

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

ROSARIO LÁZARO IGOA

**CRÓNICA BRASILEÑA DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL
SIGLO XX EN CASTELLANO: UNA ANTOLOGÍA EN
TRADUCCIÓN COMENTADA**

Florianópolis
2016

Rosario Lázaro Igoa

**CRÓNICA BRASILEÑA DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL
SIGLO XX EN CASTELLANO: UNA ANTOLOGÍA EN
TRADUCCIÓN COMENTADA**

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

Orientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa

Coorientador: Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos.

Florianópolis
2016

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

Lázaro , Rosario Igoa

Crónica brasileña del Siglo XIX y principios del Siglo XX en castellano : Una antología en traducción comentada / Rosario Igoa Lázaro ; orientador, Walter Carlos Costa ; coorientador, Alckmar Luiz dos Santos. - Florianópolis, SC, 2016.

444 p.

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

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Antologia em tradução. 3. Tradução literária. 4. Tradução comentada. 5. Crônica. I. Costa, Walter Carlos. II. Santos, Alckmar Luiz dos. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução. IV. Título.

Rosario Lázaro Igoa

**CRÓNICA BRASILEÑA DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL
SIGLO XX EN CASTELLANO: UNA ANTOLOGÍA EN
TRADUCCIÓN COMENTADA**

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de “Doutor em Estudos da Tradução”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Florianópolis, 18 de dezembro de 2015.

Prof.^a Dr.^a Andréia Guerini
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Walter Carlos Costa
Orientador
Universidade Federal de Santa
Catarina

Prof.^a Dr.^a Andréia Guerini
Presidente
Universidade Federal de Santa
Catarina

Prof.^a Dr.^a Marie-Hélène Torres
Universidade Federal de Santa
Catarina

Prof.^a Dr.^a Martha Lucía Pulido
Universidade Federal de Santa
Catarina

Dr.^a Danielle Crepaldi Carvalho
Universidade de São Paulo
(Videoconferência)

Prof. Dr. Robert de Brose
Universidade Federal do Ceará
(Videoconferência)

AGRADECIMIENTOS

Este doctorado tuvo numerosos cambios de rumbo y los agradecimientos se refieren a todas sus etapas.

Al Profesor Walter Carlos Costa por orientar esta investigación, por aceptar los cambios, por el apoyo constante y por la rigurosidad para los necesarios ajustes y correcciones. Invaluable fue su sugerencia de volver a los pagos del periodismo por la vía de la traducción y la literatura, lo que se refleja en las páginas que siguen.

Al Profesor Alckmar Luiz dos Santos, por aceptar coorientar el trabajo. Al tribunal de calificación, los profesores Andréia Guerini, Mauricio Santana Dias y Rodolfo Mata, por las críticas que me ayudaron a ver que una antología de poesía no era “a minha praia”. A los profesores miembros del tribunal de la defensa, Andréia Guerini, Danielle Crepaldi Carvalho, Marie-Hélène Torres, Martha Pulido y Robert de Brose, por la generosidad de aceptar una lectura a contrarreloj y por sus preciosos aportes.

A los profesores John Gledson (University of Liverpool) y Esperança Bielsa (Universidad Autónoma de Barcelona) por aceptar las entrevistas, y por respuestas que contribuyeron a la escritura de esta tesis. A las profesoras Patricia Willson (Université de Liège), Norah Giraldi (Université Lille 3) y, nuevamente, Martha Pulido (Universidad de Antioquia/UFSC), por sus certeras observaciones y sugerencias a la investigación en curso.

A la Profesora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa por la bienvenida en la UFMG. A la Profesora Maria Esther Maciel (UFMG) por prestarme materiales claves para la entonces tesis. Al Profesor Luis Alberto Brandão (UFMG) y a la Profesora Christiane Stallaert (Universiteit Antwerpen), por la orientación en las respectivas instituciones. Al Profesor Daniel Álvarez Ferretjans por enviarme su libro, indispensable para el trabajo. A Eric Bosmans, Ann Peeraer y Jeroen Verschaeren, en la Universiteit Antwerpen, por facilitarme la vida y el acceso a materiales en esa institución. A Fernando en la secretaría de la PGET, por solucionar problemas en apariencia imposibles.

A la CAPES por la beca desde el principio del doctorado, por la pasantía PROCAD en la UFMG en 2012, y por la oportunidad del *Doutorado Sanduíche* en Bélgica entre 2014 y 2015.

A Luz Adriana Sánchez Segura y a Marcus Tullius Franco Morais por la amistad, las charlas largas y tendidas, y por haber compartido este recorrido (en varias ciudades, por cierto). A Lil Sclavo por la amistad

entrañable y la revisión de las traducciones del francés. A Vanessa y Billy Hanes, ¡por ser los mejores vecinos en Borgerhout! (y por además Billy revisar el resumen en inglés). A Roberto Mário Schramm, Leticia Vieira Goellner y Pablo Cardellino Soto, y a los profesores y colegas con quienes pudimos conversar e discutir ideas en clases, congresos, eventos. Gracias.

A los amigos de la isla, por ser esa familia que sigue creciendo...

A mi familia, por estar siempre, que es mucho. Agradecimientos especiales a Carmela Igoa, por la lectura cuidadosa del manuscrito.

A Norberto, por su apoyo constante, por su ejemplo de entusiasmo y dedicación, por las siempre atinadas sugerencias traductivas, y por hacer todo aún más increíble en la vida que compartimos.

RESUMO

A presente tese oferece a seleção e tradução para o castelhano de crônicas brasileiras do século XIX e início do século XX em formato de antologia em tradução comentada. No Capítulo I, apresenta um relevamento da literatura disponível sobre as antologias em tradução, para assim situá-las como um gênero e como um mecanismo crítico. Isso funciona no sentido de estabelecer as diferenças entre as antologias vernáculas e aquelas em tradução, em termos de seleção e desbloqueio, representação e tradução, comentários e crítica (NAAIJKENS, 2006). Orientadas pela instância de publicação, as antologias em tradução: “enquanto são seleções da (s) reserva (s) de partida, na verdade contribuem à reserva de destino” (ESSMANN; FRANK, 1991: 68). Tal operação serve para advertir as regularidades do suporte material e simbólico da antologia em tradução, a capacidade renovadora ou conservadora em relação às suas circunstâncias pontuais, e seu signo sempre reativo. Paralelamente, é problematizada a capacidade da antologia em tradução como gênero de gêneros, podendo modificar na cultura alvo o gênero que introduz. Neste caso, a pergunta é até que ponto o suporte antologia em tradução transforma a crônica brasileira, ao inseri-la no âmbito da América Hispânica: uma tradição com a que estabelece o diálogo. A análise da poética do jornal, como propõe Marie-Ève Thérienty (2007), é chave para traçar o desenvolvimento comparativo da crônica de um lado e outro do Atlântico, mais precisamente no Rio da Prata e no Brasil, assunto do Capítulo II. O jornal, como espaço colonizado pela literatura no século XIX, propicia o surgimento de gêneros como a crônica, cuja definição é particularmente complexa devido à variabilidade textual no folhetim do jornal, esse “espaço geográfico” segundo Marlyse Meyer (1992). Desta forma, o deslocamento do ponto de vista para as inovações midiáticas como disrupções (McLUHAN, 1994), serve para tematizar as edições vernáculas e a tradução destas crônicas. Analisa-se assim o percurso das crônicas brasileiras do século XIX e início do século XX, que começa no jornal e nas revistas, passa às edições – ou fica detido em arquivos físicos só recentemente digitalizados –; e encontra uma nova circulação graças à antologia em tradução. Nas antologias vernáculas e em tradução, observam-se a introdução de títulos nas crônicas; a supressão em alguns casos das datas e os jornais onde foram publicadas; o corte textual para eliminar a ligação à circunstância específica; e a seleção daqueles textos mais literários, e menos jornalísticos. Já no fim do Capítulo II, apresenta-se uma leitura comparativa de Machado de Assis

e o cubano José Martí; e de Pedro Kilkerry e o uruguaio Julio Herrera y Reissig. No diálogo entre a crônica brasileira e a do Rio da Prata, surgem dois elementos que devem ser destacados: o foco da crítica latino-americana na crônica modernista como momento inaugural do gênero; e a propriedade que a crítica brasileira há lançado sobre a crônica produzida neste país, pressupostos que são interrogados nesta análise. O Capítulo III apresenta a justificação do corpus antologizado, e a antologia em si. Para a seleção do corpus, teve-se em conta a tensão inerente ao fato da crônica ser um corpo estranho na página impressa, mas que não prescinde dos fatos. Mesmo atrelada à periodicidade do jornal ou revista, argumenta-se que a crônica pode ser desagregada do jornal em que foi publicada originalmente, e transformar-se em outro texto, como acontece com a antologia proposta. A dimensão irônica, na esteira de Machado de Assis, foi outro elemento privilegiado no recorte. Assim, são apresentadas vinte e sete crônicas traduzidas, de onze cronistas brasileiros, que abarcam de 1854 a 1931. Na medida em que a tradução funciona de forma simultânea com a antologia, busca-se uma releitura pela via de uma tendência arcaizante nas escolhas tradutivas, paralela à atualização que supõe a reinserção dos textos no presente de leitura em outra língua. Há aqui, por tanto, uma radicalização da operação antológica vernácula, em termos midiáticos, ideológicos, culturais e estéticos, ponto que se discute na reflexão sobre a práxis, assunto do Capítulo IV. Ali, são apresentadas reflexões sobre a tradução do gênero crônica. Destaca-se a relevância dos topônimos e antropônimos de textos inseridos em páginas que continham as notícias com as quais estabeleciam o vínculo; além das marcas de pertencer a um cotidiano distante (data, nome do cronista, ausência de títulos) e a alta frequência de marcas culturais, que levaram à discussão das notas de tradução no texto resultante. No corpus heterogêneo, as estratégias nem sempre foram iguais para uma crônica ou outra, respeitando marcas específicas de cada crônica e do projeto de tradução. A vizinhança do português e do castelhano, persuasiva, contribui para realizar a atualização retroativa do conjunto, possibilitando explorar as semelhanças, e diferenças, entre as duas línguas.

Palavras-chave: Antologia em tradução. Tradução literária. Tradução comentada. Crônica brasileira. Crônica hispano-americana.

RESUMEN

La presente tesis ofrece una antología de crónicas brasileñas del Siglo XIX y principios del Siglo XX en traducción comentada al castellano. En primer lugar, realiza un relevamiento de los abordajes de la Literatura Comparada y de los Estudios de la Traducción sobre las antologías en traducción (GUILLÉN, 1985; ESSMANN, FRANK, 1990; KITTEL, 1995; BODEKER, ESSMANN, 1997; FRANK, 2001; NAAIJKENS, 2006). Busca así situarlas como un género y un mecanismo crítico, donde las tareas del crítico, el antologador y el traductor deben ser abordadas en simultáneo. Problematiza, asimismo, la doble naturaleza descriptiva y prospectiva de una tesis con el formato de traducción comentada, estableciendo un diálogo con la poética de la traducción de Haroldo de Campos (CAMPOS, 1967; 1969; 1981; 1984; 1992). Para sustentar el corpus antologado, lleva a cabo una lectura comparativa del desarrollo de la crónica en el Siglo XIX en Francia, Brasil y el Río de la Plata, con especial atención a las condiciones mediáticas de cada espacio. Por medio de la articulación de los aparatos críticos hispanoamericanos y brasileños sobre la crónica, analiza la dificultad que supone la nomenclatura divergente para designar al género. Tal procedimiento contribuye a proponer una definición operativa de la crónica a ser antologada. A continuación, establece las bases del proyecto de traducción y ofrece una lectura de crónicas y cronistas brasileños que conforman el corpus escogido. Dentro del cuerpo de la tesis, presenta la antología de crónicas brasileñas en traducción en formato bilingüe. En último lugar, discute algunas particularidades de la traducción del género crónica y las soluciones encontradas para la traducción del portugués al castellano.

Palabras clave: Antología en traducción. Traducción literaria. Traducción comentada. Crónica brasileña. Crónica hispanoamericana.

ABSTRACT

This thesis proposes an annotated Spanish translation anthology of nineteenth and early twentieth century Brazilian chronicles. After surveying different approaches to translation anthologies in Comparative Literature and Translation Studies (GUILLÉN, 1985; ESSMANN, FRANK, 1990; KITTEL, 1995; BODEKER, ESSMANN, 1997; FRANK, 2001; NAAIJKENS, 2006), its aim was to describe this object as a genre and to describe it as a critical mechanism in which critical, anthological and translational tasks must be addressed simultaneously. It also discusses the dual descriptive and prospective nature of a thesis in the form of an annotated translation, establishing a dialogue with Haroldo de Campos' translation poetic (CAMPOS, 1967; 1969; 1981; 1984; 1992). A comparative reading on the development of the chronicle in nineteenth century France, Brazil and Rio de la Plata is given, with special attention to the media conditions in each space. By articulating the genre's distinct critical apparatus in Spanish America and Brazil, the difficulties engendered by divergent terminology are highlighted. This analysis helps formulate an operational definition of the chronicle, thus establishing inclusion criteria for the translation anthology. The translation project provides a reading of the Brazilian chronicles and chroniclers included in the corpus, which is followed by the anthology itself in bilingual format. Discussion follows of the peculiarities of translating the chronicle as a genre, as well as of the solutions found for translating from Portuguese to Spanish.

Keywords: Translation Anthology. Literary Translation. Annotated Translation. Brazilian Chronicle. Spanish-American Chronicle.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	19
CAPÍTULO I. UNA ANTOLOGÍA EN TRADUCCIÓN	27
I.I Antologar y traducir	28
I.II La antología como género y como mecanismo crítico	32
I.III Antologías de literatura en traducción	43
I.IV Relación entre antologar y traducir: marco teórico general	55
CAPÍTULO II. CRÓNICA EN ANTOLOGÍA Y EN TRADUCCIÓN	69
II.I Cronología de la crónica	74
II.I.I En Francia y con Girardin	79
II.I.II Del otro lado del Atlántico	88
II.I.III Y en el Río de la Plata	94
II.II Nomenclatura y periodizaciones: definiciones operativas	111
II.II.I De modernismo, y miopía	111
II.II.II La seducción del lenguaje: un género brasileño.....	121
II.II.III Una crónica operativa.....	124
II.III Insumos críticos y consecuencias “antológicas”	133
II.III.I Del periódico al libro	134
II.III.II Las antologías vernáculas	137
II.III.III Antologías de crónica en traducción	146
II.IV Destino de la traducción: relaciones iberoamericanas	152
II.IV.I Por los caminos canónicos: Martí y Machado	152
II.IV.II Y por los menos transitados: Herrera y Kilkerry	159
CAPÍTULO III. ANTOLOGÍA	167
III.I Una “posicionalidad declarada”	168
III.I.I Antología en traducción: ¿qué título?	169
III.I.II Recorte realizado	171
III.I.III Metodología y fijación de los textos.....	173
III.I.IV Disposición de la antología	175
III.I.V Aparato paratextual tentativo.....	176
III.II Propuesta de corpus para antologar y traducir	177
III.II.I José de Alencar	177
III.II.II França Júnior	181
III.II.III Raul Pompeia	183
III.II.IV Machado de Assis	185
III.II.V Olavo Bilac.....	189
III.II.VI Elvira Gama	192
III.II.VII Pedro Kilkerry	193
III.II.VIII João do Rio.....	194
III.II.IX Coelho Neto	198
III.II.X Lima Barreto	199

Mário de Andrade.....	202
III.III La antología en traducción	206
III.III.I Advertencias a la lectura	206
III.III.I José de Alencar.....	207
Crónica I. 24/09/1854. <i>Correio Mercantil</i>	207
Crónica II. 18/11/1855. <i>Diário do Rio</i>	220
III.III.II França Júnior.....	229
Crónica I. 15/08/1877. <i>Gazeta de Notícias</i>	229
III.III.III Raul Pompeia.....	242
Crónica I. 09/09/1888. <i>Diário de Minas</i>	242
Crónica II. 15/12/1889. <i>Revista Sul-Americana</i>	245
III.III.IV Machado de Assis.....	254
Crónica I. 07/12/1862. <i>Semana Ilustrada</i>	254
Crónica II. 19/05/1888. <i>Gazeta de Notícias</i>	260
Crónica III. 07/03/1889. <i>Gazeta de Notícias</i>	264
Crónica IV. 24/09/1893. <i>Gazeta de Notícias</i>	269
Crónica V. 16/06/1895. <i>Gazeta de Notícias</i>	275
III.III.V Olavo Bilac.....	281
Crónica I. 04/10/1894. <i>Gazeta de Notícias</i>	281
Crónica II. 30/03/1895. <i>Gazeta de Notícias</i>	286
Crónica III. 11/06/1895. <i>Gazeta de Notícias</i>	292
III.III.VI Elvira Gama.....	297
Crónica I. 02/09/1893. <i>O Paiz</i>	297
III.III.VII Pedro Kilkerry.....	302
Crónica I. 04/03/1913. <i>Jornal Moderno (Bahia)</i>	302
Crónica II. 05/03/1913. <i>Jornal Moderno (Bahia)</i>	305
III.III.VIII João do Rio.....	307
Crónica I. 02/08/1907. <i>Gazeta de Notícias</i>	307
Crónica II. 26/12/1906. <i>Gazeta de Notícias</i>	317
III.III.IX Coelho Neto.....	329
Crónica I. 25/03/1920. <i>A noite</i>	329
Crónica II. [fecha incierta, publicada en libro en 1923].....	333
III.III.X Lima Barreto.....	341
Crónica I. 04/10/1919. <i>Careta</i>	341
Crónica II. 04/10/1919. <i>Careta</i>	343
Crónica III. 23/10/1920. <i>Careta</i>	345
Crónica IV. 26/08/1922. <i>Careta</i>	349
III.III.XI Mário de Andrade.....	356
Crónica I. 15/02/1931. <i>Diário Nacional</i>	356
Crónica II. 12/06/1932. <i>Diário Nacional</i>	361
Crónica III. 08/11/1931. <i>Diário Nacional</i>	366

CAPÍTULO IV. COMENTARIOS SOBRE LA TRADUCCIÓN	373
IV.I Un antecedente y consideraciones de rigor	375
IV.II El proyecto de traducción	377
IV.II.I Traducción de crónica	380
IV.III Comentarios sobre algunos cronistas.....	381
Sobre Alencar	381
Sobre Machado	382
Sobre Bilac	384
Sobre Kilkerry	385
IV.IV Decisiones puntuales	386
REFLEXIONES FINALES	393
BIBLIOGRAFIA	397
Obras utilizadas	397
Otros recursos	426
Diccionarios y gramáticas.....	426
Corpus en línea	426
Archivos digitales	427
ANEXOS	429
Anexo A. Entrevista al Prof. Dr. John Gledson	429
Anexo B. Entrevista a la Prof. Dra. Esperança Bielsa	439

INTRODUCCIÓN

La crónica es un género antologable, pero poco se ha escrito sobre su traducibilidad. Tiende a primar en ese sentido una visión que la restringe a la cultura en la que originalmente surgió, y que la confina a los límites de una determinada lengua. Pesa en esa valoración una asociación de la crónica a su soporte mediático original, y la creencia de que el texto no puede trascender esa circunstancia material, esa cultura en particular. La realización de una antología de crónicas brasileñas en traducción al castellano ya de partida tematiza ambas condiciones, al tiempo que las aúna en tanto mecanismos paralelos y coincidentes en la tarea que se propone. Antologar y traducir al castellano crónicas brasileñas del Siglo XIX y principios del Siglo XX son tareas que se transforman en ejes de la presente tesis, en una investigación que se desliza por extensos e inexplorados corpora de textos que demandan una lectura comparativa, y ofrece como resultado una antología en traducción comentada.

Como escribía Olavo Bilac sobre el género:

Estos comentarios leves, que duran aún menos que las gastadísimas rosas de Malherbe, no derrumban a las instituciones, no asientan en la tierra al imperio de la justicia, no suben ni bajan el cambio, no depravan ni regeneran a los hombres: se escriben, se leen, se olvidan, después de servir para llenar cinco minutos de la monótona existencia de todos los días. Pero, quién sabe, tal vez muy tarde, un investigador curioso, removiendo este polvo tenue de la historia, venga a encontrar dentro de ella algo...¹ (DIMAS, 2006b: 227).

¹ “Estes comentários leves, que duram menos ainda do que as estafadísimas rosas de Malherbe, não deitam abaixo as instituições, não fundam na terra o império da justiça, não levantam nem abaixam o câmbio, não depravam nem regeneram os homens: escrevem-se, lêem-se, esquecem-se, tendo apenas servido para encher cinco minutos da monótona existência de todos os dias. Mas, quem sabe, talvez muito tarde, um investigador curioso, remexendo esta poeira tênue da história, venha achar dentro dela alguma coisa...”. Todas las

El fragmento pertenece al grupo de las afirmaciones seductoras, que cercan la definición de un género huidizo. Cita elocuente de la naturaleza de la crónica y de sus avatares, no deja de traslucir una cierta conciencia del valor que estos textos podrán tener en un futuro lejano. Ese “algo” al que se refiere Bilac podrá ser el insumo histórico en estado bruto, las pistas sobre la materialidad de la prensa escrita, sobre la sociología, o la antropología de una determinada época. O, tal vez, el valor estético de esos textos, elemento no siempre favorecido a la hora de abordarlos.

Una actitud similar a la que Bilac muestra públicamente frente a la crónica es la que encontramos en la supuesta apatía que Machado de Assis expresaba hacia sus escritos para la prensa diaria, que una única vez juntó para publicación en libro, en 1899². O incluso en Mário de Andrade, cuando en el prólogo de *Os Filhos da Candinha*, comenta que la crónica para él nunca habría tenido mayor interés que el lúdico, cuando “jugaba a escribir”³, en una tarea que se transforma en “la válvula verdadera por donde yo me desfaticaba de mí”⁴ (ANDRADE, 1963: 10). Este fenómeno está ligado a la necesidad financiera por parte de los escritores de dedicarse a la escritura en prensa, que demanda el aceptar la lógica del periódico, y someterse a los condicionamientos del “gran vehículo del espíritu moderno”⁵ (MACHADO, 1994: 959). Lo que está hecho bajo demanda, no relevaría en términos literarios, parece haber sido la postura de los cronistas –o al menos de sus máximas sobre el género– y, lo que no es menor, de una porción de la crítica. Siguiendo la idea de impureza del gesto cronístico, una parte de la crítica relegó esta zona de la obra de autores como Machado de Assis u Olavo Bilac, por citar sólo dos ejemplos, prefiriendo la novela, el cuento o la poesía.

Los cronistas brasileños han sido escasamente traducidos al castellano como tales, es decir, como cronistas. Machado de Assis cuenta con numerosas traducciones a la lengua de Cervantes, aunque una sola antología de crónicas⁶. Olavo Bilac aparece en varias

traducciones al castellano con el original como nota de pie de página, a menos que se informe de otra manera, son de mi autoría.

² ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Páginas recolhidas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1899.

³ “[...] brincava de escrever”.

⁴ “[...] a válvula verdadeira por onde eu me desfaticava de mim”.

⁵ “[...] o grande veículo do espírito moderno”.

⁶ *Crônicas escogidas*. Trad. Alfredo Coello. Madrid: Sexto Piso, 2008.

antologías de poesía brasileña en castellano⁷, pero su extensa labor periodística permanece inédita en este idioma –además de poco conocida en Brasil, donde recién en 2003 Antonio Dimas materializó la tarea de editarlas en su casi totalidad en formato de libro. Ni que decir de Mário de Andrade, cuyo *Macunaíma* posee dos traducciones al castellano (Seix Barral, 1977; Ayacucho, 1979), suerte que no han corrido las crónicas de su autoría. De esta forma, el desconocimiento de la faceta de cronistas dentro y fuera de Brasil parece ser paralelo, fenómeno que tal vez no sea tan evidente en otros cronistas posteriores, como Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Manuel Bandeira o Rubem Braga, que cuentan con un amplio reconocimiento dentro de su país, y que han sido traducidos como cronistas, además de poetas o prosistas. De todas maneras, volverse sobre los primeros cronistas brasileños, y no sobre los consagrados del Siglo XX, es abrirse camino entre textos escasamente clasificados, cuando no dañados en sus soportes materiales.

En efecto, las crónicas decimonónicas lograron una amplia circulación cuando publicadas, pero no tanto así en las décadas posteriores. Los esfuerzos por editarlas de manera sistemática en formato libro son recientes, y se afianzan sobre todo a partir de 1990. Lo mismo ocurre con la digitalización de los periódicos, aún más cercana en el tiempo, que enfrentó el obstáculo lógico de su preservación material hasta entonces. La circulación ligada a la fugacidad del periódico, guardado en un archivo físico, entre otras razones, fue un factor de peso para que las crónicas brasileñas del Siglo XIX no trascendieran tampoco fuera de fronteras. No obstante, se debe admitir que toda la literatura brasileña es escasamente traducida al castellano, y no solamente la crónica.

Un texto que es extraído del periódico donde fue publicado hace más de un siglo, inserto posteriormente en una selección antológica de orientación académica y luego traducido a una nueva lengua y a un nuevo sistema literario, discute, queriendo o no, nociones como las de relevancia, representatividad, historicidad, crítica y traducción, entre otras. En suma, la creación de esta antología propone un diálogo traductivo del género de la crónica y, más precisamente, de la crónica del Siglo XIX e inicios del Siglo XX, entre el portugués de Brasil y el

⁷ Para un abordaje de la historia de las antologías de poesía brasileña en castellano y las repeticiones de determinados poetas en esos corpus, ver: LÁZARO, 2014.

castellano, en su variante rioplatense. Al mismo tiempo, busca discutir la imbricación, reciprocidad y las tensiones intrínsecas entre las tareas del investigador en crónica, del antologador y del traductor. No menos importante es el hecho de que se trata de una tesis surgida en el seno de la comunidad académica brasileña que, al proponer la traducción comentada de la antología, investiga en la medida en que realiza, analiza su propia actividad conforme ejecuta.

Ya lo reconocía José Enrique Rodó en un discurso preparado para ser proferido en Rio de Janeiro a inicios del siglo pasado –pero que nunca llegó a sus oyentes: “Nos conocemos intelectualmente muy poco” (RODÓ, 1950: 38). Y lo reafirmaba Emir Rodríguez Monegal al sugerir que Hispanoamérica y Brasil son “dos áreas del mundo americano que suelen desconocerse con olímpica desatención” (In: PAZ, CAMPOS, 1986: 12). Asimismo, la iniciativa comparativa que Ángel Rama desarrolló en *Transculturación narrativa en América Latina* (1984, 2008), no ha conocido una profundización de largo aliento en ámbitos como el de la crónica, por ejemplo.

En los últimos años, se advierte un aumento en las relaciones de traducción literaria entre Brasil y sus vecinos de lengua castellana, ya sea por la progresiva globalización de los bienes de consumo cultural y por la creciente presencia de Brasil en la región, como por el fortalecimiento de los planes de apoyo a la traducción que la Biblioteca Nacional de Brasil apuntala en la actualidad, entre otras razones. Debe apuntar asimismo el trabajo de larga data realizado por los Centros Brasileños de Cultura, y la tarea editorial que realizan en algunas ciudades del continente. Tal flujo literario, que se torna efectivo de varias maneras –publicaciones de un solo autor, o antologías de poesía o de cuentos– ha desconsiderado de manera bastante general el género de la crónica, tan proficuo en Brasil y en los países de Hispanoamérica.

Cabe preguntarse si por su carácter parcialmente efímero, ligado a los hechos cotidianos, o por el soporte en el que en general aparece, el periódico, la crónica no es un producto plausible de exportación de manera constante a otras lenguas. En un acercamiento al universo en traducción, no parece haber antologías de crónicas de varios autores, y sí antologías de un único cronista, como lo demuestra la reciente publicación en Montevideo de *Las mariposas del lujo y otras crónicas*, de João do Rio, traducida por Pablo Rocca⁸; o la publicación pionera en

⁸ RIO, João do. *Las mariposas del lujo y otras crónicas*. Trad. Pablo Rocca. Montevideo: Banda Oriental, 2013.

2008 de *Crónicas escogidas*, de Machado de Assis, traducidas por Alfredo Coello en España y México, una curiosa excepción en el plano de las traducciones de la obra machadiana, enfocadas en los cuentos y en las novelas de este autor. Sin embargo, la ausencia de una tradición de traducción de crónicas brasileñas en castellano y la inexistencia de una reflexión sistemática sobre la traducción de crónica dentro de la literatura disponible en los Estudios de la Traducción, justifican una tesis que se adentre en esta área de estudios de una manera teórico-práctica. Ofrecer un panorama de esta producción ligada originalmente al periódico, pero con más durabilidad y proyección como literatura de exportación, problematizar los desafíos particulares de la traducción de estos textos, y lidiar de forma comparativa con ambos sistemas literarios, son los objetivos de la presente tesis.

El supuesto desde el que se parte es la confluencia y reciprocidad de las tareas del investigador en crónica, del antologador y del traductor. A grandes rasgos, el CAPÍTULO I ofrece una discusión de los aportes de la Literatura Comparada y de los Estudios de la Traducción que permiten tal acercamiento. En primer lugar, relaciona las tareas de antologar y traducir en tanto procesos de mediación, para entonces situar a la antología como un género y como un mecanismo crítico. A este respecto, para delinear un marco teórico que sea relacional entre la antología y la traducción, se destacan los aportes de Ton Naaijken, en tanto afirma:

Las antologías, por lo general, pertenecen a un género que responde a una segunda instancia: engloba material que ya ha sido publicado en otra parte. Esta calidad, la de responder a una segunda instancia, es compartida con las traducciones, textos que también siguen a textos anteriores, tanto lógica, como cronológicamente. En ambos casos, se crea algo nuevo al mismo tiempo, debido al diseño, la disposición y la función alterada de los textos⁹. (NAAIJKENS, 2006: 512)

⁹ “Anthologies, by and large, belong to a genre that responds on second instance: encompassing material that has previously been published elsewhere. This quality, to respond on second instance, they share with translations, also texts that follow earlier texts, both logically and chronologically. In both cases,

Este posicionamiento forma parte de la matriz más general de la tesis, y si bien tiene implicaciones en las decisiones puntuales de selección y traducción, no será el único enfoque teórico utilizado para la labor antológica y traductiva. En tal sentido, se busca que esta asociación de los procesos de antologar y traducir sea entendida en un plano teórico, mientras que las consideraciones prácticas sobre las traducciones realizadas estarán en el último capítulo, después de la traducción en sí.

El CAPÍTULO I prosigue con un relevamiento de diferentes abordajes de las antologías de literatura en traducción y su status en la cultura meta, asunto que ha sido problematizado por los Estudios de la Traducción en las últimas décadas. Finaliza, por otra parte, con una propuesta teórico-metodológica hacia el segundo capítulo por la vía de una relectura de la poética sincrónica y la transcreación de Haroldo de Campos.

Las antologías traducidas, trabajos de selección y traducción, traen, de forma implícita o explícita, la discusión sobre lo que “merece” ser tenido en cuenta, y lo que permanece fuera de ese “ramo de flores” (en griego “anthos”= flor y “legein”= recoger). Problematizando o no la operación de selección, no se zanja la evidencia de que cada antología posee un proyecto de selección y periodización de obras y autores, ofreciendo un panorama en este caso de la crónica brasileña. Aquí, se retoma la lectura de la poética de la traducción de Haroldo de Campos, en varios sentidos. El primero es en la consideración de la traducción en tanto operación crítica, presente desde el ensayo pionero “Da tradução como criação e como crítica”, de 1967. El segundo por ser la traducción el mecanismo de conformación de un *paideuma* de autores, que procura una visión sincrónico-retrospectiva, en sintonía con el presente de creación del destino de la obra traducida.

Por su parte, el CAPÍTULO II, titulado “La crónica en antología y en traducción”, es el más extenso de la tesis y posee cuatro grandes partes. En un principio, realiza una “Cronología de la crónica” en torno a su surgimiento en Francia, y luego en el espacio iberoamericano, para así analizar cómo los procesos mediáticos del Siglo XIX, sobre todo el periódico, impactan sobre la poética de la crónica. Subyace aquí la idea de que es en el periódico que se juega la literatura de un siglo en el que se consolidan las unidades nacionales, y que un análisis en términos

something new is created at the same time, because of the design, the arrangement and altered function of the texts”.

mediáticos es fundamental para abordar las poéticas resultantes de estos cambios en el tejido social y cultural de las nóveles naciones. Este capítulo pretende situar a la crónica en los vertiginosos cambios de la vida urbana francesa e iberoamericana del Siglo XIX, contribuyendo decisivamente a la formación de un público lector. Este detenimiento comparativo en las condiciones mediáticas del género contribuye, asimismo, a delimitar el proyecto de traducción en la actualidad, en otra lengua y con otro soporte mediático.

En segundo lugar, este capítulo se aboca a la búsqueda de una definición de la crónica para la antología en traducción, lo que se titula “Nomenclatura y periodizaciones: definiciones operativas”. Allí, se ofrece un análisis de los abordajes hispanoamericanos sobre la crónica modernista, que han tenido pocos puntos de contacto con el espacio brasileño, y cuya falta de autonomía disciplinaria ha asimismo dificultado la delimitación del género y sus características textuales. Ya en cuanto a la crítica brasileña, se expone su autosuficiencia en el contexto de Iberoamérica, y se analiza a nivel discursivo el postulado de “propiedad” que la misma lanza sobre el género crónica. En función de estos movimientos, para cerrar el apartado, se propone una conceptualización de la crónica, que más que una definición última, es una herramienta operativa para lidiar con la antologación y la traducción del trabajo propuesto. Es importante adelantar que, lejos de realizar una definición esencialista de la misma, lo que se pretende es trabajarla a la luz del desarrollo mediático expuesto en la primera parte del capítulo, y del desafío de la antología en traducción. En otras palabras, la definición es tendiente a insertarla nuevamente en otro proceso mediático, que es el de la antologación y la traducción simultáneas en el Siglo XXI.

El tercer apartado del CAPÍTULO II se titula “Insumos críticos y consecuencias ‘antológicas’”, y traza el camino de la crónica desde el periódico al libro desde el punto de vista de los cambios que experimenta al pasar de un soporte a otro. Estas mudanzas, fundadas en la titulación, la indicación de fecha de publicación original, los cortes textuales y la selección de textos más literarios que informativos, sirve para abordar cuatro antologías vernáculas de crónicas brasileñas –tres publicadas en Brasil y una en Portugal–, foco de la segunda parte del apartado. De esta manera, se llega al análisis de dos antologías de crónicas en traducción publicadas en las últimas décadas, antecedentes de esta antología. Se trata de *Crónicas escogidas*, de Machado de Assis, y *Las mariposas del lujo y otras crónicas*, de João do Rio. El objetivo es relevar elementos paratextuales y textuales que indiquen cuáles han sido las estrategias adoptadas para la introducción de estas crónicas en otros

idiomas –castellano en este caso– y en qué medida tales estrategias se relacionan con los enfoques críticos discutidos. No menos importante, este último punto contribuye a la delimitación del proyecto traductivo que se desarrolla en el próximo capítulo.

En el último apartado del CAPÍTULO II, titulado “Destino de la traducción: relaciones iberoamericanas”, se realiza una lectura comparativa de Machado de Assis y José Martí, como cronistas centrales de las tradiciones puestas en contacto en la antología en traducción. Este recorte se articula con otro ejercicio paralelo, que hace dialogar a dos cronistas menos centrales: Pedro Kilkerry y Julio Herrera y Reissig.

El CAPÍTULO III contiene la antología en traducción, eje de la tesis. Comienza por el establecimiento de los criterios generales de la misma, apartado titulado “Una ‘posicionalidad declarada’”, en referencia a lo propuesto por Martha Cheung en una iniciativa antológica similar (2012). Allí se problematiza el título (*Causales & casuales: Crónicas brasileñas del Siglo XIX e inicios del Siglo XX*), el recorte realizado, la metodología de trabajo y la fijación de los textos, y el aparato paratextual tentativo para una propuesta académica, pero que busca ser editorial en una instancia posterior. El capítulo sigue por una “Propuesta de corpus para antologar y traducir”, que expone las razones que sustentan la elección del grupo de cronistas y crónicas que integran la antología en traducción, presentada en formato bilingüe.

Las consideraciones sobre la traducción emprendida se ofrecen en el CAPÍTULO IV, titulado “Comentarios sobre la traducción”. Allí se hace referencia a un antecedente inmediato del trabajo en traducción de crónica, y se plantean los pilares que conformaron el proyecto de traducción. A continuación, hay un análisis de la traducción emprendida en dos dimensiones: una general de la traducción del género crónica, asunto sobre el cual hasta el momento hay casi nula reflexión teórica; y otra particular sobre cada uno de los cronistas traducidos. La tercera parte del capítulo tematiza las decisiones traductivas, con anotaciones en el plano léxico y morfosintáctico.

La tesis cierra con las REFLEXIONES FINALES, referentes a los tres grandes temas que se problematizan a lo largo del trabajo: antología en traducción, crónica y traducción literaria; y tendientes a esbozar posibles líneas de trabajo posteriores. En los ANEXOS, por su parte, están dispuestas dos entrevistas realizadas durante la investigación.

CAPÍTULO I. UNA ANTOLOGÍA EN TRADUCCIÓN

El razonamiento que guía la construcción de este capítulo es simple, y apunta hacia el desarrollo de una tesis compuesta por dos tareas paralelas y recíprocas: la realización de una antología de cronistas brasileños y la traducción de la misma al castellano. Si en una investigación de esta naturaleza debe justificarse el corpus de crónicas que compone la antología o los criterios de traducción, hay antes otro paso que se desprende del lugar desde el que es realizada la tesis. En la base misma de este trabajo, hay otra doble naturaleza. Debe relevarse lo existente hasta ahora en materia de antologías de crónicas en traducción, ya sea teórico, como práctico, para así realizar una nueva antología en traducción. Este capítulo se detiene en la primera de esas vertientes, aunque comenzará sobre su fin a esbozar el marco de la segunda parte del trabajo.

El hecho de que la tesis esté inserta en los Estudios de la Traducción, demanda la elaboración del marco conceptual que la disciplina provee, sus antecedentes y potencialidades, y también sus limitaciones a la hora de enfrentar un objeto de estudio cuya intersección de grandes áreas (crónica, antología, traducción), ha sido escasamente explorada hasta el presente. En otras palabras, aquí se delimitan los presupuestos teóricos con los cuales voy a operar, con referencias a la literatura disponible, así como se elabora la propuesta teórica donde confluirán las tres áreas mencionadas. Lo anterior permitirá hablar de una selección de crónicas para traducción, y de las especificidades de la traducción del género crónica, en los CAPÍTULOS III y IV respectivamente.

La constatación de la naturaleza relacional y de mediación de los procesos antes destacados, es el primer paso para una indagación más profunda acerca de las consecuencias en el plano de las decisiones del antologador-traductor, en un ejercicio de análisis de lo que será realizado a lo largo del trabajo, y que se verá con más claridad en los capítulos siguientes. Este objetivo se encontrará con las limitaciones propias de la ausencia de distancia entre la ejecución y el análisis, que no son pocas. Simultáneamente, es probable que algunos presupuestos útiles para abordar la tradición de traducción disponible no sean útiles para orientar el rumbo de la antología en traducción de factura propia. Precisamente, lo que quiero subrayar es la dificultad de articular las herramientas analíticas con los instrumentos que sirven para seleccionar y traducir la antología resultante.

La conjunción de la investigación en crónica, realización de una antología, y su traducción, es destacada aquí en un plano general y relacional, que permite realizar en los próximos capítulos una propuesta de antología de crónicas en traducción, sacando provecho de la antología como soporte y fruto de la tradición de traducción correspondiente. En suma, el contenido eminentemente teórico de esta primera parte funciona en tanto justificación y delimitación del terreno para la tarea propuesta. Comienza con la relación entre antologar y traducir como procesos de mediación, y avanza sobre el posicionamiento de la antología como género y mecanismo crítico. A continuación, ahonda en las antologías de literatura en traducción y el status que poseen en la cultura que las recibe, al tiempo que culmina con una propuesta teórico-metodológica hacia el segundo capítulo por la vía de una relectura de la poética sincrónica y la transcreación de Haroldo de Campos.

La oscilación entre lo descriptivo y la toma de decisiones, es una constante en la construcción de los pilares conceptuales de este trabajo, en el que se podrá ver un vaivén entre el análisis y la preparación del plan de traducción, sin buscar ocultar la problematicidad de su naturaleza.

II Antologar y traducir

El segundo grado de los procesos de traducción se relaciona con el de las antologías, procesos metatextuales en la medida en que lidian con material textual ya existente. La asociación entre el antologar y el traducir se da en un plano relacional entre sistemas literarios, como el que se analiza en este capítulo, pero también en la imbricación de tales tareas cuando son enfocadas desde la minucia que será expuesta más adelante, cuando se analice la traducción realizada. Sean enfocadas de la manera que sean, estas operaciones no están exentas de un matiz negativo debido a las “sospechas” acerca del gesto metatextual. En los Estudios de la Traducción, la discusión es de larga data. Se trata de un recelo que se afirma en la presuposición de un significado inmanente, y que atribuye una anomalía representativa al resultado que la traducción, y la antología, puedan ofrecer. De esta manera, en una generalización meramente ilustrativa, si por una parte la traición pesa sobre los hombros del traductor, la parcialidad lo hace sobre los del antologador. No obstante, es a partir de la reflexión sobre la parcialidad y

potencialidad que las investigaciones en los Estudios de la Traducción han podido ofrecer análisis provechosos de los procesos de mediación en la conformación de la literatura de un determinado espacio y tiempo, y del papel de las figuras que intermedian entre la creación y la lectura.

Una parte del movimiento que ocurre en los Estudios de la Traducción como disciplina se relaciona con el “*linguistic turn*”, o “giro lingüístico” en español, en tanto fenómeno epistemológico, al que Richard Rorty define en el prólogo del libro homónimo con la metáfora: “Puesto que la filosofía tradicional ha sido [...] en gran medida un intento de cavar debajo del lenguaje por lo que el lenguaje expresa, la adopción del giro lingüístico presupone la tesis de fondo de que no hay nada para encontrar en ese cavar”¹⁰ (RORTY, 1968: 10). La visión del lenguaje como una mera denominación de un mundo exterior a él dejaba paso, gracias al aporte filosófico de Ferdinand de Saussure y Ludwig Wittgenstein –luego ampliado en el seno de la filosofía analítica, pero también en otras áreas– a una visión del mismo como elemento constitutivo de la realidad. Las consecuencias de ese gesto fueron profundas en el campo epistemológico del Siglo XX. En su crítica a la radicalización pragmática del giro lingüístico que ocurrirá más adelante por parte de Rorty, Jürgen Habermas contextualiza:

El modelo epistemológico “de la comunicación” permite comprender que no tenemos ningún acceso inmediato a entidades en el mundo que sea independiente de nuestras prácticas de entendimiento y del contexto lingüísticamente constituido de nuestro mundo de la vida [...] (HABERMAS, 1997: 11)

Al considerar al lenguaje como elemento constitutivo de cualquier indagación filosófica, y al examinar entonces el lenguaje en que son planteados los problemas de las distintas áreas del conocimiento, se favorece el surgimiento o la consolidación de disciplinas que analizan los procesos de mediación, como los Estudios de la Traducción. La conferencia realizada en Leuven en 1976, que reunió a académicos como Itamar Even-Zohar, José Lambert, André

¹⁰ “Since traditional philosophy has been [...] largely an attempt to burrow beneath language to that which language expresses, the adoption of the linguistic turn presupposes the substantive thesis that there is nothing to be found by such burrowing”.

Lefevre, James Holmes, Gideon Toury, Theo Hermans y Lieven D’Hulst, funcionó como momento de cristalización de una metodología descriptiva de acercamiento al fenómeno de la traducción, ciertamente innovadora y heredera de un marco epistemológico propicio a su surgimiento. En aquel momento, Even-Zohar presentó su trabajo “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, en donde desarrolló una visión sistémica sobre la traducción, donde el lugar de la literatura traducida no es un elemento dado, sino el resultado de la interrelación entre diversos sistemas con una dinámica propia. Los Estudios de la Traducción se fueron consolidando como una disciplina descriptiva, orientada a las condiciones de la cultura meta, y sistémica. Los objetos de estudio se multiplicaron, y, dentro de las investigaciones pioneras, surgen aquellas sobre las antologías de literatura en traducción y el rol que las mismas desempeñan en las culturas que las reciben. Una parte de la presente tesis, en un plano descriptivo y preparatorio de la antología en traducción, se inserta en la aludida vertiente crítica, sustentando además, como se verá en el siguiente apartado, la ecuación de la antología como género y como mecanismo crítico.

Antes de seguir adelante, vale la pena detenerse en el rol del antologador y del traductor, pues no es despreciable el insumo estético-filosófico que la propia literatura en el Siglo XX provee. “Nadie puede compilar una antología que sea mucho más que un museo de sus `simpatías y diferencias`, pero el Tiempo acaba por editar antologías admirables. Lo que un hombre no puede hacer, las generaciones lo hacen” (BORGES, 2004: 3), afirmaba Jorge Luis Borges en el prólogo de una antología de poesía de su autoría publicada en 1968. Su visión sobre la antología apuntaba hacia el mismo lugar, en lo práctico y en lo teórico, que el ensayo “Las versiones homéricas” condensa con la lapidaria frase: “El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio” (BORGES, 1974: 239), instaurando así a la traducción como el paradigma textual por excelencia. Está, en la primera cita, la referencia a lo que escapa al control del antologador, al tiempo como dimensión que termina seleccionando los textos que pasan a la posteridad, pero también al enfoque parcial del universo que supone cualquier iniciativa de reunir textos diversos bajo un denominador común. Paralelamente, se infiere de la postura borgiana la noción de lo infinito en el devenir de lecturas y traducciones, una relativización constitutiva que sirve para pensar la tarea de quien realiza la antología en traducción, y también ayuda a analizar la tradición de antologías y de traducciones en la que se inserta.

Como la traducción, la antología es reactiva, nace por la disconformidad hacia el orden de los elementos literarios hasta cierto momento. Además, puede ser, como apuntaba Jacques Derrida sobre el archivo, “*instituyente y conservador*. Revolucionario y tradicional. Archivo eco-nómico en este doble sentido: guarda, reserva, ahorra, pero de un modo no natural, o sea, haciendo la ley (*nómos*) o haciendo respetar la ley”¹¹ (DERRIDA, 2001: 17). En esa reserva y ahorro, la antología lleva el germen de una visión particular de mundo literario incompleto que necesita un nuevo reordenamiento, materializado en propuesta provisoria que se levanta como modelo posible hacia el futuro –retornando a Derrida en la misma obra citada; en un gesto promovido por el antologador que se adjudica tal tarea.

Podemos pensar a la traducción como el motor de la inconformidad hacia el orden establecido, capaz de proponer un reordenamiento de las piezas dentro de una literatura. No menos importante es que el signo reactivo que impregna la actividad del antologador, al igual que la del traductor, no es impedimento para la efectiva realización de estas tareas metatextuales, sino precisamente una condición de su existencia.

Comenzar pidiendo disculpas, como es usual en los prólogos de las antologías, promueve una aproximación en la que las mismas no son leídas con independencia de los textos que le dan nacimiento. El antologador se refugia en la negación de su obra, la anula, pero incluso de esta manera no deja de mostrarla. Así, el resultado no es una lectura solamente subsidiaria de lo que contiene, sino del género antología, que termina siendo una especie de contenedor truncado, incompleto, aunque necesario a pesar de sus males. Como si la realidad del texto estuviera de forma parcial allí, y no en la reunión que la antología convoca; y como si el antologador nunca llegara a estar a la altura de las circunstancias: “la crítica –o buena parte de ella– ha abundado en el discurso tautológico o pleonástico que, partiendo de la ecuación que emparenta antología con selección, podría resumirse en una sola frase: Esta no es mi antología” (RUIZ CASANOVA, 2001: 46). Según Ruiz Casanova, esta tendencia no es aplicable a todas las antologías, aunque en general oficia de sustrato a la selección y reunión de textos en un

¹¹ “(...) *instituinte e conservador*. Revolucionário e tradicional. Arquivo econômico neste duplo sentido: guarda, põe em reserva, economiza, mas de modo não natural, isto é, fazendo a lei (*nómos*) ou fazendo respeitar a lei”.

nuevo cuerpo, y, frente al devenir histórico o a los cambios en el gusto, sirve para que el antologador pueda plantar su coartada.

Es curioso, no obstante, que a pesar del carácter “incompleto” de la antología, el antologador no es siempre invisibilizado, como lo ha sido el traductor. Al detenerse en las singularidades del antologador de poesía en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Claudio Guillén observa: “Escritor de segundo grado, el antólogo es un superlector de primerísimo rango” (GUILLÉN, 1985: 413). Aunque antología y traducción son movimientos similares, y en ambos casos se observa lectores de “primerísimo rango” –recordando a Salas Subirat en su nota sobre la traducción de Joyce–, como sugerí en el párrafo anterior existe una diferencia significativa en el status del traductor y del antologador: el segundo parece ostentar mayor jerarquía frente a la comunidad de lectura, ya que valida un orden, una disposición de la tradición. En función de ello, suele aparecer en las tapas de sus antologías, escribe prólogos y otros discursos de acompañamiento, erigiéndose como autoridad de los textos que reúne.

¿Qué ocurre, entonces, con el doble caso del antologador-traductor, objeto/condición de esta tesis? ¿Es posible aventurar que la jerarquía frente al lector posible pueda provenir más de la primera tarea que de la segunda? En términos de una metafísica de la traducción, asunto al que volveré sobre el fin de este capítulo, quizá uno de los gestos más reveladores de Borges ocurre cuando desdibuja la primacía del original, interrumpiendo la direccionalidad temporal y la condición secundaria de la traducción (BORGES, 1974). Llegados hasta aquí, es posible hablar del estatuto ontológico de antologar y traducir. Es en ese punto, en la naturaleza metatextual, que traducción y antología pueden seguir siendo equiparadas. Si bien la poética borgiana hace de fundamento para entrever la dinámica del universo literario en un plano metafísico, es necesario encontrar un marco analítico para abordar las antologías de crónicas en traducción previamente publicadas y analizar la tradición de traducción, casi inexistente, de la crónica brasileña en castellano.

I.II La antología como género y como mecanismo crítico

El título de este apartado condensa la actitud teórica, y también operativa, que guía tanto el análisis de las antologías en la formación de la literatura, como la realización de una antología de crónicas brasileñas

en castellano. Hay aquí dos cuestiones consecutivas relativas a estatuto genérico: la fundamentación de la antología como género y como mecanismo crítico, para luego establecerla como soporte de las particularidades del género crónica. Mientras que en este subcapítulo son expuestas las razones por las cuales es provechoso que la antología sea abordada como un género, partiendo de la base de los estudios de los géneros literarios y siguiendo por aportes recientes de investigadores de variada procedencia¹²; el abordaje del género crónica, que aparece en el próximo capítulo, es un estudio de las consecuencias que ha tenido el aparato crítico sobre su conceptualización, especificidad y circulación dentro de fronteras, y en traducción. En este apartado, el recorrido tiende a posicionar a la antología como género en un sentido operativo, como forma posible para la propuesta de una antología de cronistas brasileños. Mientras tanto, la discusión sobre el género crónica será menos orientada a posicionarla como género, un movimiento que ya ha sido ejecutado por la crítica con anterioridad, y más centrada en las consecuencias que tiene la “hibridez” entre el periodismo y la literatura que se le adjudica, en tanto estrategia que obstaculiza de cierta manera su valoración como texto autónomo.

¿Por qué releva el posicionar a la antología como un género? Porque desde su conceptualización como tipos de textos con ciertas regularidades, podemos observar el funcionamiento previo que han tenido y el rol en la formación de la literatura y en los flujos de traducción. Por otra parte, porque es precisamente como una forma genérica que es, que vendrá a condicionar la recepción del tipo de textos que contiene y presenta. La interrelación del género antología con el género que antologa es de particular interés, por lo que será una cuestión a retomar en el Capítulo II. El fenómeno es más notable en el caso de la crónica, ya que es la antología la forma privilegiada de difusión de este tipo de textos cuando reunidos desde la distancia histórica y espacial. Nacidos ligados al periódico como soporte material y simbólico, vendrán a ser recogidos en una circunstancia histórica posterior y diferente de la que los vio nacer, para conformar una antología en traducción. Esta es justamente la advertencia que hace Lieve D’Hulst en un texto reciente, en el que apunta el alcance del posicionamiento de la antología como género, y las críticas a la que se expone por ese gesto, al

¹² GUILLÉN, 1985; ESSMANN, FRANK, 1990; KITTEL, 1995; BODEKER, ESSMAN, 1997; FRANK, 2001; NAAIJKENS, 2006, entre otros.

tiempo que señala las posibilidades de la misma como mecanismo de mudanza del género que antologa (D'HULST, 2013: 19).

Volviendo al objetivo de este apartado, es necesario remontarse a los formalistas rusos, quienes fueron especialmente atentos a la problemática de los géneros literarios. Boris Tomachevski advirtió la necesidad de analizarlos descriptivamente como grupos de obras con filiaciones en su “sistema de procedimientos y procedimientos específicos” (TOMACHEVSKI, 1982: 214), donde el abordaje histórico es un elemento insoslayable y no es posible una clasificación lógica según principios únicos. En este texto de 1928, Tomachevski se refiere a una dinámica inherente a los géneros literarios, a los cambios que experimentan, a las jerarquías que resultan, a sus evoluciones y también a los momentos de desagregación e inclusive de “revolución” (TOMACHEVSKI, 1982). El cambio de paradigma que suponen estas investigaciones con pretensiones científicas es evidente. En un sentido similar, aunque posterior y con declaradas divergencias, Bakhtin enfoca el problema, pero desde el lugar de los géneros discursivos como “*tipos relativamente estables* de enunciados”¹³ (BAKHTIN, 1997: 279), en estrecha relación con la esfera de utilización de la lengua en que son articulados.

