilavam, saíam dos parapeitos e telhados agitando suas asas com espanto. Nesse instante, os ateus acreditavam em Deus.

A mãe corria à cama, onde descansava o pequenino, para levá-lo à rua. Os prudentes

<sup>33</sup> Provável referência ao Palácio de Iturbide, um imponente edifício na Cidade do México que, na metade do século XIX, era um hotel de luxo, com salão de jogos para cavalheiros. Como Iturbide é um nome recorrente na CDMX, pelo contexto e estilo do texto, creio ser essa a referência.



quicios de las puertas. Los que no decían ¡Jesús! preferían lo más enérgico de las interjecciones españolas. Mientras las torres de la Catedral se dirigían sendos saludos, inclinando sus enormes sombreros de campana, un ratero hacía cosecha de relojes en la plaza.

En los salones de las fundas, quedaban los sombreros y bastones, huesos a medio roer, y botellas volcadas en el suelo. La grasa se cuajaba en los platos y el vino se evaporaba en las copas. Algunos salieron a la calle con la servilleta puesta, y otros levantaban al cielo sus manos armadas de tenedores. Ninguno, sin embargo, atendía en esos momentos a los cómicos episodios ni a las figuras caricaturescas. Las caras tenían todas la expresión adusta que da Echegaray a los rostros de sus personajes en el tercer acto de sus dramas. El monstruo eternamente esclavo, se desencadenaba, y las cosas adquirían extraño espíritu. La Catedral se asemejaba a un hipopótamo fabuloso que fuera a triturar con su pezuña de granito las copas de los fresnos y el gran zócalo de piedra. Las fachadas hacían muecas de *clown*, y las cruces en lo alto de las torres, parecían gimnastas en trapecio.

En aquellos segundos de congoja, las ideas pasaron por los cerebros con una rapidez de cinco mil leguas por hora. Un panorama de cataclismos, desarrollándose al girar, como la tela de un transparente, presentó sus cuadros torcidos, sus figuras chuecas y sus escenas de desplome, a la imaginación de aquella muchedumbre. Lisboa, la Martinica, Ischia y Chio, pasaron en tropel por la memoria de algunos. Yo vi bailar en el espacio azul la esbelta cúpula de Santa Teresa, como si algún gigante de buen humor hubiera lanzado al viento su montera; me pareció que las columnas del teatro avanzaban sobre mí a paso de carga; sentí sobre mi cabeza las herraduras del caballo que monta Carlos IV, y en un momento de

se colocavam nos marcos<sup>34</sup> das portas. Os que não diziam Jesus! preferiam as mais enérgicas das interjeições espanholas. Enquanto as torres da Catedral saudavam-se com reverência, inclinando seus enormes chapéus de sino, um gatuno fazia coletava relógios na praça.

Nos salões dos restaurantes, ficavam os chapéus e bengalas, ossos a meio roer, e garrafas caídas no chão. A gordura coagulava nos pratos e o vinho se evaporava nas taças. Alguns saíram à rua com o guardanapo no peito, e outros levantavam ao céu suas mãos armadas de garfos. Nenhum, no entanto, prestava atenção nesses momentos aos cómicos episódios nem às figuras caricaturais. Os rostos tinham todos a expressão severa que Echegaray dá aos rostos dos personagens no terceiro ato de seus dramas. O monstro eternamente escravo, desacorrentava-se, e as coisas adquiriam estranho espírito. A Catedral se assemelhava a um hipopótamo fabuloso que fosse triturar com seu casco de granito as copas dos freixos e o grande zócalo de pedra. As fachadas faziam caretas de *clown*, e as cruces no alto das torres pareciam ginastas no trapézio.

Naqueles segundos de angústia, as ideias passaram pelos cérebros com uma rapidez de cinco mil léguas por hora. Um panorama de cataclismos, desenvolvendo-se ao girar, como a tela de um transparente, apresentou seus quadros retorcidos, suas figuras tortas e suas cenas de colapso, à imaginação daquela multidão. Lisboa, Martinica, Ischia e Chio, passaram em tropel pela memória de alguns. Eu vi bailar no espaço azul a esbelta cúpula de Santa Teresa, como se algum gigante de bom humor tivesse lançado ao vento sua montera;<sup>35</sup> pareceu-me que as colunas do teatro avançavam sobre mim a passo ligeiro; senti sobre minha cabeça as ferraduras do cavalo de Carlos IV, e em um

<sup>34</sup> Consultar Ilustração 5 (Anexo A).

<sup>35</sup> Ver nota 27.

pavor, creí que la estatua de Colón jugaba a la pelota con el mundo. El viento movía los anchos pliegues de los hábitos que visten los frailes en el monumento de Colón y las guedejas pétreas de sus barbas. La robusta matrona que representa la ciudad de México, me llamaba con movimientos de sirena. San Agustín, en el bajo relieve de la biblioteca, sufría un vértigo, y el ángel que corona la torre de Jesús agitaba sus alas, como águila que va a tender el vuelo. ¡Oh cuántas ideas caben en dos minutos treinta y tres segundos! Las casas se desmoronaban ante mis ojos, como castillos de barajas; las piedras caían mezcladas con cabezas, y apenas si quedaban algunos paredones oscilando, como ebrios en la puerta de una taberna. Caídas las fachadas, se miraba el interior de algunas casas: desmelenados y aturcidos bajaban los vecinos por las ruinosas escaleras, cuyas gradas se movían como pedales de piano; en una alcoba alzaba desde la cuna sus bracitos flacos un pobre niño abandonado; las grandes vigas se columpiaban un momento en el espacio, y caían a plomo aplastando cabezas y desquebrajándose; remolinos de polvo se levantaban ocultando todo, y un inmenso clamor, compuesto de imprecaciones y plegarias, subía al cielo.

De repente pasó la borrachera, los santos de piedra se recogieron en sus nichos, cesó el can-can de las torres, y se fueron desvaneciendo en el espacio los cuadros que dibujaba la imaginación. ¿Cuántos minutos habían transcurrido? Un segundo o un siglo. El tiempo no se mide con los cronómetros. Es un viejo enfermo que de improviso corre como un mozo.

En aquellos instantes de terror, los minutos fueron horas, días, años, como lo son para los tomadores de opio. Las ideas se atropellaban en los cerebros, como los

momento de pavor, achei que a estátua de Colombo jogava pelota<sup>36</sup> com o mundo. O vento balançava as largas dobras dos hábitos dos frades no monumento de Colombo e as guedelhas pétreas de suas barbas. A robusta matrona que representa a Cidade do México, chamava-me com movimentos de sereia. Santo Agostinho, no baixo relevo da biblioteca, sofria uma vertigem, e o anjo que coroa a torre de Jesus agitava suas asas, como águia que vai alçar voo. Oh, quantas ideias cabem em dois minutos e trinta e três segundos! As casas se desmoronavam ante meus olhos, como castelos de cartas; as pedras caíam mescladas com cabeças, e mal restavam alguns paredões oscilando, como ébrios na porta de uma taberna. Caídas as fachadas, via-se o interior de algumas casas: descabelados e aturcidos desciam os vizinhos pelas ruinosas escadas, cujos corrimões se moviam como pedais de piano; em um quarto levantava de um berço seus bracinhos magros um pobre menino abandonado; as grandes vigas balançavam um momento no espaço, e caíam pesadamente, esmagando cabeças e rachando; redemoinhos de pó se levantavam, ocultando tudo, e um imenso clamor, composto de imprecções e súplicas, subia ao céu.

De repente, passou a bebedeira, os santos de pedra se recolheram a seus nichos, cessou o *can-can* das torres, e foram se desvanecendo no espaço os quadros que a imaginação desenhava. Quantos minutos haviam transcurrido? Um segundo ou um século. O tempo não se mede com os cronômetros. É um velho doente que, de improviso, corre como um moço.

Naqueles instantes de terror, os minutos foram horas, dias, anos, como o são para os fumadores de ópio. As ideias se atropelavam nos cérebros, como os

<sup>36</sup> Referência a um jogo anterior à chegada dos espanhóis.

espectadores al salir de un teatro que se incendia. Medimos el tiempo como lo mide el pasajero en el puente de un barco que va a hundirse. Por una delicadeza de las leyes naturales, en ese instante se detuvieron los relojes.

\*\*\*

Pero ha pasado ya la pesadilla, despertamos y volvemos en torno la mirada. Las cosas todas están en sus puestos. La tierra no se mueve, los armarios están tranquilos. No tenemos ceñido el cuerpo por las víboras, ni chupa nuestra sangre, mordiéndonos la nuca, algún vampiro. Los búhos y las lechuzas que danzaban sobre nuestras cabezas, han desaparecido yendo a esconderse en los viejos campanarios.

Los transeúntes se saludan en las calles, como si volvieran de un largo viaje. Comienza a borrarse de los rostros la amarillez del miedo, y respiran con más desembarazo los pulmones. Los que han tenido más terror, experimentan las agradables emociones del convaleciente que vuelve a la vida. Las rosas parecen más frescas y más bellas las mujeres. Se ve el cielo más azul, y se acaricia la cabeza del niño que todavía solloza en un rincón. De cuando en cuando, sin embargo, se alza la cabeza para mirar si no se mueven los candiles y si el cordón de la campanilla se está quieto. Las cuarteaduras de la pared inspiran miedo.

Por la noche, las jóvenes acercan sus catres a la cama de la madre, y despiertan a cada instante sobresaltadas, creyendo que repite el terremoto. El botiquín de la casa, abierto de par en par, muestra los desechos paquetes de tila y las rugadas hojas de naranjo. Los padres refieren con espeluznantes detalles, el terremoto que derribó la cúpula de Santa Teresa. Los chiquitines se duermen en las rodillas de la madre, y los novios amartelados de las niñas, hablan poco de amor. Al día siguiente, están muy concurridas las iglesias. Se oye misa con gran devoción, y al salir del templo, los

espectadores ao sair de um teatro que se incendeia. Medimos o tempo como o mede o passageiro na ponte de um barco que vai afundar. Por uma delicadeza das leis naturais, nesse instante pararam os relógios.

\*\*\*

Mas já passou o pesadelo, despertamos e damos uma olhada ao redor. As coisas todas estão em seus lugares. A terra não se move, os armários estão tranquilos. Não temos apertado o corpo pelas víboras, nem chupa nosso sangue, mordendo-nos o pescoço, algum vampiro. Os mochos e as corujas que dançavam sobre nossas cabeças, desapareceram, indo esconder-se nos velhos campanários.

Os transeuntes se cumprimentam nas ruas, como se voltassem de uma longa viagem. Começa a se apagar dos rostos o amarelo do medo, e respiram com mais desembaraço os pulmões. Os que tiveram mais terror, experimentam as agradáveis emoções do convalescente que volta à vida. As rosas parecem mais frescas e mais belas as mulheres. O céu parece mais azul, e se acaricia a cabeça da criança que ainda soluça em um canto. De quando em quando, no entanto, levanta a cabeça para olhar se não se movem os lustres e se o cordão do sininho está quieto. As rachaduras da parede inspiram medo.

Durante a noite, as jovens juntam seus catres à cama da mãe, e despertam a cada instante sobressaltadas, pensando que o terremoto se repete. O armário de remédios, escancarado, mostra os desfeitos pacotes de tília e as enrugadas folhas de laranjeira. Os pais referem com horripilantes detalhes o terremoto que derrubou a cúpula de Santa Teresa. Os pequeninos dormem nos joelhos da mãe, e os apaixonados namorados das meninas falam pouco de amor. No dia seguinte, estão muito frequentadas as igrejas. Ouve-se a missa com grande devoção, e, ao sair

novios aprovechándose del tumulto, se aprietan la mano furtivamente. En la noche, el amante cobra con usura el beso que no pudo recibir la víspera.

\*\*\*

Toma el té. Ya ha pasado el terremoto. Estamos juntos y te amo. La muerte no acobarda más que a los enamorados que están ausentes. Si ha de venir, que nos mate a los dos de un mismo golpe. La muerte que yo temo es la que llega con sigilo y con cautela, arrastrándose por la alfombra de la alcoba. Si tú me sobrevives, te irás alejando de mi recuerdo como el barco se aleja de la playa. La pena del amor es el olvido. Nuevas flores brotarán en los jardines para que los enamorados trencen sus guirnaldas, y otras aves despertarán con el golpe de sus alitas en los vidrios, a Romeo dormido en los brazos de Julieta. El dolor no es eterno. Las fuentes se agotan y los claveles se marchitan y el amor se apaga.

Por eso querría morir con todos los seres que amo, y hacer junto con ellos el duro viaje por lo desconocido y por lo eterno.

Pero la tierra no vacila ya; tu corazón late más sosegado, y la lámpara azul de tu alcoba, no se columpia como la Sara del poeta. Ven conmigo: acabemos de comer...

do templo, os namorados, aproveitando-se do tumulto, apertam-se a mão furtivamente. À noite, o amante cobra com usura o beijo que não pôde receber na véspera.

\*\*\*

Toma o chá. Já passou o terremoto. Estamos juntos e te amo. A morte não acovarda mais que os namorados que estão ausentes. Se há de vir, que mate a nós dois de um mesmo golpe. A morte que eu temo é a que chega com sigilo e com cautela, arrastando-se pelo tapete do quarto. Se você sobrevive a mim, irá se afastando da minha lembrança como o barco se distancia da praia. A pena do amor é o esquecimento. Novas flores brotarão nos jardins para que os namorados trancem suas guirlandas, e outras aves despertarão, com o golpe de suas asinhas nos vidros, Romeu adormecido nos braços de Julieta. A dor não é eterna. As fontes se esgotam e os cravos murcham e o amor se apaga.

Por isso, eu queria morrer com todos os seres que amo, e fazer junto com eles a dura viagem pelo desconhecido e pelo eterno.

Mas a terra já não vacila; teu coração bate mais sossegado, e o lustre azul do teu quarto não balança como a Sara<sup>37</sup> do poeta. Vem comigo: vamos terminar de comer...

---

<sup>37</sup> Talvez, seja referência a Sara Coleridge (23 de dezembro de 1802 – 3 de maio de 1852).

## 3.5 “TRISTISSIMA NOX”

Publicada em 1888

“Tristissima nox”

*Carta a Manuel Puga y Acal*

Querido amigo:

ESPERABA el regreso de usted para darle cumplidas gracias por el juicio, tan benévolo cuanto inmerecido, que en pasados meses publicó, acerca de ciertos malaventurados versos míos. Y como el afecto que me liga a usted es superior a mi vanidad, hago a un lado los encomios que usted me prodiga y que nacen, no del criterio aquilatado y recto, sino del cariño y la simpatía, para apuntar algunas observaciones que creo han de serle provechosas. Me halaga convertirme en crítico de mi crítico, y probarle que él es mejor que yo puesto que se empeña en poner de relieve las que, por amistosa benevolencia, cree bellezas de mis versos, en tanto que abulto con amistosa ingratitud, los que estimo defectos de su crítica. Pudiera, a trueque del galante proceder de usted, decir lo que pienso de sus versos, y a fe que aún así, me saldría ventajosa la partida, porque hay en ellos mucho que admirar; pero no lo hago por lo mismo que voy a reprocharle el haberse ocupado en el examen de los míos. A mí me complace que las poesías de usted gusten a todos, porque en gustarlas yo y en que me parezcan de subido mérito, puede por algo entrar el vivo afecto que su autor me inspira. Entre amigos, y amigos de nuestro carácter y temperamento, la crítica es punto menos que imposible. Usted para conmigo no ha sido crítico, sino amigo, y ésta es la culpa grave por qué yo lo enjuicio. Tal vez por esa buena voluntad, tan cariñosamente expresada, quiso usted —y acúsame la conciencia de este crimen impensado— salvar su buena reputación de literato, comprometida en la crítica de mis versos, siendo luego algo duro y hasta injusto con

“Tristissima nox”

*Carta a Manuel Puga y Acal*

Querido amigo:

EU ESPERAVA seu regresso para dar-lhe merecidos agradecimentos pelo juízo, tão benévolo quanto desmerecido, que, em passados meses publicou, sobre certos malaventurados versos meus. E como o afeto que me liga a você é superior à minha vaidade, deixo de lado os encômios que você me prodiga e que nascem, não do critério aquilatado e reto, e sim do carinho e da simpatia, para apontar algumas observações que, creio, hão de ser proveitosas. Agrada-me converter-me em crítico de meu crítico, e provar-lhe que ele é melhor que eu, posto que se empenha em pôr em relevo as que, por amistosa benevolência, crê bellezas de meus versos, enquanto eu acrescento, com amistosa ingratidão, o que estimo defeitos de sua crítica. Pudesse, a escambo de seu galante proceder, dizer-lhe o que penso de seus versos, e, em verdade, ainda assim, me sairia vantajosa a partida, porque há neles muito que admirar; mas não o faço pelo fato de que vou admoestar-lhe por haver-se ocupado do exame dos meus. A mim, compraz-me que suas poesias agradem a todos, porque por me agradarem e em que me pareçam de subido mérito, pode por algo entrar o vivo afeto que seu autor me inspira. Entre amigos, e amigos de nosso caráter e temperamento, a crítica é menos que impossível. Você, comigo, não foi crítico, mas amigo, e esta é a culpa grave porque eu o ajuízo. Talvez por essa boa vontade, tão carinhosamente expressada, quis você — e a consciência me acusa deste crime impensado — salvar sua boa reputação de literato, comprometida na crítica de meus versos, sendo logo algo duro e até injusto

quienes, mejor que yo mil y mil veces, son dignos de admiración y de respeto. Usted mismo se escandalizó de la amabilidad con que me había tratado, y dijo acaso: “busquemos a otros menos amigos y queridos para probar al público que soy crítico de veras”, así como refieren de un marido que amando mucho a su mujer, solía de cuando en cuando vapulearla, “para que supiese que hay gobierno”. En ambos extremos hubo exageración y voy a procurar someramente demostrarlo.

Amigo mío, esa “Tristissima nox” que usted juzgó, no sólo tiene los lunares y verrugas por usted indicados, sino que es parecida al proverbial Montalvo, de Segovia, de quien se cuenta que era tuerto, cojo y calvo. Desde luego es una obra netamente artificial. El poeta debe expresar lo que piensa y lo que siente, o pintar lo que ha visto. Y en mis versos que son puramente descriptivos, quise pintar lo que jamás he visto: la noche y la madrugada en la montaña: noche y madrugada observadas en libros, en pinturas y versos ajenos, en sueños, en pesadillas, pero no en la naturaleza misma, que es maestra suprema. No podía, pues, en modo alguno, resultar real lo que no era nacido de la propia observación, y consiguientemente describí una noche en la que se acuestan los viajeros cuando comienza a clarear, y más llena de lobos, tigres, leopardos, osos y panteras que un museo de Barnum. He releído mis versos y encuentro que no son obra de poeta, sino obra de cognac. Son el sueño de un febricitante, pero no son de ningún modo la verdad. He pasado algunas horas del alta noche en pleno bosque, pero dormido en los cojines del carruaje o apurando a sorbos la botella de cognac en la cama del *pullman*. No sé, por tanto, si a tales horas rastrean en la montaña tantas fieras selváticas, tantas monstruosas alimañas como en mis versos aparecen. ¿Quise ser real? Pues ¿a qué,

com quem, melhor que eu mil e mil vezes, são dignos de admiração e de respeito. Você mesmo se escandalizou com a amabilidade com que me havia tratado, e, acaso, disse: “busquemos outros menos amigos e queridos para provar ao público que sou crítico de verdade”, assim como se referem a um marido que, amando muito a sua mulher, costumava golpeá-la de quando em quando, “para que soubesse que há governo”. Em ambos os extremos, houve exagero e vou procurar demonstrá-lo sucintamente.

Meu amigo, essa “Tristissima nox” que você julgou, não só tem as manchas e verrugas por você indicadas, como também é parecida ao proverbial Montalvo, de Segóvia, de quem se conta que era cego de um olho, coxo e calvo. Evidentemente, é uma obra totalmente artificial. O poeta deve expressar o que pensa e o que sente, ou pintar o que viu. E em meus versos, que são puramente descritivos, eu quis pintar o que eu nunca tinha visto: a noite e a madrugada na montanha: noite e madrugada observadas em livros, em pinturas e versos alheios, em sonhos, em pesadelos, mas não na natureza mesma, que é mestra suprema. Não podia, pois, de modo algum, resultar real o que não era nascido da própria observação, e, conseqüentemente, descrevi uma noite em que os viajantes se deitam quando começa a clarear, e mais cheia de lobos, tigres, leopardos, ursos e panteras que um museu de Barnum. Reli meus versos e concluo que não são obra de poeta, mas obra do conhaque. São o sonho de um febricitante, mas não são, de modo algum, a verdade. Passei algumas horas da alta noite em pleno bosque, mas adormecido nas almofadas da carruagem ou terminando, a sorvos, garrafa de conhaque na cama<sup>38</sup> do *pullman*. Não sei, portanto, se a tais horas rastreiam na montanha tantas feras selváticas, tantas monstruosas alimárias, como aparecem em meus versos. Quis ser real? Pois, para que,

<sup>38</sup> Nome tradicional dado às camas em meios de transporte devido a seu inventor George Pullman.

entonces, vienen la bruja cabalgando en el tradicional palo de escoba, el deforme trasgo, el monte que desea huir y el árbol que habla? ¿Quise ser fantástico a la manera de Edgar Poe o de cualquier otro insano sublime? Pues huelgan de seguro las pretensiones pseudocientíficas de que hago alarde, las observaciones zoológicas, y ese prurito de exponer en verso que el plumaje de las aves nocturnas es comúnmente hirsuto y áspero, que cuanto alienta en la “noche tenebrosa es tardo en el anclar y torpe en el vuelo”, y otras zarandajas semejantes.

Aunque han corrido ya dos o tres años desde que zurré esos malos versos y no puedo, por ende, hacer memoria del móvil que me impulsó a escribirlos, barrunto que debió ser cierto deseo que usted comprenderá porque es artista, pero que es inexplicable para el *vulgum pecus*: presentar un estudio de claroscuro, hacer con palabras un mal lienzo de la escuela de Rembrandt, oponerle luz a la sombra, el negro intenso al blanco deslumbrante. Me encantan a mí estas oposiciones de colores y, esté usted cierto, al encontrar en mis poesías una gardenia blanca, de que a seguida viene una camelia roja. Quizá por este gusto leo con tanto agrado a los pintores literatos, como el admirable Eugène Fromentin, preocupados siempre en esos efectos de luz y de color. Yo lo hago mal: pero Gautier, nuestro Gautier, lo hacía maravillosamente.

Puse, pues, mucha sombra, mucho negro, en una parte, y mucha y muy viva claridad en la otra: una jaula de fieras dentro de oscuro galerón en este extremo, y toda la luz eléctrica incandescente de los señores Aguirre en el otro. Y sin limitarme a este simple contraste, atado, como el Mazeppa de Lord Byron, a un caballo salvaje, me perdí en selva enmarañada de sueños y de fantásticas visiones, Y resultando de todo una poesía en la que aparecen barajadas las

então, vêm a bruxa cavalgando no tradicional cabo de vassoura, o deforme ogro, o monte que deseja fugir e a árvore que fala? Quis ser fantástico à maneira de Edgar Poe ou de qualquer outro insano sublime? Pois sobram, com certeza, as pretensões pseudocientíficas de que faço alarde, as observações zoológicas, e esse prurido de expor em verso que a plumagem das aves noturnas é comumente hirsuta e áspera, que quanto alenta na “noite tenebrosa é tardio no ancorar e torpe no voo”, e outras tolices semelhantes.

Ainda que tenham passado já dois ou três anos desde que cerzi esses maus versos e não posso, em consequência, fazer memória do móvil que me impulsou a escrevê-los, suponho que deve ter sido certo desejo que você compreenderá porque é artista, mas que é inexplicável para o *vulgum pecus*: apresentar um estudo de claro-escuro, fazer com palavras uma má tela da escola de Rembrandt, opor luz à sombra, o negro intenso ao branco deslumbrante. Encantam-me estas oposições de cores e, você pode ter certeza, ao encontrar em minhas poesias uma gardênia branca, de que em seguida vem uma camélia escarlate. Talvez por este gosto, leio com tanto agrado os pintores literatos, como o admirável Eugène Fromentin, preocupados sempre por esses efeitos de luz e cor. Eu o faço mal: mas Gautier, nosso Gautier, fazia-o maravilhosamente.