Más adelante, al problematizar la dinámica de surgimiento y transformación de los géneros, Tzvetan Todorov inquiriere “¿De dónde vienen los géneros? Pues bien, muy sencillamente, de otros géneros. Un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación” (TODOROV, 1988: 34), evidenciando la dinamización del Siglo XX de una discusión que viene desde la *Poética* de Aristóteles. Ya lo sugiere Miguel Garrido Gallardo: “Superando los extremos de las adopciones rígidamente preceptivas de la doctrina aristotélica en las estéticas clasicistas y el embate idealista del siglo pasado que negó puramente su existencia (Croce *dixit*)” (GARRIDO GALLARDO, 1988: 20) es que esta discusión ha sido posible. En relación a lo anterior, estaba consolidado el enfoque de reemplazo de los tipos de mimesis como criterio de división de los géneros, postulando la necesidad de un acercamiento a los mismos como codificación de propiedades discursivas, como instituciones, en tanto funcionan como “‘horizontes de expectativa’ para los lectores, como ‘modelos de escritura’ para los autores” (TODOROV, 1988: 38) –y aquí se podría agregar que como

¹³ “[...] *tipos relativamente estáveis* de enunciados”.

modelo también para los demás involucrados en la dinámica de estos procesos, como por ejemplo los antologadores y traductores. Cuando discute la importancia del abordaje del género, Todorov no escatima el lugar en que lo posiciona: “El género es el lugar de encuentro de la poética general y de la historia literaria; por esa razón es un objeto privilegiado, lo cual podría concederle muy bien el honor de convertirse en el personaje principal de los estudios literarios” (TODOROV, 1988: 39).

Coincidentemente, Alastair Fowler propone al género como uno de los mecanismos más fuertes en la valoración de un determinado grupo de obras: “De hecho, los cambios en el canon literario se pueden referir, a menudo, a la revalorización o la devaluación de los géneros que representan obras canónicas” (FOWLER, 1988: 96). Sería el género, y no tanto el aspecto “puramente” estético de las obras, lo que determinaría la jerarquía de algunas, donde sus fluctuaciones, las del género literario, como categorizaciones dinámicas, influenciarían en gran medida la valoración de una obra en detrimento de otras¹⁴. Cabe destacar que Fowler, para dar cuenta de los cambios en la jerarquía genérica, así como de la disponibilidad y valoración de cada uno de ellos, recurre a las antologías como mecanismos de ampliación o reducción del espacio de un género o un subgénero (FOWLER, 1988: 123). Más preocupado con las oscilaciones en el corpus de autores u obras contenido en esas antologías para la posterior fijación de un lugar en el canon, Fowler no se adentra en la discusión de las antologías como un género en sí mismo. Sin embargo, sugiere pistas que permiten visualizar la importancia de la selección que la antología realiza para la consolidación de un género por lo que incluye en su selección, pero no menos importante, por el mecanismo crítico en el que se transforma gracias a los elementos paratextuales que terminan formando parte de la obra. Es decir, si bien el foco de Fowler está en el papel de los cambios de los géneros en la construcción del canon, establece el lugar privilegiado que la antología tiene en la fijación de las categorías genéricas, y en sus modificaciones en el plano diacrónico. El

¹⁴ La discusión sobre el canon viene de la mano de lo anterior, en la medida en que inquiera sobre ese corpus de obras que son valorizadas frente a otras. En la revisión que John Guillory hace del concepto, con base en el pensamiento de Pierre Bordieu, la canonicidad deja de ser una propiedad de la obra en sí, y pasa a ser el resultado de su transmisión, de su vínculo con las demás obras en el marco de las relaciones de una sociedad dada (GUILLORY, 1993: 55).

movimiento de inclusión/exclusión se torna una de las fuerzas que dirige los cambios en las categorías con las que operamos con los textos literarios, ampliando el alcance de una clase, o reduciendo su amplitud, en un proceso que sólo adquiere cabal sentido cuando es analizado en sentido histórico.

No obstante, hay otro aspecto que destaca Fowler al pasar, y que ilumina la relación entre el género antologado y la antología. Cuando afirma que el canon de la ficción escrita en prosa está menos sujeto a la publicación en antologías y a la ejecución oral cuando comparado con el de la poesía, y por ende, es más “riguroso”, está al mismo tiempo señalando que la antología es una forma que desestabiliza el discurso sobre un género. Si, por una parte, podemos ver en esa acusación un recelo solapado, es posible asimismo utilizar el mismo marco interpretativo para aventurar algunas observaciones. La primera sería la estrecha relación, y dependencia hasta editorial, de los géneros plausibles de ser categorizados más exhaustivamente, como la poesía, con los soportes materiales que los contienen. La segunda, más provechosa aún en la presente tesis, sería la idea de que la antología como género viene a ser un mecanismo relevante en la cultura de llegada para la determinación del género que presenta. En el caso de la crónica, pues, será el formato de validación de una cierta concepción sobre qué es una crónica, y que no lo es, un soporte capaz de conferir, junto a la supervivencia, una cierta homogeneización de lo que incluye en sus páginas. Este punto será problematizado nuevamente en el CAPÍTULO II.

La influencia del estructuralismo, y las discusiones subsecuentes, en una nueva definición de los géneros literarios, con una orientación no preocupada en establecer lo que un género debe ser, sino en describir la efectiva regularidad observada en determinados textos, es la que permite problematizar a la antología como tal. La posibilidad de que un género de géneros, como es el caso de la antología, pueda ser analizado como poseedor de características propias, con un funcionamiento específico dentro del sistema literario, es un movimiento reciente y que demuestra la importancia del análisis de los procesos metatextuales dentro del sistema literario.

Para discutir la antología como género, valga una definición operativa del concepto. Desde la literatura comparada, Claudio Guillén indica:

La antología es una *forma colectiva intratextual* que supone la reescritura o reelaboración, por

parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos. La lectura es su arranque y su destino, puesto que el autor es un lector que se arroga la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción [...], modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos. (GUILLÉN, 1985: 413; cursivas mías)

Inclusive antes de ser propuesta como “forma colectiva intratextual”, Guillermo de Torre puntualizaba en el ensayo “El pleito de las antologías”, recogido en *Tríptico del sacrificio*, que en relación a las antologías: “bien pudiéramos reclamar para ellas una autonomía genérica, o, al menos, un apartado especial, que aún no tienen, en los tratados retóricos” (TORRE, 1948: 119). Por otra parte, Alfonso Reyes, en “Teoría de la antología”, defendía aquellas realizadas según el gusto personal de sus autores, que serían muestras cabales de una cierta literatura en un momento dado, y de la evolución del gusto. Tal sería el grado artístico de estas antologías, que podrían “alcanzar la temperatura de creación” (REYES, 1948: 137), y de género literario, opacando a las antologías totalizadoras e historicistas. Frente a la coerción y la normatividad, en ocasiones la impronta personal del antologador puede aparecer de formas más oblicuas, no como algo deliberado, sino como un desliz, una marca en un cuerpo en apariencia impersonal. Asimismo, la intención declarada de un antologador en un prólogo puede distar bastante de lo que en efecto pueda lograr en su selección de textos, siendo la “temperatura de creación” una evaluación dependiente de un contexto histórico, y no un valor artístico inherente y único que la defina como un género.

La existencia de un antologador conocido para validar una antología es una estrategia usual. En ocasiones, su prestigio sirve para sustentar una lectura representativa, en otras, para introducir una antología menos “canónica” y más programática. Precisar el funcionamiento de las antologías es una tarea de varios frentes.

Para ilustrar la discusión existente en relación al rol de las antologías, y sobre todo las antologías en traducción que veremos más adelante, es pertinente hacer referencia al prólogo de *Translation in Anthologies and Collections*, una obra colectiva publicada recientemente por la John Benjamins Publishing Company (SERUYA et al., 2013). Estos autores encuentran una correlación entre la contemporaneidad y un aumento exponencial de obras con la palabra “antología” en su título dentro de los catálogos nacionales de varios países europeos. Para

explicar las causas de este fenómeno, recogen lo expuesto por Barbara Korte, quien afirma:

En un momento en el que se indica que las identidades personales y comunes parecen estar cada vez más amenazadas por procesos de fragmentación y diferenciación, la cultura occidental parece particularmente inclinada a todas las formas de colección, almacenamiento y exposición de lo recogido como formas de construcción y exhibición de una identidad¹⁵. (KORTE, 2000: 3).

Con esta formulación, se preguntan hasta qué punto las antologías en traducción pertenecen a una etapa inicial del intercambio entre dos literaturas diferentes y preceden a la importación de obras completas, en vez de contribuir a la canonización de géneros o autores. Frente a ello, se abstienen de una respuesta, que sería basada en escasa evidencia empírica, como subrayan (SERUYA et al., 2013: 9). De esta manera, la relación antología-estado del desarrollo de una cultura, o del intercambio entre dos culturas, es un elemento a ser dilucidado en cada caso en particular. Dentro del ámbito de las antologías de poesía brasileña traducida al castellano, por ejemplo, hay numerosos ejemplos de antologías guiadas por el gusto de un antólogo conocido, un especialista o un escritor como criterio de validación y como garantía de calidad frente a los lectores. Al avanzar hasta el presente, se nota una relativa merma de las antologías panorámicas en traducción, en un movimiento similar a la escasa producción contemporánea de historias literarias, cuyas publicaciones abundan en los períodos de establecimiento de la literatura nacional, y van mermando en intensidad, aunque no desaparecen en absoluto, a medida que avanza el Siglo XX¹⁶.

¹⁵ “At a moment when personal and communal identities are claimed to be increasingly threatened by processes of fragmentation and differentiation, western culture appears particularly inclined to all forms of collecting, storing, and displaying the collected as means of constructing and exhibiting identity”.

¹⁶ A este respecto, analicé la correlación entre las antologías panorámicas de poesía brasileña en traducción de fines del Siglo XIX e inicios del Siglo XX, con las historias exhaustivas de la literatura brasileña del mismo período. La tendencia a la catalogación, la inclusión generalizada, disminuye a lo largo del siglo pasado, y desemboca en antologías de poesía de la contemporaneidad. (LÁZARO, 2014).

En este caso, la dinámica inherente al género como principio base del devenir literario, como propone Fowler, podría transformar a la antología en un género que funcionaría a la usanza de catálogo cabal en la consolidación de una literatura, o incluso de un género en particular, y le permitiría, una vez asentadas las bases de ese panorama, optar por retratos menos “fieles” y más ligados a las preferencias declaradas del antologador. Sin embargo, no es una tendencia constatable más que en el caso expuesto.

La forma de antología exhaustiva sería la esperable para presentar a la crónica brasileña en castellano y pensando en el público del Río de la Plata¹⁷, donde ha sido escasamente traducida y divulgada. Sin embargo, es necesario admitir en una iniciativa individual la imposibilidad de abarcar la globalidad de un género prolífico, como lo ha sido la crónica brasileña desde el Siglo XIX, al tiempo que se torna relevante indagar no tanto la representatividad, sino la articulación con el presente como criterio de selección. Vale preguntarse si las condiciones para el surgimiento de esta propuesta se relacionan con las fluctuaciones y estado actual de algunos géneros, la antología y la crónica en este caso; con el papel dinamizador de los flujos de traducción dentro de Iberoamérica; con las condiciones del mercado editorial; con los avances de los Estudios de la Traducción; con un contexto político brasileño favorable a la expansión de su literatura fuera de fronteras; o con todos esos factores, y otros, a la vez.

Las dimensiones que componen la dinámica entre los géneros son varias. Claudio Guillén aborda este problema y las clasifica en histórica, debido a los cambios en los géneros a lo largo del tiempo; sociológica, asumiendo que los géneros son instituciones ligadas a la sociedad en la que surgen; pragmática, de acuerdo al concepto de “horizonte de expectativa” de Hans Robert Jauss; estructural, en tanto el género posee una estructura que organiza su conjunto; lógica, por cómo el género es un modelo mental; y por último comparativa, poniendo de manifiesto la discusión sobre la universalidad o particularidad de los mismos (GUILLÉN, 1985: 141-150). Las dimensiones explicitadas por este autor, cada una de ellas heredera de un determinado enfoque teórico, proveerían un cuadro global para abordar los géneros, que define como: “modelos convencionales cuyo examen requiere un esfuerzo de

¹⁷ La variante del castellano escogida para la traducción, la rioplatense, no debería ser elemento que inviabilizara su circulación en otros espacios de la lengua castellana.

observación tanto temática como formal” (GUILLÉN, 1985: 182). No obstante, es importante anotar, Guillén no considera que las antologías lleguen a erigirse como tales.

Una articulación más productiva de la antología al concepto de género es sugerida desde los Estudios de la Traducción, en propuestas que instauran la naturaleza relacional de las traducciones. A propósito del análisis de André Lefevere sobre las antologías de poesía africana, capítulo contenido en *Translation, Rewriting and Manipulation of Literary Fame* (1992), José Antonio Sabio Pinilla realiza el puente entre antología y género vía el concepto de “reescritura”, el proceso llevado a cabo por personas “en el medio” que no escriben, sino que reescriben literatura, lo que se transforma en un “intento de enfatizar la reescritura como la fuerza motora por detrás de la evolución literaria”¹⁸ (LEFEVERE, 1992: 2). Ya no sujeto de forma unilateral a las especificidades de los procedimientos antológicos en toda su extensión, el enfoque de Sabio Pinilla deriva en la siguiente consideración: “La manipulación del material seleccionado encierra un objetivo [...] y obedece a unas condiciones ideológicas [...] la antología surge así como un género de *reescritura*” (SABIO PINILLA, 2001: s/n), donde es relevante la periodización y la historización que realizan.

Según Guillén, debemos diferenciar aquellas antologías en las que el interés del realizador es por el pasado, de las que se dirige al presente. Otra distinción es la que surge entre aquel que: “suprime el tiempo histórico, espacializándolo, convirtiéndolo en presente; o bien se apoya en la cronología como principio de presentación” (GUILLÉN, 1985: 414), procedimientos que se desprenden de la primera diferencia. En cualquiera de los casos, la intervención del antologador motiva a pensar en los siguientes términos: “Esta mediación redefine la subjetividad de los lectores al representar a la literatura como arte y a la lectura como una actividad crítica. Las antologías venden textos elegidos y la elección de esos textos”¹⁹ (BENEDICT, 1996: 1).

Existen varias otras especificidades de las antologías que permiten ayudar al establecimiento de su condición de género crítico.

¹⁸ “[...] attempt to emphasize the importance of rewriting as the motor force behind literary evolution”.

¹⁹ “[...] literary anthologies mediate between individual readers and literary culture. This mediation redefines readers' subjectivity by representing literature as art and reading as a critical activity. Anthologies sell texts of choice and the choice of texts”.

Una de ellas es el vínculo que mantienen con los procesos fundacionales de una literatura: “Por lo general el nacionalismo, o sencillamente la necesidad que siente una cultura de erigir sus propios cánones y autoridades, ha sido un motor principalísimo de las antologías” (GUILLÉN, 1985: 414). Otra cara de la misma tendencia es la asociación del historizar una tradición literaria y al mismo tiempo antologar sus creaciones, como movimientos similares que se potencian de forma mutua en los estados iniciales de una tradición.

En el caso de los países hispanoamericanos, el surgimiento de las primeras antologías coincide con los hechos que irán a provocar su independencia de Europa, y la posterior consolidación de un imaginario nacional. Hugo Achugar se aboca a la tarea de establecer la función de los parnasos fundacionales, prestando especial atención a Argentina, Brasil y Uruguay, y los textos *Lira Argentina* de 1824, *Parnaso Brasileiro* de 1829 y *El Parnaso Oriental* de 1835, respectivamente, donde encuentra la coincidencia entre tales publicaciones y los procesos constitucionales de sus respectivos estados nacionales (ACHUGAR, 1997). El análisis de los prólogos, señala, es significativo para demostrar el deseo evidente en esas páginas de construir una imagen de nación que se adapte a los tiempos que corren, y no sólo de recopilar poesía dispersa hasta ese momento, como en general se considera la función principal de las antologías de la época. En consecuencia, Achugar afirma, haciendo también una autorreflexión sobre su propia tarea:

La violencia del letrado construye un monumento, escribe e inscribe el imaginario poético de la nación y se dirige tanto a sus compatriotas como al mundo (entendiéndose por “mundo” Europa). Estos letrados, estos compiladores, impusieron su violencia letrada en el imaginario social. Todo acto de fundación implica violencia. La interpretación es también un acto fundacional y por lo mismo una manera de la violencia autoritaria que ejerce el crítico; ya sea el crítico en tanto un letrado del siglo XIX cuya utopía discriminatoria consiste en fundar la nación por medio de antologías literarias como un universitario del siglo XX que intenta desconstruir el pasado. (ACHUGAR, 1997: 25)

La “violencia” del crítico y del antologador puede también articularse con las consecuencias de ese gesto. La inclusión, pero sobre

todo la exclusión, son también una provocación al público lector, una invitación a compartir esa visión de la literatura, en ocasiones aún no asentada, con el objetivo de reorganizar el pasado para sustentar su presente. La provocación también se dirige a la comunidad creadora. Aunque, en términos prácticos:

La parcialidad declarada, que obedece a explícitas intenciones estéticas, no merece ningún reproche: antes al contrario, alabanza, desde el momento en que mediante su franca aplicación permite componer insustituibles cuadros de época y de estilo. (TORRE, 1948: 124)

Así como existen dos posibilidades extremas dentro de las cuales podemos conceptualizar el funcionamiento de la antología, como creadora de una nueva organización/valorización del corpus literario con el que lidia, así como recreadora de un orden establecido de manera previa, es posible ver esta tensión dentro de las presencias y ausencias que determinada colección ofrece. Es en esa representatividad de un sistema global que radica su poder de construcción de un canon literario específico, o para decirlo de otra manera, en su capacidad de hacer visible y de invisibilizar que está su potencial crítico. Lucia Re se detiene, en la misma línea, en lo que denomina “doble estrategia de reemplazo y suplementariedad” que realiza la antología:

La imposibilidad objetiva por parte de la antología de reproducir con éxito y hacer visible el campo literario en su totalidad, está circunvalada por una doble estrategia de reemplazo y suplementariedad. El texto singular se presenta como ‘en representación’ de un gran abanico de otros textos, que se tornan indirectamente visibles a través de él. Al mismo tiempo, la antología controla su propio corpus (potencialmente una anárquica multiplicidad de textos diversos que llevan al lector en direcciones imprevisibles) al atribuirle al corpus una fisionomía imaginaria diseñada para ser diseccionada y anatomizada de

acuerdo a las reglas impuestas por el antologador²⁰. (RE, 1992: 587)

La selección de un texto entre otros posibles, pero también la consecuente reunión en otro cuerpo, el de la antología, son paradigmáticas de la capacidad de ofrecer un panorama con pretensiones de validez, que muestra una pequeña parte de un universo más amplio, pero que también lo limita, lo circunscribe en ese ahí y ahora. La porción que vale por el todo ostenta un poder particular, como hemos visto, que se valida en su propia existencia, la de la antología como obra que materializa una determinada concepción de la literatura. En síntesis, es posible analizar a la antología como un género de reescritura de acuerdo a la flexibilización epistemológica de la crítica literaria del último siglo, evidente también en el campo de los Estudios de la Traducción por medio de la propuesta de “reescritura” de André Lefevere, que equipara las tareas del traductor y el antologador, en un marco en el que no es ausente la carga ideológica. De forma paralela, es provechoso abordar el potencial crítico de la antología como género en la parcialidad del universo literario que presenta, en lo que visibiliza, pero sobre todo en lo que invisibiliza, en un juego de inclusión/exclusión que no es indistinto en ninguna circunstancia.

I.III Antologías de literatura en traducción

Un escueto paneo de la historia de las antologías en la literatura occidental permite situar la investigación sobre las antologías en un plano relacional con ese pasado de producción metatextual que viene a conformar un presente en que la práctica del antologar es ampliamente difundida, en algunos países más que en otros. La antología como motor de reafirmación de la pertenencia a un espacio nacional, como

²⁰ “The objective impossibility for the anthology of successfully reproducing and making visible the literary field in its entirety is circumvented through a double strategy of replacement and supplementarity. The single text is presented as ‘standing for’ a whole array of other texts, which become indirectly visible through it. At the same time, the anthology controls its own corpus (potentially an anarchic multiplicity of diverse texts pulling the reader in unforeseeable directions) by attributing to the corpus an imaginary physiognomy designed to be dissected and anatomized according to the rules imposed by the anthologist”.

señalaba Torre y denunciaba Achugar, ha tenido otras motivaciones en el devenir histórico, aunque las mismas, de una manera u otra, se relacionan con un marco en el que la pertenencia, a un país, a una corriente estética, a una época, o a un conjunto de características, es el elemento aglutinador que permite su existencia. El origen de este género es remoto, situándose en los inicios de nuestra era, y se relaciona con la traducción una y otra vez, dentro de una tradición que cuenta entre sus ejemplares a algunos de los libros más importantes de nuestra civilización.

En la historia de la literatura occidental, la antología más influyente ha sido sin dudas la Biblia, una colección heterogénea de textos judíos (heb.) y cristianos (gr.) escritos a lo largo de más de un milenio. (...) En Grecia, la antología era originalmente una colección de epigramas (q.v.), generalmente compuestos en dísticos elegíacos (q.v.) que trataban temas específicos o poetas. Las compilaciones comenzaron a hacerse por lo menos tan temprano como el Siglo V AC. Alrededor del año 90 AC, Meleagro de Gadara recogió una Guirnalda de epigramas cortos en diversos metros, pero sobre todo elegíaco, y sobre diversos temas; unos cincuenta poetas desde Arquíloco (Siglo VII AC) hasta su época fueron representados (incluido él mismo)²¹. (PREMINGER, SWANSON, 1993: 74)

Como indica Emmanuel Fraisse, luego vendría la *Antología palatina*, de Constantino Céfalas, en la primera mitad del Siglo X, colección de epigramas que sería un reflejo de la evolución de esa forma poética (FRAISSE, 1997: 15). En *Les anthologies en France*, Fraisse rastrea el fenómeno en ese país y destaca el papel de la

²¹ “In the hist. of Western lit. the most influential a. is unquestionably the Bible, a heterogeneous collection of Jewish (Heb.) and Christian (Gr.) texts written over more than a millennium. (...) In Gr., the a. was originally a collection of epigrams (q.v.), generally composed in elegiac distichs (q.v.) and treating specific subjects or poets. Compilations were made at least as early as the 4th c. B.C. About 90 B.C., Meleager of Gadara collected a Garland of short epigrams in various meters, but chiefly elegiac, and on various subjects; some fifty poets from Archilochus (7th c. B.C.) to his own era (incl. himself) were represented”.

antología *Jardin de Plaisance*, publicada en 1501, un mojón de la “prehistoria de la antología” francesa, ya introduciendo una coherencia en el conjunto, una “voluntad de organización”²² (FRAISSE, 1997: 27).

La consolidación de las antologías ocurriría bastante tiempo después, con la aceleración de los cambios en lo social, económico, político y cultural experimentados en los últimos siglos, y en particular con el surgimiento y consolidación de los Estados-nación. Además de contribuir a la construcción de un imaginario nacional, no debe dejar de subrayarse que fue crucial para la antología la aparición de un público lector de dimensiones antes inexistentes y determinadas condiciones materiales:

El período desde la Restauración hasta fines del Siglo XVIII propicia una forma distinta en la antología literaria. El Renacimiento y el inicio del Siglo XVII carecían de dos de los elementos esenciales que originan la antología: el volumen heterogéneo de documentación impresa facilitada por la impresión barata y el crecimiento del público letrado. Solamente en una cultura con suficientes publicaciones de prestigio como para hacer de la elección un asunto real, es que florece una forma que promete selecciones sensatas²³. (BENEDICT, 1996: 22)

Lo anterior determinó que hubiera tradiciones en las que las antologías se tornaran importantes agentes de divulgación de la poesía de una época o de una determinada tradición. O que inclusive se transformaran, en momentos de inestabilidad política o de crisis de los mercados editoriales, en un mecanismo privilegiado de conservación y difusión de textos que de otra manera estarían relegados a la “casi clandestinidad editorial”, como recuerda Fraisse al enfocar el rol de las antologías como divulgadoras de un género, la poesía, de por sí con un

²² “[...] volonté de mise em ordre”.

²³ “The period from the Restoration to the end of the eighteenth century creates a distinct shape for the literary anthology. The Renaissance and early seventeenth century lacked two of the essential elements that parent the anthology: the multifarious volume of printed literature facilitated by cheap printing and the growing, literate audience. Only in a culture with enough prestigious publications to make choice a real issue will a form that promises judicious selections flourish”.

mercado exiguo (FRAISSE, 1997:119). Las antologías temáticas ya entrado el Siglo XX, como *Anthologie nègre*, de Blaise Cendrars (1921), la *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, de Léopold Sédar Senghor (1948), y la *Anthologie négro-africaine*, de Lilyan Kesteloot (1987), ilustrarían la forma en que Francia, y Bélgica en el último caso, erigen la identidad de una poesía periférica de manera diferente, comenzando por el acercamiento etnológico, pasando por una construcción de una conciencia identitaria y transitando hacia el aporte de la crítica académica en la antología de Kesteloot (FRAISSE, 1997: 142). En suma, la antología remitiría a la naturaleza del patrimonio, su definición, reevaluación y rehabilitación por su función de vehiculizar, transportar (FRAISSE, 1997: 8), y en sentido moderno se consolidaría a partir de las últimas décadas del Siglo XIX, siendo una mirada histórica sobre la literatura que mudará las condiciones de relación entre los textos (FRAISSE, 1997: 11).

Por otra parte, debe destacarse que la antología ha sido un soporte más difundido en algunas culturas que en otras. Así lo demuestra Walter Carlos Costa, cuando señala que la lengua inglesa ha sido prolífica en la consolidación de una tradición antológica:

Modernamente quizás ninguna cultura valore esas actividades de forma tan sistemática como la cultura inglesa y su extensión, la cultura norteamericana y las culturas de los países de habla inglesa de una manera general. (COSTA, 2008: 75).

Asimismo, recuerda la importancia de: “instituciones tan respetables como el británico *Oxford Book of Verse* o las enormes antologías *Norton* utilizadas en la universidad norteamericana” (COSTA, 2008: 75). Un aspecto presente en sus observaciones, y que debe ser considerado a la hora de analizar la popularidad de las antologías, es la expansión de las instituciones de educación superior, algo notable en lengua inglesa, donde en el Siglo XX se encuentran antologías, como por ejemplo la ya citada *Oxford Book of English Verse* (1900, 1939), y otras antologías de la misma universidad, así como *The New Poetry* (1917), *Metaphysical Lyrics and Poems* (1921) y *The New American Poetry* (1960), entre otras (PREMINGER, SWANSON, 1993: 75).

La tradición de antologías se vincula estrechamente a la traducción de textos provenientes de otras lenguas. Ya sea por apropiación de lo extranjero o por destaque de la alteridad, las

antologías se relacionan de una manera fundamental con la traducción como el proceso crucial para su construcción. Los Estudios de la Traducción, como disciplina enfocada en un proceso de mediación y resignificación, ofrecen insumos para abordar procesos invisibilizados por otras áreas del conocimiento, como es el caso de los abordajes de las antologías de literatura en traducción. Epistemológicamente, era esperable de una disciplina que nace con el signo de la pugna de la justificación de su objeto de estudio, la traducción, destacando la centralidad que tiene la misma en un espacio literario.

A continuación, haré una revisión de la literatura sobre las antologías de literatura en traducción, ofreciendo ejemplos puntuales de su funcionamiento dentro de los sistemas literarios que las reciben, efectivizando un marco teórico a manera de puente entre la antología y la traducción como mecanismos paralelos. Más importante tal vez, será destacar la indisolubilidad de estas dos operaciones en la antología en traducción en sí, que es uno de los puntos que surgen de los enfoques disponibles.

Uno de los primeros abordajes de las antologías de literatura en traducción corresponde al grupo académico de la Universidad de Göttingen, más específicamente a Helga Essmann y Armin Paul Frank, quienes publican a principios de la década de los noventa el relevamiento de un gran corpus de antologías de poesía norteamericana traducidas en Alemania, al tiempo que Essmann dedica, además, su tesis a las antologías en traducción²⁴. En un artículo que demarca el terreno, Frank y Essmann sitúan a las antologías en traducción como modelos culturales orientados sobre todo por la instancia de publicación, por las condiciones editoriales en que son ofrecidas al público lector (FRANK; ESSMANN, 1990). El enfoque, como ellos mismos insisten en notar, es comunicativo y tendiente a describir las condiciones en que la práctica de la traducción es llevada a cabo.

La clasificación monolingüe que Essmann y Frank proponen entre antologías prospectivas, retrospectivas y *revival*, estas últimas asumiendo que hubiera una discontinuidad en la publicación (FRANK; ESSMANN, 1990: 25-26), es llevada al plano de las antologías en traducción teniendo en cuenta que: el texto traducido es una mediación en relación al texto original (aquí no por la instancia de publicación,

²⁴ *Übersetzungsanthologien: eine Typologie und eine Untersuchung am Beispiel der amerikanischen Versdichtung in deutschsprachigen Anthologien, 1920-1960*. Frankfurt am Main; Berlin: P. Lang, cop., 1992.

sino en un sentido ontológico, como precisan); y hay una doble cronología en relación a la creación del poema y su posterior antologación. Sin embargo, este último punto podría aplicarse a cualquier tipo de publicación, ya que no se trata de artes escénicas, pero es destacable por las consecuencias que tiene en el plano de la doble datación. Aun así, la doble cronología altera la primera clasificación, es decir, una antología que puede ser inicialmente prospectiva, puede transformarse en retrospectiva con el pasar del tiempo y la traducción como tal a otra lengua, por lo que: “La historia de la traducción tiene, en sentido metafórico, una extraña forma de mezclar la cronología de la literatura de partida”²⁵ (FRANK; ESSMANN, 1990: 29).

Otra de las distinciones que los autores realizan es la concerniente al motor de una antología en traducción: motivada por el interés en determinados autores, o, en el caso de las retraduccion, orientada por el traductor en su tarea de reformular las traducciones ya existentes. Se podría agregar que la orientación del traductor puede derivarse de una apreciación del mecanismo traductivo, y no solamente por la voluntad de promoción de un cierto traductor. En ese sentido se mueve otra de las categorías propuestas, aquella que diferencia la antología como forma de acercamiento a la literatura de partida; de la que busca incitar cualidades que estarían faltando en la literatura de llegada. Al respecto, Essmann y Frank afirman que tales categorizaciones son de difícil realización, ya que ambos extremos pueden convivir hasta cierto punto en la realización de una misma antología. Asimismo, la intención declarada, presente en los elementos paratextuales, puede ser o no un índice de estas categorizaciones.

Al año siguiente, aparece en el periódico *Target* otro artículo titulado "Translation Anthologies: An Invitation to the Curious and a Case Study", en el que Essmann y Frank vuelven sobre las antologías de literatura en traducción, citando a Welles para situar el origen de las mismas a fines del Siglo XVIII (ESSMANN; FRANK, 1991: 69). De este texto, cabe destacar la función diferenciada que establecen los autores entre las antologías de literatura no traducida y aquellas de literatura en traducción:

De este modo, las antologías de literatura no traducida son, casi que por definición –aunque de

²⁵ “Translation history has, metaphorically speaking, a strange way of scrambling the chronology of the source literature”.

hecho no siempre- colecciones de poemas publicados anteriormente y, por lo tanto, *selecciones de un reservorio*, mientras que un buen número de antologías en traducción –todas aquellas en las que el antologador publica *sus propias traducciones por primera vez*- sirven para un propósito bastante diferente: mientras que son *selecciones del reservorio* (s) de partida, en realidad *contribuyen* al reservorio de destino²⁶. (ESSMANN; FRANK, 1991: 68)

La inexistencia de tales textos en la cultura de llegada marca la diferencia cuando relacionada con el canon, o con el reservorio disponible para colocarlo en términos más amplios, de una antología de literatura en traducción cuando comparada con aquellas de literatura vernácula. Si por una parte es definida por la doble mediación que la constituye, por otra parte también está determinada por su capacidad de introducir la novedad privativa de una literatura en otra lengua. Volviendo a la distinción que Essmann y Frank hacían en el primer artículo citado entre la orientación a la publicación de las antologías, y no a sus condiciones “últimas” de mediación, es posible ver que las consecuencias de esta condición se verifican en dos planos: mientras introduce material nuevo en el “reservorio de destino”, se trata también de una operación no exenta de ribetes autorales en la selección y en la posibilidad de existencia de esos textos en la literatura vernácula. Claro, esto mismo se puede adjudicar a cualquier tipo de traducción, la capacidad de hacer vivir en otra lengua algo que hasta ese momento no existía. Pero quizá la diferencia, respecto a la operación de la antología en traducción esté en la sincronía selección/traducción, doble mediación que moldea un texto nuevo en el reservorio que lo acoge, y no solamente partes de algo que no existía. Volveré sobre este punto en el CAPÍTULO III.

En 1995, Anthony Pym hace nuevos aportes sobre el tema. Si la visión de la historia literaria se enfoca en la autoría como una forma que

²⁶ “Thus, anthologies of non-translated literature are, almost by definition — though not always in fact — collections of previously published poems and hence *selections from the reservoir*, whereas a fair number of translation anthologies — all those in which the anthologist publishes *his own translations for the first time* — serve quite a different purpose: while *selected from* the source reservoir(s), they actually *contribute* to the target reservoir”.

excluye la traducción y la antologación, se pregunta Pym, ¿qué estatus tendrá la tarea silenciosa y no auctoral de transportar, traducir y disponer textos de una literatura a otra? En vez de admitir a la antología en traducción como un género en particular “no auctoral”, prefiere la ventaja de esa doble negación y postula una nueva pregunta:

Pero, ¿no sería posible también que la traducción y la antologación, a pesar de ser actividades auctuales muy débiles, fueran capaces de funcionar juntas como una forma de doble negativo, haciendo a las antologías de traducción más auctuales que las antologías no traductivas o que las traducciones más aisladas?²⁷ (PYM, 1995: 252)

En parte, es posible que la respuesta sea afirmativa. No en un sentido auctoral estricto, en el cual lo que se busque reivindicar sea la “creatividad” del gesto, y sí en la impronta que la antología en traducción lleva consigo. El gesto de Pym se inscribe en las propuestas que los Estudios de la Traducción introdujeron desde los años setenta, en una postura que: “No concuerda con la visión de que la literatura y las relaciones interculturales están basadas en la autoría, originalidad y la obra singular”²⁸ (PYM, 1995: 251). No es menor el dato de que el artículo de Pym aparece como capítulo del libro de Harald Kittel, *International Anthologies of Literature in Translation*, donde Lieven D’Hulst y André Lefevere, entre otros, se dedican al fenómeno antológico en traducción (KITTEL, 1995). Dentro de un marco interpretativo amplio, los cambios en las antologías en traducción, propone Kittel, organizador del volumen, tienen que ver con las condiciones editoriales, pero también con los cambios en las condiciones sociales de autores y lectores; con las corrientes de moda y con la actitud hacia los logros del pasado literario (KITTEL, 1995: XI). Así:

²⁷ “But could it also happen that translation and anthologization, although weakly auctorial activities, are able to function together as a kind of double negative, making translation anthologies rather more auctorial than are non-translational anthologies or more isolated translations?”

²⁸ “It does not concord with the view that literature and intercultural relationships are based on authorship, originality and the single work”.

Además de ser los indicadores más representativos y más reveladores de las preferencias actuales y de los cambios en los gustos de los individuos, de las élites culturales o del público en general, las antologías también reflejan el cambio de actitud hacia los escritos del pasado de un país, y aún hacia los logros literarios de otras naciones²⁹. (KITTEL, 1995: XII)

La cuestión, así esbozada, parece un campo de investigación que abarcaría dimensiones vastas en demasía. Esto mismo reconoce Kittel en el referido prólogo, al tiempo que advierte que en los sucesivos abordajes del libro que organiza se prioriza una o varias dimensiones; nunca todas a la vez. A modo de ejemplo, Lieven D'Hulst, analiza allí la superposición de los movimientos de traducción interlingüística e intralingüística en la poesía medieval francesa publicada en Francia en el Siglo XVIII, que recibía el mismo tratamiento que la poesía extranjera no canonizada (D'HULST, 1995: 5), demostrando la necesidad de flexibilizar los modelos analíticos tradicionales a la hora de aproximarse a las antologías de literatura en traducción. André Lefevere, en "German Literature for Americans", encuentra una analogía entre el discurso presente en los paratextos de antologías de poesía alemana publicadas en los Estados Unidos en el Siglo XIX con aquel de las historias de la literatura de la misma época, concerniente a una afinidad esencialista entre Alemania y Estados Unidos, en detrimento de la influencia francesa (LEFEVERE, 1995: 41). Asimismo, apunta Lefevere, el relevamiento de este corpus lleva a distinguir tres vertientes del problema: la imagen de Alemania que los antologadores poseían, la imagen que querían transmitir en la cultura meta, y la imagen que el público norteamericano tenía con anterioridad, que son remodeladas en las antologías por los acontecimientos políticos de la primera mitad del Siglo XX (LEFEVERE, 1995: 46). De ambos textos sobresale la urgencia de abordar las antologías de poesía traducida en la cultura meta en su naturaleza de paradigma de transferencia literaria internacional,

²⁹ "While anthologies may be the most representative and most telling indicators of current preferences and of change in the taste of individuals, cultural elites or the general public, they also reflect changing attitudes toward the writings of the past in one country, and even toward the literary achievements of other nations".

sujeto a variaciones que el análisis histórico debería ayudar a aprehender.

La presencia de Lefevere en esa “antología” de ensayos de Kittel sobre las antologías de literatura en traducción, no es una casualidad. Sus investigaciones que plantean el concepto de reescritura tenían algunos años para ese entonces (LEFEVERE, 1992). En *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Lefevere había enfocado las motivaciones de la reescritura, que pueden ser de orden ideológico, pero también de orden poético (LEFEVERE, 1992: 7), haciendo hincapié en el rol de cada uno de los mediadores entre el escritor y su futuro lector. Aplicable a los mecanismos de consolidación del canon, Lefevere explicaba:

La historia literaria, podría parecer, se escribe a menudo no desde un punto de vista atemporal "por encima de la batalla", y sí en realidad proyectando a menudo la "batalla" de sus propios tiempos hacia el pasado, reclutando el apoyo de los escritores que canoniza de acuerdo a una cierta ideología, una cierta poética, o a ambas³⁰. (LEFEVERE, 1992: 122)

En 2001, Armin Paul Frank, en la entrada correspondiente a antologías de traducción de la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, sigue advirtiendo la poca atención que la crítica le ha dedicado a las mismas, aunque, señala, estudios recientes han demostrado su funcionamiento como corpus con una precisa configuración en la condensación y divulgación de una literatura extranjera. Coincidentemente, distingue entre antologías realizadas por un editor, que lidian con traducciones ya existentes, y aquellas llevadas a cabo por un traductor, subrayando la doble tarea de exhibición y transferencia de estas últimas (FRANK, 2001: 13). Otro de los puntos destacados es la amplitud de universo literario que una antología de literatura en traducción cubre en comparación con una antología de literatura vernácula, y que llega al punto más alto y más diversificado en las antologías de literatura mundial. Además, agrega Frank, las

³⁰ “Literary history, it would seem, is often written not from a timeless vantage point “above the fray”; rather, it often projects the “fray” of its own times back into the past, enlisting the support of those writers it canonizes for a certain ideology, a certain poetics, or both”.

motivaciones para la realización de una antología de literatura en traducción son distintas a las del antologador nacional, motivo por el cual es allí donde mejor se visualizarían las relaciones literarias internacionales, y no en las historias de la literatura (FRANK, 2001: 14).

Ahora, es conveniente explicitar cuál es el objetivo de delimitar el abordaje de las antologías de literatura en traducción para la realización de una antología de crónicas brasileñas en traducción al castellano. En parte, la respuesta pasa por la articulación de un aparato teórico que, unido a la relectura de la crónica brasileña del Capítulo II, permita analizar a este género, la crónica, en función de su escasa proyección exterior. ¿Por qué verificamos una casi ausencia de antologías de crónicas brasileñas en castellano? ¿Cómo se ha presentado la crónica brasileña en el universo del castellano? ¿Qué consecuencias en el plano material y simbólico tiene la antología como soporte de crónicas brasileñas en traducción el día de hoy? A partir de estas cuestiones descriptivas será realizada la antología de crónicas en traducción.

Sobre el primero de los aspectos citados en el párrafo anterior, destaco un texto reciente, “The World of World Poetry: Anthologies of Translated Poetry as a Subject of Study”, de Ton Naaijken. A pesar de que Naaijken se detiene en las antologías de poesía, el género antologable por excelencia, sus consideraciones pueden ser aplicables a las antologías de literatura en traducción en general. A grandes rasgos, define:

Cuando se trata de la investigación de antologías de poesía traducida, todo esto determina un doble enfoque: evaluar lo que se ha seleccionado para la traducción y por qué, así como analizar el impacto de las traducciones sobre los textos originales. [...] La combinación de antología y traducción revela una serie de mecanismos en juego en el ámbito de la operación literaria, principalmente: selección y desbloqueo, representación y traducción, comentario y crítica³¹. (NAAIJKENS, 2006: 513)

³¹ “When it comes to researching anthologies of translated poetry, all this dictates a dual approach: to assess what has been selected for translation and why, as well as to analyze the impact of the translations on the original texts. [...] The combination of anthology and translation reveals a number of

Metodológicamente, el abordaje de los criterios de selección de las antologías disponibles permite ver cuáles son los criterios que subyacen a esas traducciones. Retomaré esta cuestión en el próximo capítulo, pero por ahora es preciso tomar en cuenta para el análisis los mecanismos a los que alude Naaijken, y el papel que adquiere el desbloqueo en la elaboración de una antología de crónicas brasileñas en traducción al castellano, en la medida en que la antología está lidiando con textos a veces relegados, por una porción de la crítica y del público.

Monica Schmitz-Evans, en “Mapping poetry: poem anthologies and the modelling of world literature”, propone preguntas que recuerdan los primeros pasos de la disciplina Estudios de la Traducción:

1. ¿Según qué criterios se han seleccionado los textos?
2. ¿Según qué principios están dispuestos?
3. ¿Cómo se presentan los textos (total o parcialmente, en su idioma original, en traducción, o en ambos)?
4. ¿Con qué tipo de acompañamientos paratextuales aparecen? ¿Hay comentarios editoriales, algún tipo de explicación y contextualización, información acerca de los poetas, acerca de las condiciones culturales que enmarcan su génesis, acerca de la poética y los principios estéticos que dieron forma a los textos, y así sucesivamente?
5. ¿Cuál es la poética implícita –o incluso explícita– de la antología? ¿Los paratextos y demás elementos proporcionan un concepto específico de ‘literatura mundial’ o ‘poesía mundial’?³². (SCHMITZ-EMANS, 2011: 39)

mechanisms at play in the arena of literary operation, principally: selection and unlocking, representation and translation, commentary and criticism”.

³² “1. According to which criteria have the texts been selected? 2. According to which principles are they arranged? 3. How are the texts presented (completely or partially, in their original language, in translation, or both)? 4. What kind of paratextual arrangements have they been equipped with? Are there editorial comments, any types of explication and contextualization, information about the poets, about the cultural conditions framing their genesis, about the poetics and the aesthetic principles that shaped the texts, and so on? 5. What are the implicit – or even explicit – poetics of the anthology? Do the paratexts and arrangements provide a specific concept of ‘world literature’ or ‘world poetry’?”.

Estas preguntas orientan el estudio de los antecedentes de una antología en traducción como la que aquí se propone, así como también sirven de orientación a la hora de describir, justificar y analizar la iniciativa propia. Como se puede observar, las preguntas son en una primera instancia descriptivas de los aspectos externos de la antología, pero sugieren el progresivo detenimiento en la determinación de la poética que guía la elaboración de la obra, que puede o no ser evidente desde un primer momento. Es sobre la definición de una poética de la traducción, elemento teórico y no por ello menos práctico, que discurre el apartado a continuación.

I.IV Relación entre antologar y traducir: marco teórico general

A través de los primeros apartados de este capítulo, se ha buscado definir el posicionamiento teórico de la tesis dentro del ámbito de los Estudios de la Traducción, con referencias a la literatura que destaca la semejanza entre las tareas del antologador y del traductor en un plano más general, pero también como agentes de cultura, mediadores, con la capacidad de reinventar los textos con los que lidian. Desde el punto de vista del sistema literario, fueron expuestas las investigaciones sobre las antologías en traducción como objeto de estudio en donde ambas dimensiones se tornan indivisibles, proponiendo un abordaje coherente con la complejidad que las mismas evidencian. La alusión a la tradición de antologías en Occidente no fue más que una excusa para demostrar el papel clave que este tipo de textos, la mayoría de las veces traducidos, ha tenido.

La asociación entre la antología y la traducción releva en dos planos: el analítico del estudio sobre las antologías de crónicas brasileñas en castellano, casi inexistentes; y el práctico de la realización de una antología de crónica brasileña traducida que resulte de tal relevamiento empírico. En el primero de los planos, por la distancia que implica, lo importante es determinar las situaciones en donde las dos tareas convergen y qué particularidades poseen, para de esta forma hacer un mapeo de cómo ha sido que la crónica brasileña, y por medio de antologías, ha ingresado a los sistemas literarios en lengua castellana. Ya en el segundo, el de la construcción de una antología partiendo de los insumos de la fase analítica, se transformará en una “autorreflexión”, con las limitaciones que presupone, y que será auxiliada con insumos concretos relativos a la traducción de crónicas,

como estableceré en el CAPÍTULO IV, en los comentarios sobre la traducción realizada.

Existe una tensión inherente al aparato teórico de esta tesis, que se desprende de su doble naturaleza al mismo tiempo analítica y traductiva. Mientras que los apartados anteriores procuran analizar el lugar de las antologías en traducción en los sistemas literarios, su funcionamiento y su devenir histórico, se debe ahora plantear una postura que oriente el antologar y el traducir desde la vertiente empírica. ¿Es posible conciliar un marco descriptivo para la interpretación del estado de la tradición de traducción, con una poética de la traducción en el sentido más general, que oriente las decisiones sobre todo de selección, y también de traducción? Considero que la relectura de la transcreación y la poética sincrónica propuestas por Haroldo de Campos puede oficiar de transición de un plano al otro.

Puede sorprender que esta discusión teórica se presente aquí, a pesar de las contradicciones que mantiene con el enfoque descriptivo prevaleciente en los Estudios de la Traducción; o que aparezca al final del presente capítulo, y no más adelante, relacionada con los comentarios de la traducción realizada. Ocupa este lugar porque es productivo utilizar el aporte teórico sobre traducción de Haroldo de Campos como una poética de apropiación y de relectura vía traducción en un plano relacional y actualizado del contexto iberoamericano. No se trata únicamente de una consideración teórica, sino también operativa, y es el sentido de tal operatividad que pretendo demostrar por la discusión de los principales textos sobre traducción de Haroldo de Campos y su pertinencia para esta tesis.

Debemos recordar que si bien hay un relevamiento inicial del género por medio del que se va a presentar esta antología traducida y comentada, lo principal es que ese relevamiento de información funcione como insumo para la ejecución de la antología en traducción. Es, por ende, un análisis dirigido, tendiente a fundamentar las decisiones que se irán a tomar para la realización de una antología de cronistas brasileños en castellano, y no un relevamiento por sí mismo. Son los Estudios de la Traducción los que ofrecen el marco teórico para abordar la complejidad de las antologías de literatura en traducción, y, al mismo tiempo, se utilizan fundamentos de una poética de la traducción prospectiva como lo es la “transcreación”, para operar en el plano del antologar y traducir. De esta manera, en el CAPÍTULO II el abordaje de la crónica brasileña para traducción, ya sea por su suerte crítica, como por su suerte traductiva, está en parte orientado por esta relectura crítica vía traducción.

Valgan dos observaciones: los aportes de Haroldo de Campos, en el plano de las reflexiones sobre la traducción, no han sido suficientemente reconocidos en el área de los Estudios de la Traducción dentro de Brasil. Tal legado es leído de manera asociada con las traducciones o la creación poética que llevó a cabo, lo que transforma el abordaje en una constatación de cuán “de acuerdo” o no el poeta-crítico operó en estos tres planos³³; o desde la lectura de la transcreación como “un todo vale”, privilegiando sus primeros textos sobre el asunto en los años sesenta, y descartando la evolución del concepto y la vuelta infatigable sobre Benjamin en textos poco explorados por la crítica³⁴. Además, algunas de las feroces polémicas que protagonizaron los poetas concretos, ha complotado en contra de una cabal apreciación y discusión de este legado.

Lo que aquí se propone es una apropiación de este referencial teórico –el de Haroldo de Campos en particular–, para disociarlo de sus efectivas prácticas ya consumadas y sus posibles contradicciones en las aplicaciones puntuales; y el análisis a la luz de las necesidades del presente de esta tesis. No sólo es un corpus teórico innovador en relación a la traducción, surgido en Iberoamérica, sino también se trata de un territorio teórico que necesita ser puesto en práctica no estrictamente en relación a la poesía, ni tampoco restringido a Brasil. Se busca entonces la aplicación teórico-metodológica de algunos de sus postulados en una antología de crónicas en castellano.

La reflexión teórica sobre traducción realizada por Haroldo de Campos es resultado de una práctica traductiva y poética vasta, del encuentro con textos provenientes de múltiples lenguas y tradiciones, pero también es notable que el “núcleo duro” de autores con los que emprende esta reflexión es escueto, y podríamos reducirlo a dos

³³ Discutí la posibilidad operativa de disociar los aportes teóricos de Haroldo de Campos en torno a la traducción de las traducciones efectivamente por él realizadas en la ponencia presentada en el simposio “Poéticas de la Traducción”, del congreso ABRAPT 2013. La propuesta originó una discusión sobre la posibilidad o no de llevar a cabo tal corte.

³⁴ La Casa Rui Barbosa hizo una edición de los textos publicados originalmente en periódicos, en un volumen que se titula *Transcrição*, editado por Marcelo Tápia y Thelma Médiçi de Nóbrega en 2013. En 2012, publiqué en la revista *Mutatis Mutandis* el artículo “Haroldo de Campos: recorrido por sus textos teóricos sobre traducción y estado de traducción al castellano”, haciendo un trayecto similar, aunque centrado en el castellano, al que un año después la editorial Perspectiva publicó.

nombres: Roman Jakobson y Walter Benjamin. Sobre ellos, más sobre el segundo que sobre el primero, volverá una y otra vez en sus escritos sobre la traducción, complejizando un abordaje que dista bastante del ensayo: “Da tradução como criação e como crítica”, de 1962³⁵. Aunque Ezra Pound aparece desde ese momento, gradualmente desaparece de sus reflexiones, cada vez más sofisticadas. Para comenzar, es interesante subrayar la noción de crítica vía traducción, teorizada por el poeta norteamericano y retomada por Campos. Otro tanto había hecho Pound en relación al término “paideuma” a partir de la conceptualización realizada desde la Antropología por Leo Frobenius – con quien Pound se carteo en los años 20. Estableciendo una dirección en el uso del término, el poeta norteamericano escribió:

... Foebius usa el término Paideuma para la madeja o el complejo de ideas arraigadas de cualquier período. El Paideuma no es el Zeitgeist, aunque no dudo que mucha gente trata de hacerlo encajar en este término romántico tardío... Usaré Paideuma para las raíces nudosas de las ideas que están en acción³⁶. (POUND, 1970: 57-58)

Si Pound buscaba que un término denominara el presente vivo de una tradición, y no su “ánimo” como un elemento más abstracto y menos ligado a las categorías orgánicas que una época en particular tiene como base, hará entonces del Paideuma una noción que condensará su lectura del presente y de un pasado activo. No pretendo aquí discutir la normatividad casi rabiosa de *ABC of Reading*, ni de *How to read*, y sí la metodología de trabajo en la que la herramienta crítica se efectiviza por la vía de la traducción.

En el mencionado ensayo de 1962, Campos, que ya estaba en contacto epistolar con Pound, se refiere a su rol decisivo como “traductor-recreador” en las numerosas excursiones por la poesía en otras lenguas –y así justifica sus “traiciones” traductivas, que, gracias a la capacidad poética, se transformarían en “aciertos”. Tiempos de

³⁵ Recogido cinco años después en *Metalinguagem. Ensaios de Teoria e Crítica Literária* (1967).

³⁶ “... Foebius uses the term Paideuma for the tangle or complex of the inrooted ideas of any period. [...] The Paideuma is not the Zeitgeist, though I have no doubt many people will try to sink it in the latter romantic term [...] I shall use Paideuma for the gristly roots of ideas that are in action”.

creación, y tiempos de crítica, donde es justamente el procedimiento de la traducción el que va a transformarse en el mecanismo crítico por excelencia, intermediado por herramientas de arqueología, procedimiento análogo a la traducción en cuanto puesta a disposición de textos pasados por alto, pero que pueden contribuir a la discusión de una determinada tradición literaria³⁷. Según Campos, lo determinante en la reivindicación de la traducción como operación crítica, es que, de esta manera, Pound:

[...] pone a disposición de los nuevos poetas y amateurs de la poesía todo un repertorio (muchas veces *insospechado u obscurecido por la rutinización del gusto académico y de la enseñanza de la literatura*) de productos poéticos básicos, reconsiderados y vivificados³⁸. (CAMPOS, 1967: 25; cursivas mías)

Es tal vez por ese movimiento, y no tanto por los mecanismos específicos de las traducciones emprendidas, que Pound, vía Campos, se torna productivo en este proyecto al configurar una tradición activa, un ejercicio de intelección y por medio del mismo, una crítica a lo existente. Dicho esto, surge la pregunta: ¿es posible trazar una línea divisoria entre la conformación de un paideuma a la Pound, y también a la Campos, y sus respectivos mecanismos traductivos? ¿O son dos aspectos inseparables y funcionalmente complementarios del mismo proyecto estético? Sí y no, podría ser la respuesta. Aunque la complementariedad de las funciones críticas, traductivas, y poéticas, se exprese en una línea de trabajo programática, no tendría que anular la posibilidad de traducir con menos normatividad que la expresada por los primeros textos sobre la “transcreación”, o por las “traiciones” de Pound sobre sus traducciones. Se puede anotar, por otra parte, que esta separación es una distinción de cuño metodológico, tendiente a no anteponer una rígida “receta” de traducción a la antología de crónicas

³⁷ Me refiero al rescate del limbo histórico de poetas como Gregório de Matos, Pedro Kilkerry y Sousândrade por parte de los poetas concretos.

³⁸ “[...] põe à disposição dos novos poetas e amadores da poesia todo um repertório (muitas vezes insuspeitado ou obscurecido pela rotinização do gosto acadêmico e do ensino da literatura) de produtos poéticos básicos, reconsiderados e vivificados”.

en traducción propuesta, y sí un marco conceptual relacional, sincrónico, una motivación para su ejecución.

En la selección, el desbloqueo, hay también una postura en relación al canon, que va a operar en el nivel mínimo de las decisiones traductivas. En este sentido, parece acertada una retomada de la veta benjaminiana en Campos, como discutiré más adelante, para trascender una visión restringida sobre las particularidades del método en sus controversias puntuales.

En 1969, Campos articula el corte paidémico con el corte sincrónico en el sentido que Jakobson le imprime al concepto, cuestión que adquiere especial importancia para el abordaje de un género como la crónica brasileña, encerrado predominantemente dentro de las fronteras del portugués. Lo que se busca es la creación de un presente de lectura por medio de la traducción de autores que sean relevantes para el espacio literario donde se van a insertar, en un movimiento, como el propio Campos admitirá en 1987 (CAMPOS, 2009:13), que historiza, y matiza, las categorizaciones prescriptivas en demasía de Pound. En el referido ensayo, Campos recurre a Roman Jakobson para defender la elaboración de una sincronía crítica que no desconozca la tradición literaria (CAMPOS, 1969: 207), ya que para Jakobson: “La descripción sincrónica no considera apenas la producción literaria de un cierto período, sino también aquella parte de la tradición literaria que, para el período en cuestión, sigue viva o fue revivida”³⁹ (JAKOBSON, 1990: 64). Esa concomitancia temporal, guiada por un proyecto estético, presupone una relación activa con la tradición, que hurga en un repositorio para rescatar lo que pueda relevar al día de hoy, y termina por orientar la presente tesis. Traer a la luz, seleccionar y traducir funcionan precisamente en ese sentido.

Desde esta perspectiva, y siguiendo el ejemplo de Pound, queda en evidencia el papel primordial que la traducción pasa a tener en la poética de la traducción concreta, como manera de conformación de un corpus de autores idóneos, una “traducción activa”; como lectura comparativa (tal es el caso de Joyce y Guimarães Rosa); y también como posibilidad de lectura crítica vía operación de traducción, mecanismo que:

³⁹ “The synchronic description envisages not only the literary production of any given stage but also that part of the literary tradition which for the stage in question has remained vital or has been revived”.

[...] desmonta y se remonta a la máquina de la creación [...] Y que, aun así, se revela susceptible de una vivisección implacable, que le revuelve las entrañas, para traerlas nuevamente a la luz en un cuerpo lingüístico diverso. Por eso mismo la traducción es crítica⁴⁰. (CAMPOS, 1967: 31)

De esta manera, se busca en esta tesis otorgar nueva vida a textos que tienen escasa circulación fuera de fronteras: fijar un corpus relevante y al mismo tiempo una lectura dinámica del período elegido. En paralelo, esta construcción teórica se funda en el reconocimiento que los poetas concretos de São Paulo hicieron de la antología para la introducción de autores (recordando los poetas rusos que tradujeron con Boris Schnaiderman, por ejemplo), y de la profusión de elementos paratextuales con los que acompañaron sus traducciones. No se propone una antología totalizante, sino específica de un legado extenso, que lleve consigo un aparato paratextual, académico, que justifique y analice lo realizado. Están presentes aquí las palabras de Benjamin: “para un verdadero coleccionador la adquisición de un viejo libro es su renacimiento”⁴¹ (BENJAMIN, 1999: 63), quien asimismo advierte el orden y el desorden paralelos en esa labor, donde es más importante el coleccionar, que la colección, en un orden que parece desorden y un desorden que el hábito hace parecer un orden.

Las mencionadas operaciones presuponen una reivindicación del papel de la traducción en la historia del universo literario. Sobre esta dimensión, en un ensayo publicado en 1984 y titulado “Tradução, ideologia e história”, Campos señaló: “la apropiación de la historicidad del texto-fuente pensada como una construcción de una tradición viva es un acto hasta cierto punto usurpatario, que se rige por las necesidades del presente de creación”⁴² (CAMPOS, 1984: 240). Allí, profundiza la dimensión histórica de la traducción como práctica de actualización del presente literario, de forma paralela y diferencial.

⁴⁰ “[...] desmonta e se remonta a máquina da criação [...] E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica”.

⁴¹ “[...] to a true collector the acquisition of an old book is its rebirth”.

⁴² “[...] a apropriação da historicidade do texto-fonte pensada como construção de uma tradição viva é um ato até um certo ponto usurpatório, que se rege pelas necessidades do passado de criação”.

Siguiendo la referencia a Henri Meschonnic, la traducción sería la historización de las contradicciones del traducir entre una y otra lengua, entre una época y otra (CAMPOS, 1984: 241), ejemplificada en la traducción de *Rubaiyat*, del poeta persa Omar Khayyam por parte de Edward Fitzgerald al inglés, y de Octávio Tarquínio y Augusto de Campos al portugués. Pero esta referencia a la traducción de Augusto de Campos vía Fitzgerald es además un destaque del traductor que actúa entre versiones (al estilo borgeano, como señala a continuación). Repitiendo el movimiento de relación con la tradición, Campos analiza el puente que Fitzgerald tiende hacia Shakespeare, así como el realce del carácter epicúreo y hedonista del poema, lo que habría determinado la efectividad de sus traducciones y la buena recepción que tuvieron; mientras que en Augusto de Campos el puente sería hacia la “bossa nova” y a los versos enjutos de João Cabral de Melo Neto (CAMPOS, 1984: 246). La traducción es la operación que puede poner en contacto un texto con el bagaje de una determinada tradición, con sus herramientas disponibles, y así insertarla en la nueva lengua, resignificada.

Como último punto de este apartado, hagamos la lectura de la evolución de los escritos de Haroldo Campos sobre traducción que revelan un retorno constante sobre Walter Benjamin. Esto, en el plano de la metafísica de la traducción, transforma a la transcreación en una búsqueda de la afinidad entre las lenguas como la propuso el pensador alemán, elemento que puede tornarse especialmente productivo entre el portugués y el castellano. La primera recurrencia a Benjamin en relación a la traducción aparece en 1967 en “A gargalhada de Schiller” [La carcajada de Schiller], donde Campos examina las traducciones de Sófocles por parte de Hölderlin y cita el conocido ensayo “Die Aufgabe des Übersetzers”, de 1922. Sobre tales traducciones de Hölderlin, Benjamin afirmaba: “En ellas, la armonía de las lenguas es tan profunda que el sentido sólo es tocado por la lengua como una arpa eolia por el viento”⁴³ (BENJAMIN, 2010: 227), contradiciendo a la opinión general de la crítica del Siglo XIX, y en particular a la recepción negativa de Schiller y de Goethe, que rieron de lo que consideraron una espantosa irreverencia traductiva. Pero es en “Transluciferação mefistofaústica” (1981⁴⁴), que Campos se detiene en el concepto de “lengua pura” para

⁴³ “Nelas, a harmonia das línguas é tão profunda que o sentido só é tocado pela língua como uma harpa eólia pelo vento”.

⁴⁴ Aparece como epílogo de la obra *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*.

adentrarse en la metafísica de la traducción a través del *Fausto*, de Goethe. Aquí, la dimensión icónica de la palabra sigue teniendo un lugar crucial en la traducción, vista como una “operación paronomástica generalizada” (CAMPOS, 1981: 183) con el objetivo “luciferino” que llevaría hasta la “obliteración del original” (CAMPOS, 1981: 209). Campos retoma a Benjamin en “Para além do princípio da saudade: a teoria benjaminiana da tradução” [Más allá del principio de la saudade: la teoría benjaminiana de la traducción], de 1984, donde pone en jaque la “clausura metafísica” por la primacía ontológica que Benjamin le confiere al original. En primer lugar, frente a la acusación de hermetismo comunicativo que se le puede asignar al filósofo alemán, Campos rebate que “el juego conceptual benjaminiano es un juego irónico”⁴⁵, para enseguida agregar en un puente iberoamericano:

Si pensamos, como Borges, que ‘el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio’, abalaremos esta sustancialización idealizante del original, dislocando la cuestión del origen para la pregunta siempre ‘di-ferida’ en relación al ‘borrador del borrador’⁴⁶ (CAMPOS, 1984: 7)

Un desarrollo de este punto puede leerse en “Paul Valéry e a poética da tradução”, de 1985, donde Campos establece un vínculo entre Benjamin y la noción de poesía como traducción en Paul Valéry: la traducción en ambos como práctica de extrañamiento. El poeta, según Valéry, como un traductor permanente inserto en relaciones intertextuales generalizadas, ya no sería fiel –sensible es su denominación– a un mensaje, sino a una forma y a la palabra que nace de la “idea de su deseo”. Su empresa estaría signada por el extrañamiento, que subvertiría el carácter intermediario del lenguaje (CAMPOS, 1996: 202), lo que le sirve a Campos para trazar un paralelismo entre el pensamiento de Valéry y el de Walter Benjamin por medio de la noción de traducción como práctica “extrañante” en ambos. Sin embargo, apunta, para Benjamin existe aún una diferencia

⁴⁵ “[...] o jogo conceitual benjaminiano é um jogo irônico”.

⁴⁶ “Se pensarmos, como Borges, que ‘o conceito de texto definitivo não corresponde senão à religião ou ao cansaço’, abalaremos esta substancialização idealizante do original, deslocando a questão da origem para a pergunta sempre ‘di-ferida’ a respeito do ‘borrador do borrador’”.

de posición entre el original y la traducción, donde la segunda contribuye a desentrañar y trasponer al original hacia la virtualidad de una lengua pura, contradicción que fue expresada con más fuerza en el ensayo analizado “O que é mais importante: a escrita ou o escrito?” (CAMPOS, 1996: 205). Para explicar la equivalencia de original y traducción de Valéry, Campos se sirve de la comparación con los escritos sobre traducción de Borges y su famoso Pierre Menard, autor-copista-recreador de *Don Quijote*.

Ya sobre la “lengua pura”, Campos propone en “Da tradução à transfuncionalidade” (1987⁴⁷), junto a Jakobson, pensar el concepto “en términos laicos, desprovista de su *aura* de restitución mesiánica, a manera de un *lugar semiótico*”⁴⁸, buscando “una física para la metafísica de la traducción benjaminiana”⁴⁹ (CAMPOS, 1987: 82-83), y es así que recurriendo a Felix Vodička y Hans Robert Jauss, quiere reformular “en términos laicos, el teologema del *sacro evolucionar* [...] de las *linguas*”⁵⁰ (CAMPOS, 1987: 87) y en el fondo hacer operativas, vía semiótica, la posibilidad y la necesidad de la traducción. No obstante, esa preocupación por desligar a la “lengua pura” benjaminiana de un trasfondo religioso, no implica una renuncia a su alcance metafísico más profundo.

En el mismo sentido se mueve en “O que é mais importante: a escrita ou o escrito? Teoria da Linguagem em Walter Benjamin” [¿Qué es más importante: la escritura o lo escrito? Teoría del Lenguaje en Walter Benjamin], de 1992, donde pasando por las contribuciones de Carol Jacobs⁵¹, el punto es la contradicción en la palabra “Aufgabe”, así como la imposibilidad de que “escrita” en portugués exprese el sentido de “arte de escribir” y la referencia teológica que “Schrift” posee en alemán (CAMPOS, 1992: 79). El foco de este ensayo es la posibilidad de la traducción de la traducción, y es a este respecto que Campos plantea una incisiva crítica a Benjamin a partir de la insistencia de este

⁴⁷ Publicado en los Anais dos 1o e 2o Simpósio de Literatura Comparada, y republicado después como “Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfigurador”, en 1991.

⁴⁸ “[...] em termos laicos, desinvestida de sua *aura* de restituição messiânica, à maneira de um *lugar semiótico*”.

⁴⁹ “[...] uma física para a metafísica da tradução benjaminiana”.

⁵⁰ “[...] em termos laicos, o teologema do *sacro evoluir* (...) das *línguas*”.

⁵¹ “The Monstrosity of Translation”. In: *Comparative Literature: Translation: Theory and Practice*. Vol. 90, No. 6, Dec., 1975. Pp. 755-766.

último en mantener una distinción categorial entre original y traducción, que llevaría a la tesis de la imposibilidad de las retraducciones de las traducciones de poesía. La contradicción que Campos señala es certera, y se dirige a la importancia clave que Benjamin le otorga a las traducciones de Hölderlin, que asumen en su ensayo el estatuto de originales frente a las demás traducciones (CAMPOS, 1992: 81-82). Entonces, la “fisura epistémica” se expresaría porque:

[...] para mantener la distinción categorial entre *Dichtung* y *Umdichtung* [original y traducción], Benjamin es llevado a descartar la radicalización de esa misma aseveración, negando la posibilidad de la recreación de la transcreación de Hölderlin, exactamente porque esta, como forma singular, se caracterizaría por la fugacidad [...] del sentido referencial, o sea, por la densidad extrema de la forma y por la intensidad armónica entre las dos lenguas, en ella o a través de ella, por la armonía de los respectivos ‘modos de intencionar’, que también son ‘modos de formar’⁵². (CAMPOS, 1992: 82)

Así, el callejón sin salida en el que se sumergiría la teoría de Benjamin sobre la traducción podría haber sido resuelto, según Campos, si el autor alemán se hubiera internado en el estudio del idioma hebraico, que con la palabra “*dasar*” denomina al mismo tiempo “palabra” y “cosa”. Es decir, siguiendo su razonamiento, la traducción no puede encarnar el verbo, pero lo puede anunciar en su sentido oculto entre las lenguas, y por ende, la retraducción de la traducción sí sería posible. Es notable aquí la influencia derridiana en tanto deconstrucción del pensamiento de Benjamin, para así evidenciar las contradicciones inherentes a la propia contradicción, a la posibilidad de la traducción de la traducción.

⁵² “[...] para manter a distinção categorial entre *Dichtung* e *Umdichtung*, Benjamin é levado a descartar a radicalização dessa mesma assertiva, negando a possibilidade da recriação da transcrição de Hölderlin, exatamente porque esta, enquanto forma singular, se caracterizaria pela fugacidade [...] do sentido referencial, vale dizer, pela densidade extrema da forma e pela intensidade harmônica entre as duas línguas, nela ou através dela, pela harmonia dos respectivos ‘modos de intencionar’, que também são ‘modos de formar’.

Algunos años más tarde, en 1997, Campos volverá sobre el mismo asunto en “A *língua pura* na teoria da tradução de Walter Benjamin”, donde discute a Benjamin por medio de Mallarmé, Derrida y su propia traducción de la Biblia, y defiende en contra de las críticas de incomunicación y religiosidad al ensayo de 1922. Destacando la vertiente irónica y teológica de Benjamin, reivindica:

[...] la reminiscencia bíblica de esa ‘lengua-labio pura’ o ‘purificada’, contenida en la promesa divina, anunciada por Sofonías, habría sido la fuente de inspiración para la concepción benjaminiana de la ‘lengua pura’ (*die reine Sprache*), conjuntamente con la noción mallarmeana de la ‘lengua suprema’ y aquella, extraída del episodio de la torre de Babel, de la ‘lengua-labio una’ (*safá’ehad*)⁵³. (CAMPOS, 1997: 164)

Como se advierte, es la misma lógica de una poética sincrónica la que está operando en esta reivindicación de un abordaje diferente en relación a “Die Aufgabe des Übersetzers”, desacralizado y actualizado, donde la concomitancia de autores, que puede ser arbitraria, pero no por ello menos efectiva, oficia a modo de repertorio idóneo para la reelaboración de la propuesta. Es esta reformulación vía Benjamin y a través de otras lecturas, que transforma a la poética de la traducción de Haroldo de Campos en un referencial teórico singular en el universo de Iberoamérica, plausible de ser aplicado a esta tesis.

A pesar de que los ensayos iniciales de Haroldo de Campos sobre la traducción tienen un alto grado de combatividad y unidireccionalidad en lo que la traducción debería ser, la evolución del concepto “transcreación” se relaciona progresivamente a una relectura de Benjamin en términos cada vez más complejos y sometidos a las investigaciones en literatura y lenguaje que el Siglo XX provee, y que sería posible, en términos de provecho para una lectura actualizada y fuera de fronteras, desvincular de manera lineal de sus traducciones y de

⁵³ “[...] a reminiscência bíblica dessa ‘língua-lábio pura’ ou ‘purificada’, contida na promessa divina, anunciada por Sofonias, teria sido fonte de inspiração para a concepção benjaminiana da ‘língua pura’ (*die reine Sprache*), juntamente com a noção mallarmeana da ‘língua suprema’ e aquela, extraída do episódio da torre de Babel, da ‘língua-lábio una’ (*safá’ehad*)”.

su obra poética. Leer los textos que nos muestran la evolución del neologismo “transcreación” permite entrever esta posibilidad, la de concebirlas como un corpus autónomo, a pesar de sus persuasivas asociaciones prácticas.

En el plano conceptual, esta reformulación se puede rescatar como horizonte de la presente traducción comentada de una antología de crónicas brasileñas, en una traducción que busca ahondar en las “afinidades” entre las dos lenguas en contacto, el portugués y el castellano, indagar en la vecindad como elemento doblemente perturbador: lo que se cree conocido, lo que de tan conocido, se vuelve extraño. Se suma a ello el elemento dinamizador de la traducción como crítica, en la medida que sirve como marco “motivacional” de la tarea emprendida, de manera de sustentar una cierta “poética sincrónica” que reúna a los cronistas brasileños que hasta hoy han permanecido relegados en traducción, para ponerlos en contacto con la tradición cronística del lado castellano de la frontera.

CAPÍTULO II. CRÓNICA EN ANTOLOGÍA Y EN TRADUCCIÓN

Existe una puja entre diversas áreas del conocimiento para el abordaje de la crónica como género. 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. Tampoco se puede negar el valor de este género como material de primera mano para la Historia, la Antropología, las Ciencias de la Comunicación, o la Sociología. No obstante lo anterior, atraviesa esta tesis la necesidad del estudio del soporte material de la crónica, el periódico, y, sobre todo, el periódico decimonónico como medio de comunicación cardinal del Siglo XIX, como lugar donde surge una poética determinada. Esta maniobra habilita a reflexionar sobre las ediciones que algunas de estas crónicas han tenido a lo largo de los siglos XX y XXI, y ofrece un marco articulatorio para que sean pensadas junto a la instancia de selección y traducción.

Los cambios que el periódico propicia en la comunicación social no se expresan solo en la crónica, sino también en otros textos que pueblan la heterogeneidad de la página impresa. Como resultado, es productivo pensar en la crónica como uno de los géneros de este período, pero también en el periódico como el lugar que propicia el nacimiento de una nueva poética mediática. En una etapa posterior, ya cuando el periódico comienza a convivir con otros medios, y la edición de ciertas crónicas en formato libro se vuelve usual, vale preguntarse el alcance que tienen estos cambios en la aceptación del género en un país como Brasil y en su circulación fuera de fronteras. Este desplazamiento del punto de observación habilita a investigar la edición y traducción de crónicas decimonónicas al castellano al día de hoy como procesos mediáticos, en un tránsito que comienza en el periódico, pero que se desplaza hacia las ediciones vernáculas, y que en este caso, llega a la antología en traducción más de un siglo después. Hay en esta observación el eco de lo que Marshall McLuhan sugirió en 1964, de que cualquier innovación mediática es siempre una disrupción, y que “es el medio el que moldea y controla la escala y forma de la asociación y la acción humana”⁵⁴ (McLUHAN, 1994: 9), por lo que se debería buscar

⁵⁴ “[...] is the medium that shapes and controls the scale and form of human association and action”.

“entender a los medios de comunicación, los conflictos que surgen desde los mismos, y los conflictos aún más importantes que generan”⁵⁵ (McLUHAN, 1994: 51). O en otras palabras, cómo cada soporte mediático de la crónica hasta el día de hoy ha tenido su cuota parte en la pervivencia de los textos para la antología que nos ocupa.

La dimensión mediática no es la única que entra en juego en la preparación de la instancia traductiva. Considerar de forma paralela el valor estético del objeto de estudio es ineludible, y es lo atraviesa los cambios mencionados. La relevancia que puedan tener ciertas crónicas brasileñas del Siglo XIX e inicios del Siglo XX para la actualidad del Río de la Plata no se desvincula de que presentan innovaciones claves en torno al lenguaje literario y periodístico, si es que estas dos dimensiones no podrían aunarse bajo el denominativo “cronístico”. Aquí vale destacar la imbricación de las prácticas cronísticas con el soporte en el cual aparecen. Lejos de desmerecer su valor como textos autónomos, los coloca bajo otra mirada, tendiente a resaltar la dificultad de distinguir entre una forma y un contenido. O formulándolo en preguntas, ¿hasta qué punto las crónicas abordadas nos hablan del lugar desde donde son publicadas? ¿Qué dispositivos vemos en estos textos que se transforman en innovaciones estilísticas? ¿Es posible trazar una genealogía a este respecto en los cronistas brasileños analizados? ¿Qué relaciones pueden establecerse entre lo anterior y el Río de la Plata?

Leer de manera comparativa el nacimiento y la consolidación de la crónica en Francia y en el Río de la Plata, incorporando la especificidad del desarrollo de la misma en Brasil es un intento de totalización con gran chance de incurrir en generalizaciones restrictivas. Como se verá más adelante, el procedimiento es parcial, anotaciones tendientes más a sugerir posibilidades de lectura que habilitan una selección de traducción fruto de ese ejercicio.

Al adentrarnos en el terreno de la definición paralela de la crónica en Brasil y el Río de la Plata, por realizar un recorte estratégico en esta aproximación, debemos pensar en la conformación de las literaturas nacionales por medio de una lengua en común. Yendo aún más lejos, hay que analizar la idea de la nacionalidad como valor dentro del imaginario social de nuestros países, con sus entradas desiguales a la modernidad.

⁵⁵ “[...] understand many media, the conflicts from which they spring, and the even greater conflicts to which they give rise”.

En el prólogo al *Poema del Niágara*, de Juan Antonio Pérez Bonalde, José Martí escribía:

Partido así el espíritu en amores contradictorios e intranquilos; alarmado a cada instante el concepto literario por un evangelio nuevo; desprestigiadas y desnudas las imágenes que antes reverenciaban; desconocidas aún las imágenes futuras, no parece posible, en este desconcierto de la mente, en esta revuelta vida sin vía fija, carácter definido, ni término seguro, en este acerbo a la pobreza de la casa, y en la labor varia y medrosa que ponemos en evitarla, producir aquellas luengas y pacientes obras, aquellas dilatadas historias en verso, aquellas imitaciones de gentes latinas. (MARTÍ, 2013: 22)

El surgimiento de una nueva visión está contenido en estas líneas. Es un cambio que afecta a la poesía, y se expresa igualmente en el afianzamiento de la crónica, condensación de la incertidumbre frente al futuro, género que materializa la “vida sin vía fija, carácter definido”, como expresaba Martí sobre los tiempos que corrían. Conocida es la faceta de cronista del escritor cubano y sus periplos a través de América como parte de su oficio periodístico. Sin embargo, Martí no es el único en ese tránsito de géneros literarios frente a una modernidad que se efectiviza de forma particular en cada país, pero que no deja de tener algunos rasgos comunes en el continente. El surgimiento de la crónica como un género ligado a la prensa a gran escala, favorece el nacimiento de un público lector, al tiempo que es condicionado por el aspecto mercantil del medio de comunicación donde el texto se inserta.

La crónica ocupa un lugar particular en el devenir literario, periodístico y mediático de los países iberoamericanos, con un importante rol en la conformación de un ideario de nación que estos países, de una manera u otra, construyeron después de la conquista por parte de la metrópolis, y que se fue acelerando en el Siglo XIX, mediante un proceso de independencia, modernización e inserción en el mapamundi. Prefiero aquí el camino de la teorización paralela de la crónica entre Hispanoamérica y Brasil, a una teorización más abstracta y global del género, ya que permite posteriormente relacionar estos sistemas y sus desarrollos hasta el día de hoy. El texto y la manera de abordarlo no pueden deslindarse. Como es lógico suponer, no será abarcado aquí el enorme universo de cronistas de ambos lados de la

frontera entre el portugués y el castellano, sino que se esbozará una lectura comparativa que sustente la selección de cronistas para antologar.

Abre el capítulo un análisis de la crónica dentro del contexto francés e iberoamericano. Titledo “Cronología de la crónica”, define el género de manera paralela entre Francia, el Río de la Plata y Brasil. Por detrás está el objetivo de situar a la crónica como un género que desde el inicio condensa una relación con los procesos de modernización, con la escisión de lo público y lo privado, con valores provenientes del continente europeo, reconfigurados en suelo americano. Tengamos en cuenta la particularidad de los procesos de construcción nacional de estos países, desiguales y con consecuencias sobre los medios de comunicación que serán ampliadas a medida que avance el capítulo. Ello ocurre en una escritura que, como propone Marshall Berman al analizar la afinidad entre la escritura de Marx y Nietzsche –pero extrapolable al caso de la crónica como texto surgido en un clima de modernidad–, posee trazos propios:

no es sólo su ritmo incansable, su energía vibrante, su riqueza imaginativa, sino también sus rápidos y drásticos cambios en el tono y en la inflexión, su disposición para dirigirse a sí misma, cuestionar y negar todo lo que ha dicho [...] para expresar un mundo donde todo está preñado de su contrario⁵⁶. (BERMAN, 2010: 23)

La imbricación entre la crónica y su soporte mediático, o sea el periódico, será tema de especial detenimiento, así como la identidad relacional del género.

La segunda parte del capítulo se titula “Nomenclaturas y periodizaciones: definiciones operativas”, y tiene como objetivo formular una delimitación conceptual del género que sirva para la antología en traducción. A tal efecto, analiza diferentes abordajes de la crónica desde el espacio hispanoamericano, para advertir allí la indiferencia sistemática de los mismos en relación a la crónica brasileña. No menos importante, advierte el foco de interés que ha sido para estos

⁵⁶ “[...] it is not only its breathless pace, its vibrant energy, its imaginative richness, but also its fast and drastic shifts in tone and inflection, its readiness to turn to itself, to question and to negate all it has said [...] to express a world where everything is pregnant with its contrary”.

estudios la crónica modernista como momento inaugural en el desarrollo del género. Propongo aquí observaciones sobre las ventajas que supondría agregar al abordaje de la crónica modernista una articulación con cronistas brasileños como Machado de Assis, en una lectura guiada más por la simultaneidad, que por la consecutividad.

Si la crítica hispanoamericana no se detiene en la crónica brasileña, lo mismo es constatable en los abordajes brasileños del género. Especial atención merece aquí una colocación ampliamente difundida, de que la crónica es un “género brasileño”, en lo que si bien por una parte refuerza sus características en tal país, por otra nos demuestra el aislamiento que ha tenido en relación a sus vecinos. Esto ocurre no sin una gran dosis de seducción en el lenguaje con que opera la crítica, un deslizamiento hacia las mismas herramientas estilísticas, sobre todo aquellas ligadas al humor y la liviandad, con que escriben los propios cronistas. No se trata de circunscribir las razones de la ausencia de traducciones del portugués al castellano a este plano, pero sí de advertir cuáles son las limitaciones y las potencialidades de tal aparato disponible para la articulación y la circulación bilateral.

Para delimitar mejor el problema planteado en el párrafo anterior, sobreviene el análisis de la nomenclatura utilizada por ambos aparatos críticos, buscando una solución lo suficientemente específica como para antologar y traducir en el próximo capítulo. Como es previsible, esta operación nos lleva a una discusión sobre la periodización en los abordajes citados, y al desafío de encontrar una articulación abierta y no restrictiva del objeto de estudio.

La tercera parte del capítulo, titulada “Insumos críticos y consecuencias antológicas”, busca atender al cambio en las condiciones de circulación de las primeras crónicas brasileñas publicadas en periódico, y rastrear cómo fue el paso hacia la edición en libro. En ese tránsito, se advierte la influencia de los abordajes críticos, visibles en la organización paratextual y textual de las antologías vernáculas que se elige analizar: *Boa companhia: crônicas*, publicada en 2005; *As cem melhores crônicas brasileiras*, publicada en 2007, y la portuguesa *Conversas de burros, banhos de mar e outras crônicas exemplares*, publicada en 2006; para luego abordar la selección de *Crônicas escolhidas* (2013), de Machado de Assis. Cerrando el apartado, propongo el análisis de dos antologías de crónicas en castellano: *Crônicas escogidas*, de Machado de Assis, publicada en Madrid en 2008 por la editorial Sexto Piso, con traducción de Alfredo Coello; y *Las mariposas del lujo y otras crônicas*, de João do Rio, publicado en Montevideo en 2013, con traducción de Pablo Rocca. A partir de lo

anterior, se exponen las reflexiones sobre los cambios materiales que supone el paso del soporte periódico al del libro-antología en traducción en función de variables que servirán para explicitar el propio proyecto de antología en traducción, tales como títulos, prólogos, corpus traducido, existencia o no de notas de traducción, glosarios, y algunas estrategias traductivas a nivel textual.

Cerrando el capítulo, en el apartado “Destino de la traducción: relaciones iberoamericanas”, se aborda de manera comparativa la poética de la crónica en Machado de Assis y en José Martí, lectura que no pretende ser exhaustiva, sino un cuadro de encuentros y desencuentros. Lo que se pretende demostrar es la progresiva sofisticación de la crónica machadiana en el escenario imperial, su inicio relativamente pionero cuando comparado con el resto del continente, la consolidación de un estilo mesurado e irónico, y determinados rasgos compartidos con las crónicas escritas en lengua castellana. Por la vía de la ironía en Machado, y de su ausencia en Martí, se busca sustentar que la diferencia en el desarrollo de un género como la crónica no es tampoco ajeno a los vaivenes políticos, los procesos de independencia y a la compleja relación con la autoridad política y su censura. Es decir, las condiciones materiales en un género como la crónica no pueden ser dejadas de lado a la hora de abordarla de manera transnacional. Una vez realizada esta lectura, sobreviene un desliz hacia territorios menos canónicos de la crónica, con aún menos pretensión de exhaustividad, donde se sugiere una lectura de las crónicas de inicio del Siglo XX del bahiano Pedro Kilkerry y del uruguayo Julio Herrera y Reissig.

II.I Cronología de la crónica

La crónica cumplió un rol fundacional en nuestros países. Esa afirmación puede referirse a los textos producidos a la hora del descubrimiento del nuevo continente, como la célebre *Carta* de Pero Vaz de Caminha al Rey Don Manuel en 1500⁵⁷, enmarcada en lo que se denomina crónica de Indias. Asimismo atañe, posteriormente y en un

⁵⁷ Existe en el texto una noción de la primicia, y de la relevancia del punto de vista personal sobre el Nuevo Mundo, así como la construcción de un destinatario unívoco. Es evidente la necesidad descriptiva como forma de capitalizar lo descubierto, apropiarlo, como se verá también en las crónicas fascinadas por el progreso a fines del Siglo XIX.

sentido diferente, al surgimiento y desarrollo de la crónica ligada al periódico como género cardinal para las nacientes literaturas nacionales. Este fenómeno ha sido abordado desde su surgimiento en Francia, como “*civilisation du journal*” (KALIFA et al, 2011), por Marie-Ève Thérénty en *La littérature au quotidien* (2007) y por Thérénty y Alan Vaillant en *1836. L'An I de l'ère médiatique* (2001). En un marco latinoamericano, teóricos como Aníbal González (1983), Julio Ramos (2009) y Susana Rotker (2005) se han detenido no tanto en las peculiaridades de la literatura colonizando el periódico, sino en el rol de los primeros intelectuales y cronistas que desde allí escribieron, como lo había abordado de forma menos específica Ángel Rama (1985^a, 1985^b, 1998, 2008). Desde una perspectiva en forma de mosaico, está el monumental proyecto de la *Historia crítica de la literatura argentina*, organizado por Noé Jitrik, que presta atención a las instituciones literarias y a las formas de circulación de estos textos decimonónicos. En el caso brasileño, y para el propósito de esta tesis, lo encontramos conceptualizado, por ejemplo, por el lugar de la novela en entregas que rastrea Marlyse Meyer (1996), o más adelante, como “cinematógrafo de letras”, término usado para definir lo que ocurre a partir del 900, en un enfoque del nuevo entretejido comunicacional resultante de la modernización mediática en curso, tal como es planteado por Flora Süssekind (1987).

Los textos que se escriben en los periódicos del Siglo XIX se distancian de las crónicas de Indias, textos los segundos que dan cuenta del asombro frente a la nueva realidad a ser colonizada, pero que no tienen la misma difusión inmediata y los condicionamientos del periódico como soporte. No menos importante es que, dentro del marco mediático moderno, uno de los rasgos principales es la noción de actualidad como elemento a ser aprehendido. De esta manera, el cronista se transforma en una especie de historiador sin proponérselo, cuyo valor distintivo será justamente el de sumar a la realidad, compartida por un número cada vez mayor de lectores, su cuota de ficcionalización. Entre un punto y otro, el cambio es evidente. Mientras: “En el siglo XVI, frailes ávidos de conversiones y soldados de mirada latifundista escriben, con pasmo y escándalo moral, crónicas alucinantes” (MONSIVÁIS, 1987: 753), en la segunda mitad del Siglo XIX: “La crónica es, en lo fundamental, asunto de los liberales” (MONSIVÁIS, 1987: 754).

En términos generales, la evolución de la crónica responde a cambios en la organización de la vida social. La sensibilidad resultante del incremento en la velocidad de los cambios históricos se construye desde y en el periódico, pero no se circunscribe a su universo de acción.

Retomando la referencia a Marshall Berman, quien trabaja sobre la escritura de Marx, retrato de las contradicciones de la modernidad, el nuevo estado de cosas –con la salvedad del marco material y simbólico no uniforme de nuestros países– poseerá como trasfondo:

la gloria de la energía y el dinamismo modernos, los estragos de la desintegración y del nihilismo modernos, la extraña intimidad entre ellos; la sensación de estar atrapado en un vórtice donde todos los hechos y válvulas se arremolinan, explotan, se descomponen, se recombinan⁵⁸. (BERMAN, 2010: 121)

Los cambios en el entramado de la comunicación social se aceleran en el Siglo XIX, y en tal contexto, el periódico se transforma en el medio de comunicación primordial. En suelo iberoamericano, ese proceso no se lleva a cabo sin contradicciones, evidentes una vez que el proyecto civilizador europeo, luego encarnado por una élite de criollos, demuestra no ser un camino único hacia el progreso positivista. A grandes rasgos, como sugiere Monsiváis, lo que ocurre es que la crónica pasa a ser cada vez más un género del hombre de letras, que viene a suplantar al religioso en una sociedad escindida simbólicamente entre civilizados y bárbaros. No obstante, esta escisión no será perpetua, surgiendo nuevas contradicciones al despuntar el Siglo XX: “Que la exigencia que los llevaba al periodismo no era vocacional sino de orden económico, debido a que su sociedad no necesitaba de poetas pero sí de periodistas, lo reconocieron todos” (RAMA, 1985b: 68). Una vez consolidada la voz del escritor devenido cronista, surgirá una amenaza al segundo, la del reportero, el periodista profesional, por lo que de nuevo el escritor se refugiará en una radicalización de sus procedimientos.

En torno a esa escisión de las fronteras entre lo mercantil y lo literario, que no deja de ser también entre lo público y lo privado, Julio Ramos sugiere que ocurre una “reestructuración del tejido de la comunicación social, que sacudió los *sistemas de autorización* presupuestos por la producción literaria anterior a fin de siglo”

⁵⁸ “[...] the glory of modern energy and dynamism, the ravages of modern disintegration and nihilism, the strange intimacy between them; the sense of being caught in a vortex where all facts and valves are whirled, exploded, decomposed, recombined”.

(RAMOS, 2009: 136). En naciones en surgimiento y consolidación, el papel del Estado frente a los individuos se moldea a medida que el tiempo transcurre, y los “sistemas de autorización” a los que alude Ramos son aquellas nuevas vías por medio de las cuales los intelectuales ganarán prestigio, y que no siempre serán proporcionales a su talento, sino a su capacidad de lidiar con la lógica progresivamente más mercantil en la que están insertos.

En América, las primeras prensas son instaladas en el Siglo XVI, tanto en los centros administrativos, como Ciudad de México o Lima; así como en los centros religiosos, como las Misiones (ÁLVAREZ; MARTÍNEZ, 1992). Si bien el periodismo no tarda en comenzar, por medio de las hojas “volantes”, es recién en el Siglo XIX que se institucionaliza vehiculizando el descontento hacia la metrópolis. Será un largo camino hasta llegar al periódico en el sentido moderno, empresarial, donde la crónica se instalará como género de una nueva dinámica comunicacional. Monsiváis, él mismo un prolífico cronista, retoma la reflexión sobre la crónica en un ensayo de 2002, en el que indica que en el Siglo XIX, para los liberales la crónica se transforma en el medio para alcanzar un ideal de nación moderno, mientras que para los conservadores sería la vía para trazar el camino inverso, lo que quiere decir: destacar los rasgos gloriosos de un pasado perdido frente a la amenaza de la audacia de los primeros (MONSIVÁIS, 2002).

El caso brasileño no puede ser definido con las mismas y exactas herramientas. Si por una parte, en este país la gesta independentista no tuvo el carácter de enfrentamiento directo con la metrópolis, pues Brasil se transformó en el centro de la Corte Portuguesa a partir de 1808, liderada por Don João VI y la reina Carlota Joaquina, y luego llevó a cabo su independencia de Portugal por la decisión de Don Pedro I de desafiar los designios de su padre en 1821; la llegada de la Corte a Brasil supuso importantes avances en el plano de la prensa escrita y en la progresiva sofisticación del campo intelectual. En efecto, este desplazamiento del centro del imperio tuvo consecuencias notables en la colonia, como el afianzamiento del clima cultural e intelectual de una ciudad: “La fase joanina promovió el desarrollo de la vida intelectual, mejorando las condiciones de su difusión y haciendo de Rio de Janeiro

su centro indiscutido”⁵⁹ (CANDIDO, 1969: 343). Además, como apuntan Boris Fausto y Fernando Devoto, comparando a Brasil y a Argentina, habría una historia de mutua desconfianza entre los vecinos:

En el siglo XIX, las elites imperiales brasileñas veían de ese modo a las ‘bárbaras’ repúblicas sudamericanas, donde todo parecía desorden, anarquía y guerra, ausencia de clases dirigentes y de un verdadero refinamiento social como el de la Corte imperial. Recíprocamente, en la región rioplatense, desde el punto de vista de una democracia y de un igualitarismo social más enraizados en la retórica que en la práctica, se veía con desprecio al Imperio y la sociedad esclavista⁶⁰. (FAUSTO; DEVOTO, 2004: 23)

Pero así como Brasil era escenario de más paz y relativa bonanza, recuerdan los autores, Argentina tendrá un desarrollo económico más pujante hacia 1890 (FAUSTO; DEVOTO, 2004: 145), lo cual cambiará también la lógica de los medios de comunicación a fines del siglo en cuestión.

Volviendo a la imposibilidad de aplicar los mismos esquemas interpretativos entre ambos espacios, como será evidente en los textos que serán abordados más adelante, un cronista como Machado de Assis (1839-1908) será sí un liberal, pero no opuesto a la forma imperial que en 1888 tendrá su fin en Brasil. Lo anterior, como se ve, desdibuja las categorizaciones de Monsiváis en un plano continental. Brasil es por bastante tiempo el centro del Imperio, y no una colonia en lucha independentista con un frente único, elemento que podría verse en conjunción con las síntesis de géneros y periodizaciones que en el ámbito de Hispanoamérica son categorizaciones más tajantes.

⁵⁹ “A fase joanina promoveu o desenvolvimento da vida intelectual, melhorando as condições da sua difusão e fazendo do Rio de Janeiro o seu centro incontestável”.

⁶⁰ “No século XIX, as elites imperiais brasileiras viam desse modo as ‘bárbaras’ repúblicas sul-americanas, onde tudo parecia desordem, anarquia e guerra, ausência de classes dirigentes e de um verdadeiro refinamento social como o da Corte imperial. Inversamente, na região rio-platense, do ponto de vista de uma democracia e de um igualitarismo social mais enraizados na retórica do que na prática, encarava-se com desprezo o Império e a sociedade escravista”.

La estrecha relación entre la crónica y sus circunstancias es un aliciente a insertarla en la investigación histórica. La interrelación es estrecha y avanza con las contradicciones de los nacionalismos incipientes. A este respecto, se deben señalar las oscilaciones en el estilo de la crónica y los hechos políticos contemporáneos a la misma. En el caso de la República Restaurada en México, de 1867 a 1876, y con un escenario de menos conturbación política, ocurrirá un cambio en el género: la crónica se volcará a asuntos cotidianos, con un alto grado de experimentación y una deliberada intención de no trascendencia, defiende Monsiváis (MONSIVÁIS, 2002: 27-28). Otro ejemplo es la argumentación desarrollada por John Gledson en *Por um novo Machado de Assis* (GLEDSON, 2006), donde propone la hipótesis sobre el cambio de formato de las crónicas machadianas rumbo al anonimato de la serie “Bons días!”, en la *Gazeta de Notícias* en 1888. Para Gledson, es la necesidad de opinar de una forma más incisiva sobre la abolición la que hace que Machado se aventure en crónicas en aquel momento anónimas, y que hasta alrededor de 1950 permanecieron como tales (GLEDSON, 2006b: 142). La amenaza de la censura opera en numerosas direcciones, explícita e implícitamente, sobre los actores de la prensa.

Nótese la interrelación de los hechos históricos y políticos con el desarrollo de la crónica, del pasaje de las gestas independentistas a los escenarios de violencia que se suceden después de lograda la emancipación de la metrópolis. O la necesidad de construir una literatura nacional, desde la prensa mercantil o panfletaria inicial, hasta la irrupción de las innovaciones del Modernismo –esto en el ámbito de habla castellana–; y en la consolidación del cronista en la figura de Machado de Assis en Brasil, sus oscilaciones estilísticas, su no filiación a movimientos estéticos identificables contemporáneamente en los países hispanoamericanos. Lo sugestivo de todo esto es que no se presta a una explicación única, y parte de las oscilaciones de este trabajo se vinculan con abordar tal multiplicidad de frentes, para luego enfocarse en la minucia estética de la traducción propuesta en el próximo capítulo.

II.II En Francia y con Girardin

Antes de relacionar a la crónica de Brasil con la de sus vecinos, es preciso remontar a los orígenes del género, también en el Siglo XIX, pero en Francia, más precisamente en París. Las definiciones conceptuales y operativas estarán en el próximo apartado, mientras que aquí trazaré el desarrollo del género en estrecha relación con el

periódico como medio de comunicación, con la profesionalización del periodista/escritor, con la consolidación de un público lector, con la introducción de recursos estilísticos innovadores, y con su contribución a la fundación de las literaturas nacionales. Durante este trayecto será posible advertir las diferencias que se establecen entre la crónica, los *fait-divers*, la idea de folletín como espacio, y otras denominaciones.

Podría argumentarse que este movimiento que privilegia el rol de la crónica en el Siglo XIX se aleja de la intención de apreciarlas hoy como objetos estéticos, y se desliza hacia una sociología de la cultura, o hacia una historia de la literatura. En el caso de la crónica, por su naturaleza heterogénea en el seno de los nacientes medios de comunicación de masas, sería complejo deslindarla por completo de su época, de sus condicionamientos y de sus innovaciones en la materialidad del periódico moderno; aunque posteriormente, y de una manera que desde el comienzo se ha tematizado por la doble naturaleza de esta tesis, ello no debería invalidar una lectura y una traducción de los textos seleccionados con relativa autonomía de sus circunstancias particulares.

Lo que sigue es el rastreo del origen de la crónica en Francia, en relación a lo que ocurre en algunos puntos escogidos de Iberoamérica, básicamente Brasil y el Río de la Plata. Prima aquí la idea de que el punto de partida no es tanto la crónica como el lugar principal de las innovaciones a medio camino entre el periodismo y la literatura, sino más bien que es el periódico el lugar que la literatura coloniza, el terreno donde se juega un cambio de sensibilidad fundamental que ocurre en el Siglo XIX. Es un siglo en el que, por ejemplo, el ejercicio práctico de la literatura, como apunta Genette, es parte de la enseñanza de la retórica, que facilita el pasaje de los ejercicios a las primeras obras por aunar en la enseñanza de la literatura a la poética y a la crítica (GENETTE, 1969: 26). Esa familiaridad con la retórica permitiría una naturalidad en el pasaje a la acción literaria, al ejercicio retórico, potenciado por las innovaciones mediáticas decimonónicas.

La idea de la colonización literaria del periódico proviene de *La littérature au quotidien*, donde Marie-Ève Thérénty analiza a este medio de comunicación como el lugar de encuentro, y circularidad, entre las formas literarias y las formas periodísticas. Ello se da en términos materiales, pensando en escritores que devienen periodistas, por ejemplo; y en términos de una poética resultante de tal confluencia: “la literatura asiste al triunfo del sistema mediático y no puede menos que

aprovechar las estructuras comunicativas que el periódico le ofrece”⁶¹ (THÉRENTY, 2007: 18). Partiendo de una matriz periodística, por su periodicidad, actualidad, efecto rúbrica y colectividad, así como desde una matriz literaria, por la ficción, ironía, conversación y escritura íntima; este posicionamiento ve a la crónica en tanto poética de la cotidianeidad donde: “la literarización del periódico pasa evidentemente por una ficcionalización de lo cotidiano”⁶² (THÉRENTY, 2007: 22).

Existe consenso crítico en apuntar que una parte de este proceso comienza con la creación del primer periódico francés de la era industrializada a precio popular, *La Presse*, en 1836. La innovación espacial/textual de la parte baja de la página del periódico, que se llamará *feuilleton*, y luego folletín por su traducción al castellano, surge bastante antes, con el periódico *Journal des débats*, entre 1799 y 1800, y se expande sin demoras entre los medios impresos (THÉRENTY, 2007: 28). Esa zona de la página del periódico, separada pero en el mismo espacio, tiene desde el comienzo un objetivo de acercar la lectura a un público más amplio, es decir las clases populares y, sobre todo, las mujeres. Destinado en ocasiones a la publicación del *romance-feuilleton*, novela en entregas periódicas, se torna el espacio que distrae, que instruye y que coloca en el periódico el día a día de una nueva clase lectora (LYON-CAEN, 2011: 57). Marlyse Meyer, en *Folhetim: uma história*, indica que esa misma fórmula tiene una consecuencia directa, es decir: “una nueva conceptualización del término *folletín*, que pasa entonces a designar también lo que se vuelve la nueva forma de publicar novelas”⁶³ (MEYER, 1996: 63). Al tiempo que el folletín denomina la novela por entregas, tan populares en su época, se dificulta todavía más la unicidad de lo designado.

En esta fluctuación de términos, precisar la naturaleza del folletín francés y su relación con la crónica no es una tarea simple, ya que la parte baja de la página incluirá todo tipo de textos, en los que sí podemos advertir la tendencia a la ficcionalización, pero sin por ello ser

⁶¹ « [...] la littérature assiste au triomphe du système médiatique et ne peut au mieux que profiter des structures communicationnelles que lui offre le journal ».

⁶² « [...] la littérarisation du journal passe notamment par une fictionnalisation du quotidien ».

⁶³ “[...] uma nova conceituação do termo *folhetim*, que passa então a designar também o que se torna o novo modo de publicação de romance”.

ficciones en todos los casos⁶⁴. Los redactores de una y otra sección no siempre son distintos, sino que oscilan entre las secciones del periódico, como afirma Lise Dumasy-Queffélec, al advertir la siguiente relación entre la importancia de la sección baja de la página y sus contenidos: “Las evoluciones, entonces, de los componentes de la vida cultural del siglo XIX (en naturaleza y en peso relativo) pueden leerse a través de la configuración del folletín, especialmente el de los principales periódicos”⁶⁵ (DUMASY-QUEFFÉLEC, 2011: 925).

La novedosa dinámica del periódico y su literariedad en el Siglo XIX se expresa también en la ambigüedad propia de los *fait-divers*, que vendrían a ser más una mezcla de estilos narrativos, y un “tipo narrativo”, y no un género a lo largo de ese periodo temporal (AMBROISE-RENDU, 2011: 979). Es más, en algunas ocasiones, es la crónica la que desarrolla la temática de los *fait-divers*, siempre con la muerte y la tragedia como tema predilecto, transitando la línea entre lo ordinario y lo extraordinario (AMBROISE-RENDU, 2011: 983). Llevándolo al plano del lector y del texto, es lo que Roland Barthes escribe sobre las relaciones de causalidad y de coincidencia en los *fait-divers*, un texto que se destaca por su “inmanencia”, en tanto: “no se necesita conocer nada del mundo para consumir un *fait-divers*; no remite formalmente a otra cosa más que a sí mismo; por supuesto, su contenido no es ajeno al mundo”⁶⁶ (BARTHES, 1964: 189).

Por consiguiente, parece acertado pensar a los *fait-divers* como una orientación de visión de la realidad plasmada en el texto – Ambroise-Rendu en varias ocasiones se refiere a la “crónica de *fait-divers*”– de una forma de narrar lo que entra a la agenda de noticias, que impregna la disposición y estructura de todo el periódico. Si esta

⁶⁴ Pertinente para la discusión de la crónica como insumo de la historia, y de la división entre lo real y ficcional, Michel de Certeau recuerda que “la ficción dentro de una cultura es lo que la historiografía instituye como erróneo, abriéndose así un territorio propio” (CERTEAU, 1981: s/n). Asimismo, agrega “En la epistemología nacida con las Luces, la diferencia entre el sujeto del saber y su objeto funda la diferencia que separa el pasado del presente” (CERTEAU, 1981: s/n).

⁶⁵ « Les évolutions des composantes de la vie culturelle du XIXe siècle (en nature et en poids relatif) peuvent donc se lire à travers la composition du feuilleton –particulièrement celui des grands journaux ».

⁶⁶ «[...] point besoin de connaître rien du monde pour consommer un fait divers; il ne renvoie formellement à rien d’autre qu’à lui-même; bien sûr, son contenu n’est pas étranger au monde ».

fluctuación de lo designado en el folletín es tal en el espacio francés, cabe señalar que no deja de aumentar en el lado izquierdo del Atlántico, donde se advierte un deslizamiento de denominaciones y de prácticas una vez importadas de Europa.

Si bien este asunto terminológico será el eje de la segunda parte del presente capítulo, titulado “Nomenclaturas y periodizaciones: hacia definiciones operativas”, valga exponer aquí parte del problema. En el caso brasileño, y desde tan temprano como la década de 1830, Marlyse Meyer identifica a la crónica y su relación con el espacio al pie de la página, que denomina “espacio geográfico del periódico”⁶⁷ (MEYER, 1992: 96), lugar de un verdadero tránsito de textos que entran y salen de su “hospitalario” dominio. Brasil no se diferencia demasiado de Francia en la heterogeneidad de contenidos que el folletín acapara y que irán a cambiar la naturaleza del periódico en el Siglo XIX. Estarán allí el folletín, las variedades, y diferentes tipos de folletines por sus contenidos específicos, además de la novela por entregas, publicada en el espacio del folletín: “de todo ese enredo, hay una cosa que sí queda clara: cualquiera que sea el rótulo, variedades, folletín, folletines y afines, el mismo recubre algo que constituye la viga maestra del periódico”⁶⁸ (MEYER, 1992: 117). El pilar de este medio de comunicación es la literatura en todas sus nuevas formas, los escritores poblando páginas cada vez más sometidas a una lógica empresarial, en una tensión que ya sobre fines del siglo implosionará cuando aparezcan los conflictos que acarrea la profesionalización del periodista.

Ahora, volviendo sobre los ejes del desarrollo de la crónica, se debe mencionar la ampliación del público lector. Tomando como parámetro de comparación el tiraje de los principales periódicos parisinos, vemos que es un millón diario cada uno de los cuatro principales a fines del Siglo XIX (THÉRENTY, 2007: 38) y en su conjunto, 5 millones y medio antes de la Primera Guerra Mundial. En un escenario donde el analfabetismo recula ampliamente (LYON-CAEN, 2011: 29), el círculo lector se amplía más allá de las fronteras de París a medida que el transporte avanza y los tirajes se hacen diarios. Estas cifras contrastan con los más reducidos círculos de lectores de nuestros países. Nelson Werneck Sodré cita como abultado el tiraje de A

⁶⁷ “[...] espaço geográfico do jornal”.

⁶⁸ “[...] desse imbróglio todo, uma coisa sim fica clara: qualquer que seja o rótulo, variedades, folhetim, folhetins e quejandos, ele recobre algo que constitui a viga mestra do jornal”.

República en 1871 por contar con 10.000 ejemplares diarios (SODRÉ, 1999: 212). Inclusive Machado de Assis discurre sobre el asunto⁶⁹ en crónica del 15 de agosto de 1876, donde hablando de sus afinidades con diferentes animales, especialmente el burro, observa⁷⁰: “Y por hablar de este animal, fue publicado hace días el censo del Imperio, el cual recoge que el 70% de nuestra población no sabe leer”⁷¹ (MACHADO, 1994: 344). Aunque reducido, el público lector propicia una revolución en la manera de aprehender la realidad que lo rodea por la sustitución de los canales de comunicación interpersonales a favor de la lectura individual, o inclusive colectiva, del periódico. En un plano menos individual, sí existen paralelismos más evidentes en la penetración que el periódico tiene en el espacio público, en las ciudades, donde podemos citar a los vendedores que anuncian a viva voz las últimas noticias, lo que mediatiza poco a poco la experiencia urbana.

Oscilando entre la voluntad de acceder a ese creciente público lector, pero también estetizando la experiencia, y alejándose de la misma, la crónica se afianza. Thérenty se detiene en la figura de Delphine de Girardin desde el folletín de *La Presse*, quien sería la primera cronista en el sentido de consolidar sus códigos y estrategias, su vaivén entre lo público y lo privado, la fijación en París como escenario,

⁶⁹ El censo de 1872 en Brasil arroja que de un total de 9.930.478 habitantes, solamente 1.565.454 sabían leer y escribir, lo que representa un 15,7% del total de la población. La distinción entre hombres y mujeres del total de alfabetizados, indica que de los 1.565.454, el 64% eran hombres y el 36% mujeres. No menos importante es el porcentaje de esclavos alfabetizados, 1403 en todo el Imperio (Datos disponibles en PAIVA et al., 2012: 20). En Uruguay, y pasados treinta años de la reforma valeriana, el censo de 1908 arroja que el porcentaje de analfabetismo se sitúa todavía en el 35%.

⁷⁰ En el caso de Machado de Assis, Hélio Guimarães indica que: “La indiferencia general, la falta de público y de opinión consistente, la sensación constante de caída al vacío dejan de ser tratadas como accidentes lamentables o frutos de conspiraciones, y pasan a ser hechos de una sociedad fundada en poderosos procedimientos de exclusión acerca de los cuales la producción literaria debe reflexionar” (GUIMARÃES, 2004: 104). [“A indiferença geral, a carência de público e de opinião consistente, a sensação constante de queda no vazio deixam de ser tratadas como acidentes lamentáveis ou frutos de conspirações, mas fatos de uma sociedade fundada em poderosos procedimentos de exclusão sobre os quais a produção literária deve refletir”].