Coloquei, pois, muita sombra, muito negro, em uma parte, e muita e muito viva claridade na outra: uma jaula de feras dentro do escuro galpão neste extremo, e toda a luz elétrica incandescente dos senhores Aguirre no outro. E, sem limitar-me a este simples contraste, amarrado, como o Mazeppa de Lord Byron, a um cavalo selvagem, perdi-me em selva emaranhada de sonhos e de fantásticas visões. E, resultando de tudo, uma poesia em que aparecem embaralhadas

cosas más disímbolas; una poesía lisa y llanamente híbrida.

Esto en cuanto a la sustancia: la forma, amigo mío, es mucho peor. Yo tengo un defecto, que es para otros cualidad, pero que para mí es defecto y grave. Ya lo había reconocido antes de que un gran artista, Jorge Hammeken, y un hombre inteligentísimo que mucho sirvió para mi disciplina intelectual, Telésforo García, me lo indicaran. Tengo el entendimiento, como lo están las planchas fotográficas, untado de colodión. De modo que reflejo, sin quererlo, al último autor que he leído. Pienso a veces que son todos mis autores favoritos, como esas muchachas que van a los bailes con exceso de polvo de arroz en el semblante, y que nos dejan manchado el hombro del frac. ¿Qué quiero decir, por ejemplo, cuando digo en mi “Tristissima nox”: “La noche es formidable”? Pues quiero decir, simplemente, que he estado leyendo toda la semana a Victor Hugo. Porque esa frase, amigo mío, no dice absolutamente, nada más. Esa “nox” sale fresquecita de *Las contemplaciones*. En la descripción de la mañana ya puede ser que sea yo quien habla, a menos que sea otro de quien no me acuerde pero todo lo anterior es Hugo con agua de Seltz mía. Y yo no aconsejo a nadie que imite a Hugo. Como tampoco le aconsejo que suba al cráter del Popocatépetl: es trabajo terrible e infructuoso. Los Hugos chiquitines son insoportables. ¿Qué vamos a hacer nosotros, con nuestros débiles esquifes, en ese inmenso océano? Todos, como dijo Amicis, somos pájaros que cantamos en el árbol de Victor Hugo; pero ¡querer convertirse en esa encina enorme...! ¡qué locura! Imitar la *factura* de Hugo, a mí me parece fácil. Le falsificamos la firma, pero no el pensamiento. Yo lo he hecho muchas veces, usted lo sabe. Allá en mis mocedades literarias, hice una oda malísima que di como traducción de Victor Hugo, y

as coisas mais desconformes; uma poesia pura e simplesmente híbrida.

Isso quanto à substância: a forma, meu amigo, é muito pior. Eu tenho um defeito, que é, para outros, qualidade, mas que para mim é defeito e grave. Já o havia reconhecido antes de um grande artista, Jorge Hammeken, e um homem inteligentíssimo, que muito serviu para minha disciplina intelectual, Telésforo García, me indicaram. Tenho o entendimento, como as placas fotográficas, untado de colódio. De modo que reflito, sem querer, o último autor que li. Penso, às vezes, que são todos meus autores favoritos, como essas jovens que vão aos bailes com excesso de pó de arroz no semblante, e que nos deixam manchado o ombro do fraque. O que quero dizer, por exemplo, quando digo em minha “Tristissima nox”: “A noite é formidável”? Pois, quero dizer, simplesmente, que estive lendo toda a semana Victor Hugo. Porque essa frase, meu amigo, não diz absolutamente, nada mais. Essa “nox” sai fresquinha de *As Contemplações*. Na descrição da manhã, já pode ser que seja eu quem fala, a menos que seja outro de quem não me lembre, mas todo o anterior é Hugo com água Seltz<sup>39</sup> minha. E eu não aconselho ninguém a imitar Hugo. Como tampouco aconselho que suba à cratera do Popocatépetl:<sup>40</sup> é trabalho terrível e infrutífero. Os Hugos pequeninos são insuportáveis. O que vamos fazer nós, com nossos débeis esquifes, nesse imenso oceano? Todos, como disse Amicis, somos pássaros que cantam na árvore de Victor Hugo; mas querer converter-se nessa azinheira enorme...! Que loucura! Imitar a *fatura* de Hugo, parece-me fácil. Falsificamos sua assinatura, mas não o pensamento. Eu o fiz muitas vezes, você sabe. Lá em minhas mocidades literárias, fiz uma ode péssima que dei como tradução de Victor Hugo, e todos caíram na trapaça, e,

<sup>39</sup> Termo usado metonimicamente para água gasosa, muito em voga na época.

<sup>40</sup> Vulcão ativo, localizado a cerca de 72 km ao sudeste da Cidade do México.



todos cayeron en el garlito, y todavía, pasados seis u ocho años, meses ha, en las columnas del mismo periódico que usted escribe y en las columnas de otros muchos, ha vuelto a aparecer, sin que pase día por ella y esa sí verdaderamente formidable. ¡No quiero morir con este cargo de conciencia! Esa oda “A la Exposición Universal” no es de Victor Hugo, no puede ser de Victor Hugo; tampoco es mía, porque yo no la quiero y me parece mucho peor que sus hermanas; ¡son versos baldíos, versos mostrencos que yo regalo a quien los quiera!

Pero ése, al cabo, es un *pastiche* y la “Tristissima nox” no es un *pastiche* —¡ni ese mérito tiene!— es la imitación inopinada, natural, de *Las contemplaciones*. Hay contagio de enfermedades, no contagio de salud y Victor Hugo nos contagia sus defectos, no sus cualidades.

Ya ve usted, pues, amigo mío, que en cuanto a la forma, mi poesía falsea por la base. Es híbrida en la sustancia: artificiosa e híbrida en la forma. Puede ser que también me engañe en esto: pero creo haber hecho cosas menos malas. No entraré a detalles y menudencias para indicar otros defectos ideológicos o gramaticales que en ella encuentro: ¡fuera empresa larga! ¿Qué significa, por ejemplo, este verso:

*Cuando la luz expira, el color duerme?*

Pues una gran perogrullada: que cuando es de noche no se ve. ¿Qué es eso de que los caballos *evitan* la selva oscura? En castellano no se dice *evitan* sino *esquivan*. *Et sic coeteris!* Que la tierra sea una novia, como yo digo, en espera del sol su prometido, lo comprendo; pero el que esa novia esté en el umbral de una alquería y haciendo Dios sabe cuántas cosas, no lo entiendo, aunque yo mismo lo haya dicho.

¿Por qué ha gustado a usted tanto mi “Tristissima nox”, y por qué encarece y

ainda, passados seis ou oito anos, meses atrás, nas colunas do mesmo jornal em que você escreve e nas colunas de outros muitos, voltou a aparecer, sem que passe dia por ela e essa sim, verdadeiramente formidável. Não quero morrer com este peso na consciência! Essa ode “À Exposição Universal” não é de Victor Hugo, não pode ser de Victor Hugo; tampouco é minha, porque eu não a quero e me parece muito pior que suas irmãs; são versos baldios, versos mostrengos que eu dou de presente a quem quiser!

Mas esse, no fim, é um *pastiche* e a “Tristissima nox” não é um *pastiche* — nem esse mérito tem! — é a imitação inopinada, natural, de *As Contemplações*. Há contágio de enfermidades, não contágio de saúde e Victor Hugo nos contagia seus defeitos, não suas qualidades.

Veja você, pois, meu amigo, que em relação à forma, minha poesia falseia pela base. É híbrida na substância: artificiosa e híbrida na forma. Pode ser que também me engane nisto: mas creio haver feito coisas menos más. Não entrarei em detalhes e miudezas para indicar outros defeitos ideológicos ou gramaticais que nela encontro: fosse empresa longa! O que significa, por exemplo, este verso:

*Quando a luz expira, a cor dorme?*<sup>41</sup>

Pois uma grande obviedade: que quando é noite não se vê. O que é isso de que os cavalos *evitam* a selva escura? Em castelhano não se diz *evitam* e sim *esquivam*. *Et sic coeteris!*<sup>42</sup> Que a terra seja uma noiva, como eu digo, em espera do sol seu prometido, compreendo-o; mas o que essa noiva esteja no umbral de uma alcaria<sup>43</sup> e fazendo Deus sabe quantas coisas, não o entendo, ainda que eu mesmo o haja dito. Por que gostou tanto de minha “Tristissima nox”, e por que encarece e realça meu

<sup>41</sup> Não consegui fazer um verso decassílabo suficientemente bom. Cheguei a pensar “Quando toda luz expira, a cor dorme? Mas preferi manter o verso octassílabo.

<sup>42</sup> O mesmo que et cetera.

<sup>43</sup> Tipo de fazenda.

realza mi bondadoso crítico las que considera como bellezas de ella? Porque ese crítico es mi amigo, y un crítico, o debe habérselas con los muertos, o con los autores extranjeros a quienes no conozca ni de vista o ser un hurraño, un hombre sin amistades, algo a manera de Robinson, en una isla desierta de cariños. Es necesario cuidarse de los enemigos y también de los amigos, y yo me cuido y me defiendo de los ataques de unos y protesto contra las amistosas exageraciones de otros. Por eso, y porque tengo mucha fe en el porvenir literario de usted como poeta y como crítico, voy a permitirme a continuar haciéndole algunas observaciones relativas a los últimos artículos que ha dado a la estampa, y más particularmente a la crítica de una poesía del señor Peza.

Pero esta carta es demasiado larga y aplazaremos para mañana su final.

## II

No estoy conforme con usted, querido amigo, en el sistema crítico que emplea, eligiendo, para apreciar el valor literario de un poeta, una sola poesía. No hay poeta que sintetice y concrete en ninguna de sus poesías líricas, todas las cualidades ni todos los defectos de su ingenio. El poeta lírico es el ser por excelencia tornadizo y mudable: aquí creyente, allá escéptico; aquí cantando a la esperanza, allá desesperanzado. Es el arpa eolia sujeta a los caprichos del viento. ¿Qué poesía, por ejemplo, tomaríamos para juzgar a Musset? Entre las estrofas “A la luna” y “La esperanza en Dios” ¡qué enorme diferencia! Y sin embargo, en las dos está el alma de Musset; pero no en una sola de ellas, sino en las dos. El poeta lírico debe ser juzgado en el conjunto de su obra, porque ésta es esencialmente compleja como la vida misma. Los poetas “de unidad de acción”, si se me permite la frase, son por todo extremo artificiosos o, mejor dicho, no son tales poetas, son hongos que crecen en la pared de los salmos, yedras que se enroscan a la encina de Tirteo plantas parásitas que

bondoso crítico as que considera como bellezas dela? Porque esse crítico é meu amigo, e um crítico, ou deve haver-se com os mortos, ou com os autores estrangeiros que não conheça nem de vista, ou ser um ermitão, um homem sem amizades, algo à maneira de Robinson, em uma ilha deserta de carinhos. É necessário cuidar-se dos inimigos e também dos amigos, e eu me cuido e me defendo dos ataques de uns e protesto contra os amistosos exageros de outros. Por isso, e porque tenho muita fé no seu porvir literário como poeta e como crítico, vou permitir-me continuar fazendo algumas observações relativas aos últimos artigos que se deram à estampa, e mais particularmente à crítica de uma poesia do senhor Peza.

Mas esta carta é demasiado longa e adiaremos para amanhã seu final.

## II

Não estou conforme com você, querido amigo, no sistema crítico que emprega, escolhendo, para apreciar o valor literário de um poeta, uma só poesia. Não há poeta que sintetize e concretize em nenhuma de suas poesias líricas todas as qualidades nem todos os defeitos de seu engenho. O poeta lírico é o ser por excelência inconstante e mutável: aqui crente, lá cético; aqui cantando a esperança, lá desesperanzado. É a harpa eólia sujeita aos caprichos do vento. Que poesia, por exemplo, tomaríamos para julgar Musset? Entre as estrofas “À lua” e “A esperança em Deus”, que enorme diferencia! E, entretanto, nas duas está a alma de Musset; mas não em uma só delas, e sim nas duas. O poeta lírico deve ser julgado no conjunto de sua obra, porque esta é essencialmente complexa como a própria vida. Os poetas “de unidade de ação”, se se me permite a frase, são por todo extremo artificiosos ou, melhor dizendo, não são tais poetas, são fungos que crescem na parede dos salmos, heras que se enroscam à azinheira de Tirteo plantas parasitas que

medran a la sombra de Horacio, pero no son personalidades literarias. Serán imitadores, más o menos felices, de altísimos ingenios; pero la vida no se imita, se vive, y esas líneas rectas e inflexibles no viven. El poeta, ante todo, ha de ser hombre como nosotros, y el hombre ora duda, ora cree, ora sufre, ora goza. Del conjunto de sus obras pueden tomarse ciertos tópicos, extraerse el carácter, pero no hay poesías representativas, como no creo, a pesar de Emerson, que haya hombres representativos. Se ha dicho mil veces que Voltaire es el siglo XVIII y en mi concepto no hay tal cosa. Voltaire es Voltaire y nada más. En el siglo XVIII hubo creyentes e ilusos como Juan Jacobo, y terribles fanáticos como Robespierre. Se ha dicho también que Lord Byron es la poesía desesperanzada del propio siglo, y también eso es falso; porque en aquella centuria, como en todas, hubo poetas bien avenidos con la vida y cantores de sus halagos. Lo cierto es que en todas las edades hay felices e infelices, creyentes, y descreídos; y que cada cual expresa y canta lo que siente. Eso de que todo un siglo quepa en un hombre, aunque ese hombre sea un coloso, me parece imposible. En el siglo XIX caben Napoleón el Grande y Napoleón el Pequeño, y Victor Hugo y Von Bismarck y el pontífice Pío IX. Las corrientes del espíritu humano serán siempre diversas y no habrá hombre que las sintetice y unifique. Para mí hay mayor mérito en ser Voltaire o Lord Byron que en ser la filosofía o la poesía del siglo XVIII, porque este último equivale a convertirse en el portaestandarte de un regimiento de uniformados; en la unidad que marcha a la cabeza de un ejército de ceros. Victor Hugo es grande, es enorme, cuando es él: desde el momento en que sus idólatras le hacen creer que es el poeta representativo del siglo XIX, cae bajo el peso de esa colosal embajada y tiene que escribir libros indecifrables para que se entienda que él está en los secretos de ese invisible y misterioso poderdante. Un hombre que representa a toda una centuria

medram à sombra de Horácio, mas não são personalidades literárias. Serão imitadores, mais ou menos felizes, de altíssimos engenhos; mas a vida não se imita, se vive, e essas linhas retas e inflexíveis não vivem. O poeta, antes de tudo, há de ser homem como nós, e o homem ora duvida, ora crê, ora sofre, ora goza. Do conjunto de suas obras podemos tomar certos tópicos, extrair o carácter, mas não há poesias representativas, como não creio, apesar de Emerson, que haja homens representativos. Foi dito mil vezes que Voltaire é o século XVIII e em meu conceito não há tal coisa. Voltaire é Voltaire e nada mais. No século XVIII houve crentes e iludidos como Jean-Jacques Rousseau, e terríveis fanáticos como Robespierre. Foi dito também que Lord Byron é a poesia desesperanzada do próprio século, e também isso é falso; porque naquela centúria, como em todas, houve poetas bem avindos com a vida e cantores de seus elogios. O certo é que em todas as idades há felizes e infelizes, crentes e descrentes; e que cada qual expressa e canta o que sente. Isso de que todo um século cabe em um homem, ainda que esse homem seja um colosso, parece-me impossível. No século XIX cabem Napoleão, o Grande e Napoleão, o Pequeno, e Victor Hugo e Von Bismarck e o pontífice Pio IX. As correntes do espírito humano serão sempre diversas e não haverá homem que as sintetize e unifique. Para mim, há maior mérito em ser Voltaire o Lord Byron que em ser a filosofia ou a poesia do século XVIII, porque este último equivale a converter-se no porta-estandarte de um regimento de uniformizado; na unidade que marcha à frente de um exército de zeros. Victor Hugo é grande, é enorme, quando é ele: a partir do momento em que seus idólatras lhe fazem crer que é o poeta representativo do século XIX, cai sob o peso dessa colossal embaixada e tem que escrever livros indecifráveis para que se entenda que ele está nos secretos desse invisível e misterioso

ya no puede, siquiera, tener amores. Sube al Olimpo y ha menester representar, sin apuntador ni traspunte, el papel de Dios entre los hombres. ¿Qué parecería un siglo enamorado a una costurera?

Y así como no hay hombres que encarnen todas las necesidades y todos los ideales de su época, no hay tampoco poesías que sinteticen todo el carácter literario de un poeta lírico. Tal o cual poesía, como decía de la conciencia, paradójicamente, don Ignacio Ramírez, es el humor con que el poeta despertó. Y aquí entramos de lleno a la cuestión que usted ha provocado con su crítica: ¿el poeta ha de cantar sus dolores propios, sus esperanzas propias, o los dolores y las esperanzas de la humanidad? Es claro que la libertad de los irlandeses pesa más en la balanza de los intereses humanos, que los dengues de una muchacha bonita a un poeta feo; pero es probable que el poeta desdeñado sienta y cante mejor estas esquivas que el deseo de libertad a los católicos manumitidos en Irlanda.

El personalismo en la poesía lírica es aborrecible, cuando la personalidad manifestada es la de un tonto; pero personalísima ha sido siempre la poesía lírica y la ha de ser en todas partes. ¿Cuál es esa misión que nos ha dado la humanidad para representarla? Ante todo, yo no conozco a la humanidad ni sé lo que desea. Cuando por la exaltación de un sentimiento, me veo obligado a escribir en verso, no pregunto si eso mismo sienten otros, sino que digo lo que siente o creo sentir. Los mismos que piensan desprenderse de este personalismo, no pueden lograrlo. Victor Hugo, fustigando el imperio de Napoleón III en sus *Castigos*, no es la humanidad, ni siquiera es todo el pueblo francés, puesto que en Francia había quienes sostuviesen y apoyasen, con desinterés y entusiasmo y en

outorgante. Um homem que representa toda uma centúria já não pode, sequer, ter amores. Sobe ao Olimpo e precisa representar, sem ponto ou apontador, o papel de Deus entre os homens. O que pareceria um século namorando uma costureira?

E assim como não há homens que encarnem todas as necessidades e todos os ideais de sua época, não há tampouco poesias que sintetizem todo o carácter literário de um poeta lírico. Tal ou qual poesia, como dizia a consciência, paradoxalmente, o senhor Ignacio Ramírez, é o humor com que o poeta despertou. E aqui acertamos em cheio na questão que você provocou com sua crítica: o poeta há de cantar suas dores próprias, suas esperanças próprias, ou as dores e as esperanças da humanidade? É claro que a liberdade dos irlandeses pesa mais na balança dos interesses humanos que os dengos de uma jovem bonita a um poeta feio; mas é provável que o poeta desdeñado sinta e cante melhor estas esquivas que o desejo de liberdade aos católicos alforriados na Irlanda.

O personalismo na poesia lírica é detestável, quando a personalidade manifestada é a de um tolo; mas personalíssima foi sempre a poesia lírica e assim há de ser em toda parte. Qual é essa missão que nos deu a humanidade para representá-la? Antes de tudo, eu não conheço a humanidade nem sei o que ela deseja. Quando, pela exaltação de um sentimento, me vejo obrigado a escrever em verso, não pergunto se é isso mesmo que outros sentem, mas digo o que sinto ou creio sentir. Os mesmos que pensam em se livrar desse personalismo,<sup>44</sup> não conseguem. Victor Hugo, fustigando o império de Napoleão III em sus *Castigos*, não é a humanidade, nem sequer é todo o povo francês, posto que na França havia quem aprovasse e apoiasse, com desinteresse e

<sup>44</sup> Creio que, aqui, a vírgula é estilística.

gran número, aquel régimen político. Lo grande que hay en aquel libro es precisamente lo personal: es la pasión. Quitemos ésta y ya no existe la poesía. Pero canta maravillosamente sus dolores y por eso es notabilísimo cuando escribe “El culto del abuelo”. Eso es humano y es eterno, porque humano y eterno es el cariño que siente el padre por el hijo y el hijo por el padre.

Yo diré entonces a Peza lo contrario de lo que usted le dice: sea usted siempre personal, porque decae visiblemente cuando no lo es, cuando descuelga figuras y metáforas brillantes para construir un altar de orden suprema. El Peza amado por las madres es admirable; el Peza aplaudido por las galerías, aun hombre hábil.

Creo que trabajo inútilmente en convencer a usted de lo que está, hace tiempo, convencido. Los dos rendimos culto a los mismos dioses —usted como sacerdote: yo, como creyente— los dos somos fervientes partidarios de la poesía personalista. ¿Qué es nuestro Musset, el poeta personalista por excelencia? No se asemeja a ningún otro de los que conocemos: es Musset con sus queridas, es Musset con su ejemplo: es Musset en fin. Y Peza, en sus *Cantos del hogar*, no es Victor Hugo con sus nietezuelos, no es Amicis en pantuflas, es Peza con sus hijos. Esos niños, abriendo con sus blancas manecitas la áurea puerta de la inmortalidad para su padre, forman un cuadro sorprendente.

### III

Creo que convendrá usted conmigo, en que fue más allá de lo debido al proscribir tan cruel e injustamente la que llama poesía personalista. “Lo que constituye el arte — como dice Eugène Véron en su *Estética*— no es tanto la emoción comunicada, cuanto la intervención de la personalidad humana en la emoción misma. Para que sintamos la emoción estética, se ha menester que podamos encontrar al hombre en su obra.” Cuando admiramos los caracteres de

entusiasmo e em grande número, aquele regime político. O grande que há naquele livro é precisamente o pessoal: é a paixão. Retiremos esta e já não existe a poesia. Mas canta maravilhosamente suas dores e por isso é notabilíssimo quando escreve “O culto do avô”. Isso é humano e é eterno, porque humano e eterno é o carinho que o pai sente pelo filho e o filho pelo pai.

Eu direi então a Peza o contrário do que você diz: seja você sempre pessoal, porque decai visivelmente quando não é, quando despendura figuras e metáforas brilhantes para construir um altar de ordem suprema. O Peza amado pelas mães é admirável; o Peza aplaudido pelas galerias, ainda homem hábil.

Creio que trabalho inutilmente em convencer você do que você está, faz tempo, convencido. Ambos cultuamos os mesmos deuses — você como sacerdote: eu, como crente — ambos somos ferventes partidários da poesia personalista. Que é nosso Musset, o poeta personalista por excelência? Não se assemelha a nenhum outro dos que conhecemos: é Musset com suas amantes, é Musset com seu exemplo: é Musset, enfim. E Peza, em seus *Cantos do lar*, não é Victor Hugo com sus netinhos, não é Amicis de pantufas, é Peza com seus filhos. Esses meninos, abrindo com suas brancas mãozinhas a áurea porta da imortalidade para seu pai, formam um quadro surpreendente.

### III

Creio que você convirá comigo, que foi mais além do devido ao banir tão cruel e injustamente a que você chama de poesia personalista. “O que constitui a arte — como diz Eugène Véron em sua *Estética* — não é tanto a emoção comunicada, quanto a intervenção da personalidade humana na emoção mesma. Para sentirmos a emoção estética, é mister encontrar o homem em sua obra”. Quando admiramos os personagens de Harpagon e de Tartufo, o que na

Harpagón y de Tartufo, lo que en realidad motiva nuestra admiración no son los tales caracteres, sino la personalidad de Molière que supo observarlos y traerlos vivos al teatro. El arte es sustancialmente personal. Oirá usted hablar a algunos del “arte impersonal” de los antiguos. ¡Craso error! Lo que acaece es que en la poesía de los antiguos la personalidad no es individual sino colectiva; no expresa los rasgos peculiares de tal o cual poeta, sino el carácter común a toda la raza. Y no podía ser de otra suerte —como observa Véron— en una época en que el hombre “sujeto a las necesidades de la vida colectiva, no tenía otras preocupaciones que las relativas a ésta”. Así se formaron los grandes poemas de la India, de Grecia, de Germania, de Escandinavia, semejantes en el fondo de las ideas, porque todos esos pueblos parten de una fuente común; diferentes en la forma y en el detalle, porque cada uno de esos pueblos, en la serie de sus migraciones, sufrió contactos e impresiones diferentes. La personalidad de la raza, manifestada en esas obras, es la que constituye su poesía. Es imposible separar la personalidad del poeta de su propia obra. Puede creerse, por ejemplo, que Goethe no está en el *Fausto*; que, como un dios satisfecho, se retiró de su obra al terminarla para volver a la impassibilidad de lo inmortal; pero es mentira, Goethe está en el *Fausto* sin nombrarse; está con su filosofía estrambótica y su orgullo, con sus dudas y con su pagana voluptuosidad. Margarita es una de las mujeres a que él dio de paso la limosna de su amor y que en seguida abandonó. *Fausto* es el Goethe de parada, el Goethe de la corte, lo que el Júpiter de Weimar quería ser: muy viejo, porque la ciencia sólo se adquiere con los años: pero a la vez muy joven y muy guapo, porque las mujeres no se enamoran de los decrepitos. Él es Goethe con todo su genio y toda su fatuidad. El infierno le da por lacayo a uno de sus príncipes y el cielo le depara por

realidade motiva nossa admiração não são os tais personagens, mas sim a personalidade de Molière que soube observá-los e trazê-los vivos ao teatro. A arte é substancialmente pessoal. Você ouvirá alguns falarem da “arte impessoal” dos antigos. Crasso erro! O que acontece é que na poesia dos antigos a personalidade não é individual, mas coletiva; não expressa os traços peculiares de tal ou qual poeta, mas sim o caráter comum a toda a raça. E não podia ser de outra maneira — como observa Véron — em uma época em que o homem “sujeito às necessidades da vida coletiva, não tinha outras preocupações que as relativas a esta”. Assim se formaram os grandes poemas da Índia, da Grécia, da Alemanha, da Escandinávia, semelhantes no fundo das ideias, porque todos esses povos partem de uma fonte comum; diferentes na forma ou no detalhe, porque cada um desses povos, na série de suas migrações, sofreu contatos e impressões diferentes. A personalidade da raça, manifestada nessas obras, é a que constitui sua poesia. É impossível separar a personalidade do poeta de sua própria obra. Pode-se crer, por exemplo, que Goethe não está no *Fausto*; que, como um deus satisfeito, retirou-se de sua obra ao terminá-la para voltar à impassibilidade do imortal; mas é mentira, Goethe está no *Fausto* sem nomear-se; está com sua filosofia estrambótica e seu orgulho, com suas dúvidas e com sua pagã voluptuosidade. Margarida é uma das mulheres a quem ele deu, de passagem, a esmola de seu amor e que, em seguida, abandonou. *Fausto* é o Goethe de desfile, o Goethe da corte, o que o Júpiter de Weimar queria ser: muito velho, porque a ciência só se adquire com os anos: mas, ao mesmo tempo, muito jovem e muito belo, porque as mulheres não se apaixonam pelos decrepitos. É o Goethe com todo seu gênio e toda sua fatuidade. O inferno lhe dá por lacaios um de seus príncipes e o céu lhe concede por esposa a única mulher digna dele, a mais bela, Helena! Mefistófeles

esposa a la única mujer digna de él, a la más bella, a ¡Helena! Mefistófeles también es Goethe, pero el Goethe de más adentro; el malo, el torpemente lascivo, el burlón y mofador, el escéptico, el que poco cree, el que nada ama, fuera de la belleza y la fortuna. Goethe, fuera del *Fausto*, es Goethe arrodillado delante de Goethe.

Leconte de Lisle nos parece, a primera vista, un poeta impersonal; pero ya he dicho y ahora digo de nuevo, que no hay poesía impersonal. Lo que admiramos en sus poemas es la intelección de la belleza griega, es decir, la personalidad del poeta. Poco importa que el poeta se externe y exhiba demasiado, si ese poeta es alguien. He aquí lo que hay que pedirle. Puedo simpatizar con él más o menos, si más o menos se me asemeja, si más o menos he sentido las emociones que él canta; pero aunque nada se me parezca he de admirarle, si es poeta.

Ahí tiene usted a Rollinat. Yo no veo como él gatos que me enroscan sus colas al cuello y que me ahogan, porque no padezco el *delirium tremens*; pero no puede menos de admirar esa poesía neurótica, sobreexcitada, morfínomaniaca, que huele a éter y sabe a opio. Ese Rollinat es un enfermo, como Juan Richepin, como Catulle Mendès, que padece de priapismo, y la poesía de Rollinat no sólo presenta una personalidad, sino un caso patológico. ¿La desterrará usted del arte porque no expresa, ya no digo los grandes ideales y las grandes necesidades de la humanidad, pero ni siquiera lo que sentimos comúnmente los hombres sanos? No, sin duda, porque es bella. Ese enfermo no soy yo, no es usted, pero a usted y a mí nos interesa.

Rechazo, pues, enérgicamente el cargo de personalista que hace usted a Peza. La personalidad de este poeta no tiene nada de insólito como la de Edgar Poe, como la de Baudelaire, como la de Richepin, como la de Rollinat. Sus dolores y sus goces son los dolores y los goces de la generalidad de los

también es Goethe, mas o Goethe mais profundo; o mau, o torpemente lascivo, o brincalhão e zombeteiro, o cético, o que pouco crê, o que nada ama fora a beleza e a fortuna. Goethe, fora de Fausto, é Goethe ajoelhado diante de Goethe.

Leconte de Lisle nos parece, à primeira vista, um pouco impessoal; mas já disse, e agora digo de novo, que não há poesia impessoal. O que admiramos em seus poemas é a inteligência da beleza grega, ou seja, a personalidade do poeta. Pouco importa se o poeta se externa e exhibe demasiado, se esse poeta é alguém. Eis o que se pedir a ele. Posso simpatizar com ele mais ou menos, se, mais ou menos se assemelha a mim, se mais ou menos senti as emoções que ele canta; mas, ainda que não se pareça nada comigo, hei de admirá-lo, se é poeta.

Aí tem você Rollinat. Eu não vejo como ele gatos que enroscam seus rabos no meu pescoço e que me sufocam, porque não padeço do *delirium tremens*; mas não posso menos que admirar essa poesia neurótica, sobre-excitada, morfínomaniaca, que cheira a éter e tem gosto de ópio. Esse Rollinat é um doente, como Jean Richepin, como Catulle-Mendès, que padece de priapismo, e a poesia de Rollinat não só apresenta uma personalidade, mas também um caso patológico. Você a desterraria da arte porque não expressa, já não digo os grandes ideais e as grandes necessidades da humanidade, mas nem sequer o que nos, homens sãos, comumente sentimos? Não, sem dúvida, porque é bela. Esse doente não sou eu, não é você, mas interessa a você e a mim.

Rejeito, pois, energicamente, o cargo de personalista que faz você a Peza. A personalidade deste poeta não tem nada de insólito como a de Edgar Poe, como a de Baudelaire, como a de Richepin, como a de Rollinat. Suas dores e seus gozos são as dores e os gozos da generalidade dos

mortales. Dice a sus hijos lo que todos los padres buenos les dirían si tuvieran tanto talento como él tiene. No hay madre —y todas las mujeres son madres, de un ser real, o de un ángel que está esperando a que lo llamen con un beso; de una muñeca... o de un anciano!—no hay madre, digo, que no admire a Peza, y desengañese usted, sólo lo bello causa admiración. Victor Hugo, como usted dice, ha cantado a los niños con ternura infinita; especialmente, para mí, en las *Hojas de otoño* en los *Cantos del crepúsculo* y en *Las contemplaciones*. Desde que el gran poeta se quiso más a sí mismo, amó menos a los niños. Ya en *El arte de ser abuelo* no habla tanto el padre sino el filósofo, el hombre político, el apóstol, el profeta. Ese poeta que habla a sus nietecitos contra el dogma de la Inmaculada Concepción, contra los tiranos, contra Napoleón III, ya no es un padre: es simplemente Victor Hugo hablando *urbi et orbi* desde el balcón de su Vaticano. A mí me gustaba más cuando los dejaba revolver sus papeles y les contaba cuentos. ¡Qué ternura entonces! ¡Cómo desearíamos robarnos a esos niños y besarlos mucho! ¡Qué suaves son esos taloncitos color de rosa de que nos habla en un capítulo de *Notre-Dame*!

Pero, porque Victor Hugo ha cantado a los niños asombrosamente ¿no hemos de cantarlos nosotros? ¡Eso equivale a decir a los padres que no quieran a sus hijos! Vea usted cómo habla de los niños un escritor admirable: Edmundo de Amicis; cómo los pinta otro italiano de gran talento, Salvatore Farina; cómo los mima Longfellow, cómo los acaricia Alfredo Tennyson. Ese sentimiento es eterno y tendrá siempre cantores. Ni el mar ni las lágrimas se agotan. Pero ¿qué cuerda nueva, pregunta usted, ha añadido Peza a la lira de marfil en que se canta a la niñez? Amigo mío, nadie pone cuerdas nuevas a la lira ni colores nuevos al prisma. Nada hay más viejo ni más hermoso que un ¡te amo! ¿Qué quiere usted que digan

mortais. Diz a seus filhos o que todos os pais bons diriam se tivessem tanto talento como ele tem. Não há mãe — e todas as mulheres são mães, de um ser real, ou de um anjo que está esperando que o chamem com um beijo; de uma boneca... ou de um ancião! — não há mãe, digo, que não admire Peza, e desengane-se você, só o belo causa admiração. Victor Hugo, como você diz, cantou as crianças com ternura infinita; especialmente, para mim, nas *Folhas de outono*, nos *Cantos do crepúsculo* e em *As Contemplações*. Desde que o grande poeta quis mais a si mesmo, amou menos as crianças. Já em *A arte de ser avô* não fala tanto o pai, mas sim o filósofo, o homem político, o apóstolo, o profeta. Esse poeta que fala a seus netinhos contra o dogma da Imaculada Conceição, contra os tiranos, contra Napoleão III, já não é um pai: é simplesmente Victor Hugo falando *urbi et orbi* da varanda de seu Vaticano. Eu gostava mais quando ele os deixava revolver seus papéis e lhes contava contos. Que ternura, então! Como desejaríamos roubar essas crianças e beijá-las muito! Que suaves são esses calcanharzinhos cor de rosa de que nos fala em um capítulo de *Notre-Dame*!

Mas, porque Victor Hugo cantou as crianças assombrosamente, não temos de cantá-las nós? Isso equivale a dizer aos pais que não queiram a seus filhos! Veja você como fala das crianças um escritor admirável: Edmundo De Amicis; como os pinta outro italiano de grande talento, Salvatore Farina; como os mima Longfellow, como os acaricia Alfred Tennyson. Esse sentimento é eterno e terá sempre cantores. Nem o mar nem as lágrimas se esgotam. Mas que corda nova, pergunta você, acrescentou Peza à lira de marfim em que se canta a infância? Meu amigo, ninguém põe cordas novas a lira nem cores novas ao prisma. Nada há mais velho nem mais formoso que um te amo! O que



los padres a sus hijos? Pues que los quieren mucho y nada más. Y si el padre es poeta como Peza, se los dirá tan admirablemente como él se los dice. Los besos son muy antiguos: del beso de la luz a la sombra nació el mundo. ¿Cree usted por eso que debemos renunciar a ellos e inventar otra cosa? ¡Pues invéntela usted!

Esos niños de Peza se parecen a Jorge y Juanita de Hugo, a la señorita Farina, al chiquitín Amicis, como se parecen entre sí todos los niños; pero no podemos confundirlos con ninguno; son de Peza. Vemos a Margot sentada en el mostrador de la juguetería, a Juan montado en su caballo de carrizo; a Concha oyendo cuentos y adivinando pensativa los dolores de su padre. Y hay una gran originalidad en esos *Cantos del hogar...* ¡la triste originalidad que da la vida! ¿No siente usted cómo pisa por ellos la tristeza, escondiéndose para que los niños no la vean? Dentro de esos versos hay sollozos sofocados, que han de sonar en la alcoba, cuando ya los niños estén dormidos. Los niños ríen, juegan, cantan, travesean: el padre siempre está triste, con una tristeza que sonríe. Lo vemos vestido de negro, como al compañero de Musset, y rodeado de vestiditos blancos. Se siente flotar una enorme ausencia en ese libro. Y esas risas suenan a perlas pero saben a lágrimas. No es sólo el padre el que ha escrito esos versos: hay en ellos como un apacible y tierno sentimiento maternal. Esta melancolía no la tiene ningún otro cantor de la niñez. ¿Qué mayor y más triste originalidad? Yo respeto esos versos como se respeta el dolor y los amo como se ama lo bello. ¿Qué cosa más nueva que unos niños representando sin saberlo una tragedia? Pero, a la vez, ¡qué inmenso poder el del talento! Parecía que esos pequeñitos estaban solos; el padre los oprimió contra su pecho ...y ya tienen en cada niño un hermano, en cada mujer, una madre. Es hermoso poder decir: he hecho que todos amen a mis hijos. ¿Y esto se logra acaso sin el genio?

quer você que digam os pais a seus filhos? Pois que gostam muito deles e nada mais. E se o pai é poeta como Peza, lhes dirá tão admiravelmente como ele disse. Os beijos são muito antigos: do beijo da luz na sombra nasceu o mundo. Crê você por isso que devemos renunciar a eles e inventar outra coisa? Pois, invente-a você!

Essas crianças de Peza se parecem a Georges y Jeanne de Hugo, à senhorita Farina, ao pequenino Amicis, como se parecem entre si todas as crianças; mas não podemos confundi-los com nenhum; são de Peza. Vemos Margot sentada na vitrine da loja de brinquedos, Juan montado em seu cavalo de junco; Concha ouvindo contos e adivinhando pensativa as dores de seu pai. E há uma grande originalidade nesses Contos do lar... a triste originalidade que a vida dá! Não sente você como pisa por eles a tristeza, escondendo-se para que as crianças não a vejam? Dentro desses versos há soluços sufocados, que hão de soar no quarto, quando já as crianças estiverem dormindo. As crianças riem, brincam, cantam, fazem travessuras: o pai sempre está triste, com uma tristeza que sorri. Vemo-lo vestido de negro, como o companheiro de Musset, e rodeado de vestidinhos brancos. Sente-se flutuar uma enorme ausência nesse livro. E esses risos soam como pérolas, mas têm gosto de lágrimas. Não é só o pai o que escreveu esses versos: há neles como um aprazível e terno sentimento maternal. Essa melancolia nenhum outro cantor da infância tem. Há maior e mais triste originalidade? Eu respeito esses versos como se respeita a dor e os amo como se ama o belo. Que coisa mais nova que umas crianças representando, sem saber, uma tragédia? Mas, ao mesmo tempo, que inmenso poder o do talento! Parecia que esses pequenos estavam sozinhos; o pai os pressionou contra o peito ...e já têm em cada criança um irmão, em cada mulher, uma mãe. É lindo poder dizer: fiz que todos amem meus filhos. E isto se consegue, acaso, sem o gênio? Pergunte

Pregunte usted a la mujer que ame, si quiere a Margot y sabrá entonces si es poeta Peza. ¡Feliz beldad la que el poeta adora! Exclamaba Lamartine. ¡Felices niños los que el poeta canta! No, usted, cuyo espíritu es noble y delicado; usted que ha visto como ya muchas cosas a través de una lágrima, no puede menos de sentir y comprender esta belleza. Dígame usted si no es poeta el que ha dado esas cabecitas infantiles a todos los besos y esas blancas criaturas a una madre muy hermosa que se llama la gloria. Levantémonos un poco sobre el vulgo bellaco y mofador: yo creo que es noble el padre que no oculta su dolor y lo muestra a cambio de simpatía y de amor para sus hijos. Entre usted a ese hogar de los *Cantos* con su gramática desenvainada. Yo le aseguro que Margot se la quita.

Peza no sólo es poeta, sino gran poeta en la poesía íntima y de corazón. Los otros géneros que cultiva no son de los que a nosotros no agradan. Usted como yo es apasionado de la forma; sentimos la voluptuosidad del color y de la línea; nos fascina y encanta por ejemplo este admirable verso de Díaz Mirón:

*...el puro y dominante pecho hinche y erige  
su botón de rosa!*<sup>45</sup>

Creemos en Gautier, buscamos la paleta de los Goncourt, nos evadimos del diccionario de la Academia porque está lleno de palabras secas y de vocablos grises, nos suena a banda militar la poesía de Zorrilla y a vihuela destemplada la poesía de Grilo; pero estas aficiones nuestras no han de hacernos desconocer la belleza en donde la encontremos. En las serenatas de Zorrilla, por ejemplo, hay una belleza musical admirable; y en cuestiones estéticas debemos ser como los sultanes y tener un serrallo en el que quepan todas las bellezas; no casarnos con una sola y serle fieles. Peza

você à mulher que ama, se gosta de Margot e saberá, então, se Peza é poeta. Feliz beldade a que o poeta adora, exclamava Lamartine. Felizes crianças as que o poeta canta! Não, você, cujo espírito é nobre e delicado; você que já viu muitas coisas através de uma lágrima, não pode menos que sentir e compreender esta beleza. Diga-me você se não é poeta aquele que deu essas cabecinhas infantis a todos os beijos e essas brancas criaturas a uma mãe muito bonita que se chama glória. Levantemo-nos um pouco sobre o vulgo velhaco e zombeteiro: eu creio que é nobre o pai que não oculta sua dor e a mostra em troca de simpatia e de amor para seus filhos. Entre você nesse lar dos *Cantos* com sua gramática desembainhada. Eu lhe asseguro que Margot a tira de você.

Peza não só é poeta, mas um grande poeta na poesia íntima e de coração. Os outros géneros que ele cultiva não são dos que não nos agradam. Você, como eu, é apaixonado pela forma; sentimos a voluptuosidade da cor e da linha; fascina-nos e encanta, por exemplo, este admirável verso de Díaz Mirón:

*...o puro e dominante peito inche e ergue  
seu botão de rosa!*

Creemos em Gautier, buscamos a paleta dos Goncourt, evadimo-nos do dicionário da Academia porque está cheio de palavras secas e de vocábulos cinzentos, soa-nos a banda militar a poesia de Zorrilla e a *vihuela*<sup>46</sup> destemperada a poesia de Grilo; mas estas nossas inclinações não nos farão desconhecer a beleza onde a encontrarmos. Nas serenatas de Zorrilla, por exemplo, há uma beleza musical admirável, e em questões estéticas devemos ser como os sultões e ter um serralho em que caibam todas as bellezas; não casarmos com uma só e ser fiéis. Peza é poeta, poeta em tudo, e

<sup>45</sup> Na página 138 do livro *La música y el instante: crónicas*, é exatamente assim que os versos aparecem, tendo verbos em diferentes modos no 2º verso. Além disso, no poema de Díaz Mirón, a palavra **dominante** não existe, consta **culminante**.

<sup>46</sup> Instrumento musical renascentista semelhante à guitarra.

es poeta, poeta en todo, y como tiene alas para subir a cimas muy altas, yo le aconsejaría que para ampliar la esfera en que campea su privilegiada inteligencia, leyese a muchos poetas franceses, a muchos poetas ingleses y a algunos poetas alemanes, así como aconsejo a usted que lea a los griegos y latinos. Para escribir nuevos *Cantos del hogar* no necesita leer a nadie: sabe todo.

La poesía francesa es muy coqueta y muy hermosa; cuesta trabajo levantarse de su muelle Canapé; pero, aunque estoy enamorado, de ella, debo confesar a usted que nos va a dañar algo su *champagne*. Bueno es cenar con ella, pero a la mañana siguiente hay que marcharse a oír el canto de las cigarras virgilianas y el murmurio de la fuente de Tibur. El excesivo amor a la frase, a los matices de la palabra, ha dado a Francia esa poesía de los “decadentes” que es como un burbujeo de pantanos. Bebamos una copa de Borgoña con Teodoro de Banville, pero conversemos luego mucho rato con los griegos y latinos, ¡los grandes sobrios! Y diré a usted que tampoco nos haría mal frecuentar el trato con los clásicos españoles. Yo tengo muchos pecados en mi conciencia y he pensado elegir por confesor a fray Luis de Granada.

Imíteme usted en el arrepentimiento y confíeseme el enorme pecado que cometió al decir que Peza no es poeta. Yo le absuelvo, porque tiene usted mucho talento... ¡lo que equivale a haber amado mucho!

como tem assas para subir a cimas muito altas, eu lhe aconselharia que para ampliar a esfera em que campeia sua privilegiada inteligência, lesse muitos poetas franceses, muitos poetas ingleses e alguns poetas alemães, assim como aconselho a você que leia os gregos e latinos. Para escrever novos *Cantos do lar*, você não necessita ler ninguém: sabe tudo.

A poesia francesa é muito coquete e muito bonita; custa trabalho levantar-se de canapé de molas; mas, mesmo estando apaixonado, por ela, devo confessar a você que vai danificar em algo nosso champanhe. Bom é jantar com ela, mas na manhã seguinte é preciso partir e ouvir o canto das cigarras virgilianas e o murmúrio da fonte de Tibur. O excessivo amor à frase, aos matizes da palavra, deu à França essa poesia dos “decadentes”, que é como um borbulhar de pântanos. Bebamos uma taça de Borgonha com Théodore de Banville, mas conversemos depois muito tempo com os gregos e latinos, os grandes sóbrios! E direi a você que também não nos faria mal que frequentássemos os clássicos espanhóis. Eu tenho muitos pecados em minha consciência e tenho pensado eleger por confessor ao Frey Luis de Granada.

Imite-me você no arrependimento e confesse-me o enorme pecado que cometeu ao dizer que Peza não é poeta. Eu o absolvo, porque você tem muito talento... o que equivale a ter amado muito!

#### 4 TRADUÇÃO COMENTADA

No decorrer desse produto do estudo doutoral algumas mudanças de perspectivas ou paradigmas foram inevitáveis. A primeira se deu no âmbito da motivação para trabalhar com Gutiérrez Nájera; depois, entender e aceitar que a obra escolhida não tratava apenas de questões performativas na CDMX; em seguida, se toda a obra que me propus a traduzir deveria ter comentários de tradução e, quando percebi que 30 crônicas e um prefácio poderiam ser um pouco excessivos, tratei de cuidar da seleção sobre quantas e quais seriam as crônicas para os comentários.

Também, foi necessário analisar se a tradução da obra em questão iria conseguir alcançar o interesse do público de língua portuguesa já que optar por uma receptividade mais contemporânea e abdicar do uso de formas arcaicas, como “vós” e “lho”, fez com que o texto final fosse mais palatável aos leitores do século XXI. Isso também porque os textos de Gutiérrez Nájera relativos especificamente à ópera, canto e literatura iriam demandar do público uma determinada capacidade conceitual, terminológica e interpretativa além de um conhecimento muito específico de obras e artistas que foram sucessos na segunda metade do século XIX.

Com isso em mente, selecionei cinco crônicas, duas de 1881, uma de 1882, uma de 1884 e a última de 1888. Em todas elas, considerando que o texto apresenta nomes de personagens e lugares mais afins à realidade do México do século XIX do que do Brasil do século XXI, dados históricos, realidades específicas, regionalismos, hábitos e costumes, tentei, em alguns momentos deixar o texto mais *domesticado* lembrando que as escolhas tradutórias se deram a partir do meu propósito primeiro: apresentar Gutiérrez Nájera. Também, tive em mente que para autores como Schleiermacher e Toury (ainda que com propostas tão contrárias). Quando o texto traduzido não era claro o suficiente, utilizei notas de rodapé e imagens com o propósito de esclarecimentos, quando se fizeram necessários.

Todos os nomes em espanhol foram substituídos pelos seus correspondentes em português, quando existiam. Aspectos muito específicos como referências da CDMX e informações afins, foram analisados caso a caso. Quando em alguma crônica havia contextos ou expressões muito pontuais, lancei mão de uma consultora linguística a fim de que o texto final cumprisse a finalidade de divulgar o trabalho de Gutiérrez Nájera ao leitor contemporâneo brasileiro. Afinal, pela perspectiva de Damrosch (2003, p. 307) a literatura mundial ganha com

o texto traduzido e, na minha opinião, já é hora de que Gutiérrez Nájera seja visto como literatura mundial.

#### 4.1 “YA VIENEN...”

Um dos motivos que me fez escolher essa crônica, em primeiro lugar, é o fato de que ela retrata a chegada de uma *troupe* que intermitentemente se apresentava na CDMX. Boa tanto entre a “gente miúda” miúda e a “gente da corte”, ou seja, diferentes estratos sociais. Também, essa *troupe*, ao que parece, já era conhecida do público e sua receptividade era positiva, já que agradava a adultos e crianças, exceto aos velhos mofinos. Outro motivo é que essa é uma crônica na qual as estruturas linguísticas do português e do espanhol praticamente se sobrepõem. Digo isso pois, das 30 crônicas que li e traduzi, foram escolhidas essas cinco que mostram diversos aspectos da obra najeriana.

Ao procurar informações sobre os atores/cantores citados, foram localizados dados apenas de Paola Marié, em algumas de suas apresentações pelas Américas.