⁷¹ “E por falar neste animal, publicou-se há dias o recenseamento do Império, do qual se colige que 70% da nossa população não sabem ler”.

la predilección por la anécdota ficcionalizada y, sobre todo, la recurrencia al diálogo como estrategia textual (THÉRENTY, 2007: 242). Una lectura aproximativa de las páginas de esa primera época de *La Presse*, permite advertir que la denominación “crónica” no solo sirve para designar la parte baja, lo que está escrito en el folletín, sino que además denomina diferentes textos del periódico, como “Chronique politique”, por ejemplo, o también “Chronique” simplemente. Llama la atención cómo los “Fait divers.-Accidents.-Sinistres” poseen un lugar variable dentro del cuerpo mismo de la página, y funcionan como un compendio de noticias breves⁷²:

Hay crónicas de diferentes tipos en *La Presse* de 1836-1837: crónicas enumerativas puramente factuales, sin firmar y temáticas (“crónica política”, “crónica judicial”, algunas pocas crónicas literarias) y crónicas firmadas, menos referenciales, más fantasiosas, entre las cuales debe destacarse la verdadera obra que es la crónica del vizconde de Launay [...] ⁷³ (THÉRENTY; VAILLANT, 2001: 264-265)

El modelo de la crónica es llevado a cabo desde *La Presse* y extendido a otros periódicos. Todo cambiará en 1863, cuando en *Le Petit Journal* aparezcan las crónicas de Timothée Trimm (seudónimo de Léo Lespès), dirigidas a un público más popular y con el objetivo de presentar un “breviario laico” dentro del contexto del Segundo Imperio. Estas crónicas introducen innovaciones tipográficas, son más escuetas, telegráficas, con una “presentación fácil” que contribuye a su enfoque más instructivo. No obstante, existe un desarrollo paralelo de una crónica que volverá a ser más mundana, ligera, pero paradójica, en lo que será la “gran época de los mariscales de la crónica” (THÉRENTY, 2007:

⁷² El acervo de 1836 a 1935 de *La Presse* está disponible para consulta online en Gallica, de la Bibliothèque National de France, en el siguiente link: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34448033b/date> [19/09/2015].

⁷³ « Il existe plusieurs genres de chroniques dans *La Presse* de 1836-1837 : des chroniques énumératives purement factuelles, non signées et thématiques (« chronique politique », « chronique judiciaire », quelques rares chroniques littéraires) et des chroniques signées, moins référentielles, plus fantaisistes parmi lesquelles il faut rendre compte de cette véritable œuvre qu’est la chronique du vicomte de Launay [...] ».

247), hasta que el reportaje venga a sacarle el protagonismo que gozó durante todo el Siglo XIX.

Es preciso anotar que en la Francia de la Tercera República las ficciones breves coexistían con la crónica en ocasiones sin una delimitación neta entre un género y otro (THÉRENTY, 2007: 128), incluso con los pequeños poemas en prosa (THÉRENTY, 2007: 260), lo que nos da una idea de que la confusión terminológica tiene una base empírica.

Lo cierto es que:

La matriz mediática, a pesar de los cambios históricos, se mantiene coherente con sus principios a lo largo del Siglo XIX. En rasgos generales, a medida que el periódico entra en la era mediática, se refuerza su presión sobre la escritura periódica. La misma constituye el sistema global de restricciones donde debe inscribirse la escritura periódica, donde tanto da que los firmantes se reivindicquen o se imaginen como escritores de un día o como "grandes escritores", trascendiendo la actualidad. [...] la matriz mediática, sin dudas debido a su éxito, fue en gran medida intrusiva y contaminó a muchos otros discursos sociales que estuvieron tentados de pedir prestado el canal mediático o de apropiarse de sus recetas⁷⁴. (THÉRENTY, 2007 119-120)

El periódico decimonónico, compuesto de literatura, viene a modificar la forma en que se percibe y se crea la cotidianeidad, fenómeno constatable a ambos lados del Atlántico. A su vez, la noción misma de actualidad se modifica una vez que el transporte mejora y es posible recibir el periódico el mismo día en que fue publicado. Dentro

⁷⁴ « La matrice médiatique, malgré des adaptations historiques, reste donc stable dans ses principes tout au long du XIXe siècle. Globalement, au fur et à mesure de l'entrée du journal dans l'ère médiatique, sa pression sur l'écriture périodique se renforce. Elle constitue le système global de contraintes dans lequel doit s'inscrire l'écriture périodique, que les signataires se revendiquent ou s'imaginent comme écrivains d'un jour ou « grands écrivains », transcendant l'actualité. [...] la matrice médiatique, sans doute en raison de son succès, était très largement intrusive et qu'elle contaminait beaucoup d'autres discours sociaux tentés d'emprunter le canal médiatique ou de s'accaparer ses recettes ».

de ese marco, la introducción del telégrafo no hace más que reforzar la idea de una actualidad compartida, desarrollada a partir de 1850, y que el 28 de julio de 1866 presencia el cableado transatlántico.

Lejos quedaba la década de 1850, tiempos en que José de Alencar en Rio de Janeiro celebraba la llegada del vapor con un paquete de noticias, y escribía: “a dos paquetes por mes, nos da una provisión de noticias que puede llegar hasta mediados del año que viene”⁷⁵ (ALENCAR, [19-]: 44). Con el telégrafo, cambia el ritmo, cambian los tiempos, cambian las expectativas. Las consecuencias sobre la organización del periódico son inmediatas, en tanto: “el telégrafo es el factor que más ha hecho para crear la imagen de mosaico de la prensa moderna, con su masa de asuntos discontinuos e inconexos”⁷⁶ (McLUHAN, 1994: 213). La crónica buscará entonces transmitir esta instantaneidad en los hechos por medio de una escritura más breve, escueta y directa, menos ornamental.

Las consecuencias del periódico, y luego las revistas, sobre el imaginario de las naciones en proceso de consolidación son remarcables. Este medio de comunicación con una periodicidad fija, con un determinado “ritmo”, capaz de retratar a la realidad como un todo, instaura una nueva lógica: la realidad sería lo que se escribe en sus páginas, y lo que se escribe en sus páginas pasaría a ser la realidad. Este último aspecto puede ser explorado como mecanismo para materializar una nueva temporalidad. El espacio destinado a un cierto tipo de textos se transforma en un lugar perenne frente a lo efímero de los acontecimientos, estableciendo una continuidad antes inexistente y creando una tensión inherente a los hechos tal como son expuestos. De esta manera, retomando el abordaje mediático, el ritmo se extiende como una marca común entre los lectores, en tanto radicalización de prácticas de más larga data, porque: “La repetibilidad es el núcleo del principio mecánico que ha dominado nuestro mundo, especialmente después de la tecnología de Gutenberg”⁷⁷ (McLUHAN, 1994: 160).

⁷⁵ “[...] a dois paquetes por mês, dá-nos uma provisão de notícias que pode chegar até para meados do ano que vem”.

⁷⁶ “[...] the telegraph is the factor that has done the most to create the mosaic image of the modern press, with its mass of discontinuous and unconnected features”.

⁷⁷ “Repeatability is the core of the mechanical principle that has dominated our world, especially since the Gutenberg technology”.

Antes de pasar al desarrollo de la prensa en los países iberoamericanos, es necesario detenerse en un último punto: el aspecto mercantil del periódico. Los escritores comienzan a trabajar en la prensa como una forma de asegurar un ingreso estable, lo que se transforma en un movimiento de dos sentidos entre la literatura y el periodismo, para nada ajeno a las paradojas que impuso el ritmo diario de escritura: “El límite permite reconocer la especificidad del interior: el énfasis del ‘estilo’ (dispositivo de especificación del sujeto literario a fin de siglo) sólo adquiere densidad en proporción inversa a los lugares ‘antiestéticos’ en que opera”. (RAMOS, 2009: 205). Pero para llegar a este punto de escisión hay una retrospectiva que debe ser trazada.

II.I.II Del otro lado del Atlántico

En Iberoamérica, la afirmación del periódico como una empresa es un tanto más tardía que en Europa, tomando cuerpo recién a partir de 1870 con *A Gazeta de Notícias* (1874) en Brasil, o *La Nación* (1870) en Argentina, periódicos modernos en sus sistemas de escritura, impresión y distribución. Igualmente, sorprende que sean procesos que ocurren con pocos años de diferencia con Europa.

En Brasil, la prensa había comenzado antes, con la llegada de D. João VI y sus medidas tendientes a contrarrestar el descrédito general frente a la Corona. El 10 de setiembre de 1808 apareció el primer número de la *Gazeta do Rio de Janeiro*, inaugurando, a pesar de ser un mero órgano del poder, la historia de la prensa en el país. En ese momento, comienza también el enfrentamiento de diversos órganos. El primero es protagonizado por el *Correo Brasiliense*, que era editado en Inglaterra y cuya circulación era prohibida en el suelo brasileño, un esfuerzo de la monarquía en declive por mantener su poder. Sin embargo: “Considerar a esa prensa áulica –impresa en Brasil o fuera de Brasil- como brasileña o incluso como prensa, parece una exageración [...] La fase sirve, no obstante, para caracterizar la adversidad de condiciones políticas para el establecimiento de la prensa”⁷⁸ (SODRÉ, 1999: 34). A pesar de este diagnóstico, enfocado en el atraso material de la misma y en la ausencia de un público amplio y no restringido a la

⁷⁸ “Considerar essa imprensa áulica –impresa no Brasil ou fora do Brasil- como brasileira ou mesmo como imprensa, parece exagerado. [...] A fase serve, entretanto, para caracterizar a adversidade de condições políticas para o estabelecimento da imprensa”.

política, la prensa sí irá a contribuir a la formación de un público lector, por sus noticias, y por la literatura que vehiculará en sus páginas, aunque demorará algunas décadas en afianzarse como elemento clave de la vida social.

A partir de la Independencia en 1822, surgen nuevos órganos de prensa en numerosas ciudades, sujetos a las vicisitudes políticas y en estrecha relación con tales acontecimientos. Sodré defiende la riqueza de la Regencia, de 1831 a 1840, como el escenario que: “tuvo una prensa peculiar, cuyos trazos de grandeza y de autenticidad son normalmente presentados como impuros”⁷⁹ (SODRÉ, 1999: 85). Tanto es así que en 1832 había alrededor de cincuenta periódicos, además de una enorme proliferación de “*pasquins*” (SODRÉ, 1999: 121-122), órganos de prensa efímeros y combativos, varios de ellos que no superaron el primer número y que hacían del seudónimo la herramienta para evadir la censura.

La prensa diaria en Brasil no aparecerá hasta 1852, con *O Constitucional* y el *Correio Paulistano* al año siguiente. Son esos años los de un Imperio que se fortalece, donde la prensa deja de ser estar implicada activamente en las luchas políticas y comienza a ser escenario de temas culturales. El primer folletín habría aparecido en el *Jornal do Commercio*, fruto del carácter innovador de este periódico que, ya en 1838, había publicado la novela en entregas *Le Capitaine Paul*, de Alexandre Dumas, y que a mediados de la década de 1840 había sido lugar de la crónica musical y teatral de Martins Pena, en tanto que: “Creyendo en los poderes civilizadores del teatro, los hombres de letras de las décadas de 1850 y 1860 pasaron a perseguir el objetivo de educación de la sociedad por la dramaturgia, revistiendo este objetivo del carácter de una verdadera obra a ser realizada”⁸⁰ (MARTINS DE SOUZA, 1998: 133). La adaptación del espacio del folletín para lo que se denominará crónica ocurrirá en 1852 por medio de Francisco Otaviano, quien le imprime una orientación política al espacio (GRANJA, 2010: 114).

⁷⁹ “[...] teve uma imprensa peculiar, cujos traços de grandeza e de autenticidade são normalmente apresentados como impuros”.

⁸⁰ “Acreditando nos poderes civilizatórios do teatro, os homens de letras das décadas de 1850 e 1860 passaram a perseguir o objetivo de educação da sociedade pela dramaturgia, revestindo este objetivo do caráter de uma verdadeira obra a ser realizada”.

Dos años después, el 3 de setiembre de 1854, José de Alencar comienza a escribir crónicas, o como él denomina “*folhetins*” [folletines], en el *Correio Mercantil*: “convencido como estoy de que escritos al correr de la pluma son para ser leídos al correr de los ojos”⁸¹ (ALENCAR, [19-]: 7), en una marca del espacio para el que estos textos son producidos. Ya en 1857, pero en el *Diário do Rio de Janeiro*, publicará la novela *O Guarani* en el espacio del folletín. Como se puede observar, el número de frentes para el intelectual es proficuo, habilitado por la adopción del “espacio geográfico” del folletín desde décadas antes, en tanto: “[...] traducir el *folletín*, traducir *folletines-variedades*, publicar *novela en folletín*, y escribir en los *folletines*, constituyó para los jóvenes brasileños candidatos a escritores del primer tercio del siglo XIX un verdadero laboratorio”⁸² (MEYER, 1992: 129).

Claramente, hay otros elementos que deben analizarse para dar cuenta del papel que ocupará el nuevo periódico. Al igual que en Europa, la distribución del mismo en Brasil gana ímpetu con la introducción del ferrocarril, es decir, a partir de 1867, y adquiere una nueva forma al incorporar las noticias provenientes de agencias telegráficas, como la pionera Reuter-Havas, que comienza a operar en Rio de Janeiro en 1874. La forma telegráfica para el tratamiento de la noticia: “pasó enseguida a ser utilizada por todos los periódicos, que crearon una página internacional, con la cotización del café, en simultáneo con París”⁸³ (SODRÉ, 1999: 215). El escenario político cada vez más radicalizado de la década de 1870 favorece el aumento de medios de prensa escrita republicanos, y posteriormente abolicionistas, revistas ilustradas y el fortalecimiento de la industria editorial. De esa etapa es la fundación de la *Gazeta de Notícias* en 1874, periódico popular con precio reducido de gran importancia por, entre otras razones, el impulso que su propietario, Ferreira de Araújo, le dio al folletín nacional e internacional vía traducción.

En este contexto, surge la figura de Machado de Assis, revisor, tipógrafo, luego cronista –además de sus facetas más conocidas como

⁸¹ “[...] convencido como estou de que escritos ao correr da pena são para serem lidos ao correr dos olhos”.

⁸² “[...] traduzir o *folhetim*, traduzir *folhetins-variedades*, publicar *romance em folhetim*, e escrever nos *folhetins*, constitui para os jovens brasileiros candidatos a escritores do primeiro terço do século XIX um verdadeiro laboratório”.

⁸³ “[...] passou logo a ser utilizado por todos os jornais, que criaram uma página internacional, com a cotação do café, ao tempo em Paris”.

novelista, poeta y cuentista—; quien personifica el lugar de poder que poco a poco el periódico confiere a quienes en él trabajan. Cronista por casi cuatro décadas a partir de 1859, Machado define una estética de la crónica y se afianza como intelectual de prestigio, cuya tribuna diaria es la escritura en prensa:

Es en el periódico que publica sus poemas, después reunidos en libro; es en el periódico y en las revistas que publicaría, más tarde, sus cuentos y sus novelas “en porciones”, para después juntarlos en libro. El periódico —al que se pueden agregar las revistas de circulación periódica, como el *Jornal das Famílias*— puede, y debe, ser visto, de este modo, como el medio de circulación por excelencia no solamente del embate político [...] sino también como medio privilegiado de circulación de la producción intelectual del período⁸⁴. (WEBER, s/d: digital)

Machado no es el único autor y personaje público que se construye desde y en el periódico, sino que ello es algo propio del intelectual moderno en las naciones iberoamericanas, donde quizá el valor distintivo sea el de tener todo por construir: nación y literatura. Sin embargo, Machado es el más reconocido de los cronistas de la segunda mitad del Siglo XIX en Brasil, el que afianza el género crónica. Es también el cronista sobre cuya obra se han tejido numerosas ligaciones con las circunstancias históricas que experimenta, su tan discutida “apatía” política y las relaciones entre autor, obra e historia. Tal ha sido el eje de la lectura de John Gledson, quien afirma en *Machado de Assis. Ficção e História* (GLEDSON, 1986), que la tarea de reconstrucción de la visión machadiana de la historia de Brasil: “No puede limitarse a las

⁸⁴ “É no jornal que publica seus poemas, depois enfeixados em livro; é no jornal e nas revistas que publicaria, mais tarde, seus contos e seus romances “em fatias”, para depois juntá-los em livro. O jornal — a que se podem justapor as revistas de circulação periódica, como o *Jornal das Famílias* — pode, e deve, ser visto, desse modo, como o meio de circulação por excelência não somente do embate político, pois que os jornais, não necessariamente as revistas de moda e de entretenimento diverso, da segunda metade do século XIX se caracterizavam mais por suas posições políticas explícitas do que por seu noticiário, mas também como meio privilegiado de circulação da produção intelectual do período”.

novelas, más bien necesita incluir a los cuentos y (*tal vez especialmente*) a las crónicas”⁸⁵ (GLEDSON, 1986: 15; cursivas mías). La producción crítica sobre la obra cronística de Machado es proficua cuando comparada con la de otros cronistas contemporáneos a él, y aun así dista de estar a la par de aquella sobre el resto de su obra. Esta anotación puede asimismo funcionar como advertencia al lector de que no se trata del único cronista abordado, a pesar de ser más referido a lo largo de la tesis.

Con la Proclamación de la República en 1889 no habría habido un cambio sustancial en el desarrollo mediático (SODRÉ, 1999: 251), que siguió consolidándose en su naturaleza industrial, con una precisa estructura comercial hacia fines del Siglo XIX. La entrada a una nueva fase de la prensa, no más de pequeños capitales, vendrá a determinar la orientación factual en la misma y que la ficción se relegue a las revistas, o en otras palabras:

la tendencia al declive del folletín, sustituido por el columnismo y, poco a poco, por el reportaje; la tendencia a la entrevista, en sustitución del simple artículo político; la tendencia al predominio de la información sobre el adoctrinamiento; el surgimiento de temas antes tratados como secundarios, abultando ahora, y ocupando un espacio cada vez más amplio, los policiales con destaque, pero también los deportivos e incluso los mundanos⁸⁶. (SODRÉ, 1999: 296)

Ese nuevo cambio en la comunicación mediática es de fines de siglo, cuando Machado se esté alejando del periódico, y cuando asuman sus funciones nuevos cronistas como João do Rio, Olavo Bilac y Lima Barreto. La crónica no dejará de existir, sino que cambiarán sus temas, su enfoque y sus herramientas. Precisamente, el valor de la antología en traducción es el de proponer relaciones, sugerir un cuadro del género, de

⁸⁵ “Não pode limitar-se aos romances, porém precisa incluir os contos e (*talvez especialmente*) as crônicas”.

⁸⁶ “[...] a tendência ao declínio do folhetim, substituído pelo colunismo e, pouco a pouco, pela reportagem; a tendência para a entrevista, substituindo o simples artigo político; a tendência para o domínio da informação sobre a doutrinação; o aparecimento de temas antes tratados como secundários, avultando agora, e ocupando espaço cada vez maior, os policiais com destaque, mas também os esportivos e até os mundanos”.

sus momentos altos y de sus textos claves. Por medio de la disposición de un conjunto organizado de crónicas, se ofrece un universo que es de por sí esquivo.

Allanando el camino, Antonio Candido traza una breve genealogía de la crónica brasileña, apuntando:

en José de Alencar, Francisco Otaviano e incluso Machado de Assis, todavía se notaba más el corte de artículo leve. En França Júnior ya es nítida una reducción de escala en los temas, ligada al incremento del humor y cierto toque de gratuidad. Olavo Bilac, maestro de la crónica leve, guarda un poco del comentario antiguo, pero amplía la dosis poética, mientras João do Rio se inclina hacia el humor y el sarcasmo, que contrapesan un poco la fijación por el esnobismo⁸⁷. (CANDIDO, 1992: 16)

El cuadro esbozado por Candido es un destaque de las fluctuaciones estilísticas de la crónica desde su surgimiento en Brasil, hasta el principio del siglo pasado. Lo clave en sus apuntes es cómo advierte el pasaje del “artículo leve”, hacia una “reducción de escala” en los temas, en definitiva un alejamiento de los temas políticos, y la entrada de lo mundano como tema en las crónicas de la *belle époque* carioca con Bilac, pero sobre todo con João do Rio.

Parte de la periodización propuesta por Candido será discutida más adelante en este mismo capítulo, como forma de observar las variaciones detectables cuando introducimos las crónicas hispanoamericanas. Además, este asunto será retomado en el planteamiento de la idea de cómo las crónicas ganan el espacio del libro, con el afianzamiento de cronistas como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, y posteriormente, Nelson Rodrigues, Clarice Lispector y Rubem Braga, entre otros. Si la entrada de la crónica al periódico ocurre dentro del marco del ingreso a una modernización,

⁸⁷ “[...] em José de Alencar, Francisco Otaviano e mesmo Machado de Assis, ainda se notava mais o corte de artigo leve. Em França Júnior já é nítida uma redução de escala nos temas, ligada ao incremento do humor e certo toque de gratuidade. Olavo Bilac, mestre da crônica leve, guarda um pouco do comentário antigo mas amplia a dose poética, enquanto João do Rio se inclina para o humor e o sarcasmo, que contrabalançam um pouco a tara do esnobismo”.

despareja, el pasaje al libro será consecuencia, entre otros factores, de la consolidación del género, de un cierto madurar en las formas y temas, y del éxito de estas crónicas en un plano más amplio que el del periódico.

II.I.III Y en el Río de la Plata

Mientras el trazado del desarrollo de la crónica en Brasil tiene la ventaja de una bibliografía vasta y que delimita al género como tal y a sus actores, en el espacio del Río de la Plata la situación es diferente⁸⁸. En Argentina y en Uruguay no existe una tradición crítica que identifique a la crónica como un género cardinal como sí ocurre en Brasil. Puede objetarse que en Argentina el lugar del *Facundo* no admite discusiones, pero tal valorización no parte tanto de su publicación seriada en periódico. Los esfuerzos por el levantamiento de datos sobre el periodismo literario son relativamente recientes, sobre todo en la academia uruguaya. En Argentina, la bibliografía es vasta cuando se trata de la conformación de la literatura nacional, o de las obras fundacionales, en relación con el periodismo en el caso del *Facundo*; pero la preocupación crítica por enfocar al género crónica, delimitarlo, ubicarle un origen y trazar su recorrido hasta hoy, aunque más extensa, no es comparable al caso brasileño. Sí existe, pero aquí ya a nivel hispanoamericano, una tendencia de la crítica a abordar la crónica de las últimas cinco décadas, ya sea en México, Chile, o Argentina, un tipo de texto que se emparenta más con el reportaje, de orientación social y política, pariente cercano del nuevo periodismo estadounidense, y más lejano de la crónica modernista. Todo esto resulta en que en el Río de la Plata, y sobre todo en Uruguay, la genealogía de la crónica todavía se cuenta de a fragmentos.

Por una parte, el desarrollo de la prensa en la región está sujeto asimismo a los vaivenes políticos del Siglo XIX, y no es posible deslindar histórica ni mediáticamente lo que ocurre en las márgenes del Plata. El primer periódico en Montevideo fue fundado en 1807, y se llamará, bilingüe por las circunstancias políticas de las invasiones

⁸⁸ En México, al contrario, es posible encontrar más material crítico a este respecto. “En México la crónica decimonónica se inicia, dentro del universo de las revistas, en *El Renacimiento* (1869) y concluye en la *Revista Azul* (1894-1896). Nace con Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), sigue con Justo Sierra (1848-1912) y alcanza sus momentos más afortunados con Gutiérrez Nájera”. (GUTIÉRREZ, 1997: 615)

inglesas en el Virreinato del Río de la Plata, *La Estrella del Sur* y *The Southern Star*. Es decir, mientras en Brasil la Corona recién llegada trataba de ganarse la simpatía general por medio de la fundación de la *Gazeta do Rio de Janeiro*, en Uruguay fueron los ingleses quienes, en un intento de obtener la aceptación en el reducido espacio montevideano, fundaron el primer medio de prensa, que no duró más de dos meses. Coincidentemente, la primera prensa que llega a Montevideo lo hace en 1810 por regalo de Carlota Joaquina, y se llamará “La Carlota” (ÁLVAREZ FERRETJANS, 2008: 45).

Carlos Roxlo recuerda que la prensa uruguaya solamente se afianzará, ligada a la retórica política y su rol en el devenir de los acontecimientos –y no por sus características modernas en un principio– entre la Jura de la Constitución y la Guerra Grande, de 1830 a 1851. La prensa, como una parte importante de la incipiente literatura a su entender, “si no sobresale por el estilo, se recomienda por lo minucioso de la narración, por el interés de los pormenores, y por la abundancia de los datos valiosísimos que contiene” (ROXLO, 1912a: 292), en una afirmación que nos recuerda a aquella de Werneck Sodré ya citada. Conviene mencionar que el centro intelectual de las primeras décadas del Siglo XIX será Santiago de Chile, donde se funda en 1827 *El Mercurio* y donde ejercían el periodismo Andrés Bello y Sarmiento (ÁLVAREZ; MARTÍNEZ, 1992).

Es complejo determinar el comienzo de la crónica en el Río de la Plata, ya que si bien es acertado pensar que el periódico es un lugar poblado por textos literarios, la delimitación de lo que es una crónica y de lo que no lo es, nos desafía. La ambigüedad de los términos es notable en una cita de Roxlo, como la que sigue:

Después de éstas, en Mayo de 1839, aparece *La Revista del Plata*, que no es revista, sino diario y que se imprime por la Imprenta de la Caridad. También publica versos, correspondencias del exterior, y como folletín una crónica dramática en cuatro partes, bastante bien hecha, muy animada y que se titula *La revolución de Mayo*. (ROXLO, 1912b: 18)

Revistas que son diarios, y “crónica dramática” que es en realidad un texto para ser representado en el teatro, una obra teatral en entregas. Resta adentrarse en la prensa.

Al revisar publicaciones periódicas del Siglo XIX en Uruguay, encontramos por ejemplo epigramas sobre crítica teatral de Francisco

Acuña de Figueroa (1791-1862) –creador, entre otras obras, del himno uruguayo– en *La República* del 5 de julio de 1861⁸⁹ (ACUÑA DE FIGUEROA, 1861: 2), e incluso de 1856, otros con pretensión moralista, como “El vate de anteojos”, publicado en el mismo órgano de prensa el 5 y 6 de julio de 1858 (ACUÑA DE FIGUEROA, 1858: 3). Asimismo, están las “Pinceladas biográficas sobre los lidiadores de la cuadrilla”, del 4 de julio de 1857, donde escribe: “Franconeti el *Gordito*, aunque *algo obeso*/ demuestra en el picar pujanza y tino/ es joven de valor y *hombre de peso*/ Bien lo sabe y *lo siente* su rocino”⁹⁰ (ACUÑA DE FIGUEROA, 1857: 1), ofreciendo de esta forma un cuadro de caracteres agudo y satírico, que en lengua castellana tenía como antecedentes los textos costumbristas del español Mariano José de Larra, como “Vuelva usted mañana” (LARRA, 1833) o “El día de Difuntos de 1836”⁹¹ (LARRA, 1836).

Aunque los textos de Acuña de Figueroa no son formalmente crónicas, sí tienen un vínculo con lo literario por la forma y con la coyuntura por los temas, razones por las cuales contribuyen a la estetización de la experiencia y, sin lugar a dudas, sitúan al escritor como colaborador de prensa. Acuña de Figueroa tiene que ver con el periodismo satírico de la segunda mitad del Siglo XIX, una tradición contestataria que alcanzaría un punto alto con *La Ortiga* (1870-1877), “el primer periódico satírico ilustrado” (ÁLVAREZ FERRETJANS, 2008: 370). Daniel Álvarez Ferretjans, en la *Historia de la prensa en el Uruguay: desde La estrella del sur a Internet* releva la escritura en la prensa durante la segunda mitad del Siglo XIX, donde en lo que nos ocupa remite a las crónicas de José Pedro Varela enviadas al periódico *El Siglo* en 1867 en su viaje por los EEUU y Europa (ÁLVAREZ FERRETJANS, 2008: 200). Igualmente, este libro ofrece un cuadro completo del periodismo satírico en Uruguay, vinculado a la caricatura, al tiempo que aborda el folletín como lugar de la literatura por entregas:

Los diarios surgidos en Montevideo entre los años 1850 - 1860, también apelaron a la publicación de folletines para atraerse la fidelización del público.

⁸⁹ Todas las referencias a la prensa periódica uruguayana de esta sección son en base a documentos disponibles en la web www.periodicas.edu.uy

⁹⁰ Disponible en:

http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/francisco_acuna_de_figueroa/texto_s/bibliografia/toraidas/pinceladasbiograficas.jpg

⁹¹ Agradezco a la Profesora Christiane Stallaert la indicación de estos textos.

La Democracia (1860), de Alejandro Magariños Cervantes, poeta por antonomasia, publicó novelas por entregas de Gregorio Pérez Gomar, abogado, catedrático, hombre de gobierno y periodista de *La Libertad* (1855) y *El Comercio* (1858), o del propio Magariños Cervantes, tales como *Misterios del corazón*, o *Veladas de invierno*, respectivamente. (ÁLVAREZ FERRETJANS, 2008: 159)

Es evidente la deriva terminológica en relación a lo que se considera “folletín” y luego “crónica” en Francia, en Brasil y en Uruguay, un vaivén que parte de la misma heterogeneidad textual que ocupa ese espacio bajo de la página. La falta de unicidad en los términos citados dificulta el relevamiento, aunque proporciona un dato clave, que es la dificultad de delimitar a la crónica por la interrelación con el soporte en que aparece. Para rastrear el posible paralelo de la crónica brasileña se debe, pues, ir de periodista en periodista, observando los rasgos de la producción en prensa, para advertir allí la forma de la crónica.

Daniel Muñoz (1849-1930), fundador en 1878 de *La Razón*, escribirá bajo el seudónimo de Sansón Carrasco. Según consigna Álvarez Ferretjans, este medio de prensa se destacará en el panorama montevidiano ya que:

era una publicación típicamente destinada al lector culto, europeizado y de clase alta; lo denotan sus editoriales profundos, sus páginas literarias, sus secciones científicas, su postura principista y anticlerical, sus crónicas sociales y de espectáculos, y sus avisos que refieren a gustos refinados y niveles de vida altos. (ÁLVAREZ FERRETJANS, 2008: 339)

De esta fijación en lo europeo es que podría inferirse el lugar que la crónica ocupa en sus páginas. Los textos de Muñoz de ese período son leves y de temas variados, con una asunción de lugar del “yo”, como aquel titulado “El cometa”: “De las cuatro de la mañana en adelante es cuando se ve el cometa, y aunque a la verdad bien podía el coludo astro presentarse a una hora más oportuna, creí de mi deber sacrificar algunas horas de mi sueño para corresponder a la visita del huésped celestial” (MUÑOZ, 1882a: s/n). Está por detrás de esas líneas la autopercepción del lugar privilegiado que registra la experiencia, teniendo como

horizonte el compartirla con un lector que la espera con ansias. Y la broma. Lo que sigue es un registro de los infortunios de una noche sin poder dormir por la llegada del fenómeno, que se resuelve por la omisión del mismo en el texto por un cronista extasiado frente al paisaje del amanecer. Frente a ello, interpone la expectativa del afuera, del público:

-¿Y el cometa? - dirá el lector.

-¿El cometa?... Ahí va, disparado por el riel interminable de su parábola, arrastrando su flamígera cola con una velocidad mayor que la de una bala impulsada por la pólvora, sembrando a su paso el temor entre los ignorantes y la admiración entre los que contemplan extasiados las bellezas de la naturaleza, y aguzando la avidez de saber entre los que cultivan esa ciencia grandiosa que estudia los cuerpos que gravitan en los dilatados espacios interplanetarios. (MUÑOZ, 1882a: s/n)

Los textos de Muñoz son pródigos en situaciones inesperadas, observaciones de la realidad, pero que el cronista recorta, y magnifica. La adjetivación no se queda atrás. Los temas se diversifican en una ciudad que también provee la abundancia de anécdotas, pero el cronista también se ocupa del campo, y del interior del país. Hasta de Roma envía sus crónicas “embelesadas” (MUÑOZ, 1900). Como ya es evidente en todo este recorrido por las características de la escritura en el periódico del Siglo XIX, nada queda fuera de su registro.

A ese respecto, valga el ejemplo de una crónica del 2 de agosto de 1883 sobre la basura: “En el cajón de la basura puede estudiarse la vida íntima [sic] de cada familia: lo que come, lo que gasta, lo que despilfarra, lo que ahorra, lo que trabaja y lo que viste. Es como el índice de la vida interior, el sumario de lo que ayer se hizo, el libro diario de la casa” (MUÑOZ, 1883: s/n). El recorrido es entre repulsivo, condenatorio e irónico de los desperdicios de Montevideo, y va hacia el propio basural:

Quando salvé los límites del reino de la inmundicia, dirigí una última mirada para abarcar en conjunto los detalles que dejo narrados. No vi más que cerdos, muchos cerdos, revueltos con una veintena de hombres, disputándose unos y otros las piltrafas que desenterraban, unos con sus

garfios de fierro, y los otros con sus hocicos puntiagudos. Por todas partes, basura y más basura y allá en el fondo de un barranco profundo, un haz de luz clara, viva, con una aureola dorada como un inmenso brillante engastado entre la inmundicia. Era una lata de conservas en cuya pulida lamina [sic] se estrellaba un rayo de sol rompiéndose en menudísimas hebras de oro, como se rompe en hilachas de plata un chorro de agua al caer sobre el enlosado. (MUÑOZ, 1883: s/n).

El cronista es consciente de que está plasmando una historia en la prensa, son “los detalles que dejo narrados”, donde resalta un hallazgo con una aureola mágica “un rayo de sol rompiéndose en menudísimas hebras de oro”, que sin embargo es también parte de esa gigantesca cantidad de basura que denuncia. Es como si hubiera un apremio, evidente en esta crónica aún más que en otras, de dar cuenta de los innumerables vértices de un asunto por medio de la descripción de una situación determinada, ansiedad de un todo retratado en partes ínfimas.

Léase a continuación el comienzo de la crónica de la autoría de Muñoz, titulada “El Patio de ‘El Nacional’”:

De dónde salen, dónde viven, dónde comen, dónde duermen esos centenares de muchachos de todos tipos y de todas edades, que desde las primeras horas de la mañana acampan en el patio de esta imprenta, y lo convierten en teatro de sus truhanerías, de sus burlas, de sus juegos y de sus riñas?

Ellos mismos, tal vez, no lo saben. Duermen donde la noche les toma, después de sus mercantiles correrías para vender el diario; comen lo que la casualidad les depara, si no tienen con qué comprar un pan y alguna golosina; visten las ropas más remendadas y se cubren con los más estrafalarios sombreros, cuya prístina forma y color han deshecho y borrado el sol, el polvo y la lluvia de dos veranos y de dos inviernos, cuando no el volar de mano en mano a guisa de pelota con gran contento del dueño, que, lejos de enfadarse, toma parte en la jarana y ayuda a zarandear su manoseada prenda, que al cabo de voltear por los aires como el manteado escudero de la venta, va a caer sobre la cabeza a cuyo servicio está, ajada,

marchita, fatigada y con una arruga más, que precipita su ya avanzada vejez. (MUÑOZ, 1882b: s/n)

Sobresale aquí la necesidad de fijar con realismo la cotidianeidad de un grupo social que no ocupa los titulares del periódico, sino que es justamente el que lo reparte: los canillitas. Se plasman en este texto las diversas aristas de la espera por el periódico pronto, madrugada adentro, pero lo curioso es que la perspectiva de la crónica es la de la ventana de la redacción, no el patio mismo. Es decir, mientras la crónica se adentra en un cuadro de costumbres, delinea los personajes, narra una anécdota puntual, todo ello no deja de estar mediado por el cronista, posicionado a una distancia que le permite el registro.

Por otra parte, Zum Felde, en el libro *Proceso intelectual del Uruguay*, sugiere que es Samuel Blixen (1867-1909) como cronista: “de los más amenos y elegantes de su generación, y supo ser desenfadado sin procacidad” (ZUM FELDE, 1930: 31). Carlos Roxlo también lo ubica en lugar eminente en cuanto al género (ROXLO, 1913: 172), y señala que alrededor de 1888 comienza a escribir sobre el teatro, transformándose en crítico teatral y crítico de costumbres.

Las crónicas teatrales de Blixen son recopiladas en 1892 con el título *Desde mi butaca*, gesto del propio cronista por darle perdurabilidad a su obra. Bajo el seudónimo “Uno de la platea”, y asumiendo la imposibilidad de la objetividad en la crítica, se lee: “Me decido, pues, á [sic] ser *impresionista*, á [sic] comunicar al público mis impresiones, y especialmente las agradables, tratando de distraer en vez de enseñar, y contentándome con hacerme leer, si eso es posible, que no será poca cosa” (BLIXEN, 1894: 19). La estructura de estos textos se asemeja en la mayoría de los casos: comienzan por alguna opinión personal enfática sobre la ópera, la obra teatral o la danza del día anterior, y enseguida comienzan a desglosar los elementos más salientes de la misma. Los juicios son inflamados, en ocasiones redundantes, con un trasfondo moral positivista que asocia la elevación artística con el avance de la civilización: “Lo confieso: más que la hermosura imponderable del Lohengrin me ha asombrado la inteligencia que anoche mostró nuestro público. Reinaba en la sala, á [sic] pesar de la aglomeración de gente, un silencio profundo, casi solemne” (BLIXEN, 1894: 128). No obstante, hay en Blixen momentos de aguda observación de los públicos entre los que se incluye, y de las obras a las que asiste: “La representación de anoche ha sido una continua carcajada. Los chistes se suceden en la obra, rápidos como saetas y apretados como

granizo. [...] Aquello es un chisporroteo continuo, y en algunas ocasiones, un deslumbramiento” (BLIXEN, 1894: 36-37).

Sobre fines de siglo, surge la escritura en prensa de Eduardo Ferreira (1866-1945), con crónicas de una ironía destacable:

Para tirios y troyanos las ordenanzas policiales eran letra muerta. Al hacerse cargo de la Jefatura política, el coronel Jerez se enteró, sin sorpresa – porque es hijo legítimo del país de las esquinas redondas y de las dictaduras constitucionales– de que los mismos que tenían el deber de respetar ciertas disposiciones eran los primeros en rebelarse contra ellas, y se propuso, por su cuenta y riesgo, provocar una revolución sonada. (FERREIRA, 1899: s/n)

La crónica sigue por un detallado sumario de los infortunios de la población montevideana frente al recrudecimiento represivo llevado a cabo por el coronel Jerez, cuyo nombre luego da pie para la broma final: “¿Han encontrado bueno este Jerez para tomarlo a en copa o en jarro? ... –se ha dicho él. –¡Bueno!... Pues ya tendrán Jerez puro para emborracharse... de rabia!” (FERREIRA, 1899: s/n). Es evidente en este texto una pretensión crítica, pero encubierta por la ironía de una narración casi “mitificada”, cuya eficacia radica en la tensión entre el acontecimiento y la forma en que es comunicado. Los escritos periodísticos de Ferreira abarcan un gran abanico de temas, donde podemos encontrar la experiencia personal del cronista en cuadros de costumbres, o frente a diversas manifestaciones artísticas, con cierta ficcionalización, que no llega a alejar al texto por completo de su referencia noticiosa.

Pero así como Ferreira escribió para la bonaerense *Caras y Caretas* desde Montevideo, hubo otro tipo de traslados de carreras periodísticas. La movilidad de los cronistas del Plata es encarnada por Soiza Reilly (1879-1959), que incluso en su nombre lleva la ambigüedad de este desplazamiento. Mientras Roxlo lo refiere con énfasis: “*José María de Souza Reilly* es el más humano, el más erudito, el más elocuente y el más espiritual de los cronistas del Río de la Plata” (ROXLO, 1912: 101; cursivas mías); en los rescates de la literatura del otro lado del charco aparece como “Juan José de Soiza Reilly”. Hay registros de que nació en Concordia, Argentina, y luego fue inscripto en Paysandú, Uruguay. Aunque Roxlo lo reivindica como rioplatense, al parecer Souza Reilly lo único que hace en Uruguay es la escuela

primaria⁹². Similar es el caso del también uruguayo Máximo Sáenz (¿?-1960), que con el seudónimo “Last Reason” escribe crónicas hípicas alrededor de 1920.

Pero Soiza Reilly, y prefiriendo el nombre argentino por ser donde traza su trayectoria, no se dedicó únicamente al periodismo escrito, sino que fue en la radio donde ganó su mayor tribuna. Su obra, prolífica, ha tenido rescates recientes como aquel de la Colección Los Raros, de la Biblioteca Nacional de Argentina⁹³, titulado *Crónicas del Centenario* (2008), y organizado y prologado por Vanina Escales. Juan Terranova, escritor argentino contemporáneo, a propósito del lanzamiento del libro *La ciudad de los locos* (Adriana Hildalgo, 2007)⁹⁴, amplía el vínculo de Soiza Reilly con Arlt ya propuesto por Josefina

⁹² La ciudad de Concordia tiene un portal con sus autores, en donde aparece Soiza Reilly: <http://www.autoresdeconcordia.com.ar/bioautor.php?idAutor=81>. La referencia a Soiza Reilly aparece también en “El cuarto de hora de Juan José de Soiza Reilly” (REQUENI, 2004).

⁹³ Ese esfuerzo de la Biblioteca Nacional pone de relieve una producción literaria poco divulgada fuera de su formato de publicación original, como *A rienda suelta*, de Last Reason (2006); *Vivos, tilingos y locos lindos* (2005), del vasco Francisco Grandmontagne; *Crónicas, folletines y otros escritos (1879 - 1884)* (2012), de Benigno B. Lugones; *Crónicas del bulevar* (2010), de Manuel Ugarte; y *La Argentina que yo he visto* (2009), de Manuel Gil de Oro, entre otros.

⁹⁴ La editorial Eterna Cadencia también ha sido parte de este movimiento de revitalización de cronistas, y ya en un plano hispanoamericano, con la colección “Nuestra América”. Entre otras antologías, ofrece *Cosmópolis. Del flâneur al globe-trotter* (2010), con selección y prólogo de Beatriz Colombi, y que recoge textos de Roberto Arlt, Miguel Cané, Guillermo Cabrera Infante, Rubén Darío, Teresa de la Parra, Enrique Gómez Carrillo, Paul Groussac, Enrique Larreta, Lucio V. López, Eduarda Mansilla, Lucio V. Mansilla, José Carlos Mariátegui, José Martí, Clorinda Matto de Turner, Fray Servando Teresa de Mier, Francisco de Miranda, Pablo Neruda, Amado Nervo, Salvador Novo, Ricardo Palma, Alfonso Reyes, José Enrique Rodó, Domingo F. Sarmiento, Justo Sierra, Flora Tristán, Abraham Valdelomar, César Vallejo y Eduardo Wilde. Por otra, *¡Arriba las manos!: crónicas de crímenes, “filo misho” y otros cuentos del tío* (2010), con selección y prólogo de Ariela Schnirmajer, y textos de Cristian Alarcón, Antonio Ballvé, Manuel Barrés, Rafael Barrett, Adolfo Bátis, Lila Caimari, Rubén Darío, Julián del Casal, Dr. Atl, Fray Mocho, Enrique Gómez Carrillo, Manuel Gutiérrez Nájera, Félix Lima, José Martí, Laurentino Mejías, Amado Nervo, Francisco de Paula Muñoz, Luis Pérez Verdía, Last Reason, Luis Reissig, Juan José de Soiza Reilly y Charles de Soussens.

Ludmer, estableciendo: “si Roberto Arlt inaugura la literatura argentina del siglo XX, Soiza Reilly prefigura la literatura del siglo XXI [...] Sólo otro autor en el XX latinoamericano le es comparable. Se trata de Nelson Rodrigues, también escritor-periodista” (TERRANOVA, 2006: s/n), en un ejercicio comparativo que termina asociando por afinidades y mecanismos a dos cronistas alejados en lo temporal y en lo geográfico.

Reconocido entre los jóvenes aspirantes a la prensa de la época, al igual que criticado por otro contingente de contemporáneos, Soiza Reilly es mordaz y punzante, como lo demuestra una crónica como “La cultura ‘chic’ en Mar del Plata”:

Con el pretexto de que el restaurant está en la playa, los hombres y las mujeres de cultura “chic”, van al comedor en traje de baño. Es la última moda. Es el “último grito”. Comer en perfecto traje de relieve...

Hoy sentáronse frente a mi mesa varios matrimonios y niñas aristocráticas, vestidas de desnudo... Comenzaron las mujeres por emborracharse antes que los hombres. Tomaban anís puro en copas grandes con hielo. Podría citar nombres. Parecían indios. Un charrúa dirigía la escena... (SOIZA REILLY, 2010: s/n)

Nótese el desprecio por la clase alta argentina en la crónica, que pertenece a un conjunto de textos que explora los hábitos de esta clase durante las vacaciones –lo que incluye una ida del cronista a una fiesta en la que se sirve cocaína, opio y morfina, temas novedosos en la prensa escrita.

Pero la tradición cronística argentina viene de antes. Martín Malharro, en el prólogo de *La Pampa de agua y otras crónicas*, que recoge textos del periodista argentino Roberto Jorge Payró⁹⁵ (1867-1928), recuerda que para Sarmiento la única literatura nacional del Siglo XIX fue el periodismo. Según este último, con una vasta trayectoria periodística y con *Facundo* publicado en 1845 en el periódico chileno *El Progreso*, tal es la fe en la nueva forma de actuar sobre la realidad que:

⁹⁵ Payró, opina Malharro, personifica al nuevo *reporter*, que usa la crónica como “herramienta testimonial narrativa” (MALHARRO, 2011: S/N). Payró fue corresponsal de *La Nación* en Bélgica entre 1910 y 1922, desde donde escribe crónicas de la ocupación durante la Primera Guerra, entre otros textos periodísticos (GOORDEN, 1998).

Las publicaciones periódicas son en nuestra época como la respiración diaria; ni libertad, ni progreso, ni cultura se concibe sin este vehículo que liga a las sociedades unas con otras y nos hace sentirnos a cada hora miembros de la especie humana por la influencia y repercusión de los acontecimientos de unos pueblos sobre los otros. (SARMIENTO, 1850: S/N)

Es una literatura marcada por las luchas internas y la gesta independentista en ese país, inserta en un proceso de consolidación del proyecto nación. Tan profunda es la imbricación del periodismo y la literatura, que los autores de las obras fundacionales *El matadero*, Esteban Echeverría; *Facundo*, Domingo Faustino Sarmiento, y *Martín Fierro*, José Hernández, fueron ellos mismos periodistas⁹⁶. Es más, algunas de sus obras –*Facundo* o las *Tradiciones peruanas*, del peruano Ricardo Palma⁹⁷, fueron publicadas de manera serial en los mismos periódicos en los que estos escritores colaboraban con textos de todo tipo. Sin embargo, anota Malharro, es en la última cuarta parte del Siglo

⁹⁶ Rama explica esta convergencia de varias tareas intelectuales en la llamada generación del 80 en Argentina, y lo amplía al resto de la región –llama la atención que lo refiera a Brasil, donde la explicación se torna un tanto parcial en Machado: “Los escritores de ese primer período todavía siguen manejando la variedad de asuntos que fue propia de los enciclopedistas; son tanto o más ideólogos (y educadores) que artistas, como fue en cambio la norma de sus sucesores; actúan indistintamente en los campos de la política, la filosofía y las letras; tienen una decidida vocación internacionalista, con un registro de una amplitud universal que ya no conocieron quienes los siguieron; son mayoritariamente hijos del positivismo (Spencer o Corote) y del realismo, aunque pueden rastrearlo hasta Sterne (Machado de Assis) y combinan la omnimoda influencia victorhuguiana con el rigor parnasiano” (RAMA, 1985b: 37).

⁹⁷ La estrategia de Palma en las *Tradiciones* es singular, en tanto procura reconstruir una historia de Perú por la vía de textos anecdóticos, de tema histórico en relación a su presente de creación, de tono moralista, pero reconstruyendo el habla popular, en lo que termina siendo un reservorio de historia para la edificación de una identidad nacional, hasta ese momento bastante imprecisa. Ángel Rama las define como una “tímida solución pactista” e incluso “una solución estética epigonal que todavía se abastece de la literatura española romántica, cuando no de los maestros del Siglo de Oro”, en contraposición esto último a lo que serían las formas modernas de Sarmiento o Machado (RAMA, 2008: 154).

XIX que se rompe la premisa política que orientaba las letras argentinas, para dar paso a ese nuevo tipo de periodismo que coincide con el surgimiento de los grandes diarios, como *La Nación*, y que vendrá a introducir un nuevo giro en el género de la crónica. Desde un principio, la escritura fue un mojón en el proceso de independencia, y de construcción nacional:

Tras la victoria sobre el antiguo régimen, se intensificaba el caos en la medida en que las rígidas instituciones coloniales –y el consenso antiespañol– perdían vigencia. Escribir, a partir de 1820, respondía a la necesidad de superar la catástrofe, el vacío del discurso, la anulación de estructuras que las guerras habían causado. Escribir, en ese mundo, era dar forma al sueño modernizador; era “civilizar”: ordenar el sinsentido de la “barbarie” americana. (RAMOS, 2009: 65-66)

Pero no únicamente será el medio de reconstruir las naciones, sino también de moldear sus límites, sus términos de existencia de acuerdo a un ideario que busca excluir lo bárbaro. Como indica Julio Ramos, en un plano aún más fundamental, partiendo desde la figura a su entender normativa de Andrés Bello –en contraposición a la obra de Sarmiento, que no terminaría de ser su opuesto absoluto en cuanto al establecimiento de una literatura– el lenguaje: “traza el mapa donde se escriben los límites y las jerarquías del territorio estatal, donde la entonación de la ‘barbarie’ idealmente sería dominada por el rigor de la ley” (RAMOS, 2009: 109).

No menos importante, como señala Noé Jitrik, es que el periódico permite la profesionalización del escritor, que será reconocido solamente después de su actuación en la prensa escrita y sobre todo por su ingreso en el medio académico, conformando así un “espacio común a la industria y a [sic] modernismo” (JITRIK, 1978: 99). Ese cambio, ocurre, como indica Alejandra Laera en la década del 80:

A través de la prensa, los escritores tienen –en el arco que va de la década de 1880 a los años del Centenario– la posibilidad de dedicarse de manera sostenida a las letras, o bien trabajando como periodistas, o bien aprovechando su participación en los periódicos para construirse una posición literaria específica, como la de novelista. El

periódico es, en el último cuarto del siglo XIX, el puente para llegar al mundo de los libros. (LAERA, 2008: 495)

En este contexto, Laera cita el trabajo en prensa de Domingo Sarmiento, de Martín García Mérou, de Eduardo Gutiérrez y de Rubén Darío, periodistas, cronistas, folletinistas, que contribuyen a la profesionalización del área, en un proceso que sería distinto al de Chile, donde habría un mercado editorial anterior, y a Brasil, donde, apoyándose en Meyer, sugiere que ya habría un proceso previo de formación de lectores desde el pionerismo del folletín (LAERA, 2008: 501).

La producción periodística de Payró es un testimonio de lo que Sarmiento sugirió en párrafos anteriores como “respiración diaria”, de necesidad vital de escritores que funcionan dentro del universo de la prensa escrita. Cuando ingresa a *La Nación* por recomendación de Julio Piquet en 1891 (LORENZINI, 2009), Payró ya había fundado y visto fundirse su propio periódico, *La Tribuna*, y contaba con varias obras en su haber. Con la entrada al gran periódico de la época, comienza entonces una serie de crónicas de viajes por la provincia: *Los dominios platenses* y *La Australia argentina*; por los conflictos limítrofes con Chile, *Cartas chilenas escritas por un argentino*; por el Uruguay de la revolución de Aparicio Saravia; por asuntos generales, *Crónicas*; y luego por la Europa de la Primera Guerra, desde Bélgica. Sus crónicas Argentina adentro serán, según Beatriz Sarlo:

Escritura donde está legitimada la primera persona del cronista, como prueba de la veracidad de la información, pero donde, al mismo tiempo, esta primera persona está despojada de toda subjetividad, para crear el efecto de una narración de verdades y no de un registro de impresiones, sentimientos u opiniones. (SARLO, 1984: XX)

Lo fidedigno de la información que se maneja es en Payró un dato sustancial, ya que en sus incursiones por la Patagonia, por ejemplo, responde en parte a la necesidad de los lectores de colonizar en términos literarios ese espacio geográfico distante. Pero Payró sabe ser leve y mundano, como en crónica de 1906, donde escribe:

Tomando el aire y el sol, después de la semana de trabajo, paseaba ayer tarde en Palermo uno de nuestros libreros más conocidos; y como en aquel

momento paseáramos también, solos y distraídos, junto al vistoso desfile de los carruajes y entre el gentío multicolor de los veredones, la oportunidad nos pareció de perlas para una conversación informativa o si se quiere interviú. (PAYRÓ, 1984: 295)

No obstante, en esta referencia al desarrollo de la crónica en Argentina no se deben desconocer las colaboraciones previas de José Martí para *La Nación*, una especie de “cronista importado” que el diario convoca para seguir la línea de modernización editorial que llevaba adelante en la década de 1880. Con el poeta desde Nueva York, “*La Nación* establece en 1882 un claro precedente, convirtiendo las correspondencias en el lugar, no sólo de un discurso informativo sobre el extranjero, sino también en el campo de una experimentación formal, literaria” (RAMOS, 2009: 200). Allí también estará Rubén Darío, junto el argentino Leopoldo Lugones, dando la idea de que los límites geográficos no fueron los contenedores de la crónica como género, que circuló ampliamente por los países hispanoamericanos.

El formato de “carta” de algunas de las crónicas escritas por Martí construye un interlocutor ideal, pero que no está solo. El “Señor Director de *La Nación*” es un conjunto de lectores que reciben con avidez su paseo “omnívoros” por la ciudad de New York. El ritmo en Martí es el del vértigo metonímico de la ciudad que lo acoge, y lo fascina. Hay, en ese sentido, una gran carga personal por el involucramiento del cronista con su circunstancia, un desnudar el sentimiento en el que no hay una intermediación irónica, sino una operación que:

recupera significativamente su origen en el conceptismo del Siglo de Oro, reviviendo arcaísmos, el hipérbaton gongorino, el barroquismo calderoniano, la agudeza conceptual y léxica de Baltazar Gracián, la tendencia a las sentencias aforísticas o iniciadas con el impersonal ‘se’, el gusto por crear vocablos nuevos a partir de otros ya existentes. (ROTKER, 2003: 1864)

Posee, en el plano temático, una conciencia política transnacional, reforzada por los múltiples medios de prensa para los que escribe además del diario argentino, como *La Opinión Nacional*, de Caracas, *La Opinión Pública*, de Montevideo, *El Partido Liberal*, de

México, y revistas y periódicos neoyorquinos. La honestidad en esos escritos se percibe como un norte implacable: “querer cargar de esencia los pequeños moldes, y hacer los artículos de diario como si fueran libros” (MARTÍ, 2003: 1760), como él mismo expresa.

El lector argentino para el que escribe Martí está viviendo varias revoluciones en lo tocante a los medios de comunicación disponibles. Por ejemplo, el surgimiento de las revistas es un dato que hay que tener desde antes en Argentina, desde la segunda mitad del siglo. Este dato es apuntado por Claudia Román en lo que supone la aceleración del ritmo de las noticias a ser aprehendidas y la noción de una actualidad simultánea con Europa, pero que al mismo tiempo genera resquicios, como los nuevos tipos de publicaciones. Ello deviene en una realidad donde: “Esta circulación más ‘lenta’ podría sugerir también la necesidad –y por qué no la búsqueda– de una duración cualitativa y cuantitativamente diferente del tiempo de lectura” (ROMÁN, 2003: 463). De esta forma, mientras el periódico se centra cada vez más en la coyuntura puntual, permite que lo estético emerja en el folletín, destinado a estas lides, al igual que en las revistas, devenidas “un archivo abierto a un insistentemente reclamado corpus literario, crítico y científico de producción nacional” (ROMÁN, 2003: 463). Llama la atención un dato curioso apuntado, que es la aparición de *fait-divers* del periódico *Jornal do Comércio* en el bonaerense *El Comercio del Plata* tan temprano como en la década de 1850 (ROMÁN, 2003: 465). La tradición de revistas en Buenos Aires alcanzará un punto alto con la fundación, aunque ya a fines de siglo, de *Caras y Caretas*, por el también cronista Fray Mocho (1858-1903).

Este esbozo de la crónica de los ámbitos que se pondrán en relación vía la antología en traducción, permite aventurar observaciones generales sobre el surgimiento y el desarrollo del género en este espacio de Iberoamérica. Como ha sido evidente, el avance de la prensa en Brasil en un contexto de relativa estabilidad política, es pionero en sus medios y materiales cuando comparado con el del Río de la Plata, que recién comienza a equipararse a partir de la segunda mitad del Siglo XIX.

Las condiciones materiales de los medios de comunicación son incapaces por sí solas de dar cuenta de la consolidación de un género importado de Europa en la prensa carioca, pero valen como factor de peso para analizar el destacable desarrollo que el folletín, y más

específicamente para esta tesis, la crónica, tuvo en Brasil. No es que las mismas tendencias no se verifiquen en Argentina, y en menor medida en Uruguay, pero la centralidad de Rio de Janeiro como eje del Imperio, sumada al lugar de preeminencia que Machado de Assis adquiere desde el periódico a partir de 1859, le confieren a la crónica un rol que no poseyó en el ámbito intelectual rioplatense hasta las últimas décadas del Siglo XIX. Es fundamental la obra cronística de Machado por lo que contribuye a fijar como propio del género, por el lugar de intelectual que asume el escritor desde el periódico, que le posibilita entonces ser creador de una obra cronística que en términos de estilo es bastante única en Iberoamérica.

Para ilustrar el lugar que posee Brasil en lo que al campo intelectual se refiere, valga citar a José Enrique Rodó, en el mismo discurso referido en la “Introducción” de esta tesis. Rodó era consciente de los avances que el desplazamiento del centro europeo hacia el continente americano había supuesto en Brasil desde entonces, y declaraba:

Sabemos que vuestra vida de orden y sosiego, que os ha permitido concentrar vuestras fuerzas en labor intensa y persistente, ha hecho que formaseis una cultura intelectual más sólida y madura que la de nuestra América Española, destacándose vuestra superioridad, sobre todo, en lo que podríamos llamar la parte social o colectiva de la labor intelectual, es decir: en esos organismos de cultura como las universidades, las bibliotecas, las academias, las colecciones y museos, sin los cuales la espontaneidad de la aptitud individual no llega nunca al rendimiento completo de sus frutos. (RODÓ, 1950: 37)

Rodó, pomposamente, adjudicaba la gloria de lo anterior a “aquel gran ciudadano”, es decir, a Don Pedro II. Su observación no dejaba de tener una cuota de razón, y parece atinado señalar la heterogeneidad de relaciones desde las nóveles naciones no únicamente con Europa, sino también con diferentes porciones de sus respectivos territorios. A este respecto, Julio Ramos rastrea la modernidad desigual de las literaturas latinoamericanas, y al analizar al Martí cronista, expresa:

ese gesto publicitario de “lo moderno”, ligado a la ideología y a la forma del viaje importador [...] no define del todo a Martí, quien llevará la crónica

a zonas inesperadas, convirtiéndola en una crítica del viaje importador, modernizador. Sin embargo, la mediación entre la modernidad extranjera y un público deseante de esa modernidad es la condición que posibilita la emergencia de la crónica, incluso en Martí. (RAMOS, 2009: 178)

Si desde la colonia el periodismo había sido el lugar de enunciación de la civilización, de la moral y el orden, en la crónica de fines del Siglo XIX pasa a ser también lugar para que el cronista/escritor exprese su relación conflictiva con la modernidad. Por tanto, es lógico que “*formalmente* la crónica represente, y hasta tematice, tanto la operación de un sujeto literario (la estilización) como los límites de su autonomía (la información)” (RAMOS, 2009: 204).

Antes de seguir adelante, es útil recapitular lo expuesto hasta ahora. Se ha abordado el rol fundacional de la crónica en Brasil y en el Río de la Plata, por medio de una fórmula importada de Europa, pero reconfigurada de acuerdo a cuestiones históricas, políticas, y, claro, estéticas propias de cada espacio sudamericano. Fruto de un recorrido comparativo con el caso francés, fue expuesta la idea de actualidad que el periódico como lugar de literatura y principal medio de comunicación contribuyó a instaurar, así como su rol en la formación del público lector. Del mismo modo, se analizó la estrecha relación de la crónica con disciplinas como la Historia, a la cual la misma no necesariamente responde de manera lineal. Ha sido posible establecer que la crónica brasileña comienza con más cohesión en un Río de Janeiro imperial de mitad del Siglo XIX, y condensa en la figura de Machado de Assis una experimentación destacable desde 1859, asunto analizado con más detenimiento en el cuarto apartado de este capítulo. Realizadas estas consideraciones, cabe al próximo apartado officiar de marco para la definición, vía diálogo iberoamericano, de la crónica que se ha de antologar y traducir.

II.II Nomenclatura y periodizaciones: definiciones operativas

Abordar la crónica iberoamericana de una forma comparativa acarrea el riesgo de reducir la unicidad que el género posee en países con una tradición cronística extensa, de caricaturizar sus rasgos similares, y de diluir sus diferencias. Pero tal ejercicio es pertinente y productivo. Apoyando lo anterior, la definición misma del género de acuerdo a los estudios críticos disponibles, evidencia lo compleja que puede ser una visión que procure cierto índice de totalidad. Tal como ha sido apuntado, el ejercicio comparativo en torno a la crónica decimonónica y de principios del Siglo XX, posee dificultades básicas de nomenclatura y de divisiones históricas.

Propongo centrar el análisis en dos cuestiones específicas. La primera será el foco de la crítica hispanoamericana en la crónica modernista, sin articulación con el espacio brasileño, y en ocasiones sin una autonomía disciplinaria que contribuya a delimitar el género y sus características textuales, a la que se dedica el siguiente apartado. La segunda será la autosuficiencia de la crítica brasileña sobre la crónica y su postulado de “propiedad” sobre el género. Cerrando el apartado, esbozaré una conceptualización de la crónica, herramienta operativa para lidiar con la antología y la traducción del CAPÍTULO III.

II.II.I De modernismo, y miopía

Como señalan Ignacio Corona y Beth Jörgensen en el prólogo a *The Contemporary Mexican Chronicle*⁹⁸ (2002), existe una laguna alrededor del análisis de la crónica de los Siglos XVIII y XIX, precedida por los extensos estudios que recibieron las crónicas coloniales. Otro tanto lo constituye el amplio abordaje y aceptación que el género tiene en la actualidad, más emparentado con el reportaje extenso, en países como México, Argentina, Perú, y Colombia. No obstante, en las últimas décadas, ha habido una corriente de abordaje de la crónica modernista por la vía de sus principales exponentes, José Martí y Rubén Darío fundamentalmente, en estudios surgidos desde la Literatura, en conjunción con disciplinas como los Estudios Culturales, la Sociología y la Etnografía. Es como si, una vez agotadas, o tematizadas al menos, las áreas centrales de sus respectivas producciones, la crítica se adentrara en

⁹⁸ El volumen de ensayos trae contribuciones de Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska y Juan Villoro, además de varios académicos,

los terrenos periféricos de la crónica de los autores modernistas. Parece importante comprender a qué se debe el lugar que el modernismo ocupa en esta práctica, y cuán flexibles o no han sido las fronteras de esta conceptualización una vez que parece existir una miopía hispanoamericana en relación a la producción brasileña.

Ya en 1974, Ivan Schulman y Manuel Pedro González proveían una clave de interés para abordar el problema. La idea presente en *Martí, Darío y el modernismo*, era la de abordar a la corriente no tanto como una escuela, “literatura amanerada, preciosista y extranjerizante” (SCHULMAN; GONZÁLEZ, 1974: 42), sino como una época regeneradora, donde Martí y Gutiérrez Nájera se anticiparían a Darío y Julián del Casal no por medio de la poesía:

es en la prosa, tan injustamente arrinconada, donde primero se perfila la estética modernista, y son el cubano y el mexicano arriba nombrados los que prepararon el terreno en que se nutre y madura posteriormente tanto la prosa como el verso del vate nicaragüense y los demás artistas del modernismo. (SCHULMAN; GONZÁLEZ, 1974: 28)

Si por una parte reclamaban abordar al modernismo como el lugar de la regeneración, advertían asimismo la necesidad de detenerse en la prosa del período, relegada frente al lugar de privilegio de la poesía. Esta visión no tardará demasiado en ser ampliada. *La crónica modernista hispanoamericana* (1983), de Aníbal González, es un estudio pionero del género en el espacio que el título indica. La crónica de Martí, Darío y Gómez Carrillo funcionaría, según González, como el “tejido conectivo” (GONZÁLEZ, 1983: 63) o vehículo principal de divulgación del legado francés que el modernismo tomó como antecedente, legado que como fragmentos llegó a los confines más periféricos de Hispanoamérica. En su abordaje de este espacio lingüístico, González adjudica a Manuel Gutiérrez Nájera la importación del género desde Francia a este universo (GONZÁLEZ, 1983: 65), al que poco después se sumaría Martí.

Relacionando nuevamente la obra de grandes escritores modernistas con la escritura periodística que llevaron adelante, González publica diez años después la obra *Journalism and the development of Spanish American narrative* (1993). El estudio se centra en el análisis de obras fundacionales de las literaturas nacionales, como *El Periquillo Sarniento*, *Facundo* y *Tradiciones peruanas*, para rastrear

a nivel textual qué elementos propios de la escritura periodística se pueden advertir en esas obras. Busca determinar hasta qué punto la retórica de esta nueva forma de comunicación, que oficia desde el periódico, se filtra hacia la narrativa, en una relación “problemática” con la modernidad tal como concebida desde el centro europeo. Esta operación sigue la misma línea que anexa la crónica a otro dominio, en este caso el narrativo, aunque se revela demostrativa una vez que rastrea a nivel textual operaciones retóricas que pasan inadvertidas en abordajes más generalistas, como aquellos de cuño sociológico.

En *El Periquillo Sarniento* González encuentra la recurrencia a la escritura picaresca como un guiño a los avatares que el periodista enfrenta en su tarea cotidiana, donde el periodismo es el instrumento crítico con el que estos escritores buscan “destapar los secretos de la identidad nacional y de la literatura en sí misma”⁹⁹ (GONZÁLEZ, 1993: 41), y en *Facundo* detecta el uso del efectismo de los extremos, en lo que podría relacionarse al sensacionalismo. Ya en las crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí y Enrique Gómez Carrillo, González nota diferentes posturas en relación al escepticismo del fin de siglo y la disolución del yo; y en la *Historia universal de la infamia*, de Borges, un vanguardismo narrativo emparentado con la crónica roja, que terminaría subvirtiendo la credibilidad del cronista. En suma, se trata de un análisis desde la vertiente narrativa, para luego advertir el rastro del periodismo, movimiento que en ocasiones no deja de ser forzado, porque, como él mismo admite: “las perturbaciones creadas en el periodismo por la ficción narrativa, y viceversa, son imposibles de predecir y formalizar precisamente por la imposibilidad de conocer las ‘condiciones iniciales’ del sistema”¹⁰⁰ (GONZÁLEZ, 1993: 11). Es más, ciertas perturbaciones no pertenecen a un campo restringido, sino que son alteraciones de todos los campos del conocimiento, consecuencia en parte de los cambios en el orden de lo simbólico por la consolidación de los medios de comunicación a gran escala.

En la obra crítica de 1983, González se refería a algunos de los que lo precedieron en el abordaje de la crónica, como Ángel Rama, quien no se habría adentrado en la caracterización textual del género. Aunque es cierto que en *Rubén Darío y el modernismo*, publicado en

⁹⁹ “[...] to pry open the secrets of national identity and of literature itself”.

¹⁰⁰ “[...] the perturbations created in journalism by narrative fiction, and vice-versa, are impossible to predict and to formalize precisely because of the impossibility of knowing the ‘starting conditions’ of the system”.

1970, la visión de Rama es bastante más general que particular, es también cierto que caracteriza a la época en que Darío comienza a escribir para la prensa, las fuerzas que actúan sobre los textos resultantes. Más relevante para el objetivo de esta tesis es la articulación que realiza Rama entre Hispanoamérica y Brasil en *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985a), cuando busca diferenciar un modernismo hispanoamericano y las “contemporáneas escuelas brasileñas” (RAMA, 1985a: 71-72), reconociendo el valor anticipatorio en estas últimas y sus confluencias con el movimiento inaugurado por Darío:

Más temprana fue la incorporación a Brasil del simbolismo de conformidad con la norma de precedencia que caracteriza a las letras brasileñas respecto a las hispanoamericanas. La colección de libros franceses que consigue Medeiros e Albuquerque en 1887 explicarán su libro de 1889 *Pecados* y los artículos de Araripe Júnior sobre Raul Pompeia en 1888. Pero como asentó Araripe Júnior en su libro el "año climatérico" del simbolismo brasileño fue 1893 en que aparecen conjuntamente *Broquéis* y *Missal*, volúmenes de verso y prosa respectivamente, de João da Cruz e Souza (1861-1898) el fulgurante poeta negro que en sus póstumos últimos sonetos transforma la lírica de la lengua. (RAMA, 1985a: 56)

A pesar de esa preminencia brasileña en lo que concierne al simbolismo, Rama no se detiene en cuál sería el papel de la crónica brasileña en esa experimentación literaria rumbo al fin de siglo. Para comprender el sentido del modernismo en Brasil y en la Hispanoamérica, Manuel Bandeira explica:

El 'Modernismo' tiene en la literatura de lengua española un sentido muy diferente al que le damos en la literatura de lengua portuguesa. Esta palabra designa, en conjunto, las corrientes de reacción contra el parnasianismo y el simbolismo rezagados, corrientes posteriores al modernismo español, nacido en Hispanoamérica y surgido alrededor de 1880, el cual, influenciado precisamente por el parnasianismo y el simbolismo, por este más que por aquel, introdujo una sensibilidad y una técnica nuevas en la poesía

de lengua española [...] ¹⁰¹ (BANDEIRA, 1949: 149)

Pero González, por ejemplo, no se detiene en Brasil. Es como si la incorporación de la vertiente brasileña en este devenir primero se topara con la dificultad de una periodización desigual, y luego con la posibilidad de revelar que en esa lectura distinta que la literatura brasileña realiza de la tradición europea, ya hubiera un trasfondo en el que la convivencia se imponía a la preeminencia. Pesa aquí la miopía hispanoamericana con respecto a Brasil y la desestabilización que introduce entonces pensar que en Brasil es desde antes del Modernismo que la crónica había adquirido relativa autonomía del modelo francés y alcanzaba con Machado un desarrollo de la ironía que no es observable en lengua castellana durante el mismo período.

El abordaje que une las condiciones de producción con las posibilidades de creación en un determinado momento, y que en cierta manera la experiencia de la crónica brasileña puede poner en entredicho. La negociación en vez del enfrentamiento, la sujeción de determinadas normas de una modernidad despareja, es una de las luces que arroja Julio Ramos en este sentido. *Desencuentros de la modernidad en América Latina* parte de la obra en periódicos de José Martí para “investigar la *autoridad* problemática del discurso literario y los efectos de su modernización desigual en la superficie misma de sus formas” (RAMOS, 2009: 55). Al discurrir sobre Martí periodista, Ramos defiende que es la crónica la que permite la modernización poética:

[...] habría que pensar el *límite* que representa el periodismo para la literatura –en el lugar conflictivo de la crónica– en términos de una doble función, en varios sentidos paradójica: si bien el periodismo relativiza y subordina la autoridad del sujeto literario, el *límite* asimismo es una condición de posibilidad del “interior”,

¹⁰¹“Modernismo’ tem na literatura de língua espanhola sentido bem diverso do que lhe damos na literatura de língua portuguesa. Nesta a palavra designa, em conjunto, as correntes de reação contra o parnasianismo e o simbolismo retardatários, correntes aquelas posteriores ao modernismo espanhol, originário da Hispano-América e surgido por volta de 1880, o qual, influenciado precisamente pelo parnasianismo e pelo simbolismo, por este mais do que por aquele, introduziu uma sensibilidade e uma técnica novas na poesia de língua espanhola [...]”.

marcando la distancia entre el campo “propio” del sujeto literario y las funciones discursivas *otras*, ligadas al periodismo y a la emergente industria cultural urbana. En oposición al periódico, en el periódico, el sujeto literario se autoconsolida, precisamente al confrontar las zonas “antiestéticas” del periodismo y la “cultura de masas”. (RAMOS, 2009: 179)

Allí está la pugna entre las diferentes tareas del escritor, donde ya se vislumbra la profesionalización del reportero, o el periodista profesional, al tiempo que siguen conviviendo en las redacciones los escritores “a sueldo”. Lo anterior destaca a su vez las dos tendencias paralelas de finales del Siglo XIX, es decir, la noción del saber en tanto capacidad de superar el barbarismo, pero también la voluntad autonomista de la literatura por no doblegarse ante ese utilitarismo positivista, dos movimientos que llegan a solaparse en ciertos momentos, como procura demostrar el autor. Ello ocurre una vez que: “la transformación de la comunicación social fue muy desigual en América Latina [y por lo tanto] nos equivocáramos si asumiéramos el modelo europeo del paso de la ‘era liberal’ al ‘capitalismo avanzado’ para explicar las transformaciones finiseculares”. Así, por ejemplo: “*La Nación* continuó siendo un periódico muy híbrido, que mantenía vestigios del periodismo tradicional, a la par que modernizaba radicalmente su organización discursiva” (RAMOS, 2009: 189-190).

La crónica es así definida en tanto discurso periodístico, y no como un género aparte, estrategia que a pesar que la desplaza hacia uno de los polos de su existencia, no deja de tener una ventaja en la medida que introduce desde el principio las condiciones materiales de su surgimiento. Es decir, no estamos hablando de crónicas coloniales, sino de textos que se consolidan con la lógica del periódico. Desconocer estas condiciones materiales sería pasar por alto aquella máxima de McLuhan, de que “el medio es el mensaje” (1964), incapaz por sí sola de explicar el nacimiento y consolidación de la crónica ligada al periódico, pero apta como tesis para colocar sobre la mesa elementos que escapan al análisis literario en sentido restringido. Es relevante anotar que en su análisis de la crónica de Martí, Ramos no recurra en

ningún momento a Machado de Assis¹⁰², contemporáneo del autor que aborda, y que serviría para ampliar la noción de ingreso desigual a la modernidad –Machado es citado solamente por sus estrategias en *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (RAMOS, 2009: 324), pero no en lo concerniente a su producción cronística.

Susana Rotker, en *La invención de la crónica* (2005), lleva de nuevo a Martí como paradigma de la crónica. A este respecto, defiende dos tesis que funcionan de manera complementaria para situar el género a nivel latinoamericano: la imposibilidad de separar el periodismo de la ficción y la preexistencia de la crónica latinoamericana como puente entre ambos en relación al nuevo periodismo norteamericano de Capote, Wolfe y Mailer. Rotker señala que desde la crónica se juega la batalla de una nueva clase intelectual, sustituyendo a la antigua clase letrada, y sirviéndose del periódico como medio de divulgación de sus ideas. En este sentido, observa la configuración gráfica de los periódicos a fines del Siglo XIX, como *La Nación*, que “daba cabida por igual a textos científicos que hoy pueden ser leídos como ficciones, como a artículos políticos que fueron leídos como literatura” (ROTKER: 2005: 97). Gradualmente, sostiene, en un “lugar discursivo heterogéneo como aún era el periodismo, los literatos recurren a la estilización para diferenciarse del mero *reporter*, para que se note el sujeto literario y específico que ha producido la crónica” (ROTKER, 2005: 116). El tránsito hacia un sistema pretendidamente moderno, con empresas llevando adelante la producción del periódico, y de un escritor doblegado, e instigado por estos procedimientos a producir textos, es para Rotker el indicio más profundo de este cambio en todas las esferas del pensamiento:

La crónica modernista como práctica cultural reveló un profundo corte epistemológico. No sólo la duda ocupaba el centro del pensamiento, sino que la temporalidad invadía como un marco casi palpable, perecedero, cambiante, imperfecto. Y masivo [...] (ROTKER, 2005: 142)

La temporalidad a la que hace referencia la autora es la misma que el periódico marca, establece, y dicta. Más aún, apunta que cuando

¹⁰² Ramos le dedica a Machado el ensayo “Anticonfesiones: deseo y autoridad en Machado de Assis”, publicado en el *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIII (1986). Pp. 79-91.

el realismo sostenía una verdad exterior, “los modernistas buscaron la verdad en la analogía entre su interior, la vida social y la naturaleza. La *ficcionalización* de las crónicas modernistas partió de esta noción de la verdad y no sólo de su vocación por diferenciar la literatura del periodismo” (ROTKER, 2005: 167). De acuerdo a lo planteado, se puede constatar la desventaja que supone que un estudio como el de Rotker no se adentre en lo que supuso la crónica de Machado. Un análisis de su dimensión irónica, que instaura la duda no solamente como elemento temático, sino también en la construcción del lector, le hubiera dado la oportunidad de poner a prueba la hipótesis de que es la crónica modernista como tal el momento de la fractura “epistemológica” a la que alude.

La preeminencia otorgada a la crónica modernista como pretendido punto “cero” de la crónica en el continente está relacionada a la propia herramienta de abordaje: una fluctuación disciplinaria que busca delimitar su hibridez, pero siempre desde un dominio con menos oscilaciones que la misma. En el caso de Ignacio Corona y Beth Jørgensen (2002) se trata de ver a la crónica como práctica social. El no hacer una historia progresiva del género desde la Conquista, sino abordar su función en las distintas etapas históricas, políticas y estéticas en México, les permite a los autores realizar observaciones oportunas. La primera es que, volviendo al lugar central de los géneros en la valoración de ciertas obras en detrimento de otras, la crónica fue relegada a un segundo plano:

Desde entonces, la cuna y el lugar cultural de la crónica ha sido el periódico, lo que implica un cierto conjunto de reglas de composición y direcciones temáticas impuestas a su escritura. Además, dado que el discurso periodístico nunca se subordinó al académico, se convirtió en un locus paralelo de reflexión cultural en el centro de la esfera pública, haciendo eco e informando a la opinión pública. La importancia de este sitio para la escritura en América Latina rivaliza e incluso supera a la de la academia durante el Siglo XIX¹⁰³. (CORONA; JØRGENSEN, 2002: 7)

¹⁰³ “Since that time, the cradle and the cultural location of the chronicle has been the newspaper, implying a certain set of compositional rules and thematic

Paralelamente, en un intento por iluminar la naturaleza del abordaje, Corona hace confluír a la etnografía y a la crónica como prácticas comunicativas, buscando dislocar a la crónica del campo de lo literario (CORONA, 2002). Dentro de este marco pragmático y “no esencialista”, como se preocupa por aclarar: “la crónica existe porque realiza funciones culturales que otros géneros escritos no realizan, o que realizan de modo distinto”¹⁰⁴ (CORONA, 2002: 141). Algo similar planteó Jean Franco: asociar la consolidación de las literaturas nacionales a la construcción de una nación por la vía del género “alegoría nacional”, sería bastante problemático, en tanto Latinoamérica ha visto una hibridación de sus géneros tal que la novela ha “sangrado” hacia otros géneros, como el ensayo o la crónica¹⁰⁵ (FRANCO, 1997: 130). Ya en el Siglo XX, Franco advierte que el pastiche y la cita no solamente deben ser vistos como elementos de estilo, sino como correlativos de la difícil e inacabada relación con la modernidad (FRANCO, 1997: 136). La estrategia práctica parece apropiada para desvincular a la crónica de los varios y persuasivos dualismos a los que se enfrenta a la hora de su definición como género. No obstante, en el caso de Corona este gesto no está exento de la asociación de la crónica a un elemento exterior, como la Etnografía.

Otro de los estudios recientes dedicados al género es *The Latin American Urban Crónica* (2006). Desde la sociología, Esperança Bielsa pone en tela de juicio la división entre lo social y lo artístico de Pierre Bordieu en *The Rules of Art*, pues la propia “heterogeneidad cultural” del continente no permitiría aplicar la propuesta teórica de manera estricta (BIELSA, 2006: 9). El razonamiento va en la misma dirección que el de Néstor García Canclini en la asunción de que si bien el mercado del arte y la literatura surge a principios del Siglo XX, también es cierto que es una reforma restringida a una minoría de la población

directions imposed on its writing. Moreover, since journalistic discourse was never subordinated to the academic one, it became a parallel locus of cultural reflection at the center of the public sphere, echoing and informing public opinion. The importance of this site for writing in Latin America rivaled and even surpassed that of the academy during the nineteenth century”.

¹⁰⁴ “[...] the chronicle exists because it realizes cultural functions that other written genres do not realize, or realize in a different way”.

¹⁰⁵ Es destacable que a pesar de estas consideraciones, en *An Introduction to Spanish American Literature* (Cambridge University Press, 1971), Franco no se detiene en la crónica, aunque sí destaca el rol de los periódicos en la creación de una identidad nacional.

letrada¹⁰⁶. Bielsa zanja la división entre periodismo y literatura, y la desliza hacia la discusión sobre alta y baja cultura para delimitar el ámbito de la crónica, como punto de convergencia entre la cultura popular y la literatura. Igualmente, busca una definición desde la naturaleza dinámica de la crónica¹⁰⁷, así como desde su marginalidad, ya sea por su condición lateral como género, dado que la misma: “no ha cristalizado en una tradición establecida dentro de la institución literaria”¹⁰⁸ (BIELSA, 2006: 38), como también en un plano temático, en tanto estos textos toman como eje temas ajenos a lo hegemónico en lo social y político.

La multiplicidad de disciplinas que conforman el abordaje de la crónica modernista hispanoamericana ofrece visiones de un género que pareciera brindar él mismo los vectores para ser articulado con esos campos disciplinarios. Ya sea por la vía del trazado de la expansión del Modernismo en Hispanoamérica, como por el análisis de la interrelación periodística de sus obras fundacionales, de las condiciones materiales de la emergencia de este género híbrido, o de su desarrollo desigual, los enfoques citados comparten la necesidad de determinar el inicio de la crónica en el marco hispanoamericano. Y lo hacen en concordancia con el Modernismo, sobre el cual Gutiérrez Girardot supo advertir:

Estas oscilaciones entre el mundo del arte autónomo y la realidad, que indican, menos que indecisión, la búsqueda de un soporte en un universo que ha perdido su centro y se mueve en una red de “correspondencias” no sólo sensoriales sino también espirituales, no sólo paralelas sino contradictorias; estas oscilaciones, pues, tienen su correspondencia en la simultaneidad de las corrientes literarias que la historiografía literaria tradicional ha considerado sucesivas y clasificado estrechamente: naturalismo, realismo,

¹⁰⁶ Situando la densidad histórica en la que esta constatación se erige, Rama indicaba que “Fue la distancia entre la letra rígida y la fluida palabra hablada, que hizo de la *ciudad letrada* una *ciudad escrituraria*, reservada a una estricta minoría” (RAMA, 1998: 43).

¹⁰⁷ En entrevista otorgada para esta investigación, y dispuesta en el “Anexo B” de esta tesis, Bielsa comenta la dificultad para la definición de la crónica, entre otros asuntos.

¹⁰⁸ “[...] has not crystallized in an established tradition within the literary institution”.

simbolismo, neorromanticismo, impresionismo, etc. (GUTIÉRREZ GIRARDOT, 2004: 96)

La cita sirve para rebatir la unicidad estilística en la crónica modernista, que la encapsula en las fronteras de una lengua. Por lo pronto: “Incoherente es sólo la historiografía literaria que [...] fuerza la simultaneidad a someterse a la sucesión generacional, y que establece un antes y un después donde sólo hubo una tumultuosa conjunción de expresiones aparentemente contradictorias” (GUTIÉRREZ GIRARDOT, 2004: 97). En esta maniobra hay un eco de lo que Octavio Paz propuso en *Los hijos del limo*, de una continuidad en la modernidad, una tradición de irrupciones de ruptura que hace de la convivencia de lo irreconciliable su forma de encarnar la representación, sintetizado con plasticidad en: “Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta” (PAZ, 1981: 18).

Si el móvil pasara a ser no la primacía temporal, sino la rugosidad de lo simultáneo, la crónica iberoamericana ganaría con la posibilidad de desarrollos paralelos, “aparentemente” contradictorios, pero pertenecientes al mismo mundo mediático. Pensar a Machado en conjunción con Martí, o a França Júnior con Gutiérrez Nájera, profundizaría el material disponible para la investigación comparativa. Cuando leemos al modernismo por la concomitancia y no por la preminencia, como sugiere Gutiérrez Girardot (2004), inserto en el desarrollo social, religioso, y urbano de Europa, y no solamente de España, es probable que nos sirva para enfocar el paralelismo, desigual en ocasiones, de la consolidación de la crónica en Iberoamérica.

II.II.II La seducción del lenguaje: un género brasileño

“Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa”, escribe Juan Villoro (VILLORO, 2006), colocando en la figura de mamífero ponedor de huevos, con hocico de pato, cola de castor y patas de nutria, el mestizaje del género. En el mismo sentido, se alinea aquella conocida máxima de Antonio Candido, contenida en “A vida ao rés-do-chão”, de 1980, donde afirma que se trata de una:

“publicación efímera que se compra un día y al día siguiente se usa para envolver un par de zapatos o para forrar el piso de la cocina”¹⁰⁹ (CANDIDO, 1992: 14). Este ensayo, extensamente citado, y con justicia por sus observaciones oportunas y el conocimiento del género, nos remite a dos asuntos que es preciso discutir aquí: la seducción del lenguaje para la definición de la crónica, y la asociación de la crónica como género brasileño.

El ensayo de Candido consolida una aproximación a la crónica desde la asunción de la misma como un género perteneciente a Brasil. Suya es la afirmación: “En Brasil la misma tiene una buena historia, y hasta se podría decir que en varios aspectos es un género brasileño, por la naturalidad con que se aclimató aquí y la originalidad con que aquí se desarrolló”¹¹⁰ (CANDIDO, 1992: 15), reivindicando una particularidad específica de la crónica en su país, pero estableciendo en definitiva una conexión implícita con Francia, pero no con los países hispanoamericanos. Claro que no habría que esperar más que la celebración ligera del género como introducción a una antología de crónicas –para tal fin fue escrito el texto de Candido. No obstante, sorprende en el ensayo el decidido foco en la crónica brasileña como inicio y fin del género, las sentencias máximas y ciertamente discutibles en un contexto más amplio, como la que indica: “la fórmula moderna, donde entra un hecho nimio y un toque humorístico, con su *quantum satis* de poesía, representa la maduración y el encuentro más puro de la crónica consigo misma”¹¹¹ (CANDIDO, 1992: 15). Se refiere a lo que denomina como “definición y consolidación” de la crónica brasileña, que ocurre a su entender alrededor de 1930, de la mano de Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade y Rubem Braga, los tres primeros poetas reconocidos fuera del ámbito de la escritura periodística. Esa crónica “poetizada” sería el eje, lo más

¹⁰⁹ “[...] publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha”.

¹¹⁰ “No Brasil ela tem uma boa história, e até se poderia dizer que sob vários aspectos é um gênero brasileiro, pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu”.

¹¹¹ “[...] a fórmula moderna, onde entra um fato miúdo e um toque humorístico, com o seu *quantum satis* de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma”.

logrado del género en Brasil, cuando se aleja del comentario político y de la referencialidad más cercana de la cotidianidad¹¹².

Hay que mencionar el estilo. En el ensayo de Candido, la crónica es personificada, se “aclimata”, se “desarrolla”, retomando la metáfora machadiana sugerida en una crónica de 1859: “Una de las plantas europeas que difícilmente se han aclimatado entre nosotros, es el folletinista. Si es defecto de sus propiedades orgánicas, o de la incompatibilidad del clima, no lo sé yo. Enuncio apenas la verdad”¹¹³ (MACHADO, 1994: 958). Vale anotar aquí que Machado se refiere al “folletinista” y no al “cronista”, indicando que en un principio la crónica no será denominada sino por el espacio físico que ocupa.

En la misma línea metafórica del discurso sobre la crónica está también el ensayo de Davi Arrigucci Jr., “Fragmentos sobre a crônica”, donde se recoge la metáfora de la aclimatación para expresar la propiedad brasileña sobre el género, y para hablar del “florecer” del mismo en el país: “se aclimató con tal naturalidad, que *parece* nuestro”¹¹⁴ (ARRIGUCCI, 1987: 51; cursivas mías). Recientemente, el libro *Jornalismo e literatura em convergência*, de Marcelo Bulhões, retoma este lenguaje casi “poético” para referirse de manera crítica al género, lo que determina numerosas frases de efecto, algunas como: “la crónica le ‘da un respiro’ a la fatiga que pesa en cada edición nuestra de cada día”¹¹⁵ (BULHÕES, 2007: 61).

¹¹² Luciana Stegagno-Picchio, en el período de 1930-1945, indica que dentro de las nuevas vertientes de la prosa literaria brasileña, la crónica será el “tribunal de examen” de todos los narradores (STEGAGNO-PICCHIO, 1997: 543). La referencia no supera el mero catálogo de autores y obras publicadas, con excepción de la referencia a Rubem Braga, quien sería a su entender el cronista que mejor habría desarrollado el género, motivo por el cual destaca, en un juicio bastante desabrido, “Para quien desee conocer Brasil, un cierto Brasil cordial y burgués, la crónica de Rubem Braga puede ser inclusive una de las formas de iniciación más *agradables y estimulantes*” [“Para quem queira conhecer o Brasil, um certo Brasil cordial e burguês, a crônica de Rubem Braga pode ser ainda uma forma de iniciação das mais *agradáveis e estimulantes*”] (STEGAGNO-PICCHIO, 1997: 544; cursivas mías).

¹¹³ “Uma das plantas européias que dificilmente se têm aclimatado entre nós, é o folhetinista. Se é defeito de suas propriedades orgánicas, ou da incompatibilidade do clima, não o sei eu. Enuncio apenas a verdade”.

¹¹⁴ “[...] se aclimatou com tal naturalidade, que parece nosso”.

¹¹⁵ “[...] a crônica ‘dá um tempo’ à fadiga que pesa em cada edição nossa de cada dia”.

Algo es cierto en la crónica: es un género que resulta de una desestabilización del universo cultural en toda su extensión¹¹⁶, y que viene a sacudir las fronteras entre la noticia y la ficción. La hibridez que señala Villoro, e incluso la cierta broma de Candido con el papel del periódico, siguen esa misma lógica, transformándose en definiciones atractivas. Algunas, como metáforas llevan al extremo la hibridez de este tipo de textos, asumiendo desde el acto de definir parte del humor, el ingenio o la irreverencia que la crónica posee, pero no aportan operativamente como definiciones a la consecución práctica de esta tesis. Por tanto, es necesario aquí proponer una definición de crónica funcional al objetivo del presente trabajo, de acuerdo a su naturaleza relacional y traductiva como principio orientador.

Retomando el hilo conductor del apartado, hay una tendencia observable dentro de la crítica brasileña a tomar prestado elementos de la crónica a la hora de definirla, y así hacer uso de la levedad, el tono despreocupado, la generalización a partir de la obra cronística de escritores consagrados, e incluso la tendencia a considerarla en un espacio brasileño restringido. Las relaciones se extienden hacia Francia en la primera mitad del Siglo XIX, pero no hacia sus vecinos geográficos. Estas constataciones nos llevan a adentrarnos en otra especificidad de los abordajes, que es la dimensión histórica a la que remiten a la crónica, su transformación en insumo documental de la Historia, ya sea como disciplina, o como dimensión. Es decir, una vez que la crónica responde al marco histórico en que es publicada, pasa a ser un documento que otorga pista de hechos, se anexa a un espacio nacional, y deviene producto circunscripto a sus fronteras. No es difícil constatar que los acontecimientos del Siglo XIX adquieren una importancia crucial para el género en el espacio brasileño, y que son resaltados como guías de lectura de las mismas, como propongo observar en el tercer apartado de este capítulo, al analizar diversas antologías del género.

II.II.III Una crónica operativa

El trazado del presente capítulo evidencia la reunión de varias disciplinas a la hora de definir el género crónica, lo cual ilumina aspectos relevantes de su funcionamiento, historicidad, cotidianeidad,

¹¹⁶ Bosi, por su parte, adjudica al realismo el nacimiento de estas formas literarias.

etcétera, pero paralelamente dificulta su aprehensión como objeto de estudio, y por ende, su antologación y traducción. En la medida en que una antología es una colección norteada por la afinidad, propongo la delimitación conceptual de lo que es una crónica, y de lo que no lo es, para entonces trabajar en términos prácticos sobre el conjunto cronístico.

Lo distintivo de la crónica que nos ocupa es que nace en el único medio de comunicación masivo del Siglo XIX, lo cual es fundamental para comprender su penetración, la especificidad de sus herramientas estilísticas, su construcción de un lector, y de una “comunidad” de lectores. La crónica contemporánea, o al menos de los últimos cincuenta años en Iberoamérica, se distancia de esta posición privilegiada que obtuvo con anterioridad, por la entrada en juego de la radio, la televisión, y luego los nuevos medios digitales, pero paralelamente puede iluminar aspectos ya presentes en la producción decimonónica. Esto ocurre desde antes, desde principios del Siglo XX, en aquella producción que Flora Süssekind aborda en la obra *Cinematógrafo de letras* (1987), pues: “Ya no se trata de investigar apenas cómo la literatura *representa* la técnica, sino cómo, al apropiarse de procedimientos característicos de la fotografía, el cine, el cartel, se transforma la propia técnica literaria”¹¹⁷ (SÜSSEKIND, 1987: 15).

Haroldo de Campos discurre sobre el hibridismo de los géneros dentro del marco de la revolución industrial: “que se inicia en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVIII, pero que alcanza su apogeo con la gran industria, en la segunda mitad del siglo XIX [donde] pasa a confundirse con el hibridismo de los *media* y se alimentará de él”¹¹⁸ (CAMPOS, 1979: 285). Una primera observación sobre la hibridez que Campos señala es la confusión terminológica entre el espacio mediático del folletín, que termina por designar en ocasiones al texto cronístico, y con él se confunde. Se trata de un problema de nomenclatura entre su origen francés y la importación a este continente, que además posee una relación íntima con las condiciones materiales, palpables, del tránsito dentro del universo textual del periódico. En el caso brasileño, vale citar las anotaciones que Antonio Candido realiza en el ensayo “A vida ao rés

¹¹⁷ “Não se trata mais de investigar apenas como a literatura *representa* a técnica, mas como, apropriando-se de procedimentos característicos à fotografia, ao cinema, ao cartaz, transforma-se a própria técnica literária”.

¹¹⁸ “[...] que se inicia em Inglaterra na segunda metade do século XVIII, mas que atinge seu auge, com o nascimento da grande indústria, passa a se confundir com o hibridismo dos *media*, e a se alimentar dele”.

do chão” sobre la deriva en la denominación del género en su “aclimatación” brasileña:

Antes de ser crónica propiamente dicha fue “folletín”, o sea, un artículo al pie de la página sobre las cuestiones del día –políticas, sociales, artísticas, literarias. Así eran los de la sección “Ao correr da pena” [Al correr de la pluma], título significativo a cuya sombra José de Alencar escribía semanalmente para el *Correio Mercantil*, de 1854 a 1855. De a poco el “folletín” se fue acortando y ganando cierta gratuidad, cierto aire de quien está escribiendo porque sí, sin darle mucha importancia. Después entró francamente por el tono ligero y se encogió en tamaño, hasta llegar a lo que es hoy.¹¹⁹ (CANDIDO, 1992: 15)

Este recorrido terminológico y genérico es también el que realiza Marlyse Meyer, como vimos, con su oportuna conceptualización del término folletín como “espacio geográfico del periódico”¹²⁰ (MEYER, 1992: 96). Los cronistas contribuyen a estas fluctuaciones, como por ejemplo cuando Alencar se refiere a su producción de hecho como siendo “crónica” (ALENCAR, [19-]: 62), aunque considerándose dentro de un grupo de “folletinistas” (ALENCAR, [19-]: 14). Incluso aventura una observación en texto del 24 de setiembre de 1854: “Por una parte un crítico, incluso de buena fe, opina que el folletinista inventó en vez de contar, lo que por consiguiente excedió los límites de la crónica”¹²¹ (ALENCAR, [19-]: 18), tomando a la “crónica” como la compilación de hechos reales. En sus textos vemos que así denomina a la forma de comunicar los sucesos, aludiendo a la sucesión temporal de

¹¹⁹ “Antes de ser crônica propiamente dita foi “folhetim”, ou seja, um artigo de rodapé sobre as questões do dia – políticas, sociais, artísticas, literárias. Assim eram os da seção “Ao correr da pena”, título significativo a cuja sombra José de Alencar escrevia semanalmente para o *Correio Mercantil*, de 1854 a 1855. Aos poucos o “folhetim” foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância. Depois, entrou francamente pelo tom ligeiro e encolheu de tamanho, até chegar ao que é hoje”.

¹²⁰ “[...] espaço geográfico do jornal”.

¹²¹ “De um lado um crítico, aliás de boa-fé, é de opinião que o folhetinista inventou em vez de contar, o que por conseguinte excedeu os limites da crônica”.

hechos e impresiones, mientras que el “folletín” va a definir al espacio mediático donde aparece esa crónica: “Al escribirla, no trazo únicamente la crónica de la semana, sino la historia del mundo durante un año”¹²² (ALENCAR, [19-]: 250), remata.

Es lógico pensar que las denominaciones no dependieron del ánimo de los cronistas, y que el afianzamiento del género se relacionó con condiciones de implantación y desarrollo paralelo. Tal es la idea de Lúcia Granja cuando advierte la diferencia de la crónica brasileña con su par francesa, más reglada en su organización, y con menos injerencia personal del cronista, tal como definida por Vaillant y Thérenty. En 1836. *L'An I de l'ère médiatique*, estos autores, como cita Granja, apuntan a la crónica como una lista heteróclita de eventos con un respeto al contrato referencial, donde se sigue un orden descendente de lo monárquico hasta el asunto de la persona común (THÉRENTY; VAILLANT, 2001: 68-69).

Mientras:

Los textos que denominamos ‘crónica’ en Brasil, todavía practicados por casi todos nuestros escritores, nacieron de una fusión de los diversos tipos de textos que ocupaban el espacio del pie de la página en los periódicos brasileños, crónica política, folletín de variedades, folletín crítica de espectáculos y novela por entregas. En nuestra crónica, cabían mezclados la política y los asuntos generales de la semana, todo ello bajo el signo de la elaboración literaria. El folletín de variedades en Brasil se adaptó, incluso, a una censura poco intensa durante los años del Imperio, así como a la vida social reducida que no requería el grado de especialización de los folletines franceses [...] y los fundió en un solo escrito semanal [...] ¹²³ (GRANJA, 2010: 131)

¹²² “Escrevendo-a, não traço unicamente a crônica da semana, mas a história do mundo durante um ano”.

¹²³ “Os textos que denominamos ‘crônica’ no Brasil, praticados ainda por quase todos os nossos escritores, nasceram de uma fusão dos diversos tipos de textos que ocupavam o espaço do rodapé nos jornais brasileiros, crônica política, folhetim-variedades, folhetim crítica de espetáculos e romance-folhetim. Em nossa crônica, cabiam misturados a política e assuntos gerais da semana, tudo

Esta plasticidad puede responder, como anota Granja con acierto, a la falta de especialidad de cada uno de los tipos de folletín escritos en la prensa de la época, no tan desarrollada como su par francesa. Ello, sumado a la maestría técnica de algunos de los más importantes cronistas de la época, va delineando una orientación diferente del género, aunque el cambio vendrá más adelante, como recuerda Candido, al sugerir que el establecimiento de sus rasgos definitorios ocurrirá a partir de 1930, como ya fue citado, con Mário de Andrade, Bandeira, Drummond y Rubem Braga.

Llevado al contexto del Río de la Plata, este asunto es aún más complejo. En Uruguay, la crónica en el Siglo XIX denominaba por entonces “la redacción de noticias” (ÁLVAREZ FERRETJANS, 2008: 184), no el género, sino el tipo textual, al margen de su dosis de literariedad. En *El tiempo viejo: cronistas y memorialistas* de la Colección Capítulo Oriental, se recoge una crónica de Muñoz, al que Carlos Real de Azúa define como: “uno de los representantes más conspicuos de una época muy brillante de nuestro *periodismo culto*” (REAL DE AZÚA, 1968: 76; cursivas mías), lo que demuestra que la denominación “cronista” en este caso se aplicaría a un grupo más extenso que el de los literatos devenidos cronistas del Siglo XIX. Zum Felde destacó a Samuel Blixen como “cronista”, pero esto ya es a fines del siglo, al tiempo que Roxlo lo ubica como crítico teatral y “crítico de costumbres”. Las “costumbres” son un puente interesante en la genealogía de la crónica, que Aníbal González rastrea en el artículo de costumbres inglés, en el español de un Mariano José de Larra, que pasaría por las *Tradiciones* de Palma y la *chronique* parisiense, hasta llegar a Nájera (GONZÁLEZ, 1983: 64), reconfiguradas. Es posible que de allí también provenga la superposición de “crítico de costumbres” con la de “cronista”, ya que el costumbrismo:

fue uno de los primeros acercamientos entre la naciente institución de la literatura y el discurso de las ciencias naturales. Y no fue por azar por lo que este intento de síntesis se manifestó primeramente en las páginas de los diarios, ya que la institución del periodismo, con su interés en

isso sob o signo da elaboração literária. O folhetim-variedades adaptou-se, ainda, no Brasil, a uma censura pouco intensa durante os anos do império, assim como à vida social reduzida que não comportava o grau de especialização dos folhetins franceses [...] e os fundiu num só escrito semanal [...].”

recopilar y diseminar informaciones verídicas, compartía plenamente la epistemología empirista. (GONZÁLEZ, 1983: 67)

Cabe preguntarse si esta orientación por los tipos sociales, por las peculiaridades de la vida urbana no son los mismos que se presentan en la actualidad cronística en castellano. En el contexto de Hispanoamérica, la crónica hoy en día es por lo general aquel texto extenso, de orientación social, política, económica, que recoge la historia particular para dar cuenta de una problemática más extensa, en la línea de trabajo de Martín Caparrós, Leila Guerriero y Juan Villoro, ligada a aquella de Carlos Monsiváis o Elena Poniatowska. Allí no está ausente la dimensión poética, el trabajo sobre la lengua, pero en general no es el foco, que sí es un problema social, por ejemplo, retratado en una vida elegida. Esta “crónica latinoamericana”, o periodismo narrativo, circula en revistas como *Gatopardo*, *Etiqueta Negra*, o *El Malpensante*, que tienen su cuota parte en el éxito del género. De todos modos, la denominación de la “crónica”, y su consolidación editorial en libros de circulación continental, es reciente, de los años 90, como señala Leila Guerriero en un artículo para *El País* del año 2012, tratándose de: “historias de no ficción que requieren largos trabajos de campo y que se narran utilizando recursos formales de la literatura de ficción”. (GUERRIERO, 2012: s/n). Es más, es posible advertir que relacionada a esta “crónica” hispanoamericana, está aquella escrita en la revista brasileña *Piauí*, caracterizada por extensos reportajes en donde el “cronista” no deja de marcar su lugar y su visión de las realidades dispares que retrata, y no la de un cronista de estilo más conciso, irónico y en ocasiones impresionista, como, por ejemplo, Luis Fernando Verissimo.

La antología en traducción relaciona las nomenclaturas, cuestionándolas al antologar, resituándolas al traducir. Se ocupa de un género que en Brasil del Siglo XIX e inicios del Siglo XX ya se ha consolidado con esa denominación, aunque su repercusión editorial tarda en ocurrir, mientras que en el Río de la Plata tendrá como momentos altos del género las crónicas modernistas de Martí en *La Nación*. No obstante, la antología es capaz de proponer una denominación que la abarque en su pretendida totalidad. Serán crónicas brasileñas en medios de prensa periódica del siglo XIX e inicios del XX, traducidas a un espacio cultural como el rioplatense, que como crónica en ese período no posee la misma unanimidad terminológica, y que hoy

en día tiene a la crónica “latinoamericana” como referente más inmediato.

¿Cuál es la crónica aquí antologada? Bielsa propone una lista de siete atributos, como ser la cualidad de inmediatez y presencia; la intención descriptiva; la ambigüedad entre realidad y ficción; la posición privilegiada de la voz del cronista; el estilo; la fuerte presencia de la oralidad; y su condición de terminar, pero no tener fin (BIELSA, 2006: 39), derivadas de su propio abordaje de la crónica urbana en el Siglo XX. Otra definición es la que intenta Alfredo Bosi desde la crónica machadiana, y que considero apropiada, al sugerir que en la estructura interna de la misma es posible advertir cuatro dimensiones:

la *representativa* (que tiene que ver con el objeto mismo de la crónica, que siempre remite a un acontecimiento o a un personaje real o supuestamente real); la *expresiva*, por la cual los sentimientos del autor se proyectan y atraviesan su escritura; la *constructiva*, que nos remite a la estructura misma del género "crónica" y a los dispositivos de lenguaje que su forma acciona; y finalmente, la *dialógica*, que contempla la frecuente interlocución del cronista con sus lectores. Las dosificaciones son diversificadas, tampoco todas aparecen con la misma evidencia, y lo que ha sido acentuado últimamente es el carácter *representativo* de los textos, su nexa con la sociedad fluminense y, por extensión, brasileña, del Segundo Imperio, con todas sus características señoriales, esclavistas, pero ya marcadas por aspiraciones y comportamientos burgueses que el capitalismo internacional estimulaba¹²⁴. (BOSI, 2009: 18-19)

¹²⁴ “[...] a *representativa* (que tem a ver com o objeto mesmo da crônica que sempre remete a um acontecimento ou a uma personagem real ou supostamente real); a *expressiva*, pela qual os sentimentos do autor se projetam e perpassam pela sua escrita; a *construtiva*, que nos reporta à estrutura mesma do gênero "crônica" e aos dispositivos de linguagem que a sua forma aciona; enfim, a *dialógica*, que contempla a freqüente interlocução do cronista com seus leitores. As dosagens são diversificadas, nem todas aparecem com a mesma evidência, e o que vem sendo acentuado ultimamente é o caráter representativo dos textos, o seu nexa com a sociedade fluminense e, por extensão, brasileira, do Segundo

Mientras formula una definición, Bosi también realiza un diagnóstico de cuál ha sido el camino reciente de la crítica en el abordaje de la crónica, la revalorización de la misma como documento de su época. Dejando de lado esta precisión, la delimitación funciona en tanto conceptualiza su relación con la historia, ubica la construcción de una poética por medio de cada cronista, el trabajo metalingüístico sobre su soporte y, no menos importante, la instancia de diálogo que instaura con el lector¹²⁵.

Las dimensiones recién citadas pueden ser aunadas en un movimiento aún más general de los textos que encontramos en el periódico. Devendrían, pues, de la intersección de la literatura con el oficio de la noticia, en un puente con la reflexión de Barthes sobre los *fait divers* que ya fue utilizada en esta tesis:

la causalidad explícita de los *fait divers* era en definitiva una causalidad trucada, sospechosa al menos, dudosa, trivial, porque de cierta manera el hecho contradice a la causa; podemos decir que la causalidad de los *fait divers* siempre se ve sometida a la tentación de la coincidencia, y a la inversa, la coincidencia siempre se ve fascinada por el orden de la causalidad¹²⁶. (BARTHES, 1964: 196)

La causalidad y la casualidad funcionan como movimientos en los que respectivamente se inscriben la historicidad y la marca personal

Império, com todas as suas características senhoriais, escravistas, mas já marcadas por aspirações e comportamentos burgueses que o capitalismo internacional estimulava”.

¹²⁵ Sobre este último asunto, ver *Os leitores de Machado de Assis* (2004), donde Hélio Guimarães sitúa la importancia clave del lector en toda la obra de Machado, ya sea como lectores figurados o como lectores empíricos. Especialmente pertinente para el asunto de esta tesis son sus consideraciones sobre las condiciones de circulación y recepción de la literatura brasileña en el Siglo XIX, contenidas en el Cap. 1, titulado “Um preto de balaio no braço a vender romances”.

¹²⁶ « [...] la causalité explicite du fait divers était en définitive une causalité truquée, du moins suspecte, douteuse, dérisoire, puisque d’une certaine manière l’effet y déçoit la cause; on pourrait dire que la causalité du fait divers est sans cesse soumise à la tentation de la coïncidence, et qu’inversement, la coïncidence y est sans cesse fascinée par l’ordre de la causalité ».

del cronista, por ejemplo, la letra de molde y la escritura a mano, o incluso, el periodismo, y la literatura, áreas desde las que surge la crónica. Causalidad y casualidad, fusionadas en el texto, resultan menos restrictivas como principio norteador de una selección de crónicas en la medida en que desplazan la definición hacia los ejes temporales y espaciales, transformando el oscilar del cronista en una negociación entre dos fuerzas inherentes al acto de escribir, tensado por el medio en que se inscribe.