<p>YA VIENEN, ya vienen las alegres turbas de farsantes, repicando sus áureos cascabeles, sacudiendo las plumas rojas, verdes y amarillas del penacho, que se empina orgulloso en su sombrero. La pesada carreta cruje al peso de los baúles y las cajas; rechinan las grandes ruedas, y el aire de la tarde se entromete por los terribles desgarrones del gran toldo; Colombina oculta su cabeza rubia en una manta de colores; Pantalón frota sus manos amoratadas, para calentarse; Arlequín travessea y brinca, creyendo así entrar en calor, y el viejo Casandro, cada vez más achacoso, cada vez más aporreado, reniega en voz de chantre y su voz repercute en la carreta, como las notas dadas intempestivamente por el contrabajo en una melodía de flautas y violines.</p>	<p>JÁ VÊM, já vêm as alegres turbas de farsantes, repicando seus áureos chocalhos, sacudindo as penas vermelhas, verdes e amarelas do penacho, que se empina orgulhoso em seu chapéu. A pesada carroca range ao peso dos baús e das caixas; chiamo as grandes rodas, e o ar da tarde se intromete pelos terríveis rasgões do grande toldo; Colombina oculta sua cabeça loura em uma manta de cores; Pantalone esfrega suas mãos arroxeadas, para esquentar-se; Arlequim travesseia e salta, crendo assim se aquecer, e o velho Cassandro, cada vez mais achacoso, cada vez mais abatido, renega em voz de chantre e sua voz repercute na carroca, como as notas dadas intempestivamente pelo contrabaixo em uma melodia de flautas e violinos.</p>
---	--

Um dos personagens da *Commedia dell'arte* referidos nesse excerto, “Pantalone”, também é conhecido em português como Pantaleão. Em relação aos personagens e outros espetáculos como operetas, todos são de obras cômicas.

[...] endomingan	[...] endomingam
[...] basquiña	[...] <i>basquiña</i>
[...] rocinantes	[...] rocinantes

Dos três termos acima, o primeiro e o terceiro me pareceram autoexplicativos, ainda que o verbo endomingar não seja de uso corrente atualmente no Brasil. Já para elucidar o segundo termo, foi grafado em itálico posto que são palavras em língua estrangeira e se fizeram necessárias notas de rodapé para que fizessem sentido para os leitores brasileiros.

#### 4.2 “LA VIDA FERROCARRILERA”

Uma das características marcantes da produção literária de Gutiérrez Nájera é sua inserção no porfiriato. Essa crônica é, de certa maneira, um ícone da modernização do México ocorrida durante o governo de Porfirio Díaz. Ainda que a pontuação no original pareça estranha, sua introdução é icônica:

EL ÚNICO héroe posible para, los dramas de esta edad, es él vapor.	O ÚNICO herói possível para os dramas desta época é o vapor.
--	--

A questão da recepção dessa novidade que chegaria até a Guatemala, suplanta qualquer outro interesse:

Nada de esto preocupa grandemente al público, que sólo tiene oídos para escuchar el chirrido agrio de los rieles, el silbo de las locomotoras y el convulsivo sacudimiento de los trenes.	Nada disso preocupa muito o público, que só tem ouvidos para escutar o guincho acre dos trilhos, o assovio das locomotivas e o convulsivo tremor dos trens.
---	---

A ferrovia é, por um lado, índice de progresso, por outro, o monstro que separa famílias e pode matar, mas em ambos os casos suscita respeito.

Como si estuviéramos asistiendo a la representación de la “Princesa de Bagdad”, por todas partes escuchamos; real o	Como se estivéssemos assistindo à representação da “Princesa de Bagdá”, por todas as partes escutamos; real ou
---	--

imaginariamente, un coro de silbatos. Eads alcanza del gobierno la concesión de ese ferrocarril maravilloso, que parece una novela de Julio Verne hecha hierro.	imaginariamente, um coro de assovios. Eads alcança do governo à concessão dessa estrada de ferro maravilhosa, que parece um romance de Jules Verne feito de ferro.
---	--

Uma nota de tradução importante trata do livro de Echegaray. Como não o encontrei em português, mantive em espanhol ainda que eu tenha inserido uma nota de rodapé explicando:

Lorca puede anunciar con grandes cartelones ese “Mar sin orillas”, agitado por fuertes tempestades, pero grandioso siempre como toda creación de Echegaray.	Lorca pode anunciar, com grandes cartazes, esse “ <i>Mar sin orillas</i> ”, agitado por fortes tempestades, mas grandioso sempre, como toda criação de Echegaray.
---	---

Os nomes de obras e/ou pessoas que estavam em itálico foram mantidos e, seguindo a ideia de Durão e Durão (2017, p. 77), considereei, além dos aspectos linguísticos, os elementos da crônica e sua representação cultural. Em outras palavras, em determinadas regiões do Brasil, essa crônica poderá ser melhor entendida devido à existência de trens de transporte de passageiros.

#### 4.3 “BARBA AZUL”

Essa crônica foi, em especial, uma experiência intimista. A referência a Graziela – obra de 1852 de Lamartine – já anuncia o tom melancólico do texto. Gutiérrez Nájera usava muitas imagens de cores, como citado anteriormente, e assim começa “Barba Azul”:

NO, YO NO haré esta vez mi crónica color de rosa. He perdido mi capital de buen humor, y estoy enfermo. Voy a escribir la crónica color de sombra: negra como los ojos que yo adoro y como las trenzas de Graziella.	NÃO, EU NÃO farei desta vez minha crônica cor de rosa. Perdi meu capital de bom humor, e estou doente. Vou escrever a crônica cor de sombra: negra como os olhos que eu adoro e como as tranças de Graziela.
--	--

Mais à frente, ainda que referindo-se a sua tristeza, Gutiérrez Nájera solta uma “pitada” de humor e sarcasmo ao dizer como estaria se estivesse feliz. Menciona as canções de Bach e Offenbach, usando o termo “báquicas”, que se refere tanto a Bach e Offenbach como a Baco, deus do vinho:

Si hubiera estado alegre, habría reído como un loco, ante las cabriolas salvajes de	Se eu tivesse estado alegre, teria rido como um louco, ante as cabriolas selvagens
---	--

<p>Boulotte y los furores cómicos de Barba Azul. Pero estaba triste, profundamente triste, y mientras brotaban, alharaquientas, de la orquesta, las canciones báquicas y las canciones offenbáquicas, yo pensaba, no en los grotescas personajes que veía en el escenario, sino en la triste, en la vaga, en la romántica leyenda de Barba Azul.</p>	<p>de Boulotte e os furores cômicos de Barba Azul. Mas eu estava triste, profundamente triste, e enquanto brotavam, exageradas, da orquestra, as canções báquicas e as canções offenbáquicas, eu pensava, não nos grotescos personagens que via no cenário, mas sim na triste, na vaga, na romântica lenda de Barba Azul.</p>
--	---

Enquanto discorre sobre a relação da recepção da história de Barba Azul pelas crianças, Gutiérrez Nájera trata de comentar um fato que, até nos correntes dias, ainda é muito atual: o desprezo pela leitura. Além disso, faz, outra vez, referência à modernidade na presença do “vapor”:

<p>Los niños de hoy leen poco esas leyendas. Los cuentos de hadas se han modificado como las magias. La vara de marfil se ha convertido en una caña imantada, y Morgana, el hada extraordinaria, ha aprendido matemáticas. Los niños de hoy que reciben una educación más acertada leen la historia de Robinson, ese poema de la voluntad, y recorren los países inexplorados con los héroes de Julio Verne. Ya no viajan por el país azul de los sueños; su caballo no tiene alas; está movido por vapor.</p>	<p>As crianças de hoje leem pouco essas lendas. Os contos de fadas se modificaram como as magias. A vara de marfim se converteu em uma cana imantada, e Morgana, a fada extraordinária, aprendeu matemática. As crianças de hoje que recebem uma educação mais acertada leem a história de Robinson, esse poema da vontade, e percorrem os países inexplorados com os heróis de Jules Verne. Já não viajam pelo país azul dos sonhos; seu cavalo não tem asas; é movido a vapor.</p>
--	--

Como comentário de tradução, minha escolha pela Bela Adormecida foi pela referência que está sedimentada na nossa cultura. Seguindo o tom intimista do texto, veem a condição humana referida como miserável, a existência da fome (grafada com maiúscula), a crítica à igreja, e, agora, a amargura traz Rückert (provavelmente Friedrich Rückert, que dedicou 428 poemas à morte por escarlatina de seus filhos) e, em seguida, a necessidade da beleza para a mulher como o único valor do medievo:

<p>Seguid la filiación de esos maravillosos cuentos de hadas. Cada uno nace de un dolor y de una lágrima. El dolor ha creado el arte en todas sus manifestaciones y sus formas. Seguid el curso de los ríos, y llegaréis al Océano. Seguid la historia de la leyenda, y llegaréis al corazón del pueblo. Ese ogro que devora a los pequeños no es</p>	<p>Sigam a filiação desses maravillosos contos de fadas. Cada um nasce de uma dor e de uma lágrima. A dor criou a arte em todas suas manifestações e formas. Sigam o curso dos rios, e chegarão ao Oceano. Sigam a história da lenda, e chegarão ao coração do povo. Esse ogro que devora os pequenos não é mais que o símbolo popular das terríveis</p>
---	--



más que el símbolo popular de las terribles Hambres que asolaron, como un viento de muerte, en la Edad Media. Esos diamantes que adornan como estalactitas la corona de Aladino, son las cristalizadas lágrimas del pueblo. Sueña algo que ve y el pobre que posee. Ansia de amor sobrecoge sus almas, y crean ese admirable cuento de la *Hermosa durmiente* que les aguarda en el silencio de los bosques. Miran entorno suyo y ven a la mujer afeada por el trabajo y la miseria; entonces, para redimirla, para purificarla, inventan esa fábula doliente de una hermosa oculta bajo la forma de una bestia. Todos persiguen con la vista las curvas que dibuja en el espacio, el Pájaro azul, esto es, el ideal. Todos repiten como un coro aquella exclamación de Rückert: ¡alas! ¡alas! Allí está el ahogado dolor de la aldeana, a quien dice el corazón: debes ser bella para agradar a tu señor; y a quien responde el ondulante espejo del arroyo: ¡tú eres fea! Ahí está la congoja del vasallo que riega de sudores y llanto el terruño, pero que tiene un alma, ¡alma que sueña con las erguidas castellanas de vistosos trajes, que atraviesan en su caballo blanco la llanura!

Fomes que assolaram, como um vento de morte, a Idade Média. Esses diamantes que enfeitam como estalactites a coroa de Aladim, são as cristalizadas lágrimas do povo. Sonha algo que vê e o pobre que possui. Ânsia de amor sobressalta suas almas, e criam esse admirável conto da *Bela Adormecida* que os aguarda no silêncio dos bosques. Olham ao redor e veem a mulher enfeada pelo trabalho e a miséria; então, para redimi-la, para purificá-la, inventam essa fábula dolorida de uma formosa oculta sob a forma de uma besta. Todos perseguem com a vista as curvas que desenha no espaço, o Pássaro azul, isto é, o ideal. Todos repetem como um coro aquela exclamação de Rückert: asas! asas! Ali está a afogada dor da aldeã, a quem o coração diz: deves ser bela para agradar a teu senhor; e a quem responde o ondulante espelho do riacho: você é feia! Aí está o desgosto do vassalo que rega de suores e pranto o torrão, mas que tem uma alma, alma que sonha com as altivas castelhanas de vistosos trajes, que atravessam em seu cavalo branco a planície!

Entre História e histórias, a tradução flui naturalmente já que é quase possível fazer um decalque do texto do espanhol para o português, especialmente devido às digressões sobre a relação entre homem e mulher, que atualmente permite até uma visão feminista de partes dessa crônica:

¿Será Barba Azul la forma de Don Juan en la Edad Media? No hay en él amor, no hay, aspiración al ideal, no hay lucha ni combate; no hay, más que deseos. Como ser organizado, es inferior al conejo y al cerdo de la India. Es, sin embargo, un ser rigurosamente histórico. Barba Azul es el castellano que usa de ese derecho odioso que los franceses llaman el derecho del señor, y los españoles el derecho de pernada. En esta historia, sin embargo hay otra cosa que estudiar. El castellano no

Será Barba Azul a forma do Dom Juan na Idade Média? Não há nele amor, não há aspiração ao ideal, não há luta nem combate; não há mais que desejos. Como ser organizado, é inferior ao coelho e ao porquinho da Índia. É, no entanto, um ser rigorosamente histórico. Barba Azul é o castelhano que usa esse direito odioso que os franceses chamam o direito do senhor, e os espanhóis o direito de pernada. Nesta história, no entanto, há outra coisa que estudar. O castelhano já não recebe a plebeia

<p>recibe ya a la plebeya para deshonrarla simplemente: la hace su esposa y la mata en seguida. La dignidad de la mujer sube una grada más. No es una cosa; es una víctima. A medida que la dignidad de la mujer vaya creciendo, las costumbres se irán suavizando. El mundo se ha perfeccionado por el amor. Después, Barba Azul no matará ya a sus mujeres. Hércules habrá caído a los pies de Onfalia. Caperucita amarra los brazos del ogro.</p>	<p>para desonrá-la simplemente: faz dela sua esposa e a mata em seguida. A dignidade da mulher sobe mais um degrau. Não é uma coisa; é uma vítima. À medida que a dignidade da mulher for crescendo, os costumes se irão suavizando. O mundo foi aperfeiçoado pelo amor. Depois, Barba Azul já não matará suas mulheres. Hércules terá caído aos pés de Onfália. Chapeuzinho Vermelho amarra os braços do ogro.</p>
--	---

Assim, ao elaborar sua crônica negra e triste, Gutiérrez Nájera mais uma vez discorre sobre injustiças e possibilidades; amargura e passado:

<p>Ese es el castillo de Barba Azul. Ese es el feudalismo.</p>	<p>Esse é o castelo de Barba Azul. Esse é o feudalismo.</p>
--	---

Um comentário que não posso esquecer de mencionar é que Gutiérrez Nájera usa o termo Klephta como substantivo próprio, a que preferi “cleftes” ainda que exista a grafia com K. Além disso, em **minha** visão, ele (como alguns intelectuais), de certa maneira, fazia uma defesa da mulher que naquele período estava alcançando maior visibilidade no mundo profissional. Digo isso fundamentada em Cortés & Lastra (2001, p. 14) onde informam que era necessário que a mulher fosse instruída. Infelizmente, na perspectiva deles, ditos intelectuais, essa instrução não deveria afastá-la do que o cânone social estabelecia para ela.

#### 4.4 “EL TERREMOTO”

Essa é, para mim, uma das crônicas mais pungentes do livro traduzido. Nela há uma enorme quantidade de referências a CDMX, entre locais, tipos de carruagem, e dados afins. Na tradução, mantive a estrutura e sentido o mais próximos possível do texto fonte. Para “bonde”, mantive a terminologia em inglês. Nesse caso, e em alguns outros, minha escolha tradutória não foi estrangeirizar um texto que me propus a domesticar (em grande medida). Mantive o termo que Gutiérrez Nájera escolheu usar. O bonde, com já foi dito, é uma figura recorrente em sua obra, inclusive em *Cuentos frágiles*, o primeiro texto se chama *La novela del tranvía*.

<p>Los rieles del <i>tranway</i>, movidos por el terremoto, se agitaban espejeando como dos</p>	<p>Os trilhos do <i>tramway</i>, movidos pelo terremoto, agitavam-se reluzindo como duas</p>
---	--

víboras de plata. Y de las puertas cuyas mamparas se columpiaban tristemente, salían como en tumulto hombres en bata, damas cubiertas apenas por el ligero peinador, niños trémulos, e iban a arrodillarse en medio del arroyo, con las manos cruzadas sobre el pecho, clavados los ojos en el cielo.	víboras de prata. E das portas cujas divisórias balançavam tristemente, saíam como em tumulto, homens em robe, damas cobertas apenas pelo ligeiro penhoar, crianças trêmulas, e iam ajoelhar-se no meio do riacho, com as mãos cruzadas sobre o peito, os olhos cravados no céu.
---	--

No trecho a seguir, cabem duas notas tradutórias. Em primeiro lugar, mantive a palavra “zócalo” em vez de “base” porque o termo “zócalo” é um substantivo usado em arquitetura. Além disso, o termo “zócalo”, no México, é usado em muitas outras cidades, que trocaram “Plaza de Armas” por “Zócalo”. E o segundo é que também mantive a palavra “clown” em inglês, já que consta assim no texto fonte. Em outras palavras, mantive o autor na tradução, considere também um verso de Manuel Bandeira: “O lirismo pungente dos clowns de Shakespeare”.

En los salones de las fundas, quedaban los sombreros y bastones, huesos a medio roer, y botellas volcadas en el suelo. La grasa se cuajaba en los platos y el vino se evaporaba en las copas. Algunos salieron a la calle con la servilleta puesta, y otros levantaban al cielo sus manos armadas de tenedores. Ninguno, sin embargo, atendía en esos momentos a los cómicos episodios ni a las figuras caricaturescas. Las caras tenían todas la expresión adusta que da Echegaray a los rostros de sus personajes en el tercer acto de sus dramas. El monstruo eternamente esclavo, se desencadenaba, y las cosas adquirían extraño espíritu. La Catedral se asemejaba a un hipopótamo fabuloso que fuera a triturar con su pezuña de granito las copas de los fresnos y el gran zócalo de piedra. Las fachadas hacían muecas de <i>clown</i> , y las cruces en lo alto de las torres, parecían gimnastas en trapecio.	Nos salões dos restaurantes, ficavam os chapéus e bengalas, ossos a meio roer, e garrafas caídas no chão. A gordura coagulava nos pratos e o vinho se evaporava nas taças. Alguns saíram à rua com o guardanapo no peito, e outros levantavam ao céu suas mãos armadas de garfos. Nenhum, no entanto, prestava atenção nesses momentos aos cômicos episódios nem às figuras caricaturais. Os rostos tinham todos a expressão severa que Echegaray dá aos rostos dos personagens no terceiro ato de seus dramas. O monstro eternamente escravo, desacorrentava-se, e as coisas adquiriam estranho espírito. A Catedral se assemelhava a um hipopótamo fabuloso que fosse triturar com seu casco de granito as copas dos freixos e o grande zócalo de pedra. As fachadas faziam caretas de <i>clown</i> , e as cruces no alto das torres pareciam ginastas no trapézio.
--	---

No parágrafo a seguir, ainda que sido elencados alguns locais, mantive a nomenclatura como está no texto em espanhol porque Martinica e Ischia são ilhas, mas Chio é uma parte da ilha de Santa Cruz de Tenerife; é curioso o uso de Chio, porque essa parte não está na costa. Na escultura de Colombo jogando pelota referida no texto, está a estátua de Colombo centralizada

em um monumento no *Paseo de la Reforma*, com o globo terrestre a sua esquerda. Provavelmente, o terremoto avariou a estátua que foi encomendada por Maximiliano, mas que chegou ao México apenas em 1875. Talvez Gutiérrez Nájera tenha tido um ângulo que lhe desse essa ideia, ou tirou proveito estilístico da ideia.

En aquellos segundos de congoja, las ideas pasaron por los cerebros con una rapidez de cinco mil leguas por hora. Un panorama de cataclismos, desarrollándose al girar, como la tela de un transparente, presentó sus cuadros torcidos, sus figuras chuecas y sus escenas de desplome, a la imaginación de aquella muchedumbre. Lisboa, la Martinica, Ischia y Chio, pasaron en tropel por la memoria de algunos. Yo vi bailar en el espacio azul la esbelta cúpula de Santa Teresa, como si algún gigante de buen humor hubiera lanzado al viento su montera; me pareció que las columnas del teatro avanzaban sobre mí a paso de carga; sentí sobre mi cabeza las herraduras del caballo que monta Carlos IV, y en un momento de pavor, creí que la estatua de Colón jugaba a la pelota con el mundo. El viento movía los anchos pliegues de los hábitos que visten los frailes en el monumento de Colón y las guedejas pétreas de sus barbas. La robusta matrona que representa la ciudad de México, me llamaba con movimientos de sirena. San Agustín, en el bajo relieve de la biblioteca, sufría un vértigo, y el ángel que corona la torre de Jesús agitaba sus alas, como águila que va a tender el vuelo. ¡Oh cuántas ideas caben en dos minutos treinta y tres segundos! Las casas se desmoronaban ante mis ojos, como castillos de barajas; las piedras caían mezcladas con cabezas, y apenas si quedaban algunos paredones oscilando, como ebrios en la puerta de una taberna. Caídas las fachadas, se miraba el interior de algunas casas: desmelenados y aturridos bajaban los vecinos por las ruinosas escaleras, cuyas gradas se movían como pedales de piano; en una alcoba alzaba desde la cuna sus bracitos flacos un pobre niño abandonado; las grandes vigas se

Naqueles segundos de angústia, as ideias passaram pelos cérebros com uma rapidez de cinco mil léguas por hora. Um panorama de cataclismos, desenvolvendo-se ao girar, como a tela de um transparente, apresentou seus quadros retorcidos, suas figuras tortas e suas cenas de colapso, à imaginação daquela multidão. Lisboa, Martinica, Ischia e Chio, passaram em tropel pela memória de alguns. Eu vi bailar no espaço azul a esbelta cúpula de Santa Teresa, como se algum gigante de bom humor tivesse lançado ao vento sua montera; pareceu-me que as colunas do teatro avançavam sobre mim a passo ligeiro; senti sobre minha cabeça as ferraduras do cavalo de Carlos IV, e em um momento de pavor, achei que a estátua de Colombo jogava pelota com o mundo. O vento balançava as largas dobras dos hábitos dos frades no monumento de Colombo e as guedelhas pétreas de suas barbas. A robusta matrona que representa a Cidade do México, chamava-me com movimentos de sereia. Santo Agostinho, no baixo relevo da biblioteca, sofria uma vertigem, e o anjo que coroa a torre de Jesus agitava suas asas, como águia que vai alçar voo. Oh, quantas ideias cabem em dois minutos e trinta e três segundos! As casas se desmoronavam ante meus olhos, como castelos de cartas; as pedras caíam mescladas com cabeças, e mal restavam alguns paredões oscilando, como ébrios na porta de uma taberna. Caídas as fachadas, via-se o interior de algumas casas: descabelados e aturridos desciam os vizinhos pelas ruinosas escadas, cujos corrimões se moviam como pedais de piano; em um quarto levantava de um

<p>columpiaban un momento en el espacio, y caían a plomo aplastando cabezas y desquebrajándose; remolinos de polvo se levantaban ocultando todo, y un inmenso clamor, compuesto de imprecaciones y plegarias, subía al cielo.</p>	<p>berço seus bracinhos magros um pobre menino abandonado; as grandes vigas balançavam um momento no espaço, e caíam pesadamente, esmagando cabeças e rachando; redemoinhos de pó se levantavam, ocultando tudo, e um imenso clamor, composto de imprecacões e súplicas, subia ao céu.</p>
---	--

#### 4.5 “TRISTISSIMA NOX”

Essa crônica tem um histórico digno de nota. Gutiérrez Nájera publicou um longo poema com esse título (Anexo B), que foi criticado por seu amigo Manoel Puga y Acal (Anexo C). Então, essa crônica foi a “crítica da crítica”, ressaltando que Puga y Acal tratava basicamente da visão parnasiana da poesia.

Como essa foi a primeira crônica que traduzi, não houve tanta dificuldade, foram muito mais decisões sobre os autores e obras citados. Considerei que os leitores da época deveriam conhecer razoavelmente esses autores e obras. O uso de *usted* trouxe uma dúvida: se o uso de *você* recriaria o mesmo tom; como eram amigos, utilizei. Desse modo, mantive *você* em toda a tradução:

<p>[...] “busquemos a otros menos amigos y queridos para probar al público que soy crítico de veras”</p>	<p>[...] “busquemos outros menos amigos e queridos para provar ao público que sou crítico de verdade”</p>
--	---

Quando Gutiérrez Nájera usa claro-escuro e se refere a fotografias, e, em seguida, a Victor Hugo. O texto me pareceu tão leve e sutil que mantive praticamente o mesmo texto na tradução.