La causalidad podría ser la recurrencia al hecho, la entrada de la circunstancia histórica, social, o política, mientras que la casualidad podría ser representada por la larga serie de asociaciones que surgen motivadas por lo factual, pero que terminan imbricándose de acuerdo a la intención de “trucar” ambas dimensiones: generar la coincidencia que no existió, subvertir la temporalidad en función de un elemento que no sería capaz de lograrlo fuera del ámbito de la escritura cronística. Es más, volviendo sobre la etimología de la crónica, se puede aventurar que el género es el que atiende la causalidad de los hechos, pero que los desbarajusta cuando introduce el orden de la casualidad, amalgamando ambas dimensiones. Este es el movimiento de la crónica que me interesa retomar en la antología, una tensión inherente al texto donde están aquellos elementos citados por Thérenty: periodicidad, actualidad, efecto rúbrica y colectividad, así como ficción, ironía, conversación y escritura íntima (THÉRENTY, 2007: 22).

Como resultado, la crónica aquí antologada es el texto fruto de la adaptación del género principalmente francés, en toda su heterogeneidad, en el sistema mediático y literario brasileño a partir de la segunda mitad del Siglo XIX, con una oscilación entre la causalidad y la casualidad como dimensiones de una poética original que se desarrolla desde entonces.

No menos importante, crónica será para esta tesis lo que ha sobrevivido como tal en las ediciones físicas y digitales que han recogido estos textos, que de otra manera estarían circunscriptos al archivo. En una definición que se sumerge en la tautología, dependeré en gran medida, ya que la recurrencia a archivo se da por razones puntuales, de la crónica que se ha guardado como crónica, textos producidos bajo la égida modernizadora del periódico o las revistas. Sobre este último punto, es importante especificar que no es un tipo de crónica ligado al modernismo, al realismo o al costumbrismo, periodizaciones incompletas cuando enfrentadas a una Iberoamérica que incluya a su arista brasileña. Por lo tanto, al denominarla como “crónica”, se asume el riesgo de asimilarla a lo que hoy en el Río de la

Plata se puede ver como tal, pero es también este movimiento el que la inserta, vía traducción, en un presente de lectura y creación.

II.III Insumos críticos y consecuencias “antológicas”

Para trabajar sobre los insumos críticos predominantes en relación a la crónica decimonónica, y de comienzos del Siglo XX, analizo cuatro antologías vernáculas de crónicas brasileñas. Las mismas son de diferente índole, pero responden a iniciativas editoriales recientes, lo que nos brinda un buen índice de cómo la reflexión crítica sobre las mismas ha pasado como insumo a la elaboración de las antologías, como medios de divulgación a un público no sólo académico. Se puede objetar que sería más productivo analizar la cronología de antologías que ha tenido la obra de un solo cronista. En el caso de Machado de Assis, sería una empresa pertinente la de estudiar cuál ha sido la forma en que su faceta de cronista se ha consolidado como línea de trabajo dentro de los estudios literarios brasileños, objetivo para el cual confluirían la obra crítica sobre el escritor y el análisis de las ediciones de su obra cronística¹²⁷.

Otra opción sería estudiar el movimiento de las últimas décadas por el cual han surgido ediciones en formato libro de cronistas como Olavo Bilac (DIMAS, 2006a y 2006b), Lima Barreto (LIMA BARRETO, 2004a y 2004b) o incluso Machado de Assis, obras en general realizadas por especialistas en el área de estudios, que habilitan sendos prólogos críticos, ediciones anotadas, glosarios, etcétera. Es posible citar aquí las crónicas machadianas editadas por el profesor inglés y especialista en el autor, John Gledson, quien publicó los volúmenes según la serie en la que se inscriben: *A semana* (1996); *Bons Dias!* (1990); y *Notas semanais* (2008), además de la antología *Crônicas escolhidas* (2013), todos acompañados de estudios críticos y notas. El papel de Gledson es clave en este movimiento de edición y divulgación por la minuciosidad del trabajo de fijación de los textos, y por la relación que establece entre la obra más “canonizada” de Machado y el enorme corpus de crónicas del escritor (GLEDSON,

¹²⁷ Para un completo panorama de la edición de la crónica machadiana ver el texto de John Gledson titulado “A história das edições das crônicas machadianas” (GLEDSON, 2013a), publicado junto al volumen *Crônicas escolhidas*.

2006b). Paciente investigador de archivos, es suyo el mérito de colocar sobre la mesa la necesidad de revisar estos vastos territorios de la crónica publicada en periódicos, como forma de obtener una visión más consistente, y “coherente” como él mismo propone, sobre un escritor como Machado.

No obstante la importancia de estas posibilidades de la investigación, el objetivo de la tesis es proponer una antología de crónicas en traducción de acuerdo a un relevamiento previo de los soportes que ha tenido el género, y de las poéticas resultantes. En consecuencia, considero más fructífero el planteamiento del problema en términos similares, pero centrado en la actualidad del mercado editorial brasileño, y portugués, como manera de hacer la transición hacia la instancia traductiva que será analizada al final del apartado. Antes de esta discusión, planteo comprender cuál fue la transición de los periódicos y las revistas, o la contemporaneidad entre ambas formas, hacia la edición de las crónicas en formato libro.

Para el propósito de este apartado, serán analizadas las antologías de varios cronistas, como las brasileñas *Boa companhia: crônicas*, publicada en 2005; *As cem melhores crônicas brasileiras*, 2007, y la portuguesa *Conversas de burros, banhos de mar e outras crônicas exemplares*, publicada en 2006. Finalmente, se enfocará la selección de Machado de Assis de *Crônicas escolhidas*, de 2013, en la medida en que evidencia la orientación crítica de su organizador, John Gledson, mediada por la circunstancia editorial de haber sido publicada por Penguin y la Companhia das Letras para un público amplio. Cerrando el apartado, se ofrece el análisis de dos antologías de crónicas en castellano: *Crônicas escogidas*, de Machado de Assis, publicada en Madrid en 2008 por la editorial Sexto Piso; y *Las mariposas del lujo y otras crônicas*, de João do Rio, publicada en Montevideo en 2013.

II.III.I Del periódico al libro

La crónica escrita para el periódico, y luego las revistas, pronto pasó a obtener un lugar duradero en la edición en libro, no sin modificaciones. A modo de ejemplo, Machado juntó en 1899 algunas de sus crónicas para el volumen *Páginas recolhidas*, y realizó ajustes en los textos para que integraran el nuevo soporte. En el prólogo, admite que la razón por la cual esos textos se prestan al libro es: “porque el objeto no había pasado por completo, o porque el aspecto que le encontré todavía

hoy me habla al espíritu. Todo es pretexto para recoger páginas amigas”¹²⁸ (MACHADO, 1899: VIII). Allí están, con títulos y solamente el mes y año de publicación original, las crónicas “Vae Soli!”, “Salteadores da Thessalia”, “O Sermão do Diabo”, “A scena do cemitério”, “Canção de piratas” y “Garnier”, que luego se tornarían crónicas “antologables” en otros volúmenes, tal vez por las mismas razones que Machado les concediera: atemporalidad e innovaciones en el tratamiento de cada asunto.

En la edición de Garnier de 1899, Machado realiza cuatro maniobras que veremos repetirse en la edición y traducción de crónicas: la elección de textos que funcionen con relativa independencia de su contexto inmediato; la titulación; el corte textual de aquellos elementos circunscriptos a los hechos puntuales; y la eliminación de la fecha de publicación. Acerca del primer aspecto, ya he citado lo que el propio cronista puntualizaba sobre su selección, mientras que en cuanto a la titulación, la estrategia funciona como introducción al texto antologado, separándolo de la serie en que indistintamente se inscribía, para ser condensado en un título breve. La titulación se vuelve elemento distintivo de la crónica en antología, como es el caso de “O Sermão do Diabo”, ya reconocida como tal y no por su fecha de publicación.

Sobre el corte, en “Vae Soli!”, por ejemplo, Machado elimina la segunda parte del texto, y presenta solamente la liviandad de la primera parte, de la viuda que escribe al periódico buscando un marido y que el cronista asocia a la carta de un capitán de la guardia de Nero de un ensayo de Séneca, extrapolando las inquietudes amorosas, y llevándolas a un plano superior, que enmarca el disgusto de ambos, cronista y viuda. En un sentido editorial, mediado por el tiempo que transcurre, y también por los requerimientos de la publicación, decide omitir la segunda parte.

El otro aspecto, la eliminación de la fecha, es un elemento que termina de deslindar a la crónica de su origen en la prensa periódica, y la lanza a la atemporalidad de un texto asemejado a un cuento. La estrategia de Machado en este sentido es ambigua, ya que mantiene los meses y años en que las seis crónicas citadas fueron publicadas, introduciendo la referencia, pero dejándola trunca, lo que desplaza al texto hacia su polo más literario, y menos periodístico. Al sacar la fecha, y colocar un título, hace pensar en la intención de llevar a la crónica al

¹²⁸ “[...] porque o objecto não passasse inteiramente, seja porque o aspecto que lhe achei ainda agora me fale ao espírito. Tudo é pretexto para recolher folhas amigas”.

dominio de la prosa breve. Este movimiento ocurre de forma usual, pues la edición implica siempre que la crónica deje la hoja heterogénea del periódico, colocarla en otro cuerpo, para el cual no fue escrita, y entonces, como dijo Candido: “verificamos medio espantados que su durabilidad puede ser mayor de lo que ella misma pensaba”¹²⁹ (CANDIDO, 1992: 15).

La realización de una antología de crónicas lleva consigo la concreción de un objetivo no siempre previsto por el cronista, aunque sería ingenuo afirmar lo contrario, en tanto hay también una consciencia de la posibilidad de que ello ocurra, sobre todo en la medida en que la crónica comienza a ser coleccionada y publicada en libro. Si el soporte original es el determinante de su materialidad, la crónica precisaría entonces ciertos ajustes para cumplir con los requerimientos de su edición en forma de libro.

Las crónicas de João do Rio fueron recogidas ya en 1904, año en que sale por primera vez *As religiões do Rio*. En el caso del cronista casi exclusivo, Rubem Braga, la edición en libro de sus crónicas comienza ya en la década del 30, con *O Conde e o Passarinho* (1936) por la editorial José Olympio, circunstancia propiciada por el momento de expansión del mercado editorial y la sustitución de las importaciones en el sector del libro (HALLEWELL, 2005: 422), pero, al igual que con João do Rio, por el éxito que ambos cronistas ya habían tenido en el periódico. Sumado a lo anterior, la levedad y el tono poético de la crónica posterior al modernismo brasileño, facilitaron la edición en libro, justamente por su oblicuidad en relación a la noticia, su atemporalidad.

La edición en libro de la mayoría de los primeros cronistas brasileños seguirá otros caminos, y deberá esperar por el interés de la academia por el género, precedido en ocasiones por el movimiento de las obras completas de estos autores, que obligatoriamente incluyeron la crónica en tales compilados. En el caso de Machado, esta tendencia es reciente, y tiene en la actualidad numerosos académicos trabajando para dar cuenta de la publicación de la totalidad de las series de crónicas. Mientras tanto, otros cronistas permanecen todavía confinados al archivo sin digitalizar.

Un aspecto nada despreciable de esta operación académica, es que las crónicas en general se encontraban en archivos, algunos en

¹²⁹ “[...] nós verificamos meio espantados que a sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava”.

malas condiciones, y no siempre catalogados en función de los cronistas que escribían en cada medio de prensa, quienes usaban seudónimos para esta tarea. Como consecuencia de la recurrencia al archivo y de sus vicisitudes, las ediciones de Machado, de Olavo Bilac, de Lima Barreto e incluso de la colección “Melhores Crônicas”, de la editorial Global, presentan en grados desiguales, el enfrentamiento con la vastedad y la falta de referencias de este requisito, problema de ediciones general en Brasil¹³⁰. Esta vuelta sobre el archivo ha servido para quebrar ciertos automatismos sedimentados a lo largo de sucesivas ediciones, advertir la fijación de errores, discutir el uso de las notas de edición y sus límites, plantear la actualización o no de la ortografía, la titulación, y la inserción de aparatos críticos. Ello permite aventurar que, con el paso del tiempo, el cambio de milenio y las primeras décadas del 2000 tal vez constituyan un punto de quiebre en el estudio y en la edición de la crónica brasileña decimonónica y de principios del Siglo XX.

II.III.II Las antologías vernáculas

La crónica, en tanto género breve, se presta a la antología. Las grandes editoriales brasileñas dominan este recurso, que se apoya asimismo en el éxito que los cronistas obtienen primero en el periódico.

Un primer ejemplo. La tapa de *Boa Companhia. Crônicas* adelanta gran parte de su intención editorial, la de llegar a un público amplio, al que busca seducir desde una tapa colorida, de numerosos nombres de cronistas escritos en tipografía que simula la escritura a mano. Los cuatro primeros nombres que se leen en la parte superior derecha son Rubem Braga, João do Rio, Luis Fernando Verissimo y Carlos Drummond de Andrade, pero los que siguen tampoco son desconocidos del lector. Curiosamente, el nombre de Machado aparece bastante escondido en la parte inferior izquierda, al lado de Arnaldo Jabor y Apicius, mientras que Olavo Bilac, Mário de Andrade y José de Alencar son más visibles sobre la derecha de la tapa¹³¹. Desde el vamos,

¹³⁰ Agradezco al Profesor Walter Carlos Costa la puntualización a este respecto.

¹³¹ Los cronistas antologados son Aníbal Machado, Antônio Maria, Antonio Prata, Apicius, Arnaldo Jabor, Caio Fernando Abreu, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Clarice Lispector, Danuza Leão, Elsie Lessa, Fernando Gabeira, Fernando Sabino, Geraldo Mayrink, Guilherme Cunha Pinto, Humberto de Campos, Ivan Angelo, Ivan Lessa, João Antônio, João do Rio, Joaquim Ferreira dos Santos, José Carlos Oliveira, José de Alencar, Lima Barreto, Luis Fernando Verissimo, Luís Martins, Machado de Assis, Manuel

la obra propone un recorrido por la totalidad del universo cronístico brasileño. El nombre del organizador, el periodista y también cronista Humberto Werneck, está junto al título y escrito en un plano levemente inclinado, que lo separa del resto de los demás cronistas que antologa.

En la contratapa del volumen la impresión se reafirma. El texto indica que la selección de cronistas busca presentar este “arte mayor”, pero que a pesar de ese prestigio no han perdido “la gracia y la levedad”. Sería una selección guiada por la intención de ofrecer cuadros cotidianos del deporte, la infancia, el paisaje, y demás nimiedades transformadas, sobre todo por los cronistas del Siglo XX, en pequeños textos de alto contenido poético. Aquí también se indica la pertenencia de este libro a la serie “Boa Companhia” del sello Companhia das Letras, que en ese entonces ya había dedicado dos volúmenes al cuento y a la poesía. Pero esa pertenencia de la crónica al dominio de la gran literatura se reafirma en el texto de la oreja del libro, que indica: “Así como la canción popular, a lo largo del siglo XX la crónica demostró ser un lente poderoso, capaz de capturar una imagen de Brasil, más viva que mucha obra considerada ‘seria’”¹³² (WERNECK, 2005).

El prólogo de la antología, titulado “Um gênero tipicamente brasileiro” va en la misma dirección. Destaca el aspecto más cotidiano y leve de las crónicas escogidas. El tono del texto parece jugar con el objetivo, presentando anécdotas relacionadas a los cronistas, saltando de asunto en asunto sin profundizar demasiado en ningún aspecto y ofreciendo citas de los propios cronistas definiendo su actividad. Además, cita a Antonio Candido y a Alceu Amoroso Lima desde el lado de la crítica, al tiempo que destaca siempre la pertenencia a Brasil y la gracia de esos textos como eje de la selección.

Entre los primeros cronistas, Werneck escoge a João do Rio, Humberto de Campos, Olavo Bilac, Machado de Assis, José de Alencar y Lima Barreto. Todas estas crónicas prescinden del elemento contextual inmediato, o que no podría ser “comprendido” por el lector contemporáneo: el automóvil, el cine de Bilac, la escena de las canoas

Bandeira, Marcos Rey, Mário de Andrade, Mario Filho, Mario Prata, Moacyr Scliar, Olavo Bilac, Oswald de Andrade, Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos, Rachel de Queiroz, Rodrigo Naves, Rubem Braga, Vinicius de Moraes y Xico Sá.

¹³² “Assim como a canção popular, ao longo do século XX a crônica provou que é uma lente poderosa, capaz de captar uma imagem instantânea do Brasil, mais viva do que muita obra dita ‘séria’”.

llevando muertos por el río hacia la ciudad, el barrio de Mário de Andrade, la corrida de caballos de Alencar, también incluida en la presente antología, o la tan antologada conversación entre dos burros de Machado de Assis. Sin embargo, las crónicas aparecen igualmente con notas de edición, explicando detalles históricos, citas literarias que el organizador presume que el lector no comprenderá, o incluso traducciones de citas en lengua extranjera. Las notas no están restringidas a las crónicas más antiguas, sino que se aplican a crónicas de entrada el Siglo XX, con la intención de proporcionar esa prótesis informativa a la lectura. Lo anterior, sumado a la breve nota biográfica sobre los cronistas al final de cada texto, demuestra un interés de divulgación del volumen entre el público no especializado.

El orden de las crónicas, una por cronista, es novedoso, en tanto Werneck no organiza los textos por su fecha de publicación, sino por una oscilación temática que los va convocando a pesar de las distancias temporales. Todas poseen un título orientado por el tema del texto en cuestión y prescinden cuando provienen de ediciones en que ello no está indicado, de la fecha de publicación. La fecha y el medio de publicación, cuando están, aparecen al final de la crónica. En este sentido, debe notarse que Werneck no recurre sistemáticamente a archivos, y depende de ediciones anteriores. Esto es constatable en el caso de los cronistas que nos ocupan: en João do Rio recurre a *Vida vertiginosa*, en Humberto de Campos a *Lagartas e libélulas*, en Bilac establece la pertenencia a la *Gazeta de Notícias*, pero no se sabe si efectivamente no extrae la crónica de la edición *Vossa insolência*. En Mário de Andrade ocurre algo similar, ya que solamente coloca el año de publicación, al igual que en el caso de Alencar y Machado. El establecimiento de la fecha tampoco es un índice de la recurrencia al archivo del periódico, pues este dato está disponible en gran parte de las ediciones académicas, pero lo que sí queda claro es que Werneck no se preocupa siempre por indicar cuáles fueron los textos de base a partir de los que realizó la antología.

La antología *As cem melhores crônicas brasileiras*, organizada por Joaquim Ferreira dos Santos, se asemeja bastante a la de Werneck en su orientación editorial, y sale dos años después, en 2007, por la editorial Objetiva. Al igual que la antología recién analizada, tiene una tapa compuesta por los nombres de los cronistas antologados, y el nombre del antologador al pie de la tapa, en un color levemente diferente. La “Introdução”, firmada por Ferreira dos Santos, cronista y periodista, sigue la línea de reivindicación de las particularidades de la crónica brasileña, que remonta al periódico *Espelho Diamantino* en

1828, la “prehistoria” de la misma (SANTOS, 2007: 14). El estilo de la introducción es parecido al de una crónica –se asemeja en este caso a una metáfora culinaria. Sobre el principio norteador de la selección, el organizador establece: “fueron escogidas por el curador por el uso de la subjetividad máxima, como conviene al género, y desafían la idea de apenas narrar su tiempo. Terminaron yendo a donde nadie hubiera imaginado. Eternas”¹³³ (SANTOS, 2007: 16). La preocupación del organizador por trazar el desarrollo de la crónica queda en evidencia en la introducción, donde establece la razón de haber dividido la antología en bloques temporales, partiendo de la “puntuación rigurosa” de Machado hasta los “inmensos bloques” de André Sant’Anna (SANTOS, 2007: 19).

El primer recorte va de 1850 a 1920¹³⁴, y se titula: “O cronista entra em cena e flana pela cidade” [“El cronista entra en escena y flanea por la ciudad”]. En el pequeño texto introductorio al capítulo se coloca a los cronistas de esta época como “historiadores inmediatos” de la emergencia de la modernización. Allí estarán Machado de Assis con tres crónicas, João do Rio con tres; y Lima Barreto, José de Alencar y Olavo Bilac con una crónica cada uno. Las crónicas de uno y otro se alternan, movimiento propiciado por la asociación histórica del recorte –pretenderían ser más cuadros de época que otra cosa. No hay información de cada cronista, ni se indica la fecha de publicación de cada texto, que se ofrece precedido por un título temático. Hay, sin embargo, “Referências bibliográficas” al final del volumen, las cuales prueban la proveniencia de cada texto, en su mayoría ediciones previas, varias del tipo “Mejores crónicas de...”. En cuanto a las características de la edición, observamos la inexistencia de notas a pie de página, en lo que termina por contribuir al objetivo de asociar estos textos a su vertiente más literaria, atemporal.

Debe mencionarse otra antología diferente, enfocada en un solo cronista: Machado de Assis. Valga recordar que, en el caso de John Gledson, la edición de *Crônicas escolhidas* no es un episodio aislado, sino que se enmarca en una larga serie de esfuerzos tendientes a la

¹³³ “[...] foram escolhidas pelo curador no uso da sua subjetividade máxima, como convém ao gênero, e desafiavam a idéia de apenas narrar seu tempo. Elas acabaram indo aonde ninguém poderia imaginar. Eternas”.

¹³⁴ Se debe tener en cuenta que mientras este recorte cubre setenta años, los próximos capítulos serán organizados por treinta años, de 1920 a 1950, y de allí en adelante por década.

edición de Machado de Assis en formato libro, acompañados de estudios críticos y notas. Su trabajo sobre este aspecto de la obra machadiana se materializa en 1990 con la publicación de la serie *Bons dias!*, que ha sido reeditada en 2008; así como en la organización, con Lúcia Granja, de las *Notas Semanais* (2008) y de *A Semana* (1996), edición de una parte de las crónicas de la serie homónima. A este respecto, la obra *Por um novo Machado de Assis* (2006), recoge tres ensayos antes publicados sobre la crónica machadiana que es pertinente discutir, para así advertir las grandes líneas de fuerza del proyecto del especialista inglés en Machado.

En el ensayo “Bons dias!”, Gledson reconstruye las circunstancias históricas en que la serie es publicada, partiendo de la asunción de que: “Las crónicas son un medio privilegiado de entender la interacción polifacética entre el escritor y el mundo público en el que se movía”¹³⁵ (GLEDSON, 2006b: 135). Llama la atención su escrupulosidad en el rastreo de la historia paralela a las crónicas, motivado por un objetivo ambicioso, que es el de explicar la obra cronística de Machado por sus ideas políticas, su desconfianza de los procesos públicos que atravesaba el país. No entraré aquí en detalles de la identificación que hace Gledson entre el cronista y el autor, para así buscar la intención última del segundo, movimiento que lo lleva inclusive a discutir la no existencia de un narrador en las series. Tematizar este aspecto nos transportaría al plano de la crítica. Considero que el aporte de Gledson es pertinente porque tal identificación ha contribuido al desarrollo y al rigor de los estudios machadianos en Brasil; y como hipótesis de lectura es la que ha motivado el retorno sobre la crónica como género más cercano al escritor.

El ensayo de Gledson, que funciona asimismo como “Introdução” de la edición de las crónicas, expone un “enredo hipotético” de la interacción de los acontecimientos exteriores, políticos en gran parte, y el “programa del cronista (en la medida en que existe)”¹³⁶ (GLEDSON, 2006b: 168), que transforma a este texto inicial en una suerte de reconstrucción de las pistas que Machado fue dejando en sus crónicas. Si bien Gledson atenúa la relación unívoca entre cronista y autor, su objetivo es el de relacionar tales dimensiones y buscar las razones para los encuentros y divergencias entre ambas, convencido de que la serie,

¹³⁵ “As crônicas são um meio privilegiado de entender a interação multifacetada entre o escritor e o mundo público em que se movia”.

¹³⁶ “[...] programa do cronista (na medida em que existe)”.

paradojalmente: “tiene una historia que contar” (GLEDSON, 2006b: 186).

Los otros dos ensayos sobre crónica publicados en *Por um novo Machado de Assis* son "O patriotismo de Machado de Assis: uma crônica de 1892", minuciosa lectura de una crónica machadiana, y "‘A semana’ 1892-3: Uma introdução aos primeiros anos da série". El segundo, que funcionó como introducción a su edición de la serie “A semana”, recoge una afirmación de Gledson que considero oportuna para situar sus ediciones, y es aquella referida al objetivo de situar el marco histórico de las crónicas, ya que: “Su objeto es limitado: no pretendo, básicamente, abordar los muchos y fascinantes aspectos literarios de estas obras, en parte porque creo que el conocimiento del contexto es un requisito imprescindible para toda comprensión válida de las crónicas, inclusive la literaria”¹³⁷ (GLEDSON, 2006a: 209).

El recorrido de Gledson pretende demostrar el compromiso del autor con la época, pero también la complejidad de su escritura cronística. Aunque el objetivo sea el de buscar la intención de las crónicas dentro del marco histórico, Gledson también demuestra su visión en relación al futuro de la investigación en el área. Así, festeja el rigor con que fue concebida la obra de Gustavo Franco *A economia em Machado de Assis*, donde las crónicas son compiladas por la temática común de la economía, y significarían una siguiente etapa “en la comprensión de las crónicas, y una prueba más de su centralidad y del valor de buenas ediciones”¹³⁸ (GLEDSON, 2013a: 319).

Ahora bien, *Crônicas escolhidas* fue publicada dentro de la prestigiosa unión de la multinacional Penguin y de la brasileña Companhia das Letras, y data de 2013. En la primera hoja, hay información sucinta de Machado de Assis y de Gledson, y algunas páginas después, aparece una extensa introducción donde Gledson justifica el valor de las crónicas, su revalorización en las últimas décadas, y el lugar de las mismas dentro de la obra machadiana. Así, pretende dar cuenta de “la historia de la relación de Machado con la crónica, a lo largo de más de cuarenta años, y mostrar cómo esa historia

¹³⁷ “O seu objeto é limitado: não pretendo, sobretudo, abordar os muitos e fascinantes aspectos literários dessas obras, em parte porque acredito que esse conhecimento do contexto seja uma preliminar imprescindível a toda compreensão válida delas, inclusive a literária”.

¹³⁸ “[...] na compreensão das crônicas, e mais uma prova da sua centralidade e do valor das boas edições”.

interactúa con la historia de Brasil, de la imprenta brasileña, y con la vida del autor”¹³⁹ de una antología que se mueve por los criterios de “variedad e interés de la producción machadiana”¹⁴⁰ (GLEDSON, 2013: 11).

En el plano del corpus antologado, Gledson reconoce su preferencia por las crónicas a partir de 1880, las de “A semana”. Esta serie, opina, sería la más lograda del autor, y argumenta que antes de ese período hay otros textos que podrían haber sido incluidos, pero que fueron por él descartados debido a sus formatos específicos o extensión, al tiempo que se trataría de crónicas que hubieran demandado un aún más amplio universo de notas. Partiendo de lo anterior, Gledson lleva adelante esta visión de la “historia” de Machado periodista, deteniéndose en cada una de las series y en la conveniencia de haber incluido ciertos textos y no otros. Para reafirmar el objetivo, la edición cuenta con una completa “Cronologia” de Machado y su obra, una “História das edições das crônicas machadianas”, una “Tabela das séries de crônicas” y una “Bibliografia” específica.

El criterio de selección explicitado en el prólogo de *Crônicas escolhidas*, es diverso, y si bien hay una pretensión de representatividad, no constituye por sí misma el único eje de la reunión de textos propuesta. Frente a la serie “Notas semanais”, Gledson advierte que tales crónicas son una “serie de experiencias estéticas que rayan en la locura”¹⁴¹ (GLEDSON, 2013: 16), que hubiera querido incluir pero terminó no teniendo en cuenta por ya haberlas editado con Granja, y que constituirían, a su entender y saliendo del plano estético, un elemento de peso para cualquier explicación plausible de la “crisis de los cuarenta años” de Machado. En la justificación de las crónicas elegidas dentro de la serie “Balas de Estalo”, Gledson hace apuntes temáticos, pero también se inclina por los textos en los que Machado desarrolla su veta más irónica. No obstante, decide no incluir ningún texto de la serie “A + B”, por opinar que son textos herméticos, e incluye, como comienzo de la antología, una crónica de tipo metatextual.

En general, se observa en esta antología una tendencia a presentar crónicas que traten de asuntos históricos, culturales y sociales

¹³⁹ “[...] a história da relação de Machado com a crônica, ao longo de mais de quarenta anos, e mostrar como essa história interage com a história do Brasil, da imprensa brasileira, e com a vida do autor”.

¹⁴⁰ “[...] variedade e interesse da produção machadiana”.

¹⁴¹ “[...] série de experiências estéticas que beiram a loucura”.

característicos de Brasil y sobre todo de Rio de Janeiro en la segunda mitad del Siglo XIX, como los *bondes*, la esclavitud, la capoeira, la música. Hay asimismo un deseo de extrapolar lo que ocurre en las crónicas a la obra en general, como en la interpretación de que en la década de 90 el foco de la obra de Machado sería la crónica, herramienta para lidiar con el *Encilhamento* y los problemas políticos que acarreó, mientras que la década de 80 habría sido el cuento (GLEDSON, 2013: 29):

En ese contexto, la crónica, tal como Machado la concebía, le habrá parecido el género ideal, una forma de sujetar, aunque precariamente, el tiempo y la historia. Su estructura era libre y fluida, y no dependía de un enredo, o de un narrador –poseía la inmediatez de los eventos comentados¹⁴². (GLEDSON, 2013: 29)

El *modus operandis* de Gledson en la antología de crónicas es claro y explicativo, consecuencia de su posicionamiento teórico pero también por el objetivo de la obra, ideada para un amplio público lector en su versión de bolsillo, tapas blandas y precio reducido. Coincidente con ello, antes de cada texto el editor provee al lector de algunas anotaciones de la crónica a seguir, que si bien contextualizan elementos ajenos al lector actual, también apuntan elementos sobre el desarrollo del texto y sus posibles lecturas. Como indica en la introducción, parte del presupuesto de que en cierta medida en la serie “A Semana”: “las crónicas acompañan los acontecimientos externos en Brasil en esa década conturbada, y son afectadas por los mismos. Hay un comienzo, un desarrollo y un fin, y todos tienen sus explicaciones”¹⁴³ (GLEDSON, 2013: 32). En consonancia con lo anterior, estarían las notas a pie de página, la mayor parte sobre detalles históricos. Tal es el caso de la nota explicativa del “Barão de Cotegipe”, “Café Tortoni”, aclaraciones en torno a una cita poética a Gonzaga, a la Biblia, por referir algunos

¹⁴² “Nesse contexto, a crônica, tal como Machado a concebia, terá parecido o gênero ideal, um jeito de segurar, ainda que precariamente, o tempo e a história. A sua estrutura era livre e fluida, e não dependia de um enredo, ou de um narrador - tinha a imediatez dos eventos comentados”.

¹⁴³ “[...] as crônicas acompanham os acontecimentos externos no Brasil nessa década conturbada, e são afetadas por eles. Há um começo, um meio e um fim, e todos têm suas explicações”.

ejemplos. Hay notas muy productivas, como las que ligan los textos al soporte material del periódico, al que Gledson tuvo amplio acceso y sobre el cual ilumina aspectos de interés, como los diálogos con noticias del día, elementos que ayudan a visualizar el universo del periódico y la organicidad de la crónica en ese conjunto.

Organizada por Gledson es asimismo la antología de diez cronistas brasileños titulada *Conversas de burros, banhos de mar e outras crônicas exemplares*, publicada en Lisboa en 2006. Los cronistas antologados son Machado de Assis, Olavo Bilac, João do Rio, Lima Barreto, Carlos Drummond, Rubem Braga, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Stanislaw Ponte Preta y Clarice Lispector, dentro de la colección “Curso Breve de Literatura Brasileira”. La tapa incluye el título, un guiño temático a las crónicas que vendrán después (de Machado y Clarice Lispector respectivamente), además de las demás “crónicas ejemplares”. Sin texto de contratapa, ni orejas, el libro es de formato pequeño y edición austera.

La “Apresentação”, firmada por Gledson es un buen ejemplo de cómo la necesaria maniobra intralingüística de una antología publicada en Portugal, representa también una mudanza en lo que refiere al objetivo de la antología. Gledson comienza por discutir lo que la crítica brasileña considera como crónica, y la propiedad que la misma establece sobre el género. A este último punto lo relaciona con el alto analfabetismo y la dificultad para que los autores vivieran de los libros, elementos que aunados tendrían que ver con la popularidad del género. Gledson se propone realizar aquí una “historia *posible*” de la crónica en Brasil por medio de la caracterización de los cronistas. Nuevamente, le preocupa trazar una historia de la crónica en relación a la historia de Brasil y la prensa (GLEDSON, 2006c: 14), donde resalta la necesidad de una recurrencia al periódico para comprender la interrelación de la crónica con el resto de la hoja impresa.

En el texto introductorio, Gledson deja en claro que las crónicas que ha antologado buscan ser “autoexplicativas” –lo refiere en torno a Machado, pero esa denominación puede funcionar para todas las partes de la antología– tanto que prescindirá de las notas. Justamente, es notable que no haya en la antología ninguna nota a pie de página, y si bien el breve texto que antecede a cada cronista ofrece una nota biográfica, bibliográfica y a veces algunas pinceladas críticas de cada

uno, tampoco es en este texto que se ofrecen las pistas que la crónica podría demandar¹⁴⁴.

La organización de *Conversas de burros, banhos de mar e outras crônicas exemplares* es sucesiva por cronista y por época en que fue publicada, con entre seis y ocho textos de cada uno de ellos –los únicos que poseen seis crónicas antologadas en vez de ocho son João do Rio y Drummond. Las fechas están al final de casi todas las crónicas, junto al medio de prensa en que aparecieron, y en todos los casos un título antecede el texto antologado. A pesar de que se trata de una antología para el público en general, el volumen trae al final la referencia bibliográfica de todas las crónicas ofrecidas, y allí constatamos el uso para la antología de ediciones previas, algunas organizadas por el mismo Gledson; además de la bibliografía y un breve compendio de los estudios asociados a cada autor.

Si bien un panorama de diez cronistas no es de ninguna manera exhaustivo, tampoco es éste el objetivo, y un mérito de la antología es ofrecer cuadros de textos heterogéneos por cronista, adentrarse, aunque más no sea de forma breve, en la poética de la crónica de cada uno de ellos. Lo anterior, sumado a los citados dispositivos paratextuales, ofrece un panorama detenido de los brasileños ya canonizados. La apuesta de Gledson, aunque no demasiado arriesgada en el corpus de cronistas, vale por la selección aguda de textos que presenta de cada uno de ellos y la construcción de una antología que bien podría publicarse en Brasil.

II.III.III Antologías de crónica en traducción

Las antologías de crónicas de varios autores brasileños en traducción al castellano son inexistentes, al menos hasta el momento en que se escribe esta tesis, mientras que sí hay por lo menos dos antologías de crónicas de un solo autor del período abordado en la presente investigación traducidas a esta lengua. Las mismas son *Crônicas escogidas*, de Machado de Assis, publicada en Madrid en 2008 por la editorial Sexto Piso, con traducción de Alfredo Coello; y *Las mariposas del lujo y otras crônicas*, de João do Rio, publicada en Montevideo en 2013 con traducción de Pablo Rocca.

¹⁴⁴ Ver entrevista en “Anexo A” de esta tesis, donde explica las razones de esta operación, entre otros asuntos.

La edición de *Crónicas escogidas* más parece una excepción en el panorama de traducciones de la obra machadiana, que un vector que consolide un cambio sustancial en los flujos traductivos. Libro pequeño, de una editorial independiente, y reciente para aquel entonces, como es Sexto Piso, esta edición fue publicada en España y México en simultáneo. Sin texto de contratapa, ni tampoco prólogo, es en la oreja el único lugar donde encontramos pistas sobre la edición, pero que sin embargo no son más que breves datos biográficos sobre Machado de Assis. En la segunda oreja, ligada a la contratapa, hay información más específica sobre su producción cronística, a quien, nos recuerdan, Harold Bloom consideró en lugar preeminente. La recurrencia al aspecto temático de las crónicas, como la referencia a la conversación entre los burros, o la fuga del hospicio, son la coartada para generar el interés del lector, por medio de “historias”, y no crónicas, del escritor brasileño. Curiosamente, sobre el final se advierte que “Lo único que el lector necesita es un poco de credulidad, pues el fundamento de la crónica es la realidad y ésta, como bien lo afirma nuestro autor, ‘es más difícil de creer que la invención y la fantasía’” (MACHADO, 2008). La asociación al elemento temático parece funcionar como mecanismo de asir las crónicas a la ficción, a transformarlas efectivamente en “historias”.

Sin firma, no es posible saber de quién es el texto de la oreja. Por su parte, el nombre del traductor aparece recién en la tercera página, y su injerencia es visible en las notas, gran parte de ellas de edición y no estrictamente de traducción, ya que explican elementos de orden histórico, geográfico y cultural aunque se escriban como “(N. del T.)”. Algunas de estas notas serían necesarias para el público español o mexicano, pero otras pecan por excesivas, como aquellas que explican la Guerra del Paraguay, la ciudad de Olinda o incluso los *Lusiadas*, que lleva una nota señalando: “Texto clásico del portugués Luís de Camões. Su equivalente en importancia en español sería *El Quijote*. (N. del T.)” (ASSIS, 2008: 48). Vale preguntarse si la validez de estas notas no es marginal en 2008, con las facilidades de búsqueda que representa internet desde bastante antes. Por otra parte, mientras las “(N. del T.)” no tematizan ningún aspecto eminentemente traductivo, la traducción tampoco es destacada por una edición bilingüe, que hubiera sido relevante para permitir que el lector advirtiera las maniobras entre ambas lenguas. Un análisis más detenido de la traducción emprendida por Coello será ofrecido en torno a una crónica recogida en esta antología y en la que aquí se propone.

Ya sobre el corpus de textos antologados y traducidos, se advierte que la antología de la editorial Sexto Piso repite exactamente la selección de *Crônicas escolhidas*, editada por Fernando Paixão, y publicada por la editorial de la *Folha* en 1994. En los datos bibliográficos del volumen, se indica solamente: “Título original: *Crônicas escolhidas*” (MACHADO, 2008: 6). Los textos, organizados cronológicamente, están precedidos por un título, y seguidos de la fecha de publicación, pero no por el medio de prensa en que aparecieron. No hay en ningún momento una explicitación de las fuentes usadas. De acuerdo a estas observaciones, y las contenidas en los párrafos anteriores, es difícil visualizar la intención editorial de esta antología de crónicas, sobre todo saber a qué público se destina, si a un público especializado, que encontraría deficiente la falta de referencias de los textos antologados, o incluso más datos sobre esta novedad en castellano; o a un público general, que ante el carácter inédito de los mismos en esta lengua, parecería quedar desamparado por la falta de soportes paratextuales que lo introduzcan en el corpus.

En consecuencia, se puede afirmar que la antología de Sexto Piso no sería una antología en traducción, sino una antología traducida: la selección busca asidero en una antología ya realizada, al tiempo que no se aventura en un recorte que privilegie el universo literario en que la antología será publicada. El poder “persuasivo” de una antología ya establecida es innegable, como selección ya fijada y como facilidad en términos de practicidad.

Distinta es la estrategia de *Las mariposas del lujo y otras crónicas*, publicada dentro de la Colección Lectores de Banda Oriental, editorial uruguaya donde ya había sido traducido Machado Assis, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos y Lopes Neto. Auspiciada por la Embajada de Brasil en Montevideo, la edición cuenta con la organización y traducción de Pablo Rocca, y con un prólogo parcialmente inédito del brasileño Nelson Schapochnik.

El texto introductorio de Schapochnik, como aclara Rocca, pertenece en su primera parte a *João do Rio: um dândi em Cafelândia* (1997), al que se le agrega un comentario sobre la antología que vendrá después. De la primera parte, es relevante destacar la nota biográfica y bibliográfica sobre João do Rio, ubicando con precisión su producción cronística. En una lectura que lo erige paradigma del “reportero moderno de comienzos del siglo XX” (SCHAPOCHNIK, 2013: 5), hay asimismo en esta introducción la referencia a las herramientas del periodismo de investigación y cómo se trasladan a la crónica. El balance es preciso: está la referencia al momento histórico, a los medios de

comunicación sufriendo importantes cambios, a la oscilación del cronista entre la alta sociedad y los submundos cariocas –y extranjeros, con la sugerente referencia al viaje al Río de la Plata. La segunda parte, atenta al movimiento de la antología en traducción. No obstante, la identificación que Schapochnik hace entre el cronista y los escenarios cariocas, así como paulistas, se torna más unidireccional, como si la traducción a una nueva lengua demandara la identificación de la crónica con sus circunstancias de una manera más clara.

El segundo texto antes de la antología es firmado por Rocca, y se titula “Sobre esta antología”. A diferencia de la antología de Sexto Piso, aquí sí se explicitan los procedimientos de selección de las crónicas, a sabiendas de ser la primera antología de João do Rio en castellano. Rocca detalla el proceso de conformación del corpus por la recurrencia a importantes críticos brasileños, compartiendo la preocupación por establecer las ligaciones editoriales de la antología en traducción. Estamos en este caso frente a una antología en traducción propiamente dicha, tal como se establece al tematizar tanto la instancia de antología, como la de traducción, que ocupa el texto que sigue. Especial destaque merece la intención que Rocca atribuye a las notas:

Aclarar informaciones cuyo sentido es inevitable para una comprensión cabal del texto, facilitar el significado de algunas palabras de otras lenguas – recurso frecuente en la prosa de João do Rio– a fin de agilizar el ritmo de lectura y, por último, en algunas ocasiones específicas, explicar el proceso de traducción ante expresiones o giros orales a los que acudió este conocedor y creador notable de comienzos del siglo XX. (ROCCA, 2013: 12)

Nótese el uso del sustantivo “prosa”, que articulado con la afirmación “en estas crónicas en las que la noción de relato se amplía y complejiza” (ROCCA, 2013: 12), termina por ofrecer un concepto de la crónica más arraigado a la vertiente literaria que periodística. Por su parte, la estrategia en torno a las notas se revela excesiva, fundamentalmente en la discutible estrategia de colocar la traducción a pie de página de los términos que aparecen ya en lengua extranjera en el texto original, con la curiosa excepción de los términos en francés de la crónica “Mendigos”. Hay momentos de explicaciones extensas sobre asuntos históricos que podrían ser más breves, o incluso suprimirse en vistas a la posibilidad de que el lector busque esta información por sí mismo.

Las notas sobre asuntos traductivos merecen especial destaque, pues proveen de información relevante en cuanto a la lengua portuguesa, y los usos de João do Rio. Al mismo tiempo, Rocca es minucioso en las referencias luego de cada crónica, estableciendo la publicación original cuando es posible fijar, y también la edición a la que recurre para la antología. Las crónicas están dispuestas en conjuntos por las ediciones en que son recogidas, *A alma encantadora das ruas* (1908), *Vida vertiginosa* (1911), *Pall-Mall Rio* (1917), *No tempo de Wenceslao* (1917), y *João do Rio: um dândi em Cafelândia* (1997), y conforman una cronología con algunos desfasajes, que igualmente no dejan de remitirse a un principio y fin, a una sucesión temporal de la labor cronística que Rocca presenta y traduce.

Como introducción al lector uruguayo, esta antología funciona de una manera cabal, al anotar estos detalles editoriales y críticos, y al ofrecer las crónicas de João do Rio, uno de los puntos más accesibles de los inicios del género en Brasil.

Las antologías vernáculas y en traducción analizadas permiten extraer insumos relevantes para el próximo capítulo, es decir, para el gesto de proponer una antología en traducción de crónicas brasileñas al castellano inserta en la poco proficua “tradición de traducción” del género cronístico. Por lo tanto, vale la pena retomar algunas observaciones surgidas en el análisis formulado.

En las dos antologías vernáculas de varios autores, aunque haya un resaltar de la importancia de cada crónica, el llamador es el nombre del cronista, que generalmente tiene fama como escritor, o personaje público. En estas antologías, no ha habido un tratamiento exhaustivo de la crónica decimonónica, que en general cumple el papel de oficiar de introducción al género, con menos espacio que la crónica del Segundo Modernismo. Es peculiar esta ausencia, pues no amplía el campo de la crónica decimonónica y de principios del Siglo XX más allá de Machado, Alencar, Bilac, João do Rio, Lima Barreto, y pocos más. Por otra parte, las antologías vernáculas de *Objetiva* y *Companhia das Letras*, organizadas por periodistas y cronistas contemporáneos, reafirman en los prólogos lo “brasileño” del género y su historicidad, pero sin aportar insumos significativos para una discusión que se aleje de esos dos grandes temas y líneas de lectura.

Es relevante el papel de John Gledson en este relevamiento, haciendo de puente entre aquellas antologías y un tipo de antología más

rigurosa, pero también enfocada en el público en general. Tanto *Crônicas escolhidas*, de Machado de Assis, como *Conversas de burros, banhos de mar e outras crônicas exemplares*, de varios autores, son fruto de un cuidadoso trabajo editorial, y de referencias que pueden motivar al lector a ampliar su conocimiento, además de contribuir a profundizar en los caminos de la crónica.

Tanto en las antologías vernáculas, como en las antologías en traducción, hubo cuatro aspectos a destacar, con estrategias diversas: titulación de las crónicas, anulación de las fechas de publicación original, cortes textuales para adecuar al formato de la antología, y elección signada por el valor otorgado al aspecto literario de las crónicas. Como podemos observar, los cuatro aspectos aunados funcionan en general como un mecanismo de aneji3n de la cr3nica al dominio del cuento. Ello se podr3a explicar por el hecho de que el libro que les da circulaci3n independiente del peri3dico, demanda adaptaciones tendientes a borrar los v3nculos de los textos con el universo material del medio de comunicaci3n, y permitirles circular m3s ampliamente. No obstante, una antolog3a como la de Penguin-Companhia das Letras, organizada por Gledson, que cuenta con un rico aparato paratextual y resalta la vinculaci3n medi3tica original de estos textos, demuestra que la rigurosidad en el retorno al peri3dico no tiene por qu3 acarrear menos independencia y capacidad de circulaci3n por parte de la cr3nica presentada.

Ya en relaci3n a las antolog3as en traducci3n, en la lectura de *Cr3nicas escogidas*, de la editorial Sexto Piso, fue posible observar la necesidad de introducir un marco paratextual m3nimo para sustentar la presencia de estos “cuerpos extra3os” en el formato de libro, que de otra manera poseen como textos espec3ficos la obligaci3n de autoexplicarse. All3 las notas se tornan un mecanismo ambiguo, pues si por una parte acercan al lector a las circunstancias en que las cr3nicas fueron publicadas, al mismo tiempo esa profusi3n termina por anularles la relativa independencia de esas mismas circunstancias, algo que un pr3logo bien podr3a proporcionar, a modo de ejemplo. Por 3ltimo, la constataci3n de que esta edici3n retoma una antolog3a previa, otorga pistas sobre la preferencia de usar un modelo previo y no aventurarse en una selecci3n acorde al proyecto editorial.

II.IV Destino de la traducción: relaciones iberoamericanas

El presente apartado es una digresión del capítulo, centrado en la evolución de la crónica en Iberoamérica, en los avatares de la articulación de esos dos universos críticos, y en las consecuencias de ello sobre la antologación de crónicas brasileñas. Llegados a este punto, una lectura estilística se asemeja a una desviación del camino. El ejercicio comparativo puede no tener más validez que la de una muestra, pero esa capacidad de ligar partes de varios universos es suficiente para sugerir direcciones en la selección de la antología que se propone desde esta tesis. No se pretende aquí una vinculación minuciosa de los cronistas brasileños seleccionados con posibles pares o contrarios en los países de habla castellana, y sí una lectura tentativa, declaradamente parcial de qué elementos comunes y qué elementos divergentes se pueden encontrar en las crónicas de Machado de Assis y José Martí; así como en las de Pedro Kilkerry y Julio Herrera y Reissig. Este apartado busca completar el cuadro mediático y epistemológico planteado en lo que va del capítulo con la introducción de la dimensión estética.

II.IV.I Por los caminos canónicos: Martí y Machado

Manuel Bandeira detecta en José Martí el haber elevado “el estilo periodístico a un nivel artístico jamás igualado en el idioma español, y probablemente en cualquier otro idioma”¹⁴⁵ (BANDEIRA, 1949: 152). Inserta en una obra de cuño histórico como *Literatura Hispano-americana*, la afirmación de Bandeira puede que responda más a la vertiente lírica de la obra de Martí, a la existencia de ese tono “poético”, colocado por medio del adjetivo “artístico”, que a una valoración sistemática y comparativa del Martí cronista con la tradición brasileña. Por su parte, Haroldo de Campos sugiere que Machado de Assis es el primer escritor latinoamericano en trabajar directamente sobre lo que define como “dimensión metalingüística” de la literatura, eje en la superación de la noción tradicional de géneros. Campos lo expone desde *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) y *Dom Casmurro* (1899), donde advierte una “continua dialéctica irónico-

¹⁴⁵ “[...] o estilo jornalístico a um nível artístico jamais igualado no idioma espanhol, e provavelmente em qualquer outro idioma”.

crítica autor-lector”¹⁴⁶ (CAMPOS, 1979: 297), que sería continuada sólo posteriormente por autores como Macedonio Fernández y Borges.

Tales valoraciones iluminan aspectos de los procedimientos estéticos que pueden rastrearse en las crónicas de Machado de Assis (1839-1908) y de José Martí (1853-1895). En una primera aproximación, ello se expresa en la postura como cronistas, con Machado dentro de los límites del Imperio primero, y luego desencantado con la República, testeando la ironía y el hermetismo con sus lectores; y Martí expuesto al exilio en Estados Unidos, escribiendo sobre la ciudad moderna para un público lector ávido por saber de primera mano los avances que ocurrían en el Norte. Una explicación podría sugerir que ello se desprende de los momentos del proceso modernizador, con una ciudad de New York distanciándose de Rio de Janeiro, una ciudad tal vez no modernizada en el sentido industrial, pero con un ambiente intelectual sofisticado. Un análisis en este sentido es el que Marshall Berman lleva adelante en *All that is Solid Melts into Air* (2010), en tanto se detiene en los paisajes como paradigmáticos de distintas fases de la modernidad, que no responderían simultáneamente a:

un paisaje altamente desarrollado, diferenciado y dinámico [...] de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías de tren, vastas nuevas zonas industriales, de ciudades rebosantes que han crecido de la noche a la mañana [...] de periódicos diarios, telégrafos, teléfonos [...]”¹⁴⁷ (BERMAN, 2010: 18-19).

Sin embargo, el desarrollo material desigual, advertido por Julio Ramos (2009) no es la única respuesta a las diferencias entre un cronista y el otro. Porque es precisamente en lo no temático, por decirlo desde la negación, que Machado, y Martí en menor medida, ocupan el lugar que ocupan, es decir, en la innovación de sus procedimientos estéticos, que no se explican por completo de acuerdo a una correspondencia unívoca con la época en la que viven y crean. Ambos poseen una producción de

¹⁴⁶ “[...] continúa dialéctica irônico-crítica autor-leitor”.

¹⁴⁷ “[...] highly developed, differentiated, and dynamic new landscape [...] of steam engines, automatic factories, railroads, vast new industrial zones, of teeming cities that have grown overnight [...] of daily newspapers, telegraphs, telephones [...]”.

crónicas por demás extensa, pero en la lectura vemos que una cuestión de economía las separa desde un primer momento. Textos en general breves, son los que entrega Machado a la prensa escrita, mientras que en Martí advertimos modelos de “Cartas”, por ejemplo, que se extienden por páginas y páginas. Ya en el texto en sí, oraciones sintéticas, subordinadas, con una precisa disposición interna de acuerdo a una anécdota y su digresión irónica, en Machado; extensos párrafos de oraciones coordinadas en las que no parece existir un fin, salen de la pluma de Martí. Propongo constatar lo anterior en un pequeño pasaje de casi la misma época, décadas de 1880 y 1890.

Machado escribe el 5 de agosto de 1894 en *A Semana*:

Telegrama de Bahia refiere que el Consejero está en Canudos con 2000 hombres (dos mil hombres) perfectamente armados. ¿Qué Consejero? El Consejero. No le pongas nombre alguno, que es salir de la poesía y del misterio. Es el Consejero, un hombre, dicen que fanático, llevando consigo a toda parte aquellos dos mil legionarios. Por las últimas noticias había ya enviado un contingente a Alagoinhas. Se temen en Pombal y en otros lugares sus asaltos¹⁴⁸. (MACHADO, 1899: 253)

Frente al episodio histórico de la Guerra de Canudos, implosiona aquí la ironía: “¿Qué Consejero? El Consejero. No le pongas nombre alguno, que es salir de la poesía y del misterio”. La decisión de continuar sin nombrar al protagonista como requeriría la noticia –y como Machado justamente critica, al justificar la estrategia– sitúa al texto del lado de la producción cronística. Vemos la licencia de la indeterminación que el género habilita, donde no hay una obligación de dar cuenta de forma exhaustiva de la realidad observada, y existe la posibilidad de colocarla en tela de juicio, o al menos ironizar su alcance. La pregunta retórica instaure así la burla en relación a una realidad más lejana, pero sobre todo al procedimiento periodístico parcial que critica.

¹⁴⁸ “Telegrama da Bahia refere que o Conselheiro está em Canudos com 2,000 homens-(dous mil homens) perfeitamente armados. Que Conselheiro? O Conselheiro. Não lhe ponhas nome algum, que é sair da poesia e do mysterio. É o Conselheiro, um homem, dizem que fanático, levando consigo a toda a parte aquellos dous mil legionarios. Pelas últimas noticias tinha já mandado um contingente a Alagoinhas. Temem-se no Pombal e outros lugares os seus assaltos”.

Funcionan aquí los recursos irónicos como “procedimientos de doble enunciación, de escrituras oblicuas y de *mises en abyme* que manifiestan un intento de distanciamiento en relación al discurso serio e informativo del periódico”¹⁴⁹ (THÉRENTY, 2007: 123).

En el fragmento recién citado de Machado, la brevedad de las oraciones expresa la consecutividad temporal con que son narrados los hechos expuestos. Es como si el propio telegrama tiñera la forma en que la crónica se irá desarrollando, con oraciones que dan cuenta de hechos sucesivos, alarmantes según la opinión del cronista. Al mismo tiempo, está allí el recurso de apelar al lector, preguntarse y preguntarle de qué consejero habla la noticia, y cerrar el asunto con la nota que promueve de nuevo el distanciamiento del hecho.