<p>Esto en cuanto a la sustancia: la forma, amigo mío, es mucho peor. Yo tengo un defecto, que es para otros cualidad, pero que para mí es defecto y grave. Ya lo había reconocido antes de que un gran artista, Jorge Hammeken, y un hombre inteligentísimo que mucho sirvió para mi disciplina intelectual, Telésforo García, me lo indicaran. Tengo el entendimiento, como lo están las planchas fotográficas, untado de colodió. De modo que reflejo, sin quererlo,</p>	<p>Isso quanto à substância: a forma, meu amigo, é muito pior. Eu tenho um defeito, que é, para outros, qualidade, mas que para mim é defeito e grave. Já o havia reconhecido antes de um grande artista, Jorge Hammeken, e um homem inteligentíssimo, que muito serviu para minha disciplina intelectual, Telésforo García, me indicaram. Tenho o entendimento, como as placas fotográficas, untado de colódio. De modo que reflito, sem</p>
---	---

al último autor que he leído. Pienso a veces que son todos mis autores favoritos, como esas muchachas que van a los bailes con exceso de polvo de arroz en el semblante, y que nos dejan manchado el hombro del frac. ¿Qué quiero decir, por ejemplo, cuando digo en mi “Tristissima nox”: “La noche es formidable”? Pues quiero decir, simplemente, que he estado leyendo toda la semana a Victor Hugo. Porque esa frase, amigo mío, no dice absolutamente, nada más. Esa “nox” sale fresqucita de *Las contemplaciones*. En la descripción de la mañana ya puede ser que sea yo quien habla, a menos que sea otro de quien no me acuerde pero todo lo anterior es Hugo con agua de Seltz mía. Y yo no aconsejo a nadie que imite a Hugo. Como tampoco le aconsejo que suba al cráter del Popocatepetl: es trabajo terrible e infructuoso. Los Hugos chiquitines son insoportables. ¿Qué vamos a hacer nosotros, con nuestros débiles esquifes, en ese inmenso océano? Todos, como dijo Amicis, somos pájaros que cantamos en el árbol de Victor Hugo; pero ¿querer convertirse en esa encina enorme...! ¿qué locura! Imitar la *factura* de Hugo, a mí me parece fácil. Le falsificamos la firma, pero no el pensamiento. Yo lo he hecho muchas veces, usted lo sabe. Allá en mis mocedades literarias, hice una oda malísima que di como traducción de Victor Hugo, y todos cayeron en el garlito, y todavía, pasados seis u ocho años, meses ha, en las columnas del mismo periódico que usted escribe y en las columnas de otros muchos, ha vuelto a aparecer, sin que pase día por ella y esa sí verdaderamente formidable. ¡No quiero morir con este cargo de conciencia! Esa oda “A la Exposición Universal” no es de Victor Hugo, no puede ser de Victor Hugo; tampoco es mía, porque yo no la quiero y me parece mucho peor que sus hermanas; ¡son versos baldíos, versos mostrencos que yo regalo a quien los quiera!

querer, o último autor que li. Penso, às vezes, que são todos meus autores favoritos, como essas jovens que vão aos bailes com excesso de pó de arroz no semblante, e que nos deixam manchado o ombro do fraque. O que quero dizer, por exemplo, quando digo em minha “Tristissima nox”: “A noite é formidável”? Pois, quero dizer, simplesmente, que estive lendo toda a semana Victor Hugo. Porque essa frase, meu amigo, não diz absolutamente, nada mais. Essa “nox” sai fresquinha de *As Contemplações*. Na descrição da manhã, já pode ser que seja eu quem fala, a menos que seja outro de quem não me lembre, mas todo o anterior é Hugo com água *Seltz* minha. E eu não aconselho ninguém a imitar Hugo. Como tampouco aconselho que suba à cratera do Popocatepetl: é trabalho terrível e infrutífero. Os Hugos pequeninos são insuportáveis. O que vamos fazer nós, com nossos débeis esquifes, nesse imenso oceano? Todos, como disse Amicis, somos pássaros que cantam na árvore de Victor Hugo; mas querer converter-se nessa azinheira enorme...! Que loucura! Imitar a *fatura* de Hugo, parece-me fácil. Falsificamos sua assinatura, mas não o pensamento. Eu o fiz muitas vezes, você sabe. Lá em minhas mocidades literárias, fiz uma ode péssima que dei como tradução de Victor Hugo, e todos caíram na trapaça, e, ainda, passados seis ou oito anos, meses atrás, nas colunas do mesmo jornal em que você escreve e nas colunas de outros muitos, voltou a aparecer, sem que passe dia por ela e essa sim, verdadeiramente formidável. Não quero morrer com este peso na consciência! Essa ode “À Exposição Universal” não é de Victor Hugo, não pode ser de Victor Hugo; tampouco é minha, porque eu não a quero e me parece muito pior que suas irmãs; são versos baldios, versos mostrengos que eu dou de presente a quem quiser!

Também me pareceu curioso a ausência do ponto de interrogação invertido, usado em espanhol e que não consta do texto original:

<i>Cuando la luz expira, el color duerme?</i>	<i>Quando a luz expira, a cor dorme?</i>
---	--

Em alguns trechos, nota-se a intimidade do respeito e da amizade que há entre o autor e alguns dos poetas citados:

Yo diré entonces a Peza lo contrario de lo que usted le dice: sea usted siempre personal, porque decae visiblemente cuando no lo es, cuando descuelga figuras y metáforas brillantes para construir un altar de orden suprema. El Peza amado por las madres es admirable; el Peza aplaudido por las galerías, aun hombre hábil.	Eu direi então a Peza o contrário do que você diz: seja você sempre pessoal, porque decai visivelmente quando não é, quando despendura figuras e metáforas brilhantes para construir um altar de ordem suprema. O Peza amado pelas mães é admirável; o Peza aplaudido pelas galerias, ainda homem hábil.
---	--

E, em “defesa” de Peza, segue a III parte no mesmo tom e lirismo:

Esos niños de Peza se parecen a Jorge y Juanita de Hugo, a la señorita Farina, al chiquitín Amicis, como se parecen entre sí todos los niños; pero no podemos confundirlos con ninguno; son de Peza. Vemos a Margot sentada en el mostrador de la juguetería, a Juan montado en su caballo de carrizo; a Concha oyendo cuentos y adivinando pensativa los dolores de su padre. Y hay una gran originalidad en esos <i>Cantos del hogar...</i> ¡la triste originalidad que da la vida! ¿No siente usted cómo pisa por ellos la tristeza, escondiéndose para que los niños no la vean? Dentro de esos versos hay sollozos sofocados, que han de sonar en la alcoba, cuando ya los niños estén dormidos. Los niños ríen, juegan, cantan, travesean: el padre siempre está triste, con una tristeza que sonríe. Lo vemos vestido de negro, como al compañero de Musset, y rodeado de vestiditos blancos. Se siente flotar una enorme ausencia en ese libro. Y esas risas suenan a perlas pero saben a lágrimas. No es sólo el padre el que ha escrito esos versos: hay en ellos como un apacible y tierno sentimiento maternal. Esta	Essas crianças de Peza se parecem a Georges y Jeanne de Hugo, à senhorita Farina, ao pequenino Amicis, como se parecem entre si todas as crianças; mas não podemos confundi-los com nenhum; são de Peza. Vemos Margot sentada na vitrine da loja de brinquedos, Juan montado em seu cavalo de junco; Concha ouvindo contos e adivinhando pensativa as dores de seu pai. E há uma grande originalidade nesses <i>Contos do Lar...</i> a triste originalidade que a vida dá! Não sente você como pisa por eles a tristeza, escondendo-se para que as crianças não a vejam? Dentro desses versos há soluços sufocados, que hão de soar no quarto, quando já as crianças estiverem dormindo. As crianças riem, brincam, cantam, fazem travessuras: o pai sempre está triste, com uma tristeza que sorri. Vemo-lo vestido de negro, como o companheiro de Musset, e rodeado de vestidinhos brancos. Sente-se flutuar uma enorme ausência nesse livro. E esses risos soam como pérolas, mas têm gosto de lágrimas. Não é só o pai o que escreveu esses versos: há neles como um aprazível e terno sentimento maternal. Essa
--	---

melancolía no la tiene ningún otro cantor de la niñez. ¿Qué mayor y más triste originalidad? Yo respeto esos versos como se respeta el dolor y los amo como se ama lo bello. ¿Qué cosa más nueva que unos niños representando sin saberlo una tragedia? Pero, a la vez, ¡qué inmenso poder el del talento! Parecía que esos pequeñitos estaban solos; el padre los oprimió contra su pecho ...y ya tienen en cada niño un hermano, en cada mujer, una madre. Es hermoso poder decir: he hecho que todos amen a mis hijos. ¿Y esto se logra acaso sin el genio? Pregunte usted a la mujer que ame, si quiere a Margot y sabrá entonces si es poeta Peza. ¡Feliz beldad la que el poeta adora! Exclamaba Lamartine. ¡Felices niños los que el poeta canta! No, usted, cuyo espíritu es noble y delicado; usted que ha visto como ya muchas cosas a través de una lágrima, no puede menos de sentir y comprender esta belleza. Dígame usted si no es poeta el que ha dado esas cabecitas infantiles a todos los besos y esas blancas criaturas a una madre muy hermosa que se llama la gloria. Levantémonos un poco sobre el vulgo bellaco y mofador: yo creo que es noble el padre que no oculta su dolor y lo muestra a cambio de simpatía y de amor para sus hijos. Entre usted a ese hogar de los *Cantos* con su gramática desenvainada. Yo le aseguro que Margot se la quita.

melancolia nenhum outro cantor da infância tem. Há maior e mais triste originalidade? Eu respeito esses versos como se respeita a dor e os amo como se ama o belo. Que coisa nova umas crianças representando, sem saber, uma tragédia? Mas, ao mesmo tempo, que imenso poder o do talento! Parecia que esses pequenos estavam sozinhos; o pai os pressionou contra o peito ...e já têm em cada criança um irmão, em cada mulher, uma mãe. É lindo poder dizer: fiz que todos amem meus filhos. E isto se consegue, acaso, sem o gênio? Pergunte você à mulher que ama, se ama Margot e saberá, então, se Peza é poeta. Feliz beldade a que o poeta adora, exclamava Lamartine. Felizes crianças as que o poeta canta! Não, você, cujo espírito é nobre e delicado; você que já viu muitas coisas através de uma lágrima, não pode menos que sentir e compreender esta beleza. Diga-me você se não é poeta aquele que deu essas cabecinhas infantis a todos os beijos e essas brancas criaturas a uma mãe muito bonita que se chama glória. Levantemo-nos um pouco sobre o vulgo velhaco e zombeteiro: eu creio que é nobre o pai que não oculta sua dor e a mostra em troca de simpatia e de amor para seus filhos. Entre você nesse lar dos *Cantos* com sua gramática desembainhada. Eu lhe asseguro que Margot a tira de você.

E também:

Imíteme usted en el arrepentimiento y confíeseme el enorme pecado que cometió al decir que Peza no es poeta. Yo le absuelvo, porque tiene usted mucho talento... ¡lo que equivale a haber amado mucho!

Imite-me você no arrependimento e confesse-me o enorme pecado que cometeu ao dizer que Peza não é poeta. Eu o absolvo, porque você tem muito talento... o que equivale a ter amado muito!



#### 4.6 LÍNGUAS PRIMAS, IRMÃS E COMPLEMENTARES, PERO NO MUCHO E AS ESCOLHAS TRADUTÓRIAS ENTRE DÚVIDAS, ERROS E POSSIBILIDADES

A considerável semelhança entre o português e o espanhol pode ser considerada um cavalo de Tróia porque na mesma medida que facilita pode complicar a compreensão do texto escrito. Almeida Filho (*apud* Neta, 2012), explica que, entre as línguas românicas, o português e o espanhol são as que mostram maior afinidade, tanto no aspecto fonológico quanto no morfológico, sintático e semântico. Posso, então, estabelecer uma relação com uma fala de Benjamin (1996) que fala sobre o parentesco supra histórico de línguas, nesse caso, português e espanhol, que, por aproximação, apresentam compreensão recíproca.

Para questões de tradução, foi importante considerar, em termos da relação português/espanhol e espanhol/português, que existe uma pressuposição do saber (CELADA, 2000, p. 37) que há entre os falantes dos dois idiomas. Em outras palavras, os falantes de cada idioma pensam que seu próprio conhecimento do idioma do outro é suficiente para alcançar seus propósitos interpretativos, o que vale para a maior parte das pessoas sem formação específica, o que é uma visão ingênua já que a formação costuma relativizar os pressupostos. Assim, a pressuposição do saber não implica em saber de fato o outro idioma.

Na prática de sala de aula, tanto no Brasil como no Chile, pude perceber que, se por um lado a fonologia do espanhol é relativamente mais simples para o aluno brasileiro do que o contrário, o ritmo do espanhol é de difícil reprodução para o brasileiro. Para que se adquira um novo sistema linguístico é necessária a instalação de novos conceitos e de mensagens organizados a partir de elementos fonológicos, léxicos, semânticos e sintáticos. Estes novos conceitos são diferentes e arbitrários como normalmente o são os signos linguísticos. A aquisição implica em um novo tipo de decodificação entre significantes e significados. Ainda que semelhantes, cada um dos dois idiomas é exatamente aquele mesmo sistema abstrato de signos inter-relacionados, de natureza social e psíquica, obrigatório para todos os membros de uma comunidade linguística definido por Saussure, ou seja, o conjunto dos falantes que utilizam a mesma língua ou o mesmo dialeto para comunicarem entre si.

Com isso em mente, Berman (2012, p. 44) afirma que “todas as línguas são uma(s) pois nelas reina o logos, e é isso que, além das suas diferenças, funda a tradução”. É como se a tradução fosse um veículo para representar em um idioma todo o universo criado em um contexto social, histórico-temporal e ideológico, de um determinado autor indiferentemente dos

idiomas fonte e meta. Benjamin (1996, p. 338) observa: “porque se nas traduções é preciso de creditar o parentesco das línguas, como poderia conseguir isto exceto mediante a mais escrupulosa reprodução possível de forma e sentido do original?”. Devido a isso, para que se pense em uma tradução para as 5 crônicas de *La música y el instante: crónicas*, deve-se considerar uma elaboração de Domínguez (2000, p. 17-18) que trata da tradução literária não apenas como uma operação linguística, mas como uma operação literária; uma tradução poética é uma operação poética, o que implicaria que, por exemplo, para traduzir poesia, o tradutor deve ter algo de poeta e uma tradução teatral representável é o produto de uma operação dramática. Do contrário, essas traduções só teriam traduzido a língua, mas não a obra.

Uma obra como a de Gutiérrez Nájera suscita dúvidas e inseguranças ao longo do processo de tradução. Há também a questão do período no qual o livro foi escrito, sua mensagem e matizes; o estilo e linguagem do autor. Assim, a afirmativa de Benjamin (1996) de que “a traduzibilidade é um constituinte particular de certas obras; não significa isso que sua tradução seja essencial para si mesmas, mas que certa significação inerente dos originais se manifesta em sua traduzibilidade” (p. 336) trouxe algumas questões de ordem prática como: seria possível trazer os conteúdos e seus sentidos para o contexto brasileiro contemporâneo? Para conseguir esse efeito, tentei manter o mesmo número de palavras por frase, o léxico, o gênero dos vocábulos e a musicalidade do espanhol no texto no português do Brasil.

Nem sempre esse princípio foi acatado. Em algumas partes, fiz alterações para construir um texto concatenado na língua meta, seguindo a afirmação de que “As operações de tradução são indissociáveis da re-enunciação: não são palavras que traduzimos, são contextos” (OUSTINOFF, 2011, p. 82).

A minha principal opção de tradução no âmbito da linguagem foi tentar recriá-la em português brasileiro atual, com algumas características do português do final do século XIX, tal como ele é representado na literatura. Para tanto, escolhi dois livros de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, publicadas em 1881 e 1899 respectivamente. Ainda que Machado de Assis e Gutiérrez Nájera pertençam a “escolas literárias” distintas, o primeiro estando entre o romantismo e o realismo enquanto que o segundo se instala entre o modernismo e a vanguarda modernista, a linguagem de ambos reflete a sociedade do final do século XIX e, linguisticamente, correspondências podem ser estabelecidas sem excessiva distância em termos de léxico, sintaxe e semântica.

Seguindo essa estratégia, a cada dúvida em relação a um vocábulo ou expressão, consultei os referidos livros para tentar manter um estilo da segunda metade do século XIX, embora o brasileiro e o mexicano tenham muitos traços estilísticos próprios. Para respaldar as minhas escolhas léxicas, consultei alguns dicionários regularmente, sobretudo o *Dicionário Caldas Aulete Digital*.<sup>47</sup>

Ao longo da tradução, pude notar que alguns vocábulos, ainda que traduzidos, necessitavam elucidação, além da nota explicativa no rodapé. Para que esses vocábulos e expressões pudessem ser entendidos claramente, decidi criar um anexo onde foram colocadas algumas imagens que, a meu juízo, facilitariam a compreensão do texto traduzido. As imagens do apêndice estão referidas na nota de rodapé de cada uma. Já em termos de notas de rodapé, optei por usar esse recurso como explicação ou tradução de vocábulo indígena, informar algum dado curioso ou explicar algo relevante. Isso porque o público para a obra *La música y el instante: crônicas*, quer em português quer no original, é, ou se espera que seja, conhecedor de teatro, música, ópera e história; em outras palavras, é um público restrito, específico e letrado. Creio ser importante comentar que em algumas crônicas foi necessária uma pesquisa intensa, já que as obras citadas não têm registro de produção ou apresentação no Brasil, ou os nomes dos personagens não constam da obra referida (por exemplo, a primeira crônica, “William Shakespeare”) ou mesmo uma citação que mantive no contexto original (como uma citação de Campoamor em “Dom Juan Tenório”, crônica 4.7). Apesar do conhecimento prévio de uma significativa parte das obras – teatro, ópera – e artistas – Adelina Patti, Benito Juárez – citados, tive o cuidado de verificar a grafia de todos em português. Isso é o que posso chamar de “seguro re-tradução” para que, caso eu deseje domesticar o texto no futuro, talvez não muito distante, essa parte da pesquisa já estará feita.

De modo geral, tentei manter, além do vocabulário, estruturas e regimes presentes semelhantes às do espanhol, com um cuidado especial para a musicalidade dos dois idiomas. Isso se deve a que algumas das crônicas têm um ritmo próprio e, com frequência, apresentam rimas internas. Não obstante, normalmente, por questões de uso e sentido, o pretérito perfeito foi convertido a seu equivalente em português, o pretérito simples. Algumas estruturas, na voz ativa, vão para a voz passiva e troquei vocábulos em termos de gênero, e usei mais conectivos

---

<sup>47</sup> Disponível em: <http://www.aulete.com.br/>. Acesso em: 20 set. 2017-2021.

que no texto fonte. Entretanto, para todas as adaptações feitas, o foco se manteve no futuro leitor do texto traduzido.

De modo geral, segui as tendências deformadoras elencadas por Berman, com exceção da homogeneização, seja por necessidade, seja por estilo, seja para manter o ritmo. Claro que não é possível um processo tradutório sem que haja deformações, não por ser uma lei, mas pela plástica que cada idioma tem, sua dinâmica rítmica, suas características distintivas e sua dimensão cultural, entre tantos outros aspectos a serem considerados no processo. Nas traduções aqui apresentadas, tentei trazer o estrangeiro – Gutiérrez Nájera e suas circunstâncias – para o Brasil do século XIX no meu projeto de tradução. Assim, crendo na traduzibilidade universal, aproveitei as semelhanças entre o português e o espanhol. Mas, apesar das semelhanças entre as duas línguas, as deformações ocorreram naturalmente pois era o que melhor se adequava à minha proposta estilística da tradução dos textos de *La música y el instante: crónicas*. Apesar da minha tentativa de estabelecer limites rígidos para normalizar o processo de tradução, algumas dúvidas incômodas foram surgindo: quem lerá a obra traduzida? É relevante a tradução desse texto? A resposta é um rotundo sim. Por várias razões, sobretudo por razões estéticas, é importante traduzir as crônicas de Gutiérrez Nájera para o português do Brasil, país em cuja cultura o gênero crônica ocupa um lugar de destaque. Claro que estou consciente dos limites de minha tradução, pois é necessário abandonar o sonho da tradução perfeita já que, como que esse sonho segue sendo a confissão da diferença impossível de apagar entre o próprio e o alheio (RICOEUR, 2001, p. 20).

#### 4.7 CONTRIBUIÇÕES CONTEMPORÂNEAS E PÓS-TRADUÇÃO

É uma arte, é um desafio, ou traduzir é parte do processo humano de transformar culturas, histórias, valores, dentro das culturas, das histórias e dos valores do Outro. Em que medida a traduzibilidade está intimamente conectada com o respeito, com a ideologia? Sabemos que nem sempre as traduções ocorrem como deveriam porque há uma mão invisível que ordena o texto traduzido, suas palavras, corta, retoca; se não é o editor, é muitas vezes quem paga pela tradução. Quer seja pela norma, quer seja por aspectos comerciais (que aqui não se aplicam) pela minha percepção, é importante evitar tanto o relativismo cultural quanto o etnocentrismo, assim, foi necessário cuidado com a tradução pois tanto evitei fazer qualquer juízo de valor em relação à obra original quanto embelezar o texto mesmo porque a beleza dos originais me

permitiu, no máximo, que as traduções aqui presentes estivessem permeadas pela visibilidade que tenho como tradutora em escolhas e notas.

É traduzível? não é traduzível? Existe traduzibilidade ou intraduzibilidade? Será que escolher palavras da época de Gutiérrez Nájera fará com que o seu texto seja mais o meu texto ou faça mais sentido para quem lê em um contexto diferente, em uma cultura diferente, como a do Brasil do século XXI?

Nesse sentido, podemos tomar a ideia de *positionality* de Munday (2012, p. 227)

A postura do tradutor também tem se tornado um tema muito mais central nos estudos da tradução. [...] algumas das formas pelas quais as traduções são manipuladas pela ideologia e o contexto sociocultural. Como o efeito ideológico tem em seus homólogos, na posição de tradutores.<sup>99</sup>

Isso remete a um questionamento sobre o meu próprio posicionamento ideológico no processo de tradução. Se Gutiérrez Nájera era homem do seu tempo, crítico literário, poeta, tradutor, o que eu posso contribuir para que essa visão chegue às pessoas interessadas aqui? Se ele é o verdadeiro “pai do modernismo em língua espanhola”, terei a capacidade de recriar na tradução as inovações desse autor? Além disso, há, sempre, as restrições do texto original. Inclusive, os próprios conteúdos tratados em várias das crônicas trazem peculiaridades linguísticas inerentes à época, seu vocabulário e cultura:

O tradutor não é limitado somente pela gramática, pelos padrões lexicais da sua língua e pela sua habilidade como textualizador, mas sofre também restrições impostas pelo texto preexistente, pelo seu tom e conteúdo, com os quais ele pode não estar de acordo, assim como impostas pela organização textual, ainda que em outro código. (COSTA, 2005, p. 30)

Bassnett (*In* Gentzler, 2017) explica que o termo “Estudos da Pós-tradução” foi introduzido na tentativa de explicar os tipos de textos e objetos que os pesquisadores investigam. Foram Siri Nergaard e Stefano Arduini que cunharam esse termo apresentado na revista *Translation*, em (2011), sugerindo que novos campos se abriam como Arte, Arquitetura, Etnografia, Estudos da Memória. Deve-se lembrar que Gayatri Chakravorty Spivak já falava em 2003 (*Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press), em *Literatura Comparada*, da necessidade de mudar o foco da visão eurocêntrica.

Por outro lado, a pesquisa sobre o fenômeno tradutório não pode se restringir a uma única disciplina; ao contrário, ela aparece em todas as linguagens, discursos e em muitas formas de comunicação, e não apenas em textos escritos. Do mesmo modo, Nergaard e Arduini (2011)

sugerem que os pesquisadores devem estar abertos a teorias pós-estruturalistas, como os estudos de gênero, estudos de fronteira, entre outros, prestando atenção ao que acontece fora dos limites da disciplina. Na mesma linha, as questões de memória são tratadas por Bella Brodzki e Cristina Demaria (2017) as questões de espaço por Sherry Simon (1996), de conflito por Emily Apter (2013) e Mona Baker (2015) e de economia por Naoki Sakai e Jon Solomon (2007). A mudança nos estudos da tradução de campo unidisciplinar para multidisciplinar traz análises de como as traduções vão impactar e, ao mesmo tempo, serem impactadas por muitas disciplinas.

Gentzler (2017) fala de tradutores que ele conhece que se preocupam mais em introduzir uma nova ideia ou forma estética na cultura do que com questões meramente linguísticas; na tradução de Locke, Rousseau ou Montaigne, o que se deseja é introduzir ideias com relação a sistemas democráticos e direitos humanos na sua estrutura que não são livres ou ainda estão governadas por poderes de governos europeus. Muitos tradutores, segundo Gentzler, se importam pouco com a opinião de professores universitários a respeito de suas traduções. O que esses tradutores querem é que as pessoas comuns leiam suas traduções, pensem sobre elas e incorporem aos seus sistemas de crenças as novas ideias que estão sendo apresentadas. A proposta não é a melhor maneira de apresentar os textos europeus, mas mudar a cultura que o recebe, a forma de pensar a política, a liberdade.