El alejamiento deliberado de lo referencial, y del lector, puede leerse en contrapunto a la siguiente crónica de Martí desde New York en ocasión de la muerte del Presidente Garfield en 1881:

Cuando se es testigo de las grandes explosiones de amor de la humanidad, se siente orgullo de ser hombre: así como, cuando se es testigo de sus postraciones o su furia, da vergüenza serlo. La muerte es útil: la virtud es útil: la desgracia es necesaria y reparadora, por cuanto despierta en los corazones que la presencian nobles impulsos de aliviarla. Y la tierra va camino de ventura, porque ya las coronas de los reyes descansan sobre el féretro de los trabajadores. El último siglo fue el del derrumbe del mundo antiguo: este es el de la elaboración del mundo nuevo. He ahí si no, trémulos y conmovidos a todos los humanos, y enlutados los tronos, y entornados los palacios de los monarcas, y arrodillada la nación más numerosa de la tierra, —ante un ataúd humilde, en que descansan las palmas del martirio, sobre un hombre que se compró sus libros de griego con el producto de las maderas que cepillaba, y ha muerto dueño de una de las famas más límpidas del Orbe, bajo la rotonda del Capitolio de Washington: porque ¿cómo no ha de saberlo U, si

¹⁴⁹ « [...] les procédés de double énonciation, d'écritures obliques et de mises en abyme que manifestent des tentatives de prise de distance par rapport au discours sérieux et informatif du journal ».

las nuevas amargas vuelan como si cabalgaran en la luz? (MARTÍ, 2003: 25)

Está aquí el Martí grandilocuente, conmovido dentro del acontecimiento histórico, la altura política y los detalles nimios de la multitud. El lector se introduce por la pregunta final del fragmento, pero la intención es de identificarse con él, ser parte de la misma “humanidad”. Oraciones extensas que se van encadenando hasta lejanos puntos finales, en las que encontramos, entre otros recursos, la sucesión de varios dos puntos: “La muerte es útil: la virtud es útil: la desgracia es necesaria y reparadora, por cuanto despierta en los corazones que la presencian nobles impulsos de aliviarla”. Las conjunciones copulativas por medio de la “y”, acumulan en este cuadro de situación el sentimiento del poeta frente a la muerte del presidente norteamericano: “He ahí si no, trémulos y conmovidos a todos los humanos, y enlutados los tronos, y entornados los palacios de los monarcas, y arrodillada la nación más numerosa de la tierra”. No hay ironía ni oblicuidad en la realidad que reporta para *La Opinión Nacional*, de Caracas. Lo inusual en Martí pasa así por lo temático y la pretensión estetizante, por la capacidad de dar cuenta de un mundo en transformación del cual denuncia sus injusticias, pero que no puede dejar de admirar en su velocidad y fuerza, como un Walt Whitman fascinado por el ritmo de la misma ciudad a la que le canta el poeta norteamericano¹⁵⁰.

A este respecto, Ivan Schulman propone que para Martí “narrar y nación son fenómenos que se funden y se fertilizan mutuamente” (SCHULMAN, 2003: 1882), colocándolo como el mejor conocedor de

¹⁵⁰ Sobre Whitman, Martí escribía con entusiasmo y admiración para *La Nación* en 1887: “Así, celebrando el músculo y el arrojo, invitando a los transeúntes a que pongan en él sin miedo la mano al pasar; oyendo, con las palmas abiertas al aire, el canto de las cosas; sorprendiendo y proclamando con deleite fecundidades gigantescas; recogiendo en versículos édicos las semillas, las batallas y los orbes; señalando a los tiempos pasmados las colmenas radiantes de hombres que por los valles y cumbres americanos se extienden, y rozan con sus alas de abeja la fimbria de la vigilante libertad; pastoreando los siglos amigos hacia el remanso de la calma eterna –aguarda Walt Whitman, mientras sus amigos le sirven en manteles campestres la primera pesca de la primavera rociada con champaña, la hora feliz en que lo material se aparte de él, después de haber revelado al mundo un hombre veraz, sonoro y amoroso, y abandonado a los aires purificadores, germine y arome ‘¡desembarazado, triunfante, muerto!’” (MARTÍ, 2003: 863).

la realidad norteamericana, a diferencia del conocimiento libresco de Rodó y del acercamiento parcial de Sarmiento. O como indica David Lagmanovich: “La observación de lo distinto, la formulación de la diferencia, dan paso al establecimiento de contrastes; simultáneamente, la consideración de lo vario lleva [...] a las tentativas de síntesis” (LAGMANOVICH, 2003: 1858).

Si es posible imaginar, de nuevo en el plano comparativo, a las crónicas de Martí como un paisaje de concatenaciones, aquellas de Machado parecerían más un acertijo a ser resuelto. Es que en Martí los textos están menos estructurados en torno a una única anécdota puntual¹⁵¹. Sus recorridos son totales, abarcan varios temas en una misma crónica, y es el tránsito de uno a otro como parte de un mismo panorama el lugar en el que recorta varias “instantáneas” que despliega frente al lector. Por el contrario, el tránsito entre la anécdota y la generalización abstracta se da en Machado por el salto que proporciona la ironía.

Ejemplo de lo anterior en Martí, de su retórica del paseo, es la crónica “Coney Island”, en la que inyecta una dosis de elevación al viaje por el lugar homónimo, y no olvida la mediatización de esa experiencia:

Los periódicos norteamericanos vienen llenos de descripciones hiperbólicas de las bellezas originales y singulares atractivos de uno de esos lugares de verano, rebosante de gente, sembrado de suntuosos hoteles, cruzado de un ferrocarril aéreo, matizado de jardines, de kioscos, de pequeños teatros, de cervecerías, de circos, de tiendas de campaña, de masas de carruajes, de asambleas pintorescas, de casillas ambulantes, de vendutas, de fuentes. (MARTI, 1999: s/n)

Martí no ahorra en detalles del lugar de ocio, adjetiva las maravillas de los EEUU, se enciende en descripciones eternas de detalles convocados por su escritura: “sus museos de a 50 céntimos, en

¹⁵¹ Pedro Araya divide temáticamente las crónicas de Martí por áreas: actualidad, vida política, cuestiones sociales, política exterior y arte y literatura, siendo las primeras las más numerosas dentro del corpus de su producción en este sentido: “crónicas vinculadas a eventos de la sociedad estadounidense y a la vida en la metrópoli: inauguraciones, exposiciones, bailes, en las que Martí da cuenta de la modernidad y de la vida moderna” (ARAYA, 2003: 1786).

que se exhiben monstruos humanos, peces extravagantes, mujeres barbudas, enanos melancólicos, y elefantes raquíticos, de los que dice pomposamente el anuncio que son los elefantes más grandes de la tierra” (MARTI, 1999: s/n). Recurre sí a la dimensión metatextual del soporte, en tanto comenta lo que los periódicos norteamericanos divulgan, pero en ese guiño no se observa una voluntad de colocarlo en entredicho y se evidencia la distancia pequeña entre lo que lee y lo que escribe, pues el movimiento hiperbólico es también el suyo: aumenta y disminuye excesivamente su propia crónica.

Veamos un contrapunto machadiano a la estrategia de Martí en su búsqueda de lo bello, lo elevado. En el ejemplo que sigue, la ficción de la crónica corre paralela a la ficcionalización del cronista, apoyada en el anonimato de la serie “Bons dias!”, que comienza con el planteamiento de un “desafío”:

Han de reconocer que soy bien criado. Podía entrar aquí, inclinando el sombrero, y enseguida decir lo que me pareciera; después me iría, para volver la otra semana. Pero, no señor; llego a la puerta, y mi primer cuidado es darles los buenos días. Ahora, si el lector no me dice lo mismo, en respuesta, es porque es un gran malcriado, un groserote de borla y capa; entendiéndose, incluso, que hay lectores y lectores, y que yo, al explicarme con tan noble franqueza, no me refiero al lector, que está ahora con este papel en la mano, sino a su vecino. ¡Ora pues!¹⁵² (MACHADO, 1994: 485)

Machado más que proponer compartir una serie, desde el vamos ofrece un desafío desde un lugar más elevado que el del lector¹⁵³. La dimensión constructiva y dialógica que apuntaba Bosi, funcionan como

¹⁵² “Hão de reconhecer que sou bem criado. Podia entrar aqui, chapéu à banda, e ir logo dizendo o que me parecesse; depois ia-me embora, para voltar na outra semana. Mas, não senhor; chego à porta, e o meu primeiro cuidado é dar-lhe os bons dias. Agora, se o leitor não me disser a mesma coisa, em resposta, é porque é um grande malcriado, um grosseirão de borla e capelo; ficando, todavia, entendido que há leitor e leitor, e que eu, explicando-me com tão nobre franqueza, não me refiro ao leitor, que está agora com este papel na mão, mas ao seu vizinho. Ora bem!”.

¹⁵³ Para una lectura de la serie, ver GLEDSON, 2006b.

un nodo indivisible, pues el periódico habilita la reflexión sobre el soporte, y esa reflexión es llevada a cabo desde la desestabilización del estatuto del lector. Si la crónica martiniana es proficua, abundante, excesiva, el texto machadiano es enjuto, e introduce lo que, a propósito de la crisis de 1880, Hélio Guimarães describe en *Memórias póstumas de Brás Cubas* como el momento en que el lector: “pasa a ser abiertamente provocado, insultado, ultrajado, injuriado, desafiado, escarnecido, inferiorizado, humillado, transformado en objeto de chacota y forzado al embate constante con un narrador principalmente agresivo”¹⁵⁴ (GUIMARÃES, 2004: 175). Mientras tanto, en Martí hay un: “‘voluntarismo’ de estirpe romántica, acoplado a un agudo sentido del deber, que lo lleva a ensayar el proyecto de imponerle orden y sentido al mundo por la fuerza de su personalidad” (GONZÁLEZ, 1983: 96), que oficiaría de razón para dedicarse al periodismo, lo cual se distancia del móvil cada vez más desencantado de Machado y de la relación que establece con el lector.

Estos contrapuntos sirven para observar la sofisticación del lenguaje en ambos, la experimentación sobre la página del periódico. No obstante, en Machado interviene la dimensión irónica, el desplazamiento de la noción de realidad, que se sirve del soporte mediático en que se construye la crónica. Es un desencanto de una modernidad en la que su contexto histórico inmediato ni siquiera había entrado por completo. Esta marca de sus crónicas es bastante única en el contexto brasileño e hispanoamericano, en tanto introduce la duda dentro del espacio de la legitimidad, que es el de la noticia. La tensión resulta, asimismo, de la indivisibilidad entre el soporte y sus herramientas estilísticas.

II.IV.II Y por los menos transitados: Herrera y Kilkerry

Llegados a este punto, es atinado proponer ligaciones diferentes. Por ejemplo, trazar una línea que ligue la ironía machadiana con aquella presente en las crónicas de Julio Herrera y Reissig (1875-1910), para entonces volverse sobre la breve obra periodística de Pedro Kilkerry (1885-1817). Las crónicas de Herrera y Reissig mencionadas son aquellas publicadas como apéndice del ensayo de Aldo Mazzucchelli

¹⁵⁴ “[...] passa a ser abertamente provocado, insultado, ultrajado, injuriado, desafiado, escarnecido, inferiorizado, humilhado, transformado em objeto de chacota e forçado ao embate constante com um narrador principalmente agressivo”.

titulado “La ironía, clave de una modernización sudamericana: las desconocidas crónicas urbanísticas de Herrera y Reissig en el diario *El Uruguay*, 1905” (2010). Si bien hay paralelismos temáticos en los textos de un poeta devenido cronista y otro –una incertidumbre ambivalente frente al progreso, la visión negativa de las masas– podemos advertir rasgos estilísticos similares que releva explorar como forma de sustentar una relectura vía traducción.

La crónica en Kilkerry y en Herrera y Reissig es una producción poco explorada por la crítica cuando comparada con el ámbito poético, una porción de un universo proficuo en Herrera y Reissig, y de una obra parca en extensión en Kilkerry. Lo que sigue, pues, son apuntes sobre elementos en común entre estos dos poetas-cronistas, buscando colocar en diálogo dos autores que fueron contemporáneos en dos espacios geográficos y lingüísticos distantes, pero que se insertaron en la afinidad que Bandeira indicaba sobre el simbolismo brasileño y el modernismo hispanoamericano. No menos importante, Kilkerry y Herrera y Reissig comparten procedimientos a la hora de insertarse en la lógica del periódico moderno y en la porción de la literatura híbrida, la crónica, que el mismo admite.

“El más joven de los modernistas ‘canónicos’, Herrera y Reissig es el irónico por excelencia del movimiento: irónico con sus temas y, sobre todo, irónico con su lenguaje” (MAZZUCHELLI, 2010: 108), es una afirmación que ofrece un punto de encuentro con las crónicas de Machado. En este último, Augusto de Campos detecta que “el sarcasmo le daba una nota particular de lucidez y agresividad, en contraste con la solemnidad un tanto ingenua de los cenáculos literarios de la época”¹⁵⁵ (CAMPOS, 1985: 29). Aunque el ambiente literario de Kilkerry sea menos central en este sentido, debemos recordar la herencia de Machado, su ironía radical en textos escritos para el periódico, y que no sería osado sugerir que funcionara como antecedente para el poeta bahiano. Sin embargo, es preciso anotar que las crónicas de Kilkerry que son objeto de este artículo son menos referenciales, y más abstractas, que las de Herrera y Reissig, en cuyos textos periodísticos se reconocen con más facilidad los espacios urbanos a los que se refiere, la localización de sus “devaneos” en la Montevideo de principios del Siglo XX.

¹⁵⁵ “[...] o sarcasmo dava uma nota particular de lucidez e agressividade, em contraste com a solenidade um tanto ingênua dos cenáculos literários da época”.

En líneas generales, la ironía en ambos cronistas se materializa en la disposición de elementos que recortan, fundamentalmente en las contradicciones que el paisaje urbano suscita como asociaciones dispares, que subvierten la noción de una modernización uniforme. En crónica del 5 de marzo de 1913, hay en Kilkerry un recorrido que construye un contraste entre lo que se escribe como: “me impresiona las narinas subtilizadas el olor amargo de cuánto dolor íntimo está debajo del perfume de las rosas de la alegría humana”¹⁵⁶ (In: CAMPOS, 1985: 168), y momentos excelsos de elevación religiosa. El cronista detalla sensaciones contradictorias, que culminan en la referencia externa, en la circunstancia específica que dice observar:

En todo eso pensaba a la hora crepuscular, cuando el gran rebaño humano había dejado los talleres, sus menesteres, sus labores y se iba espiritualizando, por laderas a pique y calles angustiadas, el placer de un mañana limitado, el pan de la camada raquífica, anémica, ese pedazo vivo del Brasil venidero.

¡Ay! ¡Salvación! ¡Redención!

Pero, ¡cómo el sufrimiento me pareció iluminado a la sinfonía colorida de la tarde! ¡Pobres ovejas humanas! ¡Pobrecitas! Ni sé si sois más grandes que Jesús, en vuestra crucifixión imperceptible a los ojos de visión corta y tan blanca, que hasta se me figura inocente como las nubes, como las garzas, como la espuma...

Tal vez demasiado creáis en vuestro Futuro...

¡Oh, es mucho sangrar en el alma por vuestro Dios!¹⁵⁷ (In: CAMPOS, 1985: 168-169)

¹⁵⁶ “[...] me impresiona as narinas subtilizadas o cheiro amargo de quanta dor íntima está de sob o perfume das rosas da alegría humana”.

¹⁵⁷ “Em tudo isso eu pensava à hora crepuscular, quando o largo rebanho humano deixara as oficinas, os seus misteres, os seus labores e se ia espiritualizando, por ladeiras a pique e ruas angustiadas, o prazer de um amanhã limitado, o pão da filharada raquífica, anêmica, esse pedaço vivo do Brasil vindouro.

Ai! Salvação! Redenção!

Mas, como o sofrimento me pareceu iluminado à sinfonia colorida da tarde! Pobres ovelhas humanas! Pobrezinhas! Nem sei se sois maiores que Jesus, na

Véase la colocación “gran rebaño humano” que se va “espiritualizando, por laderas a pique y calles angustiadas”, conformando así el gran cuadro de la desilusión frente a la sociedad. Vendrá luego la referencia al futuro posible, y pesimista, personificado en esa “camada raquífica, anémica, ese pedazo vivo del Brasil venidero”. La adjetivación de la “camada” (como traducción de “filharada”, conjunto de hijos) es incisiva, al igual que su posterior sustitución por “pedazo vivo del Brasil venidero”, que termina por ofrecer al lector la materialidad endeble de esa multitud que vuelve del trabajo por las tardes. Hay allí una crítica mordaz, donde no importa si pertenece al cronista *Petrus*, seudónimo de Kilkerry, o al poeta mismo, pero que funciona en parte por la autoridad que asume éste en el medio de comunicación en que escribe.

Esa ambigüedad en la visión de las masas, la fascinación y el desprecio simultáneo, se evidencia también en las crónicas de *Lohengrin*, seudónimo de Herrera y Reissig. La crónica en cuestión, publicada el 21 de noviembre de 1905, describe la experiencia de un paseo al Parque Urbano:

en veinte minutos me encontré en plena esmeralda viviente, donde retozaba un fandango de humanidades de todas las layas: mujeres de atavíos chillones con sombreros como viviendas de campo, en los que no faltaban animales ni plantas de los más curiosos, hombres endomingados con levitas cortas ó largas, anchas ó ridículamente estrechas, pero si muy lustrosas y cadenas de reloj; por lo menos, como la de Prometeo, dando gravemente el brazo á espesas consortes; grupos como de ninfas primaverales, de pollas parleras, escoltadas por pebetillos en celo, con un escarbadiente de caña en la mano bailante y un “habano” de dos céntimos entre los dientes aceitunados, y en fin, chorros caprinos de chicuelos enloquecidos por Menini, con su ferrovía ó por las góndolas pedantes de los laguitos

vossa crucificação imperceptível a olhos de visão curta e tão branca, que até se me figura inocente como as nuvens, como as garças, como a espuma... Talvez demasiado creiais no vosso Futuro... Oh, é muito sangrar na alma por vosso Deus!”.

para muñecas del célebre Parque. (In: MAZZUCHELLI, 2010: 119)

El retrato de la masa, de las mujeres gordas, los jóvenes excitados, los atavíos ridículos, la textura casi palpable de los materiales y del anhelo de modernidad de los paseantes del parque, es realizado por Herrera y Reissig con una escritura casi fotográfica. La visión es crítica, pero sobre todo irreverente, sin melancolía. Como se puede ver, es dueño de un humor más saliente que el de Kilkerry, que surge en varias ocasiones, como cuando sigue su paseo por la ciudad en otra crónica que también ironiza sobre el mal gusto de una obra arquitectónica:

–Qué me recuerda...? hombre, déjeme usted pensar... me recuerda perfectamente un postre inmenso y muy curioso que una noche acerté á ver en el escaparate de la confitería del Águila... Tenía idéntico aspecto, vestía un laberinto de dibujos de azúcar polícroma y de cordones áureos; por todas partes ribetes, encajes, rosas, oropeles de confituras agarrapiñadas, flores de bizcocho, ajimeces caladuras, filigranas de pasta flora y de almendra achocolatada. Unos rodetes de caramelo, torres, almenas ó bohardillas, yo no sé qué coronaban la golosina suntuosa, y por último, detornando el palacete, unos balcones tan opulentos, tan elegantes, hechos de confites de plata y otros que, casi me atrevo á asegurarle, me gustaron más que los de Vimayor... (In: MAZZUCHELLI, 2010: 116)

La broma se va construyendo a partir de la comparación del postre que el cronista vio en la confitería El Águila, y adquiere verosimilitud “arquitectónica” por la recurrencia a sustantivos como “cordones”, “oropeles”, “torres”, “bohardillas”, y “balcones”, que terminan asimilando a la citada construcción a una torta, a una obra ampulosa, pero carente de belleza.

Al enmarcar tales maniobras cronísticas, Mazzucchelli anota un rasgo que es clave a la hora de la lectura de estos textos más de cien años después de publicados, y que es esa oscilación entre lo provinciano y el ingreso a una nueva era que ambas sociedades enfrentaban en ese momento: “esa capacidad para percibir lo disonante en sí mismo y en los demás lo que le permitió ver, a contrapelo y en clave crítica, la forma local de construcción de la modernidad transatlántica”

(MAZZUCHELLI, 2010: 112). En consecuencia, esa tensión, personificada por el poeta devenido cronista de periódicos-empresas, impregna las crónicas de una manera que no se resuelve en términos de oposiciones excluyentes. En el caso de Herrera y Reissig:

Su herramienta en esta empresa es en buena medida el hallazgo del lenguaje adecuado, que se enrosca y se hace barroco, con adjetivos que reverberan en el oído como ornamentos del *art nouveau*. Esta operación textual e ideológica de hipérbole puede ser interpretada ya sea como una falta provinciana de medida que exagera lo que no es más que una realidad menor y secundaria [...] o como un esfuerzo precisamente en sentido opuesto, antiprovinciano, por dotar a obras relevantes de un significado que las ubique en el espacio más amplio de la modernidad transatlántica. (MAZZUCHELLI, 2010: 113)

La entrada a la modernidad, como analiza Julio Ramos (2009), no es un tránsito unidireccional y homogéneo. Si desde la colonia el periodismo había sido cada vez más el lugar de enunciación de la civilización, de la moral y el orden, en la crónica modernista pasa a ser también lugar para que el cronista/escritor exprese su relación conflictiva con el proceso de modernidad. Ese razonamiento está en el libro de Ramos: “Si anteriormente el periódico había cristalizado la voluntad racionalizadora, cumpliendo una función estatal, aunque ahora no deja de ser ideológico, ni de asumir posiciones políticas [...], es notable su tendencia a distanciarse de la vida pública, ya propiamente *estatal*” (RAMOS, 2009: 183). Tal convivencia de tendencias encontradas es también retratada por Carlos Real de Azúa al escribir sobre el ambiente, como él mismo lo denomina, “espiritual” del 900:

No es difícil sorprender la tonalidad romántica en los sentimientos, en la ideología política y en la filosofía de la historia, conviviendo con el positivismo ortodoxo y sus derivaciones, o con lo tradicional en las costumbres -y a veces en las creencias religiosas-, y a todos y cada uno de estos temperamentos con las reacciones o superaciones del positivismo, sin que la noción de su múltiple conflicto inquiete largamente. (REAL DE AZÚA, 1950: 18)

Volviendo a la articulación propuesta, aunque las de Kilkerry son crónicas menos referenciales, hay algunos pasajes en los que se advierte la materialidad del mundo que rodea al cronista, sus ritmos e imposiciones, como cuando leemos: “Al tiempo que escribo estas líneas, ya ahí está la urgencia sudorienta del tipógrafo espiándolas y escucho la trepidación ansiosa del maquinismo impresor, a la que estoy asociando el ansia de los lectores de nuestro órgano, que es el de su momento social, de la hora que suena”¹⁵⁸ (In: CAMPOS, 1985: 167). La adjetivación es precisa: “urgencia sudorienta”, y “trepidación ansiosa”, funcionan como sustituciones metonímicas de un cuadro de época. O incluso cuando se detiene en el sentimiento amoroso, y lo describe como:

ningún otro viste ropas más variadas y originales, en cuyos dobleces, en cuyas hojas se sorprenda el lenguaje silencioso del océano de las almas, como en las conchas el ruido sugestionante y remoto de los mares que en la superficie se emocionan por influencias de la luna como una flor magnética¹⁵⁹.
(In: CAMPOS, 1985: 170)

Así, en ambos cronistas opera una ficcionalización de la realidad, por medio de la introducción de elementos extraños en contextos cotidianos, un mecanismo usual en las crónicas de los modernistas hispanoamericanos, como señala Susana Rotker a propósito de José Martí: “*introduce en ese plano de realidad un modo de percepción que lo mitologiza o trascendentaliza sin perder el equilibrio de lo referencial*” (ROTKER, 2005: 188). En el caso de Kilkerry, un ejemplo lo constituye sus palabras al referirse al paso de una mujer por la calle: “Como un errante rayo de estrella ayer, se deslizó delgada, fina, magnética, en su paso unido y tan menudito como el alpiste de las

¹⁵⁸ “Ao tempo em que escrevo estas linhas, já ai está a urgência suarenta do tipógrafo a espiá-las e ouço a trepidação ansiosa do maquinismo impresor, a que estou associando a ânsia dos leitores do nosso órgão, que é o do seu momento social, da hora que soa”.

¹⁵⁹ “[...] nenhum outro veste roupas mais nuançadas e originais, em cujas dobras, em cujas folhas se surpreenda a linguagem silenciosa do oceano das almas, como nas conchas o ruído sugestionante e longínquo dos mares que na superfície se emocionam por influências da lua como uma flor magnética”.

aves”¹⁶⁰ (In: CAMPOS, 1985: 178). En Herrera y Reissig observamos, en un tono bastante más jocoso por cierto: “A propósito, días pasados chupábamos con un amigo buen sol, como dos lagartos, andando voluptuosamente por la Avenida 25 de Mayo cuando de pronto algo espeso nos detuvo” (In: MAZZUCHELLI, 2010: 116).

Se percibe así la recurrencia al universo animal para lograr la consistencia de la comparación, que mientras en Kilkerry posee una intención estetizante, adjetivada de una manera no humana “fina, magnética”, y de un paso “unido y menudito” como el de un ave; en el cronista uruguayo se trata de cómicos “lagartos” que andan “voluptuosamente” hasta encontrar algo “espeso” que los detiene. El efecto logrado se distancia, no así las herramientas, como podemos ver en la conjunción de los fragmentos de Kilkerry ahora en castellano y de los de Herrera y Reissig, rescatados en 2010 por Mazzucchelli.

¹⁶⁰ “Como um errante raio de estrela ontem, deslizou esguia, fina, magnética, no seu passo unido e tão miudinho como o alpiste das aves”.

CAPÍTULO III. ANTOLOGÍA

*“Este livro não nasceu livro: nasceu jornal.
Estes contos não nasceram contos: nasceram notícias.
E este prefácio portanto também não nasceu prefácio:
nasceu artigo de fundo”*

(Alcântara Machado, *Brás, Bexiga e Barra Funda*)

Una serie de transformaciones antecede, y convive, con la práctica de esta antología de crónicas brasileñas en traducción al castellano. En los cambios a los que se somete una crónica, surgida en el periódico o la revista, que a veces logra integrar una edición vernácula, para entonces formar la antología que nos ocupa, juegan un papel preponderante las características de esos soportes en tanto medios capaces de condicionar material y simbólicamente lo que presentan. Esta dimensión, lejos de constituir una limitación explicativa a la potencialidad estética de las crónicas, las sitúa en un marco relacional y mediático, donde, por ejemplo, se ilumina la interrelación entre las ediciones vernáculas y las ventajas que las mismas suponen para esta antología en traducción. O se articula con la disponibilidad de las crónicas digitalizadas ofrecidas, por ejemplo, en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Brasil, un archivo con posibilidades de búsqueda que revierte la condición efímera de las publicaciones periódicas del Siglo XIX. Asimismo, dirige el análisis hacia la observación de cuánto de cada soporte se transmite a la crónica que contiene, elemento que se articula con lo que la crónica trae de antemano como marcas de un periódico, o como vestigios de una u otra edición vernácula o archivo.

El presente capítulo posee tres partes. En primer lugar, expone los criterios generales para la realización de la antología de crónicas en traducción, en lo que concierne a los métodos para la selección ofrecida, y a los procedimientos de disposición y presentación de los textos. A continuación, comenta el corpus de cronistas y crónicas, con el objetivo de ofrecer una relectura vía traducción del período abordado y de sus concomitancias y divergencias como cuerpo ahora reunido en antología. En ese apartado se justifica la inclusión de cada crónica en función de la constitución de la antología, pero también, aunque más no sea de forma tangencial, en relación a la obra de los cronistas abordados. Cuando necesario, se apuntan elementos que hacen a la relación de la crónica con la página del periódico o revista correspondiente, además de la suerte de estos textos en ediciones vernáculas y abordajes críticos.

Finalmente, la tercera parte del capítulo ofrece la antología en traducción en formato bilingüe a dos columnas, para facilitar la lectura comparativa y mejor evidenciar las decisiones tomadas a este respecto. Ya el comentario sobre estas elecciones en el plano traductivo será tema del CAPÍTULO IV, que cierra la tesis.

III.I Una “posicionalidad declarada”

La escritura de una tesis bajo la forma de antología en traducción, y comentada, habla sobre el lugar de quien escribe. No es que ello no ocurra en otro tipo de producciones académicas, pero se acentúa una vez que la traducción comentada es análisis del campo de estudio, propuesta de traducción, intervención simultánea, y subsecuente análisis. En este caso, la perspectiva es desde el escenario académico, de quien tiene por lengua materna el castellano, y traduce desde donde ha realizado parte de su recorrido académico, es decir, Brasil. Llegados a este punto, tal vez sea necesario indicar filiaciones profesionales: una graduación en Comunicación, recurrencias en el periodismo, ya sea de información, como literario, y la escritura creativa. Esta información, lejos de ser anecdótica, sirve para trazar el territorio desde donde se interviene, con sus aciertos y contradicciones.

A propósito, Martha Cheung¹⁶¹, al comentar las elucidaciones terminológicas, éticas y lingüísticas que le supuso la elaboración de una antología en traducción de textos chinos sobre traducción, se pregunta sobre las categorías que utiliza para titular la obra. Su periplo, descrito de una forma inquisitiva, pasa por las implicaciones del concepto de “teoría”, “teorías”, “pensamiento” y la fórmula final, “discurso” en chino y en inglés, lengua de llegada de su emprendimiento (CHEUNG, 2012). La reflexión es de particular relevancia ya que, desde el planteamiento del problema del título de la antología, revela las implicaciones que tiene la labor antológica y traductiva para la reconfiguración del saber por la forma en que dispone y lleva de una lengua a otra, partiendo de elementos particulares –pero no despreciables– como el título de la obra.

¹⁶¹ Agradezco a la Profesora Martha Pulido la indicación de estos textos.

En otro ensayo enfocado en el mismo tema, la autora explicita cuál es el propósito de esta reflexión, en términos que es importante citar textualmente para fundamentar las bases del presente capítulo:

El propósito de centrar la discusión en un solo proyecto en este artículo no es el de re-legitimar la experiencia personal o el modo anecdótico del discurso. En cambio, el propósito es localizar una posición desde la que hablar, confiando en la posicionalidad declarada como una estrategia discursiva para sacar a la luz lo que de otro modo permanecería embutido en el proyecto¹⁶². (CHEUNG, 2003: 3)

La “posicionalidad declarada”, tal como concebida por Cheung, no es la reivindicación de la autorreferencialidad. Su idea se desplaza hacia la necesidad de asumir un lugar desde donde se antologa y se traduce. De esta forma, la declaración de una postura se transforma en un ejercicio ético, pero no exento de contradicciones, de vacíos, se podría agregar, en los que el marco teórico o las disposiciones del proyecto de traducción se encuentran con la imprevisibilidad del ejercicio traductivo.

III.II Antología en traducción: ¿qué título?

En este trabajo no se eligió una antología de crónicas ya existente, sino que se elaboró una, tarea en la que no se encontraron antecedentes en traducción realizados con anterioridad. Se localizaron, no obstante, antecedentes en ediciones vernáculas que llegan en el recorte hasta el Siglo XXI, en ocasiones retrotrayéndose a los albores del género, como es el caso de *Boa Companhia: crônicas*, organizada por Humberto Werneck (2005), que lidian tangencialmente con el período en cuestión. En consecuencia, aunque de proporciones ínfimas, este gesto crítico en clave traductiva impone operar, diferenciar, rotular, y el primer movimiento es asumir al proyecto como una antología en traducción. No obstante, como se verá más adelante, elijo no hablar de

¹⁶² “The purpose of focusing discussion on a single project in this paper is not to re-legitimize personal experience or the anecdotal mode of discourse. Instead, the purpose is to locate a position from which to speak, relying on declared positionality as a discursive strategy to bring to light what might otherwise remain embedded in the project”.

“antología” desde el título de esta iniciativa, desplazando el foco a las crónicas en sí.

La nomenclatura era vasta. Naaijkens analiza los diferentes rótulos para las colecciones de textos que son, en definitiva, antologías, citando la recurrencia al “museo”, al “atlas abierto”, al “mapeo de posibilidades”, o incluso a la imagen de un mazo de cartas intercambiable, abierto a las recombinaciones (NAAIJKENS, 2006: 512), todas ellas figuras del temor que infunde lidiar con la “antología” como horizonte de expectativas. A pesar de no colocar el rótulo “antología” desde el comienzo, este proyecto tiene un aparato paratextual que parte de la asunción de que:

cualquier antología o colección siempre es más que las partes que el antólogo ha seleccionado. Es producida, editada, publicada y recibida como un *mixtum compositum* cuyas partes ensambladas han entrado en una nueva relación, han sido entretrejidas para formar un nuevo tejido textual. Cada elemento es descontextualizado por la selección y recontextualizado por la estructura. Como tal, cualquier extracto es, o puede ser, des- o re- historizado, -ideologizado y -politizado¹⁶³. (SERUYA et al., 2013: 7)

Estas observaciones tienen un sentido determinado cuando se trata de prosa o poesía, pero lo crucial aquí, lidiando con crónica, es que la antología se torna necesariamente el soporte material de un texto que fue creado para su publicación en otro soporte muy diferente. Claro, hay libros de crónicas inéditas, en las que el escritor reúne textos que luego funcionan como libro. No tendrían el mismo criterio de selección que opera en la antología en traducción, pero también debemos tener en cuenta que esta situación es la que menos ocurre en el período abordado. El objetivo de esta tesis tiene que ver con crónicas que han sido publicadas con anterioridad en la prensa escrita, valorizando las especificidades que le imprime a las mismas el hecho de nacer en el

¹⁶³ “[...] any anthology or collection is always more than the parts that the anthologist has selected. It is produced, edited, published and received as a *mixtum compositum* whose assembled parts have entered a new relationship, have been woven together to form a new textual fabric. Each item is decontextualized by selection and recontextualized by structure. As such, any excerpt is, or can be, de- or re-historicized, -ideologized, and -politized”.

seno de la prensa. Al reunir textos que no existían en la lengua que los recibirá, se aboga el derecho de proponer una coherencia interna, de inscribirlos en otra tradición por medio de la traducción como maniobra crítica, capaz de convocar y problematizar el cuerpo extraño que inserta en la otra lengua, el castellano. Sin mencionar la palabra “antología” desde el título, la antología propuesta se titula:

Causales & casuales

Crónicas brasileñas del Siglo XIX e inicios del Siglo XX

En este elemento paratextual, se retoma la definición de Barthes, ampliada al universo de la crónica, potenciando la conjunción de las dos dimensiones, causa y casualidad, que configuran la escritura para la prensa diaria. El subtítulo, al indicar “crónicas brasileñas” admite la reunión de textos, propia de una antología, al tiempo que deja en suspenso una valoración de partida sobre el conjunto: son crónicas, sin más, sugerencia ambigua, pero que pretende no ser restrictiva como podría ser un título al estilo “Mejores crónicas”, o “Antología de mejores cronistas”. Esta última anotación permite discutir asimismo la preferencia por los textos, y no los cronistas, lo que viene a reafirmar la pertenencia de la crónica al periódico, y en muchos casos, la oblicuidad que los propios cronistas instauraban por la utilización de seudónimos. Como se verá, pretendo que esta operación no implique la desvinculación del cronista, que es anotado al comienzo de cada crónica, y que preside una selección organizada según su eje conductor.

III.I.II Recorte realizado

Esta antología articula vía traducción a la crónica brasileña del Siglo XIX e inicios del Siglo XX con el castellano como lengua y como universo cronístico. En términos temporales, recoge textos que surgen con el soporte periódico desde mediados del Siglo XIX hasta principios del siguiente siglo, de acuerdo a una disposición editorial práctica, que es la necesidad de que los cronistas se encuentren en dominio público. En la medida en que la traducción funciona simultáneamente con la antología, el objetivo del proyecto es el de evidenciar la convivencia de una tarea en parte arqueológica, que es la de articular los textos en tanto colección, con la reinscripción de los mismos en el presente de lectura, que termina siendo una actualización del conjunto. En consecuencia, tanto la conformación del corpus, como la estrategia de traducción, están

impregnadas de la intención de que esa oposición de fuerzas sea evidente.

En el plano de la selección, el recorte realizado se estructura en función de dos elementos que caracterizan al género crónica en Brasil: el elemento metalingüístico, es decir, la reflexión sobre su propia existencia dentro del periódico y de las características del género, expresada en una tensión entre el hecho noticioso y el discurrir más autoral; y la observación irónica, en estrecha relación con el elemento anterior y presente en la obra de Machado de Assis.

La dimensión metalingüística surge de la convivencia de un texto con una importante dosis estética dentro de la lógica del periódico, una presencia y ausencia simultánea, que no desaparecen una vez que se llega a la antología en traducción. En la selección de la antología, el recorte por esta característica no se lleva a un extremo, que sería elegir sólo textos que expresamente tengan como tema la reflexión sobre su propia existencia. De esta forma, se antologan crónicas que moldean un estilo de coexistencia con la lógica del periódico, que es el que las contiene y cercena al mismo tiempo, la causalidad y la casualidad que fue discutida en el capítulo anterior. La vertiente metalingüística implica asimismo la relación entre la noticia a la que debe referirse, y las decisiones por las que la crónica se aleja, reelabora el plano de lo real, en las dos dimensiones que apuntaba Thérenty: periodicidad, actualidad, efecto rúbrica y colectividad; así como ficción, ironía, conversación y escritura íntima (THÉRENTY, 2007: 22). Ya sobre la vertiente irónica de las crónicas antologadas, se privilegia como un mecanismo retórico que sirviéndose del lugar en que el texto es producido, busca expresar precisamente lo contrario a la verdad y coherencia que se espera del discurso periodístico, de la página impresa.

Por otra parte, no existe una intención de conseguir una representatividad exhaustiva del género en tal período. Por la vastedad del universo en cuestión, la profusión de materiales en ocasiones no editados en libro, y del aparato crítico asociado a cada cronista, hacerlo sería asunto de otra, u otras, tesis. Tampoco se busca ofrecer una lectura en combinación con otra disciplina, como ser la Historia o la Teoría Literaria, aunque en ocasiones los textos escogidos instauren diálogos con estas áreas del conocimiento, como será destacado en algunas notas a pie de página. Puede llamar la atención que el número de textos escogidos varíe de cronista a cronista. Ello se fundamenta en que el foco está en los textos, o dicho en otras palabras, que el panorama que se busca ofrecer se apoya en ocasiones en varias crónicas de un mismo cronista, mientras que no se expresa, según el proyecto de la antología

en traducción, en otros. Pesan en este punto también otros factores, como ser la variación en la extensión de los textos escogidos, algunos significativamente más largos, como es el caso de los reportajes de João do Rio, de quien se antologan y traducen dos crónicas, en comparación con las cinco de Machado de Assis. Retomaré este asunto en la discusión del segundo apartado, que es la justificación del corpus escogido.

III.I.III Metodología y fijación de los textos

Uno de los objetivos de esta tesis fue retomar la relación de la crónica con la materialidad del periódico o revista donde es publicada. Entrever los vínculos entre los hechos noticiados en el resto del cuerpo del medio de prensa con la temática de la crónica, o advertir su posición, destacada o no, la tipografía, ilustraciones, firma, de la misma dentro del cuerpo del periódico, así como anotar las referencias dentro del texto que remiten al universo de la página, fue desde el principio un objetivo funcional al marco teórico mediático con que se abordó la antología en traducción. El relevamiento de archivo permitiría detectar otras crónicas que no hubieran obtenido fama por medio de ediciones en libro. Sin embargo, el tiempo de realización de la tesis complotó en contra de comenzar por el periódico o la revista, por lo que se optó por recurrir a las ediciones en formato libro.

El recorrido fue entonces el inverso, con consecuencias que es necesario destacar.

La tarea de selección de las crónicas para integrar la antología se realizó en un primer momento por medio de las ediciones vernáculas en libro, cuando disponibles. Puede argumentarse con razón que esta operación priva a la antología de textos valiosos de cronistas que hayan quedado en el anonimato, o de crónicas que quedaron fuera del corpus antologado, por ejemplo, o que la dependencia de textos ya editados no permite descubrir la relación mediática indicada. Sobre el primer punto: sí, la antología quedó restringida a un corpus limitado, mediado por la intervención crítica que ha antecedido a esta propuesta. Es necesario anotar aquí que el aumento en las últimas décadas de las ediciones en materia de crónica ofreció material valioso para esta tesis, particularmente en el caso de cronistas como Machado de Assis, Olavo Bilac, Lima Barreto y Mário de Andrade, quienes cuentan con excelentes ediciones. Solamente en dos casos, el de Raul Pompeia y Coelho Neto, por cuestiones de tiempo, se optó por recurrir a la serie “Melhores Crônicas” de la editorial Global y complementarla con

lecturas puntuales, operación que resultó arriesgada por depender de mediaciones guiadas por recortar lo más destacable de un cronista u otro, y no la diversidad de sus textos, las oscilaciones y diversidad del corpus.

Ya en torno a la segunda objeción del párrafo anterior, es preciso puntualizar que la metodología de trabajo implicó una instancia posterior a la consulta en ediciones vernáculas, que fue la de volver en algunas ocasiones sobre el medio en que la crónica había sido publicada originalmente. En este sentido, la Hemeroteca Digital de la Fundação Biblioteca Nacional de Brasil, fue un recurso extremadamente útil, cuyas búsquedas cruzadas permitieron encontrar la fecha de publicación de algunos textos que en las ediciones se mostraban sin esta información.

En función de esta decisión metodológica, la fijación de los textos se realizó según las ediciones vernáculas utilizadas, publicadas desde fines del Siglo XIX hasta el día de hoy. Por ende, la ortografía de los textos depende de las ediciones, y sólo fue actualizada según el Nuevo Acuerdo Ortográfico de la Lengua Portuguesa cuando se trataba de ediciones muy cercanas al día de hoy, como por ejemplo la de Olavo Bilac por Antonio Dimas, de la última década, pero anterior al acuerdo. En el resto de los casos, se respetó la ortografía original, sin actualizaciones, correcciones ni alteración de la puntuación de la edición utilizada. El paso de fijación del texto en portugués para las crónicas sin ediciones vernáculas actuales deberá ser realizado para la eventual publicación de la antología, e implicará una normalización según las normas ortográficas vigentes.

A manera de título, primero está el número de crónica por cronista, la fecha y el medio de prensa en que surgió. Luego se indica la edición utilizada, justo antes del principio de cada crónica, y en el caso de que haya habido ambigüedades, se coloca también la página del medio de prensa en que surgió, dentro del mismo ítem: "Edición utilizada". Para el caso de Machado, cronista con más ediciones dedicadas a su obra, se utilizaron las ediciones de John Gledson referentes a cada período de las crónicas escogidas, por ser un esfuerzo pionero y cuidadoso en el tratamiento de su obra en prensa y que asimismo presenta una discusión de tales elementos editoriales. Es importante resaltar que no se tradujeron las notas a pie de página de este editor como parte del texto a ser traducido, como se explicará en el próximo capítulo, aunque claramente hayan sido un insumo para la investigación.

Hay otro elemento que debe ser tomado en cuenta, que es la preferencia en la conformación de esta antología por los textos tal como fueron publicados originalmente, y en lo posible no como fueron reconfigurados en algunos casos por los propios cronistas, o por sus editores, para integrar una antología, potenciando casi siempre sus rasgos más literarios. Tal es lo que realiza Machado de Assis al recortar textos para *Páginas recolhidas* (1899), o de Mário de Andrade al corregirlos para conformar el corpus de *Os Filhos da Candinha* (1943). La antologación, pues, se realizó según las ediciones que mostraban el texto como surgió en el periódico, y dejó de lado en la instancia de fijación aquellas que lo reconfiguran con miras a su publicación “perdurable”. Una vez más, esta operación potencia la paradoja de ofrecer una antología en traducción en formato libro con los rastros incambiados de una pertenencia a otro soporte comunicacional, pero son precisamente esas marcas de la “negociación” que se buscan destacar en la selección.

III.IV Disposición de la antología

La forma de presentación de la antología es por orden cronológico y por fecha de publicación de cada crónica, gesto que se puede ver como opuesto a la sincronía crítica propuesta desde el principio de la tesis. No obstante, la investigación sobre el género crónica en Brasil, así como la articulación con el universo de crónicas en castellano, mostró la necesidad de ofrecer una organización somera, al menos en la instancia académica, en que las fechas de publicación funcionaran como un marco, plausible de ser intercambiado posteriormente. Es más, como nota introductoria, se indican otras posibilidades de lectura, que vienen a funcionar en conjunto con el orden cronológico sugerido. Esta manera de ofrecer el conjunto de textos se mostró adecuada en tanto no se quiso trabajar sobre ejes temáticos, pretendiendo asimismo que la antología funcionara para un público no exclusivamente académico. En función de ello, el orden cronológico no es más que un punto de partida, necesario para organizar el corpus, pero no un principio que no pueda ser modificado con miras a su publicación como libro.

El orden cronológico es por las fechas de publicación de las crónicas presentadas, en bloques por autor, donde, por ejemplo, un cronista como Coelho Neto, activo ya desde las últimas décadas del Siglo XIX, está colocado a continuación de João do Rio entrado el Siglo XX, ya que las crónicas de Neto elegidas son de los últimos años de su

carrera en prensa. El orden, por lo tanto, no se desprende de forma estricta de la fecha de nacimiento de cada cronista, sino de la época de la que son las crónicas elegidas. En el caso de Machado de Assis, con una trayectoria que cubre varias décadas, fue colocado entre cronistas contemporáneos de su obra, y que pueden escapar a un orden secuencial.

III.I.V Aparato paratextual

El análisis de las dos antologías de crónicas brasileñas en castellano reveló la necesidad de acompañar a la antología por un aparato paratextual mínimo que introdujera el universo que se presenta. Estamos frente a una colección de textos alejados espacial y temporalmente del lector, razón por la cual es apropiado realizar una introducción del material que se está traduciendo, y desde qué proyecto se insertan los mismos en el presente de creación cronístico en castellano. En este sentido, es pertinente retomar la discusión de Cheung, ya que plantea otro insumo para la construcción de la antología en traducción: “Se debe evitar la sobrecarga de información contextual, así como se debe ser cuidadoso en torno a la infradeterminación del significado, en tanto ambos movimientos pueden traer resultados nocivos –mistificación y alienación del lector hacia la cultura de partida”¹⁶⁴ (CHEUNG, 2003: 8).

El aparato paratextual, así como el proyecto de traducción, son planteados desde el oscilar entre el exceso y la carencia, donde las determinaciones tomadas a este respecto no buscan la medida, sino un equilibrio de difícil realización, sobre todo teniendo en cuenta un posible lector académico, pero también otro no especializado. De esta forma, para presentar la antología se ofrece la segunda parte de este capítulo, donde hay un recorrido por los cronistas y crónicas, como posible introducción al corpus, que deberá reconfigurarse posteriormente.

¹⁶⁴ “One needs to avoid overloading of background information, just as much as one needs to be careful about under-determination of meaning, for both may bring a damaging result –mystification and alienation of the reader towards the source culture”.

III.II Propuesta de corpus para antologar y traducir

Esta antología en traducción, emparentada en su funcionamiento a una colección o a un fragmento de una historia de la literatura, toma la posta de una tradición que no se ha abordado en traducción, y de forma comparativa. No pretende subsanar esos vacíos en el abordaje del género en particular, aunque busca, de una manera más específica, ofrecer una lectura sincrónica de un pasado copioso a través de un presente alejado, pero no por ello distante. Llegados a la hora de la antología, este apartado hace una lectura que articula el pasado cronístico brasileño desde la necesidad de antologar y de traducir sus creaciones.

El punto de partida es la búsqueda de criterios de selección de las crónicas que se desprendan de la doble mediación del antologar y el traducir, como una consecuencia lógica de estos dos procesos paralelos e imbricados. Tratar de encontrar en la selección de las crónicas un criterio específico que pueda prescindir de la literariedad como extremo de un progresivo espectro que parte de la supuesta “antiliterariedad” intrínseca a la noticia, ha determinado en ocasiones la falta de interés de estos textos a la hora del rescate y la traducción. ¿Puede ser el valor literario el norte único de esta antología? ¿O es necesario revisar tales textos para entrever en qué medida la aparición de la ficcionalización progresiva de lo real no está en realidad encubriendo un posicionamiento más impetuoso por parte del cronista frente a los hechos que testimonia?

La lista de once cronistas cuyos textos son antologados se detalla a continuación por orden alfabético: Coelho Neto; Elvira Gama; França Júnior; João do Rio; José de Alencar; Lima Barreto; Machado de Assis; Mário de Andrade; Olavo Bilac; Pedro Kilkerry y Raul Pompeia. Lo que sigue es una problematización del lugar de cada uno en el corpus de la antología.

III.II.I José de Alencar

La lectura de José de Alencar (1829-1877) revela sorpresas por su dominio del formato del folletín, tal como se titulan sus entregas en la prensa escrita. Estas crónicas de *Ao correr da pena*, evidencian una habilidad notable en textos que fueron escritos para el periódico *Correio Mercantil* y, más adelante, para el *Diário do Rio*, en la década de

1850¹⁶⁵. Hay en los mismos una figuración del público al que el cronista se dirige, dentro del cual incluye a las mujeres, y organiza las entregas quincenales por medio del deambular entre temas mundanos, políticos, así como ciertos apuntes de cuño personal. No falta tampoco la ironía de un observador privilegiado, que en medio de una actuación teatral opina:

Júntese a esto los bravos, los fueras, los estornudos, los desperezos (nuevo género de patada), y de vez en cuando un paseo lírico de una legua fuera de la ciudad, y se verá que de aquí en adelante, cuando los médicos quieran curar alguna molestia que exija ejercicio, en vez de mandar al enfermo a la sierra o a los arrabales, le aconsejarán que se aliste en alguno de los partidos, *chartonista* o *casalonista*, y que vaya al teatro¹⁶⁶. (ALENCAR, [19-]: 57)

Igualmente, en sus crónicas ya se advierten algunos recursos que luego otros cronistas ampliarán, como la personificación del “año 1854”, que irrumpe en la casa del cronista a fines de ese año, y lo insta a resaltar las obras positivas realizadas en los últimos doce meses, anécdota que es presentada bajo la forma de un diálogo ágil y con humor (ALENCAR, [19-]: 92). Es detectable en estos textos el oficio del corte abrupto de tema, amenizado con dispositivos estilísticos que remedan el paseo, corte que en algunas ocasiones llega a ser casi caricatural, como en la crónica del 22 de abril de 1855, cuando después de citar un fúnebre poema escrito por un personaje público en su lecho de muerte, prosigue con la fórmula: “Demos vuelta la página, y pasemos de los dramas verdaderos y reales a los dramas escritos, a las escenas del teatro”¹⁶⁷ (ALENCAR, [19-]: 161). En paralelo, se nota en Alencar la explicitación de las dificultades de la escritura como recurso de la

¹⁶⁵ Desafortunadamente, no tuve acceso a las crónicas de Francisco Otaviano, que hubieran sido un interesante contrapunto a las de Mário de Alencar.

¹⁶⁶ “Ajunte-se a isto os bravos, os foras, os espirros, os espreguiçamentos (novo gênero de pateada), e de vez em quando um passeio lírico de uma légua fora da cidade, e ver-se-á que dora em diante, quando os médicos quiserem curar alguma moléstia que exija exercício, em vez de mandarem o doente para a serra ou para os arrabaldes, lhe aconselharão que se aliste nalgum dos partidos, *chartonista* ou *casalonista*, e vá ao teatro”.

¹⁶⁷ “Voltemos a página, e passemos dos dramas verdadeiros e reais aos dramas escritos, às cenas do teatro”.

crónica misma. Ejemplo de lo anterior es la entrega del 21 de octubre de 1855, en la que el cronista medita sobre el uso del tintero, aprovechando este detalle trivial para intercalar noticias mundanas, y terminar el texto con un procedimiento como el que sigue:

Comienzo de nuevo a mirar el fondo de mi tintero para ver si aún hay algo.

¡Esperad! Allá veo surgir lo que quiera que sea, – un pequeño punto, un punto casi imperceptible y confuso, que poco a poco se torna más distinto, como una vela que despunta en el horizonte entre la vasta amplitud de los mares.

Tal vez nos traiga cosas interesantes y curiosas; noticias que os compensen la insipidez de estas páginas ingratas.

¡Oh! ¡El punto crece, crece! Va adquiriendo la fisionomía de una especie de portero de secretaría, o de bedel académico.

Ahora lo veo distintamente; ¡es un viejo amigo!

–¡Bienvenido, mi buen amigo, bienvenido, amigo sincero de los folletinistas y de los escritores, bienvenido, punto final!

No hay remedio, sino cederos el lugar que os compete: helo,

(.)¹⁶⁸

(ALENCAR, [19...]: 238-239)

¹⁶⁸ “Começo de novo a olhar para o fundo do meu tinteiro para ver se ainda há alguma coisa.

Esperai! Lá vejo surgir o que quer que seja, - um pequeno ponto, um ponto quase imperceptível e confuso, que vai pouco a pouco se tornando mais distinto, como uma vela que desponta no horizonte entre a vasta amplitude dos mares.

Talvez nos traga coisas interessantes e curiosas; notícias que vos compensem da insipidez destas páginas ingratas.

Oh! O ponto cresce, cresce! Vai tomando a fisionomia de uma espécie de porteiro de secretaria, ou de bedel de academia.

Agora vejo-o distintamente; é um amigo velho!

-Bem-vindo, meu bom amigo, bem-vindo, amigo sincero dos folhetinistas e dos escritores, bem-vindo, ponto final!

Não há remédio, senão ceder-vos o lugar que vos compete; ei-lo,

Es posible advertir que el recurso funciona a manera de guiño que retoma el otro plano de la experiencia a la que la crónica se refiere. Por la progresiva figuración del punto final, se llega al fin de un texto que es precisamente sobre la dificultad de encontrar su asunto, de dar cuenta del apremio que constituye la escritura periódica.

Las crónicas elegidas de Alencar son dos. La primera fue publicada en el *Correio Mercantil* el 24 de setiembre de 1854, y tiene la particularidad de ofrecer un excelente ejemplo de su factura: presenta un cuadro de costumbres, es decir, la carrera de caballos, pero luego, a propósito de lo anterior, se balancea sobre los acontecimientos políticos (ALENCAR, [19-]: 16), en un oscilar que será eje de la estructuración del texto. Es difícil afirmar la preminencia de Alencar en este recurso, pero considero importante destacarlo, a la par del desarrollo que alcanza en cuanto a las descripciones agudas, las observaciones sagaces, de tal cuadro.