O que vem primeiro: a caneta ou a espada? Em muitos casos, a mudança de ideias e sua subsequente revolução na arte, política, literatura, pode ser interpretada por efeito da pós-tradução. A partir daí, Gentzler começa a elencar questões tradutórias como traduções entre línguas e culturas como, por exemplo, no período da libertação da América Hispânica, foram traduzidos Thomas Jefferson e Benjamin Franklin, a fim de proclamar a independência da coroa espanhola. As repercussões pós-tradução são bem conhecidas. Para Gentzler (2017, p. 3-9), encontrar os melhores métodos para descrever, elencar, ou acessar traduções, não ajuda a avaliar se as ideias contidas são entendidas ou não e, posteriormente, incorporadas ao sistema de crenças das culturas que as recebe.

Gentzler (2017) questiona se, por exemplo, a Bíblia fosse traduzida em uma cultura nova, as pessoas se converteriam ao Cristianismo ou novas igrejas seriam construídas nos anos subsequentes à tradução? Assim, ele considera que, às vezes, a análise de questões textuais não é suficiente, sugerindo que a análise futura de texto traduzido considere a recepção inicial e as repercussões pós-tradutórias geradas na cultura que recebeu a tradução nos anos subsequentes. Gentzler ressalta que, fazendo tal análise, as pesquisas mostrariam que a tradução não é apenas

uma anotação na história, “mas uma das forças mais vitais disponíveis para introduzir novos modos de pensar e induzir a significantes mudanças culturais” (p.18). Do mesmo modo que Bassnett no prefácio da obra, o autor questiona o prefixo *pós*, considerando também a cultura pré-tradução, não apenas a produção de textos traduzidos nas suas escritas originais. Assim, os estudos pós-tradutórios “examinam aquelas condições sociopolíticas que criam *um ambiente* no qual podem florescer enfoques inovadores de escritas originais” (p. 19).

Gentzler diz que, muitas vezes, a tradução constitui um estímulo para a introdução de novas ideias ou formas. A teoria dos polissistemas que sugere que a tradução floresce em culturas fracas ou emergentes fornece alguma explicação, mas, para Gentzler, as razões são muito mais complexas: não existe um vácuo e traduções acontecem sem críticas. Ele diz que as condições culturais são muito mais complicadas e que às vezes envolvem indivíduos fortes que fazem muitas traduções, ou uma minoria linguística reprimida que se torna livre, ou acontecem em um período de intenso comércio e expansão que leva a um grande fluxo de produtos e meios de expressão estrangeiros (p. 4-5). Também é possível a coexistência de diferentes minorias linguísticas dentro de países como é o caso do Paraguai que tem o espanhol e o guarani como línguas oficiais (p. 4-5).

Cabe notar que Gutiérrez Nájera já apresenta traços do que hoje se chama de Literatura Mundial. Para Damrosch (2017, p. 20), a Literatura Mundial é a literatura dos tempos modernos e é uma atividade em movimento, que circula, que viaja. Ou seja, em Damrosch, a ideia de circulação tem uma virada pós-moderna revisando a ideia de Jean Baudrillard de que os textos hoje mais circulam do que originam outros. Damrosch é aberto à ideia de que a tradução é um desses veículos de circulação e que a Literatura Mundial é escrita e ganha quando traduzida, e que é uma refração elíptica das literaturas nacionais. O termo *refração* lembra Lefevere falando sobre tradução, quando usa essa mesma palavra em seus artigos “Os pepinos da Mãe Coragem: texto, sistema e refração em uma teoria de literatura” (1982); na “refração dos textos” (1984) ou “Shakespeare retratado: escritor, público e reescritor de traduções no Romantismo, em francês e alemão” (1993).

Na visão positiva de Damrosch, reverbera o conceito de Walter Benjamin de que a literatura “pervive” (*fortleben*) na tradução; na fala de Damrosch (2003:6, grifo de GENTZLER, 2017, p. 22), à medida que se move na esfera da literatura, a tradução acaba perdendo em essência ou autenticidade, ainda que possa ganhar de outras maneiras. Uma delas é perceber quais as transformações que determinado trabalho pode passar no processo de

tradução e circulação. Inclusive, Gentzler (2017, p. 69, 94, 53) critica o estabelecimento de obras canônicas traduzidas para algum idioma.

Assim, da tradução, objeto desse estudo, pode perviver e chegar a fazer parte de um futuro corpus para os estudos das literaturas hispano-americanas no Brasil. Do mesmo modo, em reverberações desta tradução será possível também refletir sobre outros autores mexicanos que não são incluídos no cânone literário que compõe os currículos de formação em língua espanhola com vistas a indagar e ampliar o universo de leituras literárias, incorporando talvez aspectos dos estudos da tradução. Como cada curso de formação de professores de espanhol tem sua estrutura e currículo, cada instituição delimita os autores e obras a serem estudados, já que não há no Brasil um marco de referência para os cursos superiores.

#### 4.8 TRADUÇÃO, TRAIÇÃO E TRADIÇÃO

A noção de tradutor-traidor (*traduttore-traditore*) acompanha, desde sempre, a tarefa de quem se arvora em fazer traduções. Aliás, é uma questão nevrálgica: *to translate or not to translate, that is the question*. Seria necessária uma mudança copernicana para que se deixasse de responsabilizar o tradutor pelas divergências nos materiais traduzidos, não importando a língua fonte e a língua meta. O processo tradutório *per se* é íntimo, exclusivo e pessoal tanto quanto o é o texto fonte.

Por trás de qualquer texto traduzido há um ser humano, com todas as suas circunstâncias, experiências, conceitos, preconceitos e valores. Não se pode subtrair o fator humano da tradução. Não é possível distanciar o cabedal de cada pessoa na tarefa da tradução. Entretanto, nem sempre a presença do autor da tradução é percebida ou considerada em seu resultado. Traduzir não é copiar, ainda que possa ser transcriar.

Importante também é considerar que uma das ideias que Benjamin (1996) apresenta e compromete todo o ato da tradução a partir de uma nova proposta, está centrada na ontologia característica do original, fundamentada na modificação deste com base na sua história e, ao mesmo tempo, em sua prevalência e sobrevivência. Assim, Benjamin começa rompendo com as teorias tradicionais da tradução quando fala da necessidade de um pressuposto que modifique a relação entre o original e a tradução: a semelhança (*Ähnlichkeit*) entre ambos. E é essa semelhança que não só estabelece a impossibilidade de uma “teoria da cópia”, como também a ausência de semelhança com o original e a impossibilidade da “objetividade”.



Nessa vertente, Benjamin recorre à ideia da “sobrevivência” do original, em suas palavras “enquanto a palavra do escritor sobrevive no idioma deste, a melhor tradução está destinada a diluir-se uma e outra vez no desenvolvimento de sua própria língua e a perecer como consequência desta evolução”. É preciso lembrar que a “tarefa do tradutor” é representar o original e não o revelar, copiá-lo ou criá-lo.

Então, tomo de Bertomeu:<sup>48</sup>

Benjamin usa de sua sutileza linguística, corrige o status do original: este não “sobrevive” (*überleben*) mas (como um objeto, completo e idêntico), mas que, também, “pervive” (*fortleben*); ou seja, vive entre a vida e a morte, a saber, na interrompida renovação de si mesma, fruto de sua intrínseca condição disseminada e “espectral” e/ou histórico-efeitua. Isso motiva o fato de que a tradução esteja condenada a “diluir-se” e a “perecer” ou, dito de outro modo, a viver uma vida mortal, limitada. Limitada a quê? Pois limitada à captação “tangencial” do sentido, produto de uma convenção interpretativa (ou, de um “eco”). (BERTOMEU, 2007, p. 6)<sup>iv</sup>

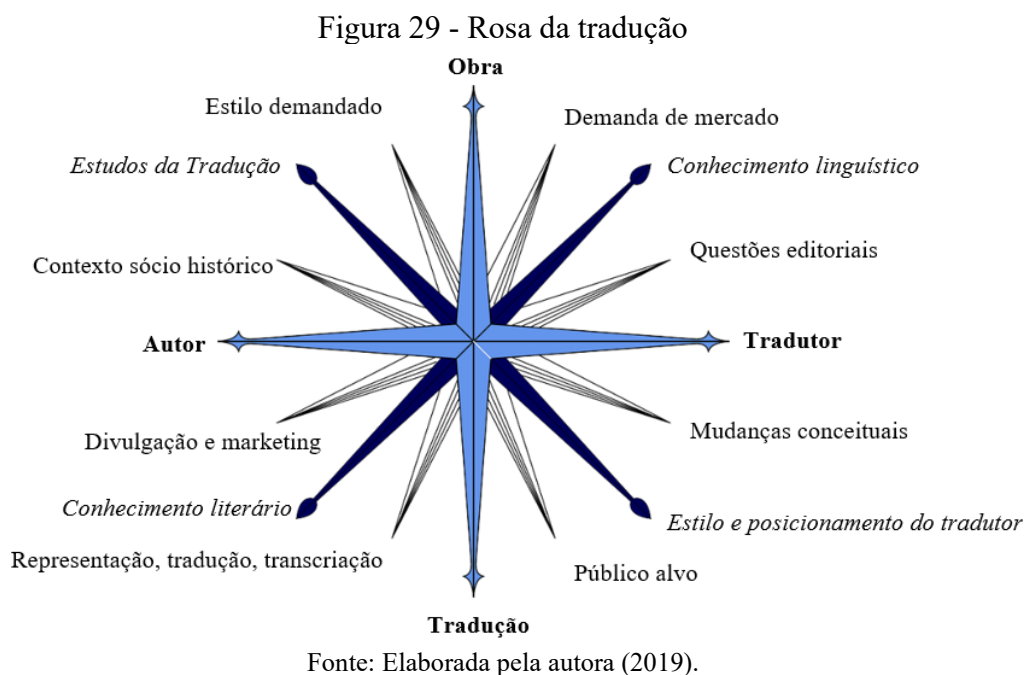
Claro que a tradução tem um papel fundamental em termos de literatura, a fim de ampliar o conhecimento e facilitar a compreensão de contextos literários e culturais de idiomas e nacionalidades diferentes. É importante reconhecer como a tradução e as diversas tradições literárias se relacionam concretamente na diluição entre fronteiras linguísticas, culturais, sociais e temporais. Não se trata meramente de uma decodificação de sentidos, estilos e ideias. É a relação que, como a da rosa dos ventos, tem pontos cardeais, colaterais e subcolaterais. Isso significa que, dependendo do enfoque que a o tradutor irá conduzir a tradução, será necessário ir “para um lado ou outro” que implica variações no resultado.

Em outras palavras, da mesma maneira que o capitão de um navio segue a bússola de modo a conduzir seu barco para uma determinada direção, as escolhas tradutórias feitas irão de uma ou outra maneira interferir grandemente no produto entregue ao leitor. Os pontos cardeais são a base da tradução de qualquer obra. Se um tradutor prefere considerar um ponto colateral ou subcolateral, quer seja fiel à obra original, às demandas do mercado, às mudanças conceituais, por exemplo, o texto traduzido aportará aspectos peculiares para o leitor e o mercado editorial, indiferentemente, de se o texto resultante é ou não fiel à obra traduzida. Nesse contexto, haverá um “tradutor traidor”?

Claro está que essa sugestão de “rosa da tradução” é meramente uma das muitas possibilidades dentro dos estudos da tradução e as múltiplas facetas da tradução em si.

---

<sup>48</sup> Curioso o título de seu artigo: “*Traductores, traidores y otros malhechores: la falla descubierta por ‘La tarea del traductor’*”.



Uma análise diferenciada da figura anterior é trocar de posição os pontos colaterais e subcolaterais gerando assim outra perspectiva de análise e de prioridade do/para o/a tradutor/a. No meu processo tradutório, de um modo geral, procurei estabelecer uma orientação ao “ponto colateral” **estilo e posicionamento do tradutor**. O principal motivo para esse direcionamento foi, em primeiro lugar, por minha escolha de tentar manter o estilo de Gutiérrez Nájera no texto da escrita dessa tese. Como o presente trabalho não pretende enfrentar o mercado editorial, tive a oportunidade de escrever um texto acadêmico com nuances de literatura e uma tradução a moldes do autor aqui estudado.

Por outro lado, devido ao enorme volume de informação contido nos textos cujas traduções foram aqui apresentadas, trouxe como notas, apêndice ou como anexos dados que me pareceram importantes para serem informados. Obviamente que não todos, mas alguns que puderam explicitar o trabalho de Gutiérrez Nájera como cronista e intelectual.

## 5 REFLEXÕES FINAIS

As dores e agonias, lágrimas e tristezas de trabalhar com Gutiérrez Nájera fizeram com que eu pensasse e repensasse nesse trabalho e no preço, em dores existenciais e angústias sem par para completá-lo. Foi minha escolha: o preço também foi escolha minha. Com isso, trabalhar com textos de e sobre Gutiérrez Nájera acabou sendo um prazer inusitado. A pungência de sua visão de mundo, em um contexto que já não existe, fazem com que tenha valido a pena. Gutiérrez Nájera trouxe uma perspectiva internalizada nos processos identitários do México, apesar de saber que sua voz foi silenciada na História. Entretanto, o que ele fez, seus pontos de vista e visões de mundo oitocentistas, revelam todo um universo que se perdeu nas brumas do que poderia ter sido, na história porfiriana de uma noite najeriana, na hemofilia que lhe ceifou a vida, na dor e cinismos que vestiram suas crônicas e seu cotidiano.

Nem sempre é possível passar o Bojador...

Tantas foram as incógnitas sobre Gutiérrez Nájera que penso, após quatro anos de pesquisa, que ele foi o pilar de um modernismo que ainda não tinha nome ou manifesto. Em sua crônica, que varia da dor ao humor ao cinismo da crítica, Gutiérrez Nájera conforma uma CDMX que busca seus próprios monumentos e movimentos em um século volátil, metamorfo, tão fim dos 1800 que fica difícil nominar e padronizar sua lírica e sua intensidade.

Durante o processo de selecionar as 5 crônicas para estarem presentes nesse texto, diversas dúvidas vieram à baila, como se o número seria adequado, ou se seria melhor apresentar aquelas cujo tema central orbitasse ao mundo dos espetáculos na CDMX, por exemplo. Entretanto, minha escolha acabou recaindo naquelas que pudessem exemplificar a imensa habilidade de Gutiérrez Nájera como escritor.

Em alguns momentos, cheguei a pensar em referenciar todos os autores, obras, personagens e personalidades que aparecem nos textos traduzidos. Porém, acabei optando por inserir menos um apêndice elencando supracitados nomes, bem como evitar a colocação de mais algumas notas de rodapé.

Ainda que, às vezes, sua visão da mulher seja, no mínimo, inadequada para o momento atual, entendo que ele foi “um homem de seu tempo” com todo o ônus que isso implica. Ter no feminino um ícone de “distração e subserviência” (leia-se, por exemplo em *Desdêmona* “com a submissão da boa filha que crê sempre justas as repreensões de seu pai” ou “ela lhe diz como obediente virgem: – Sou sua escrava!”) é anacrônico, mas são os outros aspectos que o tornam

relevante para ser meu objeto de tese. O anacronismo de Gutiérrez Nájera com relação à mulher tem até mesmo um aspecto positivo: é um lembrete de sua época para os leitores do século XXI. Entretanto, ao mesmo tempo, Gutiérrez Nájera nos mostra o universo de conhecimento cosmopolita de um homem que nunca saiu fisicamente de seu país ainda que seja realmente universal em suas colocações, críticas e análises. Seu profundo conhecimento de literatura, história, ópera e teatro fazem com que sua produção cronística expresse, ainda hoje, uma sensibilidade apurada e um senso de humor peculiar.

Para trabalhar com “Tristíssima Nox”, por exemplo, foi necessário conhecer o poema e a resposta de Manuel Puga y Acal publicada originalmente em um jornal de difícil acesso (Anexos B e C). Inclusive, pelo discurso de Gutiérrez Nájera na crônica, como resposta à crítica, ele pontua também aspectos da lírica de Juan de Dios Peza, por exemplo. Ainda sobre esse tema, vale comentar que, em seu livro (também de 1888, como a crônica) Puga y Acal publica a “conversa” em cartas entre ele, sob o pseudônimo Brummel, e Gutiérrez Nájera como El Duque Job. Além do que a pesquisa de vocabulário, em si, foi surpreendente. Similitudes e diferenças linguísticas são, na obra de tradução, uma faca de dois gumes. Ao que me propus neste trabalho, **seguir o mais proximamente possível língua e sentido em espanhol e português**, parece sim, que foi alcançado. Apesar de ter lido dezoito vezes as traduções em português, parece-me que há algo que ainda não está como deveria. É como se o texto original chamasse desde o papel para outra revisão, outra tradução.

Talvez seja a sensação de trabalho inconcluso que reside na mente do tradutor que sinta que nunca estará o texto traduzido como esperava. Assim, outras traduções poderão ser feitas com outras perspectivas num outro momento, com outros propósitos. Eu gostaria de colocar umas últimas palavras de Gentzler (2017):

Um texto traduzido enriquece um leitor de inúmeras maneiras, ao ponto de ele ser absorvido pelo seu próprio ser. Na medida em que a tradução é um dos atos mais revolucionários: trazer uma ideia ou forma de outra cultura e oferecer a possibilidade de mudar a vida das pessoas. (p. 230)<sup>ss</sup>

Assim, deixo esse trabalho com um gosto de “quero mais”, um desejo intenso de conhecer mais esse autor, traduzi-lo, divulgá-lo e dar a ele seu local de direito nos estudos literários e nos estudos da tradução no Brasil. Ter-me apaixonado pela obra de Gutiérrez Nájera faz de mim uma pessoa incompleta, como nas palavras do autor:

Sem querer, passou por minha mente a ideia da fúria daquele homem, temi enfurecê-lo; inclinei minha cabeça obedientemente; em um momento, tirei minhas palhas ali e vesti a habitual roupa de visita. (GUTIÉRREZ NÁJERA, 1976, p. 30)<sup>11</sup>

E com tudo isso, perco-me no enredo de suas crônicas, na decência de sua pessoa, em todo o universo najeriano que não pode, não deve, ser só mais um nome, *nomás...*

## REFERÊNCIAS

- ÁLVAREZ RUIZ, R. Referencias al mundo literario francés en la obra poética de Manuel Gutiérrez Nájera. **Estudios Humanísticos: Filología**. Universidad de León, n. 12, p. 177-185, 1990. Semestral. Disponível em: <https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/10113/NAJERA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 set. 2018.
- BAUMAN, Z. **Identidad**. Traducción: Daniel Sarasola. Buenos Aires: Editorial Losada, 2010.
- BENJAMIN, W. La tarea del traductor. In: BENJAMIN, W. **Teorías de la traducción: antología de textos**. Traducciones de A. Agud... [et al.]; edición de Dámaso López García. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.
- BERMAN, A. **A Tradução e a Letra ou O Albergue do Longínquo**. Tradução: Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Florianópolis: Copiart, 2ª edição, 2013.
- BERTOMEU, F. V. *Traductores, traidores* y otros malhechores: la falla descubierta por “La tarea del traductor”. **Revista electrónica de estudios filológicos**. Número 14, diciembre de 2007. Disponível em: <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-26-traidores.htm>. Acesso em: 21 mai. 2018.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE MÉXICO (México). **Catálogo**. Ciudad de México. Disponível em: <http://catalogo.iib.unam.mx/>. Acesso em: 29 set. 2017-2021.
- CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 169-191, 9ª edição revista pelo autor.
- CARTER, B. G. **En torno a Gutiérrez Nájera y las letras mexicanas del siglo XIX**. México: Ediciones Botas, 1960.
- CASTRO, L. A. Prólogo. In: GUTIÉRREZ NÁJERA, M. **Los cien Mejores Poemas de Manuel Gutiérrez Nájera**. México: Aguilar, 1969, 1ª reimpresión 1974.
- CELADA, M. T.; GONZÁLEZ, N. M. **Los Estudios de la Lengua Española**. Anuario brasileño de estudios hispánicos. Suplemento El Hispanismo en Brasil. Embajada de España en Brasil; Thesaurus Editora, p. 35-58, 2000.
- CIUDAD DE MEXICO. Siglo XIX. Historia de la Ciudad de Mexico. **Guia CDMX - DF**. [s.d.]. Disponível em: <https://www.defe.mx/home/historia/siglo-xix>. Acesso em: 20 set. 2018.
- CNPQ. **Plataforma Lattes**. MCTIC, Brasil. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br>. Acesso em: 29 set. de 2017-2021.
- CONTRERAS GARCÍA, I. **Indagaciones sobre Gutiérrez Nájera**. México: UNAM, 1957.

CORTÉS, Y. B.; LASTRA, M. **Escenario del Duque Job**. México: UNAM, 2001.

CORTÉS, Y. B. Manuel Gutiérrez Nájera: cronista de teatro. **Revista Literatura Mexicana/UNAM**. México D.F, v. 6, n. 1, p. 58-63, 1995.

DAMROSCH, D. **What is World Literature?** New Jersey: Princeton University Press, 2003.

DÍAZ ALEJO, A. E. Manuel Gutiérrez Nájera: cronista. **Revista Literatura Mexicana/UNAM**, México D.F, v. 6, n. 1, p. 77-89, 1995.

DÍAZ ALEJO, A. E. Manuel Gutiérrez Nájera, primer modernista de Hispanoamérica. México DF. **Revista semestral del Centro de Estudios Literarios**, 1998, Vol. 9, Núm. 1.

DOMÍNGUEZ, Fernando Navarro. **La Teoría de la Traducción: la Aportación de los Teóricos Francófonos**. Alicante: Editora Club Universitario, 2000. Disponible em: [www.editorial-club-universitario.es/pdf/187.pdf](http://www.editorial-club-universitario.es/pdf/187.pdf). Acesso em: 14 jun. 2015.

ENRIGUE, A. **Valiente clase media: dinero, letras y cursilería**. 1. ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 2013.

ESCALANTE, P. G. *et al.* **Historia mínima de la vida cotidiana en México**. México D.F.: El Colegio de México, 1. Reimpresión, 2013.

FLORES SOLÍS, V. H. **La hora de la verdad La Batalla del 5 de Mayo**. México D.F.: D. R. Lectorum/LD Books, 2013.

FRANCO, A. E. P. El afrancesamiento modernista de la *Revista Azul* (1894-1896): ¿Un arte decadente o una apología del progreso positivista? [Digital]. **Centro de estudios mexicanos y centroamericanos**. 1998. Disponible em: <https://books.openedition.org/cemca/4082?lang=es#text>. Acesso em: 06 mai. 2018.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). **BNDigital**. Rio de Janeiro. Disponible em: <https://www.bn.gov.br/search/node/Manuel%20Gutiérrez%20Nájera>. Acesso em: 29 set. de 2017-2021.

GENTZLER, E. **Contemporary Translation Theories**. London & New York: Routledge, 1993.

GENTZLER, E. **Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies**. London & New York: Routledge, 2017.

GRANJA, L. **Machado de Assis**. Antes do livro, o jornal. Suporte, mídia e ficção. São Paulo: UNESP, 2018.

GUERRERO, F. G. **En torno a la literatura mexicana: recensiones y ensayos**. México D. F.: SepSetentas, 1976.

GUERRERO, F. G. Prólogo. *In: GUTIÉRREZ NÁJERA, M. Cuaresmas del Duque Job y otros artículos*. México: Chapultepec, 1946.

GUTIÉRREZ, J. I. **Manuel Gutiérrez Nájera y la crónica como género de transición o la confluencia del periodismo y la literatura**. Las Palmas: Editorial Universidad de las Palmas de Gran Canaria /ULPGC, 1997. Disponível em: [https://www.academia.edu/2257472/\\_Manuel\\_Gutiérrez\\_Nájera\\_y\\_la\\_crónica\\_como\\_género\\_de\\_transición\\_o\\_la\\_confluencia\\_del\\_periodismo\\_y\\_la\\_literatura.\\_Literatura\\_Mexicana\\_8.2\\_1997\\_597-623](https://www.academia.edu/2257472/_Manuel_Gutiérrez_Nájera_y_la_crónica_como_género_de_transición_o_la_confluencia_del_periodismo_y_la_literatura._Literatura_Mexicana_8.2_1997_597-623). Acesso em: 06 mai. 2018.

GUTIÉRREZ NÁJERA, M. **Cuentos completos y otras narraciones**. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

GUTIÉRREZ NÁJERA, M. **Cuentos, crónicas y ensayos**. México: Olimpia, 1973.

GUTIÉRREZ NÁJERA, M. **La música y el instante: crónicas**. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2003.

GUTIÉRREZ NÁJERA, M. **La música y el instante: crónicas**. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1976. Disponível em: <https://es.scribd.com/doc/229423927/La-Musica-y-El-Instante-Cronicas-Manuel-G-Najera>. Acesso em: 29 set. 2017.

GUTIÉRREZ NÁJERA, M. **Obras. Prosa. Tomo Segundo**. México: Palacio Nacional, 1903. **Internet Archive**. 2009. Disponível em: <https://archive.org/details/obrasdemanuelgu00njgoog/page/n6/mode/2up>. Acesso em: 20 set. 2017.

GUTIÉRREZ NÁJERA, M. **Obras I. Crítica literária I**. México: UNAM, 1959.

GUTIÉRREZ NÁJERA, M. **Obras III. Crónicas y artículos sobre teatro, I (1876-1880)**. México: UNAM, 1974.

GUTIÉRREZ NÁJERA, M. **Obras inéditas de Gutiérrez Nájera, crónicas de “Puck”**. Nueva York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1939.

GUTIÉRREZ NÁJERA, M. **Obras IV. Crónicas y artículos sobre teatro, II (1881-1882)**. México: UNAM, 1984.

GUTIÉRREZ NÁJERA, M. **Obras XIV. Meditaciones morales, (1876-1894)**, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, 452 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana). Resenha. **Libros y autores. Humanidades y Ciencias Sociales**. Febrero 2018, p. 21.

GUTIÉRREZ NÁJERA, M. **Poesias de Manuel Gutiérrez Nájera. Tomo Um**. Paris: Vda de C. Bouret, 1912. **Internet Archive**. 2009. Disponível em: <https://archive.org/details/poesasdemanuel01guti>. Acesso em: 20 set. 2017.



GUTIÉRREZ NÁJERA, Margarita. **Reflejo**. Biografía anecdótica de Manuel Gutiérrez Nájera. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, 1960.

HENRÍQUEZ UREÑA, M. **Breve historia del modernismo**. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1962. Disponível em: <https://es.scribd.com/document/188620157/Max-Henriquez-Urena-Breve-historia-del-modernismo>. Acesso em: 29 set. 2017.

HERNÁNDEZ RAMÍREZ, A. Literatura y política en la escritura de Gutiérrez Nájera durante la consolidación del porfiriato. **Literatura Mexicana XXV** (1), 2014, p. 25-55.

INAH. **La flor en la cultura mexicana**. Ciudad de México, INAH, 2017.

LARA, B. C. Introducción. *In*: GUTIÉRREZ NÁJERA, M. **Por donde se sube al cielo**. México: Relato Licenciado Vidriera, 1994.

LARA, L. F. **Diccionario del Español de México**. México D. F.: El Colegio de México. 2010.

LÁZARO IGOA, R. **Crónica brasileña del siglo XIX y principios del siglo XX en castellano**: una antología en traducción comentada. Tese de doutorado. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.

LEAR, J. **Workers, neighbours, and citizens**: the revolution in Mexico City. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001.

LIBRARY OF CONGRESS (USA). **Biblioteca do Congresso dos estados Unidos**. Disponível em: <https://loc.gov/>. Acesso em: 29 set. 2017.

MACHADO DE ASSIS, J. M. Dom Casmurro. **Portal Domínio Público**. NEAD, Unama (s.d.). Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000194.pdf>. Acesso em: 29 set. 2017.

MACHADO DE ASSIS, J. M. Memórias póstumas de Brás Cubas. **Portal Domínio Público**. Obra Completa. vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000215.pdf>. Acesso em: 29 set. 2017.

MANEO, M. (Organização, prefácio e tradução). **Contos fantásticos, frágeis, fatais**. Rubén Darío – Manuel Gutiérrez Nájera – Leopoldo Lugones. São Paulo: edição do autor, 2012, p. 41-73.

MAPES, E. K. Prólogo. *In*: GUTIÉRREZ NÁJERA, M. **Obras**. Críticas Literaria I. Ideas y Temas Literarios Literatura mexicana (1876-1880). México: UNAM, 1959.

MARTÍNEZ, J. M. Prólogo. *In*: GUTIÉRREZ NÁJERA, M. **Cuentos**. Madrid: Cátedra, edición de José María Martínez, 2006.

MARTÍNEZ, J. M.; PEREYRA R. R. Manuel Gutiérrez Nájera: textos desconocidos y precisiones bibliográfica. **Anales de Literatura Hispanoamericana**. Madrid: Ediciones Complutense, 2009, vol. 38 193-219.

MEJÍA G., E. Las crónicas de viaje de Manuel Gutiérrez Nájera y el discurso cartográfico del porfiriato. **Latinoamérica**, Dic 2012, n.55, p.101-128.

MONTERDE, F. **Aspectos literarios de la cultura mexicana**. México: Seminario de Cultura Mexicana, 1975.

MONSIVÁIS, C. **A ustedes les consta**. Antología de la crónica en México. México, D.F.: Era, Segunda edición (corregida y ampliada), 2006.

MONSIVÁIS, C. **Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX**. México, D.F.: Colegio de México, Segunda edición 2010 (primera reimpresión 2013).

MONSIVÁIS, C. Manuel Gutiérrez Nájera: la crónica como utopía. **Revista Literatura Mexicana/UNAM**. México D.F, v. 6, n. 1, p. 27-39, 1995.

NABOKOV, V. **Lições de literatura russa**. Tradução: Jorio Dauster. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

NETA, N. F. A. **Aprender español es fácil porque hablo portugués: ventajas y desventajas de los brasileños para aprender español**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/ Cuadernos Cervantes, 2004.

OUSTINOFF, M. **Tradução: história, teoria e métodos**. Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

OVANDO, C. D. Manuel Gutiérrez Nájera: cronista social. **Revista Literatura Mexicana/UNAM**. México D.F, v. 6, n. 1, p. 55-76, 1995.

OVIEDO, J. M. **Historia de la literatura Hispanoamericana 2: del romanticismo al modernismo**. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

PACHECO, J. E. Manuel Gutiérrez Nájera: el sueño de una noche porfiriana [Digital]. **Letras Libres**. Disponível em: <https://www.letraslibres.com/mexico/manuel-gutierrez-najera-el-sueno-una-noche-porfiriana>. Acesso em: 29 set. 2017.

PEARSALL, P. **An art alienated from itself**. USA: Mississippi University, 1984, p. 40-65.

PEÑA, C. G. **Historia de la literatura mexicana**. México: Editorial Porrúa S.A., 1ª edición, 1928, 7ª edición corregida, 1960.

PEÑA, C. G. **Curso de la literatura y El Jardín de las Letras**. México, DF: Editorial Patria S.A. de C.V., 31ª edición, 1984.

PEÑA, C. G. **Historia de la literatura mexicana**. México: Editorial Porrúa S.A., 18ª edición, 2012.

PEREIRA, A. *et al.* Polémica: Revista Azul. Segunda época [Digital]. **Enciclopedia de la literatura en México**. UNAM, 2004, última actualización 2018. Disponible em: <http://www.elem.mx/estgrp/datos/269>. Acceso em: 20 set. 2019.

PUGA Y ACAL, M. Los poetas mexicanos contemporáneos, ensayos críticos de Brummel. **Colección Digital-UANL**. México: Impr., Litografía y Encuadernación de J. Paz, 1888. Disponible em: [http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080019188/1080019188\\_06.pdf](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080019188/1080019188_06.pdf). Acceso em: 20 set. 2018. RAMOS, J. **Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX**. Caracas, Venezuela: Fundación Editorial El perro y la rana, 2009.

RECCHIA, G. La contribución de Manuel Gutiérrez Nájera en la recuperación de la memoria del espacio y de la arquitectura teatral de la Ciudad de México. **Revista Literatura Mexicana/UNAM**. México D.F, v. 6, n. 1, p. 235-239, 1995.

RICOEUR, P. El paradigma de la traducción [Digital]. **Identidad y cultura**. Reflexiones desde la filosofía, 2001: 11-24. ISBN: 84-95322-97-8. Disponible em: <http://ruc.udc.es/bitstream/2183/11180/1/CC-68%20art%201.pdf>. Acceso em: 02 set. 2016.

RICOEUR, P. **Sobre a tradução**. Tradução: Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

RODRÍGUEZ, J. Prólogo. *In*: GUTIÉRREZ NÁJERA, M. **Cuentos escogidos**. México: Aguilar Editor, Colección Crisol Literario, 1976.

ROTKER, S. **La invención de la crónica**. México, D.F.: FCE, Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005.

SÁNCHEZ, E. M. **Exposición documental de Manuel Gutiérrez Nájera 1859-1959**. México: UNAM, 1ª reimpresión, 1989.

SCHLEIERMACHER, F. D. E. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução de Celso R. Braidá. *In*: HEIDERMAN, W. (org.). **Clássicos da Teoria da Tradução**. Volume 1: Alemão-Português. 2. Ed. Florianópolis: UFSC. Disponible em: <http://www.pget.ufsc.br/BibliotecaDigital> 2001. Acceso em: 02 jul. 2016.

SCHULMAN, I. A. Más allá de la gracia: la modernidad de Manuel Gutiérrez Nájera. **Revista Literatura Mexicana/UNAM**. México D.F, v. 6, n. 1, p. 7-26, 1995.

SEFCHOVICH, S. **Vida y milagros de la crónica en México**. México DF: Océano, 2017.

SOL, M. Panorama de la literatura mexicana del siglo XIX. *In*: ESCALANTE, P. *et al.* **Literatura**. Historia Ilustrada de México. Coordinador Enrique Florescano. México DF: Debate, 2014, p. 159-213.

SOTOMAYOR, A. La crónica como género. *In: El Periodismo Mexicano Hoy: Memoria del seminario de periodismo*. Organizado por el Club Primera Plana. México: UNAM, 1990.

SPIVAK, G. The politics of translation. *In: VENUTI, L. (ed.): The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2004. p. 369–88.

UNAM. Crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí sobre José Peón y Contreras. Documentos 8 y 9. **Juridicas-UNAM**. [s.d.]. p. 257-290.

VALERO, V. Paseo semántico y cultural por “Tristissima Nox” de Manuel Gutiérrez Nájera. **Revista Tema y variaciones de literatura**. v. 8, 1996, 2º semestre, p. 63-71. Disponible em: <http://espartaco.azc.uam.mx/UAM/TyV/8/221740.pdf>. Acceso em: 29 set. 2018.

VELÁSQUEZ, E. G. *et al.* **Nueva historia general de México**. México: El Colegio de México, 4ª reimpresión 2015.

VENUTI, L. Genealogies of Translation Theory: Schleiermacher. **TTR - traduction, terminologie, rédaction**. Volume 4, número 2, p. 125-150, 1991. Disponible em: <https://www.erudit.org/revue/ttr/1991/v4/n2/037096ar.pdf>. Acceso em: 02 jul. 2016.

## APÊNDICE A – Originais das citações

- a. Su calidad poética ha eclipsado en cierto sentido la notable facilidad que tuvo para la prosa, tanto em el artículo periodístico como em el cuento y la novela
- b. Ciertamente, con Manuel Gutiérrez Nájera se inició en México la mejor época literaria, en la que brillan poetas de personalidad encumbrada y señera. [...] Si grande fue la significación de Gutiérrez Nájera en la evolución de la poesía, más lo fue en la modernización de la prosa.
- c. [...] desde 1994 hasta el presente han aparecido cinco volúmenes más de la serie que, de nuevo, podrían o no haber estado incluidos en esa consideración de 1994.
- d. Los historiadores y estudiosos retienen todos la importancia de Gutiérrez Nájera como poeta, en el tránsito entre el Romanticismo y el Modernismo. Pero la atención se dirige también hacia quién estaba esclavizado a la crónica. Su predilección era las artes escénicas como particularmente la ópera. Melómano incurable, sus trabajos dan cuenta de la movida vida teatral de Ciudad de México. Habría que advertir que sus trabajos no son de crítica musical en el sentido que hoy tiene esa especialidad. Son las crónicas de un enamorado de la música, de alguien privilegiado por su condición de poeta y por el rango que la sociedad le concede: árbitro de gustos y valores.
- e. Pronto estos estudios me llevaron a una conclusión, en la que concuerdan otros muchos investigadores del modernismo: de que, a pesar de la enorme importancia de Darío en el desarrollo del movimiento, él no fue el verdadero inventor de muchos de los procedimientos que se dan como característicos de su obra. Para descubrir al iniciador había que examinar los escritos de los primeros modernistas. Para tal pesquisa había que pensar en primer término en Gutiérrez Nájera, nacido ocho años antes que Darío, y que empezó a publicar poesías y artículos hacia 1875, unos 13 años antes de la primera edición de Azul (1888).
- f. [...] que, por su fecha de publicación (México, 1882), debe considerarse el primer ejemplo modernista del género [...].
- g. [...] batallas de identidad que realmente se libran [...] las prácticas de identidad realmente llevadas a cabo no van a ninguna parte si se ciñen de cerca a la pureza y a las teorías o a los programas políticos declarados.
- h. For many urban workers, the mestizo general, surviving hero of many key battles against the French, seemed to embody many of their aspirations of popular liberalism that were rooted in the constitution of 1857, not least of which were his initial promises of no re-election and rule by law.
- i. [...] eje rector de la vida cultural, inevitablemente la cultura francesa dejó marcada influencia en las clases alta y media de la sociedad mexicana, especialmente la urbana [...].

- j. Podría dividirse también en movimientos literarios como se ha hecho con otras historias de la literatura, particularmente europea, aunque como se ha demostrado, los límites entre uno y otro son muy vagos cronológicamente por la naturaleza misma de la vida de sus autores y de las obras literarias.
- k. [...] símbolo y síntesis de patria, ofrecía tanto interés para los hispanoamericanos como para los españoles, unidos por el vínculo común del habla: decidió fomentar la creación de Academias Americanas, autónomas por lo que respecta su régimen interior, pero unidas en íntima relación con ella. Dichas Academias correspondientes, relacionadas entre sí y con la matriz, trabajarían por la preservación y defensa del idioma común, aportando los vocablos que conviniese admitir dentro del caudal del idioma, procurando arraigar las buenas doctrinas que impidiese en su corrupción y decadencia, y, en fin, promoviendo el desenvolvimiento de las letras. Venían a ser esas corporaciones nacientes el indicio de que, más allá de las fronteras, existen intereses ideales que ponen en relación a más de 100 millones de hombres. Representaban y representan estos doctos cuerpos la unión espiritual de toda la raza.
- l. De ahí, entre otras cosas, que al acercarnos a los primeros impulsos de la autonomización, en el fin de siglo y en el modernismo, evitaremos la entrada principal al “interior” literario; procederemos lateralmente, leyendo formas, como la crónica, donde la literatura representa, a veces ansiosamente, en el periódico, su encuentro y su lucha con los discursos tecnologizados y masificados de la modernidad. Leeremos la heterogeneidad formal de la crónica como la representación de las contradicciones que confronta la autoridad literaria en su propuesta –siempre frustrada– de “purificar” y homogeneizar el territorio propio ante las presiones e interpelaciones de otros discursos que limitaban su virtual autonomía. No leeremos la crónica modernista (Darío, Gómez Carrillo, Casal, Gutiérrez Nájera y particularmente Martí) como una forma meramente suplementaria de la poesía, ni como un simple *modus vivendi* de los escritores; nos parece, más bien, que la heterogeneidad de la crónica, la mezcla y choque de discursos en el tejido de su forma, proyecta uno de los rasgos distintivos de la institución literaria latinoamericana.
- m. Por esas calles paseaban campesinos, mujeres del pueblo, gomosos y lagartijos, burócratas, prostitutas y la élite engalanada con trajes y vestidos que seguían los dictados de la moda europea. [...]  
 Todos los sectores de la población tenían sus portavoces en los diarios de la época. La prensa se constituyó en un campo de batalla entre distintas ideologías y en un medio de difusión de las mejores páginas de la literatura del momento, tanto extranjera como nacional.
- n. Puntual diletante, durante diecinueve años, de manera ininterrumpida –desde el 10 de agosto de 1876, en las páginas de *El Correo Germánico*, hasta el 12 de enero de 1895, en un artículo publicado póstumamente el 3 de marzo en *El Universal*– Gutiérrez Nájera, el cronista, dio constancia de la intensa actividad teatral que se desarrolló en la Ciudad de México: todo cuanto sucedía dentro y fuera de los teatros, en el proscenio, en el escenario, tras bambalinas, fue materia esencial para análisis rigurosos que actualmente contribuyen al sentido de la evolución estética y social de su momento.

- o. Gutiérrez Nájera tiene que sufrir caricaturas y bromas por su fealdad: una fealdad que no es repulsiva, pero en la que se ensañan, crueles, sus enemigos. La elegancia no la encubre; al contrario: la delata y acentúa. En su frente hay protuberancias, los ojos son pequeños, la nariz abulta demasiado, la boca es muy grande y el contorno de la cara irregular. Sobre todo, llama la atención por su estatura: es ridículamente pequeño.
- p. No era hermoso, al contrario: cuerpecito mediano, airoso y flexible dentro del flux claro o la levita de ceremonia; grande la cabeza, braquicéfala, de cabello corto, recortado en tupé, sobre una frente amplia y un poco asimétrica. Desproporcionada la nariz, malhecha, cyranesca, de carne rojiza; ojos amarillentos y de forma ligeramente oblicua: no espeso el bigote, pero de púas largas y enceradas; inclinada hacia un lado la boca, hacia el lado que soportaba la perpetua carga del puro. Jesús Valenzuela describió al Duque Job en verso, dice de él que parece un japonés en terracota.
- q. Si predicar el orden y el respeto a la autoridad es un delito, lo cometí, lo cometo y lo seguiré cometiendo. [...] Precisamente puedo decir con orgullo que he sido y soy amigo desinteresado del general Díaz. Esto lo sabe bien el actual presidente, a quien tampoco me he acercado nunca para pedirle empleos o granjerías, pero a quien vengo defendiendo en mi pequeña esfera, desde hace más de cinco años. No aspiro a contarme entre los primeros amigos del general Díaz; no aspiro a verme entre el primer coro de los ángeles, pero sí reclamo un lugar entre los amigos pobres y humildes, pero leales y de buena voluntad.
- r. Tal como la entendemos en México, esto es, como una gacetilla gorda y pretenciosa, me produce el mismo efecto que los comparsas del teatro. Entra por un bastidor y sale por otro y vuelve a entrar y torna a salir. La crónica es un caballo de circo. Yo he leído ya todas las charlas que escribirá Juvenal hasta que muera, y he escrito todas las “Humoradas” que escribiré en los setenta años de vida que cordial y amistosamente me deseo. Este género literario, si la literatura entra por algo en este índice de sucesos, se parece a las cotizaciones de la bolsa mercantil. Con modificar de cuando en cuando dos o tres columnas. La fórmula exacta que yo debería emplear en esta ocasión es la siguiente: supongan ustedes que ya escribí mi revista, y supongan también que la han leído. Las fiestas, los alfileres y los chinos son iguales entre sí. Este baile es el outro.
- s. Esa vía láctea compuesta de millares y millares de vestidos azules, blancos, rosa resiste a la observación; pero hay estrellas fijas, grandes soles a los que debe dirigirse el telescopio. Situados en nuestro pequeño observatorio, designaremos brevemente aquellos astros.
- t. La belleza, enamorada del general Díaz como Venus de Marte, daba una fiesta en su obsequio; y por eso en aquel palacio de Armida, entre los árboles del bosque sagrado, sobre las flores que derramó la primavera en el pavimento, bailaban a los sonos de la música, todas las princesas, todas las damas de honor, todas las meninas y todas las súbditas de la diosa Hermosura. ¡Quién representaba a esta Inmortal en esa noche!
- u. Su afición al mundo del espectáculo es casi genética, ya que desde muy temprana edad estuvo vinculado al teatro: su padre, don Manuel Gutiérrez Gómez autor que tuvo la fortuna de ver en escena algunas de sus obras y, según tengo noticia, también hizo las adaptaciones de otras, fue quien reveló al joven de catorce años el mundo fascinante de una puesta en

escena y, como el mismo Gutiérrez Nájera lo confiesa, fue también en la biblioteca de la casa paterna donde el poeta se nutrió de las lecturas que dejarían en él huella indeleble. Lector incansable, algunos de los seudónimos que el escritor utilizó en las lides periodísticas proceden de los entes escénicos que lograron despertar su admiración: el shakesperiano duendecillo Puck; el Frú-Frú de la comedia de Sardou, Meilhac y Halévy; el Rabagás protagonista de una obra de Sardou; el Pomponnet escapado de la opereta de Lecocq; el Fritz, criatura de Offenbach y, desde 1881 hasta su muerte, El Duque Job que procede de una obra del francés Léon Laya; éste, el más conocido de sus seudónimos, identificaría la prosa elegante del poeta y del periodista.

- v. No leeremos la crónica modernista (Darío, Gómez Carrillo, Casal, Gutiérrez Nájera y particularmente Martí) como una forma meramente suplementaria de la poesía, ni como un simple *modus vivendi* de los escritores; nos parece, más bien, que la heterogeneidad de la crónica, la mezcla y choque de discursos en el tejido de su forma, proyecta uno de los rasgos distintivos de la institución literaria latinoamericana. (p. 55-6)
- w. La crónica, señoras y señoritas, es, en los días que corren, un anacronismo. [...] La crónica – venerable Nao de China – ha muerto a manos del repórter. La pobre crónica, de tracción animal, no puede competir con esos trenes-relámpago. ¿Y qué nos queda a nosotros, míseros cronistas, contemporáneos de la diligencia, llamada así gratuitamente?
- x. La oralidad – la plática amena – bien puede oponerse al lenguaje tecnologizado de la información, e incluso proyectarse como un simulacro de familiaridad, de (cierta) comunidad, en el interior del ámbito fragmentado del periódico. Pero sobre todo es una oralidad que interpela – no sin ironía, en Gutiérrez Nájera – a los lectores de una clase social capaz de identificarse con ese tipo de “comunidad” cristalizada en la plática del club. Es decir, hay que evitar la idealización abstracta de los “espacios de discusión” (Habermas), e incluso de sus modelos retóricos, siempre socialmente sobredeterminados. La oralidad de la crónica es un procedimiento inclusivo, un dispositivo de formación del sujeto social. Esa inclusión de cierto otro en la crónica tiene su reverso exclusivo. ¿Qué había en el “exterior”?
- y. [...] el inevitable hecho cotidiano, del cual partirá el cronista. Y es entonces, cuando el hecho consumado, la representación teatral, linda con lo lírico, su yo intensamente presente, cuando nos encontramos con la genuina crónica teatral najerina.
- z. [...] es, acaso, el primero que en las letras de América profesa especial devoción por los colores. Así lo acusan otros títulos de poesías suyas: *Musa blanca* (1886), *Blanco, – Pálido, – Negro* (1888), *De blanco* (1888), o de alguna de sus deliciosas crónicas: *El cielo está muy azul*, *Crónica color de rosa*, *Crónica color de bitter*, *Crónica de mil colores*, *Crónica color de muerto*.
- aa. 1º La exposición del asunto, su análisis y su filosofía; estudiando todos los resortes de que el poeta se sirvió para desempeñarlo. 2º Los personajes, es decir, los caracteres, sujetando su examen a lo que exigen de ellos la naturaleza, las costumbres, la sociedad y la belleza (estética), dadas las circunstancias con que existen, hablan y obran. 3º La fábula o trama



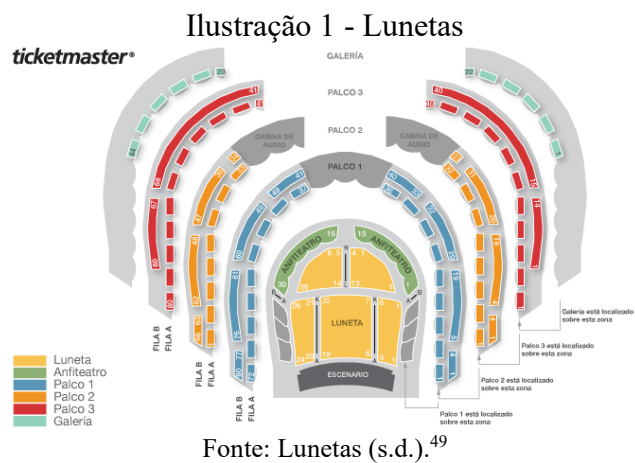
dramática, que debe ser sencilla, natural y progresiva en su desarrollo hasta llegar a la catástrofe o desenlace, que tendrá tanto más mérito cuanto menos indicado estuviere; y 4º Los diálogos, a saber, el lenguaje propio, neto y forzoso, para que traduzca o interprete la realidad escénica a que debe aspirar el dramaturgo (Rangel Guerra, 1974, p. 15-16).

- bb. Cada palabra surge con la pujante vitalidad de todos sus sentidos: desde la crítica literaria, seria, aguda, penetrante, reveladora de su intelecto, hasta la crónica taurina, sangrienta, voluptuosa que nos devela una sensibilidad a flor de piel, a la social, gallarda y lujosa, connotadora de los escarceos perfumados de las damas de moda. Su prosa, entonces, adquiere variedad de tonos: energético y precioso al exigir justicia; atrevido e irónico al colocar en la balanza de su moral los hábitos de una sociedad de gozosa aristocracia; sarcástico e hiriente en su opinión política; intransigente y acerbo en la calificación de las falsas “expresiones del arte”; iracundo e inflexible al defender su ética, y deliciosamente voluptuoso al apereibir la auténtica manifestación artística.
- cc. Por eso los presidiarios de birrete verde, enamorados, por supuesto, de Jane Harding, se acordaron de ella y repitieron cierta frase que decía lindamente en *Nos intimes: Un ciel bleu... tout bleu... tout bleu!* De aquel ¡azul!... ¡azul!... ¡azul!... dicho en voz baja, nació, batiendo sus ligeras alas, la idea de la Revista.
- dd. Gutiérrez Nájera no distingue (ni quiere que distingamos) entre esos géneros: muchos cuentos comienzan como crónicas o viceversa; cada género invade terrenos del otro. Su intención era subrayar el aspecto artístico de ambos y convertirlos en campos por los cuales la imaginación podía vagar libremente. No los rigen las leyes de la acción y el desarrollo narrativo, sino la habilidad para crear realidades virtuales como transfiguraciones del mundo objetivo. Perseguía las parpadeantes sensaciones y las fugaces presencias en las que veía señales de un mundo espiritual, mejor que este. En el arte de convertir una ocasión crónica periodística en un objeto de perdurable belleza, Gutiérrez Nájera puede colocarse a la cabeza de los numerosos modernistas que cultivaron este género e hicieron de él una alta forma estética.
- ee. Estamos ante un ciclo expositivo analítico y en cierta medida anecdótico del periodismo. **Ergo:** este es el género; la especie es la crónica. Basta para probar esta afirmación recordar la relación -evidentemente de carácter lógico- existente entre género próximo y diferencia específica; de donde se deduce que en el género periodístico entran varias especies diferenciadas entre sí, como la gacetilla del reportaje y el editorial de la crónica. Ojalá quede clara la intención.
- ff. [...] forma periodística al mismo tiempo que literaria, lugar discursivo heterogéneo, aunque no heterónimo, la crónica presupone una autoridad, un sujeto literario mediatizado por los límites constreñidos de la información.
- gg. Numerosos ensayos sobre la historia de las costumbres recurren con frecuencia a la crónica para ilustrar mediante testimonios verídicos la historicidad de un hecho; sin embargo, pocos tratados sobre géneros literarios se dignan tenerla en cuenta.

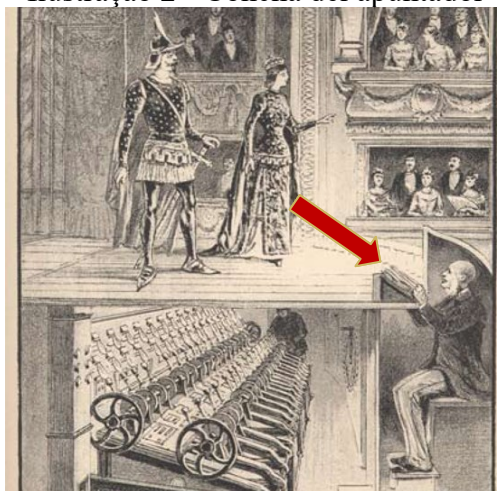
- hh. Sí, la crónica es periodismo impregnado de literatura, o literatura constreñida por el oficio de la noticia. Sí, la crónica es un género de partida híbrido, que dificulta un estudio sistemático, que tematice sus vertientes e imbricaciones.
- ii. A diferencia del cuadro de costumbres romántico y de la tradición de Ricardo Palma (1833-1919), que tratan o bien de “cotidianidades” o bien de datos históricos, la crónica, un corte operado en el presente transitorio, refleja el fluir temporal: La escritura de la crónica no sólo presupone una concepción lineal y progresiva del tiempo [...], sino que se ocupa de realizar un *análisis* del devenir: la crónica subdivide la progresión temporal en una multitud de instantes discretos, en una pululación de eventos que es necesario historiar, fijar dentro de una trama que es a la vez temporal y narrativa.
- jj. De principios del siglo XIX hasta casi nuestros días, la crónica mexicana verifica o consagra cambios y hábitos sociales y eleva lo cotidiano al rango del idiosincrático (aquello sin lo cual los mexicanos serían, por ejemplo, paraguayos). En el tránsito de la mentalidad a la independiente –y en el mucho más documentable de la novela de costumbres a la novela realista– una colectividad pequeña, insegura de sus logros, incierta de su nacionalidad, ve en la crónica el espejo refulgente (ideal) de sus transformaciones y fijaciones.
- kk. A la crónica se la ha definido de tantas maneras como lo permite la ubicación limítrofe de su heterogeneidad formal y enunciativa. Como un género que se vale de la novedad, la atracción, la rareza o la intensidad a fin de jugar con un lector poco culto que persigue la adquisición de un conocimiento superfluo sobre un tema vigente. Se la ha valorado en tanto que género modernista que refleja la problemática moderna de la temporalidad con la narrativización de los sucesos del acontecer cotidiano. Como género periodístico que es, se han estimado también las exigencias de actualidad, de inmediatez de la misma y lo- que podríamos llamar “leyes de oferta y demanda” ya que, desde la perspectiva del periodismo, la crónica es una mercancía.
- ll. De modo que la posición “profesionalista” responde a un doble frente de lucha: por un lado, se distancia del escritor estrictamente mercantil del periódico, pero a la vez reconoce en el mercado, no sólo un medio de subsistencia, sino la posibilidad de fundar un nuevo lugar de enunciación y de adquirir cierta legitimidad intelectual insubordinada a los aparatos exclusivos, tradicionales, de la república de las letras.
- mm. [...] acumular a las impresiones que le causa el desarrollo del mismo suceso; basado en tales impresiones filtradas por el cedazo de su sensibilidad y de su acervo de información en el orden que vulgarmente se denomina cultural, escribirá un trabajo en el que lucirá la visión del mundo que tenga; la redacción reflejará su personalidad profunda y su dominio de la literatura en general, así como sus conocimientos psicológicos.
- nn. Durante un período prolongado el detallismo de los cronistas sirve a un propósito central: contribuir a la forja de la nación describiéndola, y si se puede, reconviniéndola. Documentemos al país, cedámosles a los lectores los más variados y amenos ejercicios mnemotécnicos, que les dé gusto y les adule los pormenores de comidas, paseos, crímenes célebres, festividades, conmociones políticas, personajes ilustres o excéntricos, sobresaltos históricos e innovaciones de la moda.

- oo. Las fronteras entre lo literario y lo no literario son cada vez más borrosas, sin duda. Y no siempre porque el periodismo – en concreto – pretenda acercarse a la literatura, sino porque la literatura se ha ido aproximando en sus géneros “mayores” (como la novela) a otros discursos, entre ellos el discurso periodístico. Literatura y periodismo son dos modos de hacer paralelos -algunas veces convergentes-, cuya coincidencia fundamental es la de utilizar la palabra como utensilio de trabajo y la frase como vehículo de pensamiento.
- pp. Las nuevas propuestas literarias generaron gran disgusto entre los grupos conservadores, que veían en ellas un atentado a la cultura. Les ofendía que la literatura recogiera a los pelados con quienes se topaba uno a diario en la calle, y, sobre todo, les ofendía profundamente el uso del lenguaje coloquial.
- qq. A stance and positionality of the translator have also become much more central in translation studies. [...] some of the forms in which translation is manipulated by the ideology of the sociocultural context. Such an ideological effect has its counterpart in the stance of the translator him or herself.
- rr. Benjamin hace uso de su sutileza lingüística, corrige el status del original: este no “sobrevive” (überleben) sin más (como un objeto, completo e idéntico asimismo), sino que, más bien, “pervive” (fortleben); es decir, vive entre la vida y la muerte, a saber, en la interrumpida renovación de sí mismo, fruto de su intrínseca condición diseminada y “espectral” y/o histórico-efectual. Ello motiva el hecho de que la traducción esté condenada a “diluirse” y a “perecer” o, dicho de otro modo, a vivir una vida mortal, limitada. ¿Limitada a qué? Pues limitada a la captación “tangencial” del sentido, producto de una convención interpretativa (es decir, de un “eco”).
- ss. A translated text enriches a reader in countless ways, to the point that it is absorbed into that person’s very being. Inasmuch, translation is one of the most revolutionary acts: bringing across an idea or form from another culture and offering the possibility to change people’s lives.
- tt. Sin quererlo, pásome por el magín la idea de las ferocidades de aquel hombre, temí enojarle; doblé obediente la cabeza; en un quitarme allá las pajas me puse el consabido traje de visita [...].

## ANEXO A – Ilustrações explicativas



## Ilustração 2 - Concha del apuntador

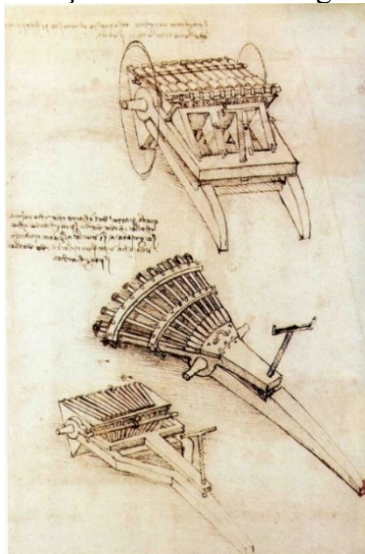


Fonte: Apuntador (s.d.).<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Imagem disponível em: <https://s1.ticketm.net/tmimages/venue/maps/mxc/69130s.gif>. Acesso em: 20 set. 2018.

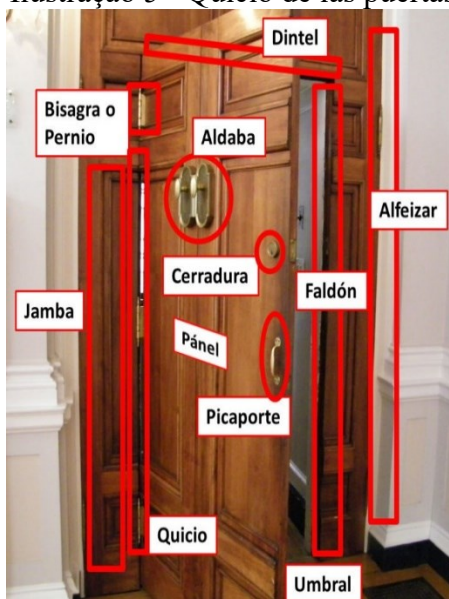
<sup>50</sup> Imagem disponível em: [https://es.wikipedia.org/wiki/Apuntador\\_\(teatro\)#/media/Archivo:Apuntador\\_\(souffleur\)\\_del\\_siglo\\_XVIII.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Apuntador_(teatro)#/media/Archivo:Apuntador_(souffleur)_del_siglo_XVIII.jpg). Acesso em: 20 set. 2018.

### Ilustração 3 - Cañon de órganos



Fonte: Da Vinci (s.d.).<sup>51</sup>

### Ilustração 5 - Quicio de las puertas



Fonte: Quicio de las puertas (s.d.).<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Imagem disponível em: [https://it.wikipedia.org/wiki/Cannone\\_con\\_33\\_canne\\_di\\_Leonardo#/media/File:Ribauldequins\\_-\\_Leonardo\\_da\\_Vinci\\_studies.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Cannone_con_33_canne_di_Leonardo#/media/File:Ribauldequins_-_Leonardo_da_Vinci_studies.jpg). Acesso em: 20 set. 2018.

<sup>52</sup> Imagem disponível em: <http://www.blogodisea.com/sacar-de-quicio.html>. Acesso em: 20 set. 2018.

**ANEXO B – “Tristissima Nox”****I**

¡Hora de inmensa paz! Naturaleza,  
Entregada en las horas de la noche  
A insomnes trasgos y fantasmas fieros,  
Breves instantes dormir parece  
En espera del alba. Cae el viento,  
Con las alas inmóviles, en tierra:  
Duerme la encina; el lobo soñoliento  
Se tiende dócil y los ojos cierra.

Es el inmenso sueño, el sueño breve  
que no agitan las lluvias torrenciales,  
y sólo turban, en el duro invierno,  
lentas lloviznas o menuda nieve.  
Es el inmenso sueño: paso a paso  
la pantera que ha poco devoraba  
a la mísera res, busca en silencio  
el hediondo cubil; ya no se oye  
de la culebra rápida el silbido,  
y entre grandes lumbradas, que alimentan  
as rajas crepitantes de la encina,  
recuéstase el viajero de los bosques  
al lado de su vieja carabina.

Todo reposa: por los aires huye,  
tras diabólica bruja, el ágil duende.  
Se aproxima la luz, el mal concluye,  
Suben las almas y la paz desciende.

**II**

La noche es formidable: hay en su seno  
formas extrañas, voces misteriosas;  
es la muerte aparente de los seres,  
es la vida profunda de las cosas.

Dios deja errar lo malo y lo deforme  
en las sombras nocturnas: de su encierro  
salen brujas y fieras y malvados;  
en el dormido campo ladra el perro,  
maúlla el gato negro en los tejados.  
Pueblan el aire gritos estridentes:  
ya de infeliz mujer es el quejido,  
ya el trote de caballos invisibles  
o de salvaje hambriento el alarido;  
plegarias, maldiciones y sollozos;  
cantos de bardo; cláusulas tremendas  
de indignado profeta; el grito agudo  
de aves nictálopes que pasan;  
el balar de la oveja en cuya nuca  
el leopardo feroz las uñas hinca;  
el confuso rumor de la hojarasca  
que remueve el venado cuando brinca;  
choque de escobas que en el aire azotan  
las malévolas brujas, y clamores  
de dolientes espíritus que flotan  
como cuerpos de niebla entre las flores.  
Todo en violento remolino sube  
y al viajador errante aterroriza;  
todo en el aire negro se propaga,  
cuaja la sangre y el cabello eriza.  
Bocas sin cuerpo gritan en la sombra;  
cruje la puerta de reseca tabla;

los diablos llaman, el pavor nos nombra,  
el monte quiere huir y el árbol habla.

### III

La noche es formidable: las pupilas  
que en su profunda obscuridad se abren  
aparecen sangrientas en el lobo,  
de amarillo color en la lechuza.

Todas despiden luces infernales  
e iluminan la marcha silenciosa  
del gato montaraz y los chacales,  
La astuta comadreja y la raposa.  
Sólo el fósforo brilla en esos ojos  
que ardientes lucen como vivas fraguas,  
en los fuegos errantes de los aires,  
en las ondas plumizas de las aguas.

Cuando la luz expira, el color duerme:  
lo que vive en la sombra es negro o pardo,  
tiene las cerdas ásperas del oso  
o las manchas oscuras del leopardo.  
Las plumas de los pájaros nocturnos  
con la densa tiniebla se confunden,  
y cual delgadas láminas, hirsutas,  
en la carne se hunden.

Cuanto en la noche tenebrosa alienta  
es tardo en el andar, torpe en el vuelo:  
la serpiente lucífuga i se arrastra;  
en el alto ciprés se para el búho;  
el cuervo acecha; lo que vuela baja,  
y, cautelosa, la terrible hiena  
despacio marcha y vigorosa encaja



las garras inflexibles en la arena.

#### IV

La noche no desciende de los cielos,  
 es marea profunda y tenebrosa  
 que sube de los antros: mirad cómo  
 aduénase primero del abismo  
 y se retuerce en sus verdosas aguas.  
 Sube en seguida a los rientes valles,  
 y, cuando ya domina la planicie,  
 el sol, convulso, trilla todavía  
 en la torre del alto campanario,  
 y en la copa del cedro, en la alquería,  
 y en la cresta del monte solitario.

Es náufraga la luz: terrible y lenta  
 surge la sombra; amedrentada sube  
 la triste claridad a los tejados,  
 al árbol, a los picos elevados,  
 a la montaña enhiesta y a la nube.  
 Y cuando al fin, airosa, la tiniebla  
 la arroja de sus límites postreros,  
 en pedazos, la luz, el cielo puebla  
 de soles, de planetas y luceros.

#### V

Y con ellas se van la paz amiga,  
 la dulce confianza, el noble brío.  
 de quien, alegre, con vigor trabaja;  
 y para consolarnos, mudo y frío.  
 con sus alas de bronce el sueño baja.  
 Entonces todo tímido se oculta:

en el establo, los pesados bueyes;  
 en el aprisco, el balador ganado;  
 en la cuna pequeña, la inocencia;  
 en su tranquilo hogar, el hombre honrado,  
 y el recuerdo impasible, en la conciencia.

Mil temores informes y confusos  
 del hombre y de los brutos se apoderan;  
 en la orilla del nido, vigilante,  
 el ave guarda el sueño de su cría  
 y esconde la cabeza bajo el ala;  
 el noble perro con mirada grave  
 interroga la sombra y ver procura;  
 los caballos, piafando, se encabritan  
 y con pavor o sobresalto evitan  
 los altos montes y la selva oscura.

Si en la extensa llanada le sorprende  
 Con su cortejo fúnebre la noche.  
 El potro joven á su hermano busca  
 Y en su lomo descansa la cabeza.  
 Todo tiende á juntarse en esta hora,  
 Todo en la vasta soledad se hermana,  
 Hasta que la alegre, la triunfal diana  
 En el áureo clarín toca la aurora!

## VI

También el alma se compunge, oh noche,  
 en tu ébano profundo. ¡Cuántas fieras,  
 a tu favor alzándose, ya graznan  
 como torvas lechuzas; ya semejan  
 endriagos fabulosos; ora rugen,

ora con voz tristísima se quejan.

Son los sueños: habitan las cavernas  
invisibles del aire, o bien se ocultan  
dentro del propio ser, la luz evitan,  
y para ser visibles y palpables  
el fondo de la noche necesitan.

Se acercan: con sus garfios y tenazas  
de retorcido bronce, al lecho llegan,  
y a nuestra boca, trémula de espanto,  
labios helados y viscosos pegan.  
Éste, iracundo, con sus pies de cabra  
las sábanas arañas; aquél, riendo,  
muestra los agudísimos colmillos;  
ése, felino monstruo, nos contempla  
con sus ojos amarillos.

Ya el toro rebramando nos persigue,  
ya, vivos, en la fosa nos entierran;  
ya, como el ave, rápidos hendemos  
el aire tenue, cuando abrupto flanco  
destroza nuestras alas y caemos  
al fondo pedregoso del barranco.

Otras veces también sombras dolientes,  
por soberano astrólogo evocadas,  
pasan antes los ojos impacientes  
las figuras amadas;  
la madre que del seno de la fosa  
nos llamas, y acorrerla no podemos;  
el padre ausente, la culpable esposa

que en otros brazos iracundos vemos.  
 Y si en el lienzo oscuro se perfila  
 la casta sombra de la amada muerta,  
 huye el sueño veloz de la pupila,  
 y el dolor, sollozando, se despierta.

## VII

En medio de la horrible pesadilla  
 trazan a veces los traviosos duendes  
 grotesca historia, lances inconexos,  
 figuras que parecen retratadas  
 en espejos convexos.

Como frisos de gnomos que entrelazan  
 Canijas piernas, en tumulto cruzan  
 Enanos retozones que se abrazan  
 Y en el aire sus miembros desmenuzan.  
 Ata nuestra garganta férreo nudo,  
 y entre el bullicio de la turba loca  
 Sentimos del murciélago velludo  
 Las repugnantes alas en la boca.

## VIII

Cuando al enfermo espíritu no asaltan  
 pueriles y fantásticos terrores,  
 basta para amargar nuestra vigilia  
 el recuerdo tenaz de los dolores.  
 En tanto que la luz el cielo inunda,  
 dormitan en sus celdas los recuerdos;  
 mas, como hileras de callados monjes  
 que el claustro cruzan y a rezar martines,  
 calada la capucha, entran al coro,

así, ceñudos, los recuerdos vienen  
 cuando la noche lúgubre promedia,  
 y torvos junto al lecho de detienen  
 levantando sus cantos de tragedia.

## IX

¡Ah, con cuánta ansiedad espera el alma,  
 Como el árbol y el pájaro, la hora  
 Que sobresaltos y temores calma,  
 Luctuosa madre de la rubia aurora!  
 También la prisionera, la cautiva  
 Del miserable cuerpo, luz desea,  
 Como la flor que en sótano oscuros,  
 Buscando la enrejada claraboya,  
 Trepa difícilmente por los muros.

Un sosiego infinito se difunde  
 en alcobas y campos: el enfermo  
 cierra, por fin, los párpados cansados;  
 y la esposa, que vela diligente,  
 ahogando los sollozos de su pecho,  
 deja ya de rezar, dobla la frente,  
 y duerme fatigada al pie del lecho.

Todos es blando rumor: en la cornisa  
 La golondrina matinal gorjea,  
 Y alegre llama a la primera misa  
 La aguda campanita de la aldea.  
 Cerrado está el cancel, la iglesia oscura;  
 Pero ya se oye en la pequeña nave  
 La tos cascada de anciano cura  
 Y el rechinar de la vetusta llave.

Se aproxima la luz: el gallo canta;  
 Pronto el primer agudo cacareo  
 Otro en la casa próxima contesta,  
 Y luego cien y mil: la ranchería,  
 Las dispersas cabañas, los corrales,  
 Elevan la sonora greguería  
 Con que saludan el albor del día  
 Los vigilantes gallos matinales.

A la voz de la alondra, en los encinos  
 Los zenzontles contestan; los pinzones  
 Con las tórtolas charlan en los pinos,  
 Y en el fresnos rebullen los gorriones.  
 El leñador, de cuyo fuerte cincho  
 el hacha cuelga, deja su cabaña;  
 y suena y se propaga en la montaña  
 de los nobles caballos el relincho.  
 El toro lentamente se endereza,  
 Alza el testuz, sacude la cabeza,  
 Y prorrumpe en mugido prolongado.  
 Corre el ágil lebre. Madrugadores,  
 Se alejan los alegres cazadores  
 Por los límites verdes del poblado.

## X

¡Oh luz! ¡oh claridad! ¡oh sol! ¡oh día!  
 A ti se vuelve la creación entera;  
 De tu mirada brota la alegría,  
 De tu beso nació la primavera.  
 No apareces aún y ya presiente  
 Tu aparición la tierra jubilosa;  
 Escucha tus pisadas en el cumbre

Del nevado volcán; por nada poro  
 Quiere absorber la matinal frescura,  
 Y en tanto venus sus pestañas de oro  
 Abre curiosa en la celeste altura.

No apareces aún ¡y todo canta!  
 Impaciente la vida ya despierta,  
 Más temprano que el alba se levanta  
 Para esperarte ¡oh virgen! En la puerta.  
 Te precede el perfume: los jilgueros  
 Se empinan en las ramas temblorosas,  
 Y tus heraldos, leves y ligeros,  
 Van derramando perlas en las rosas.

En la alcoba que aún tan sólo espías,  
 Bocas enamoradas cuchichean,  
 Y en los encajes de la luz que envías  
 Almas de nuevos seres aletean.  
 Solícitas bajando por las lomas  
 A la luz de lucero matutino,  
 Corren las brisas esparciendo aromas  
 en la atmósfera azul de tu camino.  
 Y como lluvia de purpúreas flores  
 Caída de las pálidas estrellas,  
 Bajan los sueños lúbricos de amores,  
 Al lecho virginal de las doncellas.

## XI

¡Oh luz! ¡oh claridad! ¡oh sol! ¡oh día!  
 La tierra, como casta desposada  
 que espera en el umbral de la alquería,  
 de blancos azahares coronada,

púdica y amorosa se estremece;  
los níveos brazos en el pecho junta,  
y con trémula voz, que desfallece,  
por su amado a los céfiros pregunta.

¡Vas a llegar! Estremecida y muda  
la novia espera en el hogar abierto,  
y con voz formidable te saluda  
el soberbio elefante en el desierto.  
El carro solitario de la Osa  
halla en el mar incógnita guarida,  
y, vencedora al fin, surges radiosa  
oh luz! ¡oh claridad! ¡oh sol! ¡oh vida!



## ANEXO C – Crítica de Manuel Puga y Acal