Otro elemento que se debe subrayar, y que pude constatar con posterioridad, es que esta crónica fue elegida en la antología *Boa companhia*, publicada por la Companhia das Letras con organización de Humberto Werneck (2005). No obstante, en esta antología se realiza un recorte significativo en el texto de Alencar, pues se deja únicamente la primera parte, aquella más mundana y leve en torno a la carrera de caballos del Jockey Club, al tiempo que se omite la segunda. Lo anterior revela la estrategia de potenciar el costado menos histórico de las crónicas, optando por su veta literaria o más placentera, que en ciertos casos se asocia a la perdurabilidad del texto. En este sentido, el gesto de presentar la crónica en su totalidad se fundamenta en la idea de que el balance entre el hecho noticioso y la ficcionalización es provechoso que persista en la antología y en la traducción porque constituye, cuando se presenta con la factura de la crónica citada, una unidad.

La segunda crónica de Alencar es del 18 de noviembre de 1855, y fue elegida para integrar la antología por su detenimiento en las posibilidades gráficas que ofrece el periódico. Si observamos la página original del *Diário do Rio de Janeiro*, vemos una exploración de diferentes tipografías en el espacio del folletín, que no pueden escindir del texto de la crónica presentado¹⁶⁹. Se trata de una simulación de la escritura de un folletín transformado en libro: “Me faltaba, no obstante,

¹⁶⁹ Valga anotar sobre esta crónica la necesidad de cotejos de varias ediciones para la fijación de sus recursos gráficos, descuidados en la edición *Ao correr da pena*. São Paulo: Edigraf, [19-].

darles un folletín-libro, y por eso quiero hoy realizar esa nueva transformación del Proteo de la prensa”¹⁷⁰ (ALENCAR, [19-]: 255), indica al comienzo. En parte, esta crónica retoma el mismo tema de la ausencia de inspiración para la escritura diaria, que había sido tratado en la crónica anterior, aunque lo amplía como asunto de toda la “ficcionalización gráfica” que se desarrolla en esta entrega.

El cronista indica que hará un libro del folletín, y lo ejecuta por medio de una ridiculización de ambos soportes, libro y folletín, reduciendo su alcance, parodiando sus respectivas fórmulas discursivas –particularmente ingeniosas son las notas a pie de página que inserta– en tanto propone que: “Todo el mundo sabe que un libro hoy en día no es más que el título, el prólogo, la introducción, y el índice de los capítulos”¹⁷¹ (ALENCAR, [19-]: 258). Y eso es lo que Alencar lleva a cabo: un grosero esquema de intenciones, que ridiculiza su falta de creatividad y su capacidad de expresar algo más que ese aprieto. La efectividad de lo anterior radica en que estamos frente a un texto signado por el “espacio geográfico” en que se presenta, que lo define y condiciona, pero que habilita la duda sobre su propio funcionamiento y razón de ser. Esta ambigüedad sugerida en una crónica de la década de 1850 muestra una dirección de lectura en el corpus que sigue.

III.II.II França Júnior

Antes de llegar a la obra de Machado de Assis, que se extiende por cuatro décadas, es relevante introducir la obra de alguno de los numerosos cronistas contemporáneos a él, que poseen rasgos estilísticos y preocupaciones temáticas bastante distintas. Ese cotejo permite completar el cuadro de las líneas de fuerza en la consolidación de la crónica, y entrever los momentos de cambio que experimenta. Entre los cronistas que produjeron entre 1860 y 1890 que pudieron ser relevados, están Raul Pompeia (1863-1895), França Júnior (1838-1890), Coelho Neto (1864-1934), y Arthur Azevedo (1855-1908)¹⁷². Sin embargo, por cuestiones de tiempo, solamente pudieron ser antologados y traducidos França Júnior, Pompeia y Coelho Neto.

¹⁷⁰ “Faltava-me porém dar um folhetim-libro, e por isso quero hoje realizar essa nova transformação do Proteu da imprensa”.

¹⁷¹ “Todo o mundo sabe que um livro hoje em dia não é mais do que o título, o prólogo, a introdução, e o índice dos capítulos”.

¹⁷² Quedó pendiente la lectura de Lulu Sênior, seudónimo de Ferreira de Araújo (1848-1900), entre otros.

En la nota introductoria “Aos leitores”, de *Folhetins* (1926), libro publicado originalmente por el propio cronista en 1878, Arthur Azevedo lleva a cabo una semblanza del trayecto en prensa de França Júnior, en el que destaca lo prolífico de su obra, y señala, tal vez de forma muy entusiasta por la amistad que los unía, la elegancia y el éxito de su escritura en prensa (AZEVEDO, 1926). Raimundo Magalhães Júnior, años después, en la introducción de *Política e Costumes* (1957), ya se deslinda de las apreciaciones contemporáneas de Azevedo, restituyendo en França Júnior al cronista del Imperio, leve y agradable, aunque conservador, que sin embargo valdría a su entender como documentalista de los tiempos que retrató (MAGALHÃES JÚNIOR, 1957: IX).

Magalhães Júnior realiza una cronología de las ediciones de las crónicas de França Júnior, sobre todo aquellas del *Correio Mercantil* que no entraron en el volumen de 1926, evidenciando cuidado y esmero por ofrecerlas al lector de mediados del Siglo XX brasileño, operación que se torna evidente en las numerosas notas a pie de página de las crónicas que rescata, y la indicación de la fecha de cada texto, elemento ausente en *Folhetins*.

La crónica elegida para esta antología es de ese último libro, por lo que se hizo necesario volver a la *Gazeta de Notícias* para saber la fecha exacta de publicación, que resultó ser el 15 de agosto de 1877. Ocupando el espacio del folletín, en primera página, la crónica está firmada sin seudónimo, con el nombre del autor “França Júnior”. Es un texto que trata acerca de los tranvías, asunto que se repite en varias de las noticias que ocupan la parte alta de la página, es decir, la sección de las noticias. Pero no es por el tema que posee interés para la antología, sino por el preciso manejo del diálogo de França Júnior, la manera en que va recreando las conversaciones que ocurren en el transporte, el cuadro de costumbres que, con trazo ágil, conforma. Este rasgo, consecuencia tal vez de su labor como creador teatral, se torna un punteo por medio de comentarios e interjecciones de los pasajeros sobre asuntos un tanto frívolos que la crónica trata. A modo de curiosidad, vale destacar cómo esta crónica refiere a los folletines de Alencar como pertenecientes a una época anterior a la suya, que es ya la de los tranvías. Este guiño muestra, como muchos otros también indicarán sobre las peleas entre Coelho Neto y Bilac, o las referencias de Edisonina a Bilac; el universo de la prensa que sirve como referencia de un texto producido con miras a un público determinado.

III.II.III Raul Pompeia

John Gledson compara la crónica de Machado con la de Raul Pompeia, argumentando que a la par de la ironía machadiana, de su oblicuidad, y de su monarquismo puesto a prueba por los acontecimientos de la década de 90, habría en Pompeia frontalidad, defensa florianista, y enardecimiento (GLEDSON, 2006a: 229). Las crónicas elegidas para esta antología demuestran temáticamente tal observación, aunque asimismo la amplían en tanto muestras de un cronista con una pretensión estetizante destacable. En este sentido, la primera crónica es del 9 de setiembre de 1888, del *Diário de Minas*, y ofrece un cuadro de los últimos años del Imperio, al recoger los festejos por la vuelta del Emperador. Si bien la relación entre la noticia y la forma en que estructura la crónica es bastante usual –la recurrencia al hecho de estar en el periódico al principio, la crítica a los errores de los festejos en otro párrafo– hay una cuestión estilística en Pompeia que es interesante: la ambientación melancólica de la crónica por medio de imágenes plásticas, muy logradas.

En particular, me interesa destacar el párrafo que cierra la crónica, donde se lee:

La fiesta en este barrio tuvo un atractivo especial. Al quemarse sobre las barcazas, las piezas de artificio y los fuegos cambiantes repetían en el agua lisa los reflejos de luz, escampando hasta el muelle estelas de vivas brasas un efecto indescriptible. Al mismo tiempo, la curva iluminada de la calle, reflejada enfrente, como los fuegos de los barcos, completaba la ilusión deslumbrante de esta iluminación submarina¹⁷³. (POMPEIA, 2011: 53)

De alguna forma, esta crónica se emparenta con las descripciones poéticas de José Martí en sus crónicas de los Estados Unidos, esa

¹⁷³ “A festa neste bairro teve um atractivo especial. Queimando-se no mar sobre barcaças, as peças de artificio e os fogos cambiantes repetiam-se na água lisa os reflexos de luz, descampando até o cais esteiras de vivas brasas um efeito indescriçível. Ao mesmo tempo, a curva iluminada da rua, refletida em frente, como os fogos dos barcos, completava a ilusão deslumbrante de esta iluminação submarina”.

fascinación, aunque no asimilable, por transmitir los festejos, las aglomeraciones, los nuevos acontecimientos de las ciudades.

La segunda crónica de Pompeia corresponde al 15 de diciembre de 1889, y establece una sugestiva relación con Lima Barreto, como se verá más adelante, en un clima *saudosista*, aunque de signo diferente, en relación al Imperio. Publicada en la *Revista Sul-Americana*, se centra en el día de la partida del Emperador hacia Portugal, una vez instaurada la República. Conforman, por parte del cronista, un punto de vista en relación a los hechos que ocurren, que parece desde ya instaurar la distancia para con el antiguo régimen. Mientras que por una parte se involucra en la melancólica despedida del monarca –llega incluso a exclamar “¡Pobre Dom Pedro!” –, simultáneamente traza con un ritmo de suspenso una escena de la cual no es partícipe, y que es como si anticipara el desenlace de los hechos. Como se indica al final del texto, el cronista mira lo que ocurre desde un lugar alto y alejado, que tampoco le permite ver la cara del monarca cuando embarca expulsado hacia Portugal. Hay aquí descripciones logradas que están aunadas al ritmo silencioso y grave de la acción, con momentos de especial riqueza, como aquel puntuado por el suspenso del silencio de la ciudad, en que el cronista describe la llegada de la barca que se llevará al ex monarca:

Una pequeña luz roja se encendió en la oscuridad, frente al muelle, y luego de pocos momentos, al lado del embarcadero del Pharoux, venía a cesar el barullo de la hélice, con dos golpes de una campana de bordo y el pasaje de una rápida sombra flotante sobre la sombra inquieta de las aguas.

– Es la lancha del Emperador –pensaron los que miraban con la opresión natural que debía provocar aquel anuncio de la inminencia de un gran acontecimiento.¹⁷⁴ (POMPEIA, 2011: 119)

¹⁷⁴ “Uma pequena luz vermelha estrelou-se no escuro, diante do cais, e ao fim de poucos momentos, ao lado do molhe de embarque do Pharoux, vinha cessar o barulho da hélice, com duas pancadas de um tímpano de bordo e a passagem de uma rápida sombra flutuante sobre a sombra inquieta das águas.

— É a lancha do Imperador — pensaram os que viam com a opressão natural que devia provocar aquele anúncio da iminência de um grande acontecimento”.

De esta manera, el texto antologado muestra una estrategia de doble acercamiento al hecho histórico: lo retrata por medio de una escritura detenida en detalles y apuntes taciturnos del tiempo pasado, pero asimismo se sitúa desde un afuera, que es funcional a la escena, pero también a las circunstancias que vendrían. Por estas razones, por este especial tratamiento estilístico de lo factual, reconfigurado en un texto que destaca por su distancia melancólica, es que se incluye en el corpus.

III.II.IV Machado de Assis

Es necesario comenzar justificando el mayor número de crónicas de Machado de Assis escogidas para esta antología, cinco en total. Por una parte, tal decisión se basa en la valoración de su obra cronística como una de las más originales, innovadoras y amplias de los cronistas antologados. Por otra, la mencionada amplitud de la obra cronística nos lleva a buscar antologar textos que sean sintomáticos de los cambios que lleva a cabo a nivel estilístico para trazar algunos de sus principales aportes a la crónica brasileña.

La selección de las crónicas de Machado de Assis fue una de las tareas más complejas, por la riqueza de su producción, y por la multiplicidad de ejemplos de antologación anteriores al presente proyecto. El plan de trabajo incluyó en primer lugar la lectura de las diferentes series de crónicas, para realizar entonces una preselección de los aspectos que me interesaba destacar. Acto seguido, las alrededor de cincuenta crónicas resultantes fueron sometidas a una nueva lectura en función de cómo se estaba estructurando la antología, en particular articulando este recorte con otros cronistas contemporáneos, como França Júnior y Olavo Bilac. Ya realizada esa segunda selección, realicé una nueva lectura para complementar los aspectos destacados en cada crónica, buscando formar así el conjunto de crónicas para antologar y traducir, aspecto este último determinante de la selección de una crónica como la del 07/03/1889, sobre el uso de la lengua extranjera y los neologismos, afín a un proyecto de antología en traducción. La “selección de traducción” mencionada anteriormente adquirió especial relevancia en este punto.

Debe notarse que había un trasfondo de realizaciones anteriores, un corpus “antologable” que se prestaba a las comparaciones, y a las influencias. La lectura de las antologías previas fue realizada luego de la segunda selección, y fue un elemento persuasivo en algunas ocasiones, a pesar de que este proyecto buscara desvincularse de una selección

preestablecida. No obstante lo anterior, la lectura de las antologías sirvió para posicionar el proyecto en función de su objetivo de no ceder a la “tentación” de antologar algunas crónicas conocidas, como la del Sermón del Diablo, pero constatar lo remarcable de una como la de Pancrácio, ya antologada, pero incluida en esta propuesta. En este sentido, se anotará cuándo la crónica ha formado parte de conjuntos previos, y se hará mención a estrategias como la de titular las crónicas en la edición de Mário de Alencar (1914), con títulos que luego se volverán célebres.

La primera crónica antologada es la del 07/12/1862, publicada en la *Semana Ilustrada* con el seudónimo “Dr. Semana”. Es un texto ingenioso que introduce desde temprano la ironía de un cronista implacable, que hace foco en los diferentes tipos de “insectos” políticos. Estructurada sobre la tan mentada “falta de tema” de las plumas al servicio de la prensa, revela su asunto recién al final, cuando el cronista se identifica con el peor tipo de aquellas “garrapatas políticas”. Como mecanismo, se advierte una mordaz y progresiva crítica de esos tipos sociales, pero que se revierte, o al menos atenúa, con la revelación del cronista de él mismo como uno de ellos. Irónico, evidencia los desplazamientos a los que Machado somete al lector, que una vez que cree identificar el móvil del texto, éste es desintegrado y suplantado por su contrario, esa “volubilidad” que Schwarz encuentra en Brás Cubas, pero que es posible advertir también en las crónicas:

Es parte de la volubilidad, como la describimos, el consumo acelerado y sumario de posturas, ideas, convicciones, maneras literarias, etc., enseguida abandonadas por otras, y por ende descalificadas. El movimiento recurre al stock de las apariencias elucidadas, a través del cual, en el límite, destrata la totalidad de las luces contemporáneas, a las que subordina a un movimiento contrario al de ellas, que en consecuencia quedan privadas de credibilidad¹⁷⁵. (SCHWARZ, 2000: 40)

¹⁷⁵ “Faz parte da volubidade, como a descrevemos, o consumo acelerado e sumário de posturas, idéias, convicções, maneiras literárias etc, logo abandonadas por outras, e portanto desqualificadas. O movimento recorre ao estoque das aparências esclarecidas, através do qual, no limite, destrata a

Schwarz insiste en la fluctuación valorativa que de estos movimientos resulta, una “conversión de la supremacía en disminución”¹⁷⁶ (SCHWARZ, 2000: 56), notable asimismo en la serie “Bons dias!”, de la que elegí dos crónicas para esta antología: la del 19/05/1888, conocida como la crónica de Pancrácio; y la del 07/03/1889, ambas publicadas en la *Gazeta de Notícias*. La primera de ella no precisa demasiadas presentaciones. Dentro del clima de la abolición de la esclavitud, Machado construye una pequeña anécdota con un supuesto criado, de nombre Pancrácio. El texto, que ha sido ampliamente antologado, construye de manera mordaz las tensiones inherentes a una sociedad esclavista, que de un momento a otro cambia a un nuevo orden sobre el que no había un consenso. La hipocresía, y el oportunismo, son tratados de una forma despiadada, pero con un tono leve y festivo, en un texto repleto de interjecciones, alusiones a lengua extranjera, pero que trae como trasfondo el fin de un sistema y cambios en torno a los cuales Machado de Assis no tenía demasiadas esperanzas. No es meramente temático el recorte, sino que la elección se orienta por la tensión que el cronista consigue entre la inmediatez del momento histórico, y la forma ficcionalizada de trazar una crónica del mismo. Recordemos que el lector no recibe este texto como un cuento, sino como una crónica dentro de la serie, lo que potencia esa tensión.

Ya la segunda crónica de “Bons dias!” es una digresión traductiva de la presente selección. Publicada el 07 de marzo de 1889, también en la *Gazeta de Notícias*, es una crítica a la formulación de neologismos absurdos, así como al uso irrestricto y a la fascinación por la lengua extranjera. Su inclusión en la antología problematiza el lugar que erige la traducción como escenario del tránsito entre dos lenguas próximas como el portugués y el castellano. ¿Es posible construir un lugar intermedio para la crítica de Machado al uso del francés, por ejemplo, desde la intersección de una etimología del castellano con la prescindencia de notas aclaratorias?, es una pregunta que fue realizada según avanzaba esta traducción.

Las últimas dos crónicas elegidas pertenecen a la serie “A Semana”, y siguiendo a Gledson, considero que expresan de manera más enérgica la tensión entre el mundo externo y la intimidad reducida

totalidade das luzes contemporâneas, as quais subordina a um princípio contrário ao delas, que em consequência ficam privadas de credibilidade”.

¹⁷⁶ “[...] conversão da supremacia em diminuição”.

del cronista. Como reafirmó el crítico inglés sobre esta serie de Machado de Assis en entrevista personal¹⁷⁷:

En la década del 90, su impulso creativo se dirige hacia las crónicas de la serie ‘A Semana’, un tercio de su producción cronística total. Es allí que se concentra su producción de esos años, desde 1892 hasta 1897, y es donde sobresaldrá no solamente la madurez como autor, sino también la situación política de la república y la modernización¹⁷⁸.

Las crónicas son del 24 de setiembre de 1893 y del 16 de junio de 1895. La primera, que se publica en el cuerpo de la página de la *Gazeta de Notícias*, en la primera esquina de la izquierda, ocupa un lugar privilegiado en la disposición de los textos de ese día. Si bien tiene una vinculación con la Revolución de la Armada que ocurría esos días, y que es noticiada en varias ocasiones, ese hecho puntual y dramático da pie al cronista para construir un tipo de ficción delirante. Es una crónica en la que la tensión entre la gravedad del hecho puntual y la evasión del mismo por medio de una ficcionalización realizada de común acuerdo con el lector es axiomática. En este sentido, junto a la crónica de Pancrácio, considero que sean los dos ejemplos mejor logrados del contrapunto entre la causalidad y la casualidad que se proponen en esta antología. El “arte de las transiciones” (MACHADO, 2008: 128) del cronista pasa en esta crónica por un ir y venir entre el ruido de los ataques de la Armada y lo que desarrolla en el sueño –una visita al cielo montado en un rayo. No es un punteo de temas, es la incorporación de las dos dimensiones en el mismo texto, y por ello el valor clave que adquiere en esta selección.

La última crónica de Machado de Assis elegida es la del 16 de junio de 1895, construida a partir de la noticia del asesinato de un niño en Rio Grande do Sul por sus padres. Siguiendo la observación de la crónica anterior, se enmarca asimismo en la ficcionalización sobre la anécdota ínfima, remontando el texto hacia el ámbito de la ironía sobre

¹⁷⁷ Ver entrevista en “Anexo A” de esta tesis.

¹⁷⁸ “Na década de 90, seu impulso criativo se dirige às crônicas da série *A Semana*, um terço da sua produção cronística total. Ali é que se concentra sua produção desses anos, de 1892 a 1897, e ali sobressai não só a maturidade do autor, como também a situação política da república e a modernização”.

la filosofía de Schopenhauer. Aunque es menos oscura y hermética que la anterior, su ironía es más despiadada, llegando a la crueldad en algunas ocasiones, cuando propone la responsabilidad del niño sobre el destino de su vida. El tono del texto es de desparpajo, enfundado en una aparente asepsia del relatar lo ocurrido. Cabe anotar que comienza por establecer la noticia, el vínculo con los hechos cotidianos, y a partir de ello desarrolla la crónica. Por lo tanto, esta recurrencia inicial marca un distanciamiento de un texto que bien podría ser un cuento, si no fuera por esta información nada indiferente.

El conjunto de las crónicas de Machado de Assis antologadas se revela así como un bosquejo de tendencias innovadoras en el género, que aprovechan la posición de la escritura en prensa para desarrollar un estilo punzante e irónico. Podemos ver una cierta influencia en el estilo de Bilac en la década de 1890, pero que se extingue en las crónicas de la última fase del poeta parnasiano. Ocurre sí por medio de Machado de Assis la consolidación del género dentro de la prensa escrita, el afianzamiento de sus herramientas, cambios que prepararán el terreno para el nuevo embate de los cambios mediáticos que habría de venir: los reporteros y la noticia como un bien de consumo inmediato, que será visible en esta antología con las crónicas de João do Rio.

Antes de llegar a estas “crónicas-reportaje”, valgan dos digresiones con la introducción de cronistas de una fase anterior en cuando a estilo y temáticas.

III.II.V Olavo Bilac

Como recuerda Antonio Candido en el ensayo “A Vida ao Rés-do-Chão” (1992), la crónica de Olavo Bilac (1865-1918) demuestra lo afianzado que estaba el género en Brasil a fines del Siglo XIX, apuntando cómo en las crónicas su estilo es asimismo menos pretencioso, redundante y “opulento” que en su obra poética. La tarea que ha hecho Antonio Dimas (2006), permite confirmar las observaciones de Candido. Además, propicia el encuentro con la totalidad de una obra cronística despareja, pero no por ello carente de puntos de interés. En esa lectura, llama la atención que estas crónicas hasta 1900 poseen algunos rasgos estilísticos similares a las de Machado de Assis, en la recurrencia al detalle inusual, a la anécdota nimia, a trazos innovadores en la página del periódico, pero no una dosis tan alta de ironía como el primero. Paralelamente, se advierte menos mesura, más exposición del deseo, de la carnalidad, y menos abstracción. Pero ello va gradualmente desapareciendo en la primera década del nuevo

siglo, con crónicas menos arriesgadas, y más conservadoras en los temas y en el estilo.

Al analizar la crónica de Bilac, Dimas asimismo nota un “fingimiento retórico” como marca de su carrera (DIMAS, 2006c: 40). Detecta en él un progresivo interés en la ciudad de Rio de Janeiro como protagonista de sus textos, así como el tránsito del sarcasmo a la ironía y la emergencia de temas de interés comunitario o urbano, reemplazando a la política más abstracta (DIMAS, 2006c: 41). Sobre el final de la carrera como cronista, ocurre justamente lo que sugiere Dimas en *Tempos eufóricos*, donde Bilac mantendría un “ideal de elegancia y de belleza ya codificado y congelado”¹⁷⁹ (DIMAS, 1983: 66), acentuado por sus filiaciones políticas y desencantos públicos.

La primera crónica seleccionada, del 4 de octubre de 1894, se ocupa del alto precio de la carne, recreando desde el principio la fuerza de la voluntad popular: “Y en las columnas de los periódicos, las cinco letras de esa palabra se estampan, altas y gruesas, apuñalando la vista, túrgidas de insistencia y de tinta de impresión”¹⁸⁰ (DIMAS, 2006a: 129). El texto se estructura a partir de la voluntad de convencer al pueblo de las bondades de los vegetales, pero se trata de una exhortación en la que el mismo es destrutado, insultado y despreciado, un movimiento que recuerda a Machado de Assis, con quien en aquel momento Bilac compartía oficio en la *Gazeta*. El movimiento se muestra irónico por dislocar el lugar desde donde el cronista se coloca, un juego al que el lector deberá someterse para llevar adelante la lectura.

La segunda crónica en la antología, del 30 de marzo de 1895, también publicada en la *Gazeta de Notícias*, marca la salida al exterior del cronista, la entrada en la agenda de temas del afuera, de lo insólito, lo popular, las bajezas de las manifestaciones de una ciudad, que en este caso, se vuelca a los juegos de azar. Bilac declara desde el principio de la crónica su deber de “mantener bien informado” al público, por lo que va hasta el lugar de los hechos, el zoológico de Drummond. A pesar de su curiosidad, no se entretiene con la multitud, se mantiene con una mirada que lo distancia, pero que no evita anotaciones metonímicas como las que siguen:

¹⁷⁹ “[...] ideal de elegância e de beleza já codificado e congelado”.

¹⁸⁰ “E nas colunas dos jornais, as cinco letras dessa palavra se estamparam, altas e grossas, apunhalando a vista, túrgidas de insistência e de tinta de impressão”.

brincas fuertes hervían; una riña, de vez en cuando, nacía de la pisadura de un callo o del aplastamiento de una galera y, entonces, sopapos rápidos vibraban, con un estallido seco; a mi alrededor, se exprimían rostros congestionados, violetas como berenjenas, de ojos salidos y bocas jadeantes; toda aquella multitud resoplaba y sudaba, en una nube de polvo que olía mal¹⁸¹. (DIMAS, 2006a: 157)

Esta crónica tiene también frases de efecto, observaciones innecesarias, un cierto dramatismo en las descripciones de los animales enjaulados, lo que no invalida el desarrollo que pasa por ofrecer el cuadro de costumbres, adentrarse en el recinto de los animales con una mirada compasiva que justifica el juego de azar; para finalmente rematar el texto con una intención moralizadora, tendiente a abogar en contra de esa misma costumbre. El recorrido de Bilac sí expone la reciprocidad de la práctica cronística con las nuevas costumbres de la ciudad, y una postura distinta frente a la multitud, de fascinación y desprecio simultáneos.

La tercera crónica de Bilac sigue la línea de la anterior, aunque se centra en las vicisitudes del periodismo en los tiempos que corrían. Publicada el 11 de junio de 1895 en el mismo medio que las anteriores, demuestra los cambios tecnológicos que ocurrían en la ciudad de Rio de Janeiro, y que modificaban no solo la vida de sus ciudadanos, sino también la percepción del oficio periodístico, y el estilo de la escritura para la prensa. En este texto, leemos la abstracción del periodista por medio del nombre “X”, el sujeto sometido a una lógica de la inmediatez de la noticia, agitado en su sensibilidad por el tranvía, la impresión, el telégrafo. En esta crónica, conviven las exclamaciones más grandilocuentes de Bilac con las oraciones breves y concisas, en un contrapunto que es también el del miedo y el deseo en relación al progreso. A este respecto, destaco un pasaje de identificación del

¹⁸¹ “[...] descomposturas grossas ferviam; uma rixa, de quando em quando, nascia da pisadura de um calo ou do amarfanhamento de uma cartola e, então, sopapos rápidos vibravam, com um estalo seco; em torno de mim, espremiam-se rostos congestionados, roxos como berinjelas, de olhos esbugalhados e bocas aflantes; toda aquela multidão ofegava e suava, numa nuvem de poeira que cheirava mal”.

periodista con su oficio, que se transforma en aquello de lo que se ocupa:

En medio del viaje, el tranvía eléctrico (¡justo eléctrico!) reduce a polvo impalpable el cuerpo de un transeúnte. X toma el lápiz y registra el hecho: y ya es su propio cuerpo de periodista que siente el dolor terrible del despedazamiento...¹⁸²
(DIMAS, 2006a: 165)

Este tipo de crónicas se harán más comunes a partir de fines de siglo, acentuándose la rapidez de una realidad a la que el escritor, devenido cronista, no logra abarcar por completo en el texto, y demostrando los cambios en el ambiente intelectual.

Ahora bien, antes de pasar a dos cronistas que tematizan este aspecto de la modernidad desde diferentes ángulos, como Pedro Kilkerry y João do Rio, está la producción de una cronista cuyos textos siguen perteneciendo a una escritura menos radical y más comedida.

III.II.VI Elvira Gama

Es probable que se alegue que la inclusión de una crónica de Elvira Gama en este corpus se haya guiado por una representación de género, dado que ninguna otra cronista mujer es antologada. Como indica Carvalho, Gama es “un objeto de estudio de veras curioso. Mujer escritora, en una época de flagrante machismo”¹⁸³ (CARVALHO, 2014: 46). La crónica seleccionada y traducida pertenece a la serie “Cartas de Sinhá Miquelina”¹⁸⁴, publicadas como parte de la sección deportiva en *O Paiz* en la década de 90. Su inclusión en la antología se justifica sobre todo por el dominio del lugar que el periodista ocupa en la prensa, el diálogo instaurado con el público al que se dirige, los juegos que esa posición le permite. Hay allí algunas faltas de ortografía deliberadas, un

¹⁸² “Em meio da viagem, o bonde elétrico (não fosse ele elétrico!) reduz a pó impalpável o corpo de um transeunte. X toma do lápis e registra o fato: e já é o seu próprio corpo de jornalista que sente a dor terrível do despedaçamento...”.

¹⁸³ “[...] um objeto de pesquisa deveras curioso. Mulher escritora, numa época de flagrante machismo”.

¹⁸⁴ La primera aproximación a esta cronista se debe a la tesis de Carvalho, a partir de la cual fue posible conseguir un volumen editado de sus crónicas (GAMA, 1896).

“descuido”, que se apoya en la identidad frívola con la que se construye como cronista.

Ya sea por el establecimiento de un seudónimo ficcional, como por la recurrencia a elementos metalingüísticos mediante un humor leve y falsamente “ingenuo”, el texto del 2 de setiembre de 1893 antologado justifica su inclusión. Hay además varios elementos que vale resaltar: la introducción de un fragmento inicial ajeno a la carta misma, no se sabe si del “redactor”, destinatario de la carta, o de la propia cronista, lo que poco importa dada la regularidad con que observamos este recurso en la serie dentro de la que se inscribe. Se observa, por otra parte, que el formato carta le permite un tono semiconfesional, en que la cronista construye una voz que peca por ignorante, cuando en realidad el trasfondo es burlón. El objetivo dentro de la lógica de la carta es obtener, algún día, un lugar de privilegio en el periódico en que el texto es publicado. Este ir y venir en la lógica del medio de prensa se repite en sus textos, en los que no solamente inventa el seudónimo “Sinhá Miquelina”, sino que construye otros personajes con los que dialoga, y que los lectores llegan en momentos a creer verosímiles, como es el caso de su supuesta prima “Constanza Boato” (“boato” en portugués quiere decir noticia de fuente desconocida, chimento).

El texto de Gama no es una gran crónica, aunque tiene un tono íntimo, frívolo, y una liviandad que vale la pena ver en su articulación con el ejercicio metadiscursivo al que es sometida. Considero que es un texto representativo del prestigio del cronista en relación a sus lectores, y de las libertades ficcionales que se le permitían dentro de ese marco de acción, pero aún ligado a un momento en el que recién se delineaban temas más sensacionalistas.

III.II.VII Pedro Kilkerry

La inclusión de Pedro Kilkerry en esta antología está relacionada con la lectura comparativa que fue realizada en el CAPÍTULO II de la presente tesis, en la que se articularon las crónicas de Julio Herrera y Reissig con las del poeta bahiano. Por una parte, esta puesta en relación permite entrever las concomitancias que a nivel estilístico ocurrían ya iniciado el Siglo XX en dos puntos distantes de Iberoamérica, como Salvador y Montevideo. Al mismo tiempo, es una razón de peso para introducir dos crónicas extrañas en su estilo, impregnadas de lirismo, una construcción más oscura de la modernización de la vida personal y pública. Este mecanismo, en la primera crónica, publicada el 4 de marzo de 1913 en el *Jornal Moderno* de aquella ciudad, llega a disgregar al

propio tipógrafo, condensándolo en esa “urgencia sudorienta” (CAMPOS, 1985: 167), en un texto breve y sugerente que incluye dictámenes a favor de una poesía menos atenta a la forma fija, entre otras exhortaciones.

Mientras tanto, la segunda crónica que integra la antología, publicada el 5 de marzo de 1913 en el mismo periódico, amplía la anterior, en tanto no se guía por una anécdota puntual, sino más bien por una reflexión pesimista sobre la realidad social y los valores morales. Dentro del conjunto, son los dos textos que huyen más del formato usual de una anécdota puntual, trasladándose hacia el compartir con el lector impresiones, fragmentos aparentemente inconexos, con un estilo lírico, poco preocupado por la referencialidad externa, por el servicio a la noticia.

III.II.VIII João do Rio

Con la crónica de Bilac del zoológico, es posible observar los indicios de una nueva forma de hacer crónica, en estrecho contacto con un afuera que hasta el momento entraba de manera depurada en el texto. El reportaje como práctica periodística surge a partir de 1850, busca la información donde ocurrió el hecho, y comienza así una rivalidad con la crónica, menos “moderna” a los ojos de los lectores (THÉRENTY, 2007: 267). Esta puja, que ya había existido con el género *premier-Paris*, no se resuelve por la exclusión de la crónica o el reportaje, sino que motiva una modificación de ambos en tanto géneros que evolucionan dentro de la matriz del periódico:

el reportaje a la francesa destrona a la crónica, sin dudas porque, empresa más democrática, más consensual, se fundió con el surgimiento de un periodismo de masas. Pero, al mismo tiempo, el molde de la crónica como estudio fisiológico y trabajo sobre la ocurrencia ayudó a crear un cierto tipo de escritura de reportaje que se distingue netamente del periodismo anglosajón. La crónica, por sus fuertes vínculos con otros géneros dentro del periódico, ya que también ella constituye la matriz de un subgénero romántico, el *roman-chronique*, y del poema en prosa, forma indudablemente, entre 1830 y 1890, el género

pivote de los periódicos¹⁸⁵. (THÉRENTY, 2007: 269)

La inclusión de *João do Rio*, seudónimo de Paulo Barreto (1881-1921), se inscribe en esta tendencia apuntada por Thérenty en Francia, que tuvo un gran éxito a comienzos del Siglo XX en Brasil. Prueba de ellos son las crónicas antologadas, extraídas de la obra vasta del primer cronista propiamente dicho de la *belle époque* carioca, sobre quien existe un relativo consenso acerca de su importancia en el desarrollo del género, y en la innovación en los temas, predominantemente urbanos. Sin embargo, como recuerda Candido, la crítica demoró algunas décadas en valorar el conjunto de la producción de João do Rio (CANDIDO, 1978: 197). Hubo en ese silencio una asociación de obra y vida, donde el desprecio al homosexual, proveniente de una clase no adinerada, es probable que haya tenido su cuota parte. Esta lectura que identifica en grados variables ambas dimensiones se repite en un texto como el de Lêdo Ivo, que oficia de marco introductorio a la edición del *Cinematógrafo*, donde se refiere a João do Rio en contrapunto a Lima Barreto:

Mientras Lima Barreto se vestía andrajosamente, y buscaba en las colaboraciones periodísticas el complemento financiero para el sustento de su vida de pequeño funcionario del Ministerio de Guerra, el gordo y triunfante bebedor de *champagne* João do Rio transitaba por los salones mundanos y las embajadas, con sus trajes de hechura inglesa, su monóculo, y su frase chispeante. Y, en grandes y demorados viajes,

¹⁸⁵ « [...] le reportage à la française a détrône la chronique, sans doute parce que, entreprise plus démocratique, plus consensuelle, il se confondait avec la montée d'un journalisme de masse. Mais en même temps le moule de la chronique comme étude physiologique et travail sur le mot d'esprit a contribué à créer un certain type d'écriture de reportage qui se distingue nettement du journalisme anglo-saxon. La chronique, parce qu'elle entretient des liens forts avec les autres genres du journal, parce qu'elle a constitué aussi la matrice d'un sous-genre romanesque, le « roman chronique », et du poème en prose, forme sans doute, entre 1830 et 1890, le genre pivot des journaux ».

respiraba la brisa de los transatlánticos. Eran dos caminos y dos destinos¹⁸⁶. (IVO, 2009: X)

No obstante, a nivel biográfico los dos destinos fueron bastante similares: el ataque cardíaco de João do Rio, simbólicamente en un taxi, y la locura y la enfermedad de Lima Barreto, hechos que truncaron dos carreras literarias y periodísticas que hoy se pueden ver como antagónicas.

El éxito de João do Rio ocurre a medida que escribe para la prensa. Son textos que, como fue mencionado en el CAPÍTULO II, muy pronto son antologados en libros, reflejando la profesionalización del reportero, la delimitación de un proceder, y de una escritura con gran aceptación. Los mismos poseen una similitud con el formato de un cuento, al tiempo que repiten una fórmula que es la de dar al lector la posibilidad de entrever un aspecto inusual o marginal de la sociedad en la que vive. El estilo es desenfadado, propenso a rescatar nuevas expresiones y fenómenos de la ciudad. No hay un peso tan determinante de las herramientas estilísticas, como sí la innovación temática y un relativo efectismo en los procedimientos, como se puede notar en *Vida vertiginosa* (RIO, 1911), libro que presenta 25 crónicas que expresamente tematizan diferentes aspectos de la modernización de la vida cotidiana.

El recorte de la obra de João do Rio abarca dos crónicas, que por su extensión mayor al resto de los textos antologados, compensan por la variedad de elementos que introducen. Por ello, se decidió seleccionar “O barracão das riñas”, del 02/08/1907, donde João do Rio realiza un cuadro muy agudo de las riñas de gallos, tanto en lo que refiere a los humanos, marginales en su mayoría, como también en lo que tiene que ver con los gallos. El texto es atrapante, posee la dosis de expectación de lo que el cronista verá en la pelea, describe con detalles el transcurrir de la jornada, y tiene en relación a las crónicas anteriores antologadas la novedad de la escritura sobre otra ciudad, a la que solamente accede el reportero frente a los lectores. Este punto es clave, ya que esa posición

¹⁸⁶ “Enquanto Lima Barreto se vestia andrajosamente, e buscava nas colaborações jornalísticas a complementação financeira para o sustento de sua vida de pequeno funcionário do Ministério de Guerra, o gordo e triunfante e bebedor de *champagne* João do Rio transitava nos salões mundanos e nas embaixadas, com os seus ternos de fazenda inglesa, o seu monóculo, e a sua frase cintilante. E, em grandes e demoradas viagens, respirava a brisa dos transatlânticos. Eram dois caminhos e dois destinos”.

es la que le permite recrear diálogos y comportamientos de un submundo que descubre para la cultura oficial.

Ya la inclusión de la segunda crónica, del 26/12/1906, se da porque aún en un mismo texto algunas constantes en la obra del cronista: el devaneo por la ciudad, la fascinación y el repudio por la masa, la seducción de la modernización por la vía del automóvil, que sirve de elemento en la configuración del texto en sí. Este aspecto, que Julio Ramos conceptualiza como “retórica del paseo” (RAMOS, 2009), funciona a nivel temático, pero también estilístico:

El paseo ordena, para el sujeto, el caos de la ciudad, estableciendo articulaciones, junturas, puentes, entre espacios (y acontecimientos) desarticulados. De ahí que podamos leer la retórica del paseo como una puesta en escena del principio de narratividad en la crónica. (RAMOS, 2009: 232)

Literalmente, en la crónica elegida el cronista se desplaza de una misa a otra por medio del “deslizar” del automóvil. Ello, sumado a pinceladas “vertiginosas”, compone una crónica que fascina en la lectura, y no deja de constituir un contradictorio cuadro de costumbres en pleno proceso de “bota-baixo” en Rio de Janeiro:

Cuando pasamos el túnel en un estruendo de metralla y dimos a los campos de Copacabana, la velocidad fue vertiginosa, y era apenas vagamente que se divisaban, huyendo de la saña de los bip-bips, del estrépito de las ruedas, la línea de fieles de los alrededores bordeando el campo y, a la izquierda, en una diadema de estrellas, la iluminación de la iglesita¹⁸⁷. (RIO, 1997: 219)

En el recorte operado, se advirtieron algunas líneas temáticas, y estilísticas, comunes a las crónicas antologadas de Olavo Bilac, como por ejemplo la similitud entre “O dia de um homem em 1920”, del

¹⁸⁷ “Quando passamos o túnel num fracasso de metralha e demos nos campos de Copacabana, a velocidade foi vertiginosa, e era apenas vagamente que se divisavam, fugindo à sanha dos *fon-fons*, ao estrépito das rodas, a linha de fiéis da redondeza marginando o capinzal e, à esquerda, num diadema de estrelas, a iluminação da igrejinha”.

09/05/1909, no recogida en esta antología, y aquella de Bilac de 11/06/1895, del periodista enajenado, sumido en la propia repetición e inmediatez de su tarea. Ambas, con signo diferente, asimismo establecen ligaciones con la crónica del 5 de marzo de 1913 de Kilkerry. Como podemos observar, esa preocupación por la rapidez de los cambios, y de las consecuencias que ello tenía sobre la vida mediática, se torna un eje temático de peso en estas crónicas de principios del Siglo XX, en una tendencia que, como bien sabemos, excede los límites de Brasil.

III.II.IX Coelho Neto

Coelho Neto, exitoso escritor brasileño, se dedicó a la prensa escrita por varias décadas desde 1880 –en el prólogo a sus *Melhores Crônicas*, Ubiratan Machado afirma que son ocho mil los textos de su autoría (COELHO NETO, 2009). Es una carrera que se sitúa contemporáneamente a la de Machado de Assis y França Júnior, hasta convivir, no sin problemas, con la producción de Lima Barreto. El preciosismo verbal de Coelho Neto, que los modernistas brasileños luego atacaron, se advierte en crónicas que pecan por lo excesivo de la adjetivación, por el rebuscamiento en ocasiones inútil, por textos que si bien son amenos, no revelan un trabajo demasiado original sobre la lengua.

No obstante lo anterior, hubo dos crónicas que llamaron la atención por relacionarse al corpus antologado. La primera de ellas, del 25 de marzo de 1920, es una sátira sobre un hombre adicto al fútbol que descuida sus deberes maritales. El texto, humorístico, se revela como un anticipo tal vez de las crónicas, ya entrado el Siglo XX, de Nelson Rodrigues; y sirve para establecer un diálogo directo con la crónica de Lima Barreto del 4 de octubre de 1919.

La otra crónica, sin fecha de publicación en la antología referida, es una defensa *saudosista*, repleta de palabras virtuosas y profusamente adjetivada, de la raza colonial de ganado brasileña. Como se podrá advertir, la primera parte de la crónica es un cuadro de costumbres muy ampuloso, cuyo estilo no encuentra demasiado parangón en esta antología, por lo profuso de la descripción de un banquete. A partir de esa oda exaltada de la comida nacional, el cronista desglosa un problema particular, que es la carne vendida en las carnicerías cariocas. El lector advertirá en estos textos un cronista conservador, de lenguaje artificioso, pero que incluso por estos excesos, y por el distanciamiento que de ellos realiza Lima Barreto, a continuación en el corpus, es útil poner en relación en la presente antología.

III.II.X Lima Barreto

Dentro de la disposición de cronistas antologados, Lima Barreto es ante todo un contrapunto. ¿En qué sentido? En el de introducir una visión no solamente irónica, sino comprometida y crítica de su momento histórico y social, de signo asimismo diferente al de las crónicas de Kilkerry. Ello ocurre por medio de una obra que irá evolucionando en su forma, pero que irá además perfeccionando la crítica a lo mundano y lo moderno, sin claudicar de su visión sobre la injusticia y la desigualdad. No menos importante es que, al mismo tiempo en que la crónica de Bilac se institucionaliza, y esclerosa, la de Lima Barreto comienza a ganar soltura y capacidad de introducir ideas y formas originales.

La enemistad con Coelho Neto por su alabanza al deporte, la defensa de las mujeres ultimadas por sus maridos, o inclusive el resentimiento por haber sido relegado a periodista en vez de ingeniero, asunto que encubre la cuestión racial, son asuntos que se repiten en sus crónicas, de manera que:

es esta exclusión que determinará su vida como cronista, garantizando su independencia ante el poder ejercido por los influyentes de la prensa y tornándolo un especial intérprete de la ciudad, inmune a la frecuente cooptación que ocurría con los intelectuales¹⁸⁸. (RESENDE, 2004: 11)

Aunque Lima Barreto comienza su colaboración con la prensa en 1900, las crónicas escogidas están situadas bastante más adelante en su carrera, y datan todas ellas de a partir de 1919, que es el momento en que es declarado incapaz de llevar adelante su trabajo en la Secretaria da Guerra, y se dedica a la escritura en prensa. Hay en esa producción tardía una maduración del estilo de los textos, donde observamos un refinamiento de sus herramientas estilísticas, introduciendo con más énfasis la ficcionalización al servicio de una mirada politizada y combativa. Este mismo aspecto es destacado por Beatriz Resende, en el prólogo a la recopilación de sus crónicas, titulado *Lima Barreto*, cuando apunta que los textos hacia el final de su breve vida son más concisos,

¹⁸⁸ “[...] é esta exclusão que irá determinar sua vida como cronista, garantindo sua independência ante o poder exercido pelos influentes da imprensa e tornando-o um especial intérprete da cidade, imune à frequente cooptação que ocorria com os intelectuais”.

incorporando al coloquialismo como recurso de esa escritura para prensa, rasgo por el que habría llamado la atención de los modernistas paulistas (RESENDE, 2004: 20-21), y que hace de puente con el último de los cronistas antologados.

Las cuatro crónicas elegidas fueron publicadas en *Careta*, una revista ilustrada de amplia circulación. Por una parte, hay dos crónicas de tipo mundano, pero que no dejan de lanzar una crítica a la sociedad moderna y sofisticada, como son “Las vaporosas” y “Un partido de *football*”, ambas publicadas el mismo día, 4 de octubre de 1919. Hay en estos dos textos breves un tratamiento de la alta sociedad y de la fascinación que el nuevo deporte despertaba entre los cariocas de una manera que ya no es la del cronista obnubilado, sino replegado en un sitio distante. Lo más interesante es el tono burlón, de oraciones cortas y precisas. La primera de ellas se detiene sobre las nuevas formas de retratar a las damas de la alta sociedad en los periódicos, en un ejercicio que alaba y desmenuza con un juego metalingüístico los calificativos utilizados por sus colegas periodistas. Ya la segunda crónica retoma un asunto de larga data que lo enfrenta al escritor Coelho Neto, el fútbol, o “football” como anota, asunto que condensaba diferentes visiones del progreso. Como apunta Miranda Pereira:

Más que un canal de comunicación con los grupos iletrados, como había sido el carnaval a fines del siglo XIX, el fútbol aparecía como un medio de intervención directa en las prácticas de esos grupos –que, permitiendo una transformación radical en el propio ‘carácter’ del país, era caracterizado por sus defensores como un gran elemento de regeneración nacional¹⁸⁹. (MIRANDA PEREIRA, 1998: 204).

La crónica de Lima Barreto insta una crítica que pasa por un colocar en tela de duda la supuesta virtud de un deporte racista, ápice del afán modernizador que vivía por entonces la república.

¹⁸⁹ “Mais do que um canal de comunicação com os grupos iletrados, como fora o carnaval em fins do século XIX, o futebol aparecia como um meio de intervenção direta nas práticas desses grupos – que, permitindo uma transformação radical no próprio ‘caráter’ do país, era caracterizado pelos seus defensores como um grande elemento de regeneração nacional”.

Menos mundanas, las dos crónicas que siguen son textos con un asidero fuerte en la realidad, pero que dan pie al cronista para evocaciones melancólicas con un estilo agudo que los transforman en excelentes componentes de esta antología. Una cierta confesión, de desencanto o fastidio, entra a la crónica, no ya mediada por el humor o la ironía, sino más bien por un apartarse del mundo del lector. La crónica del 23 de octubre de 1920 es eminentemente combativa, en que se critica la actual República y también al antiguo Imperio. Se trata de una anécdota sutil: el uso de una determinada lancha para el transporte de los jefes de estado, lo cual no deja de habilitar la recurrencia a su propia infancia para el contrapunto de los tiempos pasados, y la irreverencia a la autoridad, el desencanto del sistema:

No piensen que le tengo particular idea a la galeota y que desee su transformación en balandra; al contrario, mi interés por ella es grande y yo deseaba en realidad verla de cerca, a ella y a otra menor que hay en la isla das Cobras. Tengo por ella el interés que tengo por el mastodonte, por las antigüedades egipcias, asirias, babilónicas y otras, un interés arqueológico¹⁹⁰. (LIMA BARRETO, 2004b: 222-223)

La irreverencia en estas anotaciones, que conforman párrafos cortos y directos, expresan ese desencanto con todo, pero no con el lector, con quien establece un diálogo franco. La última crónica de Lima Barreto, del 26 de agosto de 1922, tematiza los entierros en Inhaúma, y establece ese mismo vínculo con quien lo lee, en el mismo tono confesional:

Sueños de vida rural me vienen; suposiciones de lo que aquello había sido, me pongo a hacer. Indios, cañaverales, esclavos, prisiones, reyes, reinas, emperadores –todo eso acude en vista de

¹⁹⁰ “Não pensem que tenha particular implicância com a galeota e queira a sua transformação em saveiro; ao contrário; o meu interesse por ela é grande e eu desejava mesmo vê-la de perto, a ela e a uma outra menor que há na ilha das Cobras.

Tenho por ela o interesse que tenho pelo mastodonte, pelas antiguidades egípcias, assírias, babilônicas e outras; um interesse arqueológico”.

aquellas cosas mudas que en nada hablan del pasado¹⁹¹. (LIMA BARRETO, 2004b: 553)

Al tiempo que critica la desidia municipal en el cuidado de las calles, que obstaculizan el entierro de los más pobres, hay en la crónica momentos de lirismo, como la evocación del color de la Serra dos Orgãos, en oposición a una escena grotesca, como la del cajón olvidado en un bar durante un cortejo. Estos rasgos tienen una continuidad en las crónicas de Mário de Andrade, que siguen en la antología.

III.II.XI Mário de Andrade

La presencia en esta antología del modernista Mário de Andrade (1893-1945), fallecido prematuramente, se explica por ese infortunio, del que se cumplen en 2015 setenta años. Por ende, la entrada de su obra al dominio público habilita el desfasaje con el resto de los autores antologados, anteriores en lo cronológico, y bastante diferentes en la propuesta de los textos recogidos. Esto no quiere decir que su obra cronística no amerite ser recogida y traducida al castellano, sino más bien que su inclusión implica un relativo salto en la secuencia de la antología propuesta. Junto a Andrade, podrían estar Manuel Bandeira o Carlos Drummond de Andrade, entre otros autores modernistas de primera y segunda fase que poseen una vasta producción cronística, para así ofrecer un cuadro más acabado de este género en las décadas del 20, 30 y 40. Sin embargo, de acuerdo al recorte propuesto, con miras a la publicación de la antología, Mário de Andrade se transforma en un gesto solitario, que sin embargo, retoma y redefine elementos ya presentes o esbozados en las crónicas previas.

En las crónicas de Andrade lo que vemos es una continuidad en la experimentación desde y sobre el género, que se potencia en particular con su trabajo en la reelaboración de una lengua propia, ligada al redescubrimiento que los modernistas brasileños hacen del legado folclórico e indígena brasileño. En otras palabras, sus crónicas valen más por un trabajo sobre la lengua, en la tensión que resulta de los préstamos, los deliberados “errores” lexicales, que sobre el soporte expresamente, trabajo en el que ya existía una tradición brasileña. Tal

¹⁹¹ “Sonhos de vida roceira me vêm; suposições do que aquilo havia sido, ponho-me a fazer. Índios, canaviais, escravos, troncos, reis, rainhas, imperadores –tudo isso me acode à vista daquelas coisas mudas que em nada falam do passado”.

como se advirtió en Lima Barreto, hay un cambio significativo en el punto de vista del cronista: desaparece el tono moralizador que leíamos en las crónicas de Olavo Bilac y Coelho Neto, por ejemplo. Desaparece así la pretensión de convencer, normalizar, y de esta manera irrumpe el lenguaje poético en la nimiedad de lo cotidiano.

Para las tres crónicas, tomé como texto base aquel fijado en *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*, organizado por Telê Porto de Ancona Lopez en 1976. La decisión de no utilizar los textos de aquellas crónicas que están en *Os filhos da Candinha* se basa en que hay una revisión en este libro de 1942 del propio Andrade, que apunta a borrarles las marcas coyunturales, así como sus fechas de publicación, elementos que consideré importante preservar.

En “Mário de Andrade no *Diário Nacional*”, Ancona Lopez indica que el cronista gozaría de ciertos privilegios dentro del diario, como se puede advertir en el respeto a su ortografía “subversiva”. El diario apoya la revolución de 1930 y es cerrado en 1932, y fue un medio en el que también escribió Manuel Bandeira. Allí, sus críticas son firmadas con las iniciales, mientras que los textos como las crónicas, con su nombre completo. Si bien escribe desde 1927, es recién en 1929, después de su viaje etnográfico al Nordeste, que comienza la columna “Táxi”. En esta edición, las crónicas son destacadas en tanto contribuciones a la consolidación de las propuestas modernistas en la gran prensa, y por lo que pueden ayudar a descifrar el “ideario nacional de Mário” (ANCONA, 1976: 21).

No tanto en relación a su ideario nacional, sino en cuanto a su propuesta estética, los tres textos elegidos de su autoría pueden ser leídos como diferentes variaciones de una voz irreverente y cercana al lector al mismo tiempo. La primera crónica, del 15 de febrero de 1931, recogida en *Os Filhos da Candinha* (1963), es una anécdota trivial, la ida al correo, en la que hay un deambular por la ciudad conocida, pero que se transforma en una experiencia reveladora por las anotaciones del cronista, inconexas, subversivas de la normalidad de lo cotidiano. La lengua es coloquial, el estilo ágil, pero incisivo, desde una voz que llega a tener una cierta lástima, una burla, de sí misma, como en el ejemplo que sigue: “Mi ropa color gris se delineaba mal en la tarde nublada y una casi sensación de desnudez me apaleó”¹⁹² (ANDRADE, 1976: 337), una autoironía nueva como voz en esta antología de cronistas.

¹⁹² “Minha roupa cor-de-cinza riscava mal na tarde nublada e uma quase sensação da nudez me caceteou”.

En línea con lo anterior, está la segunda crónica de Andrade, del 12 de junio de 1932, donde, en ocasión de una mítica ida al mar cuando niño, se lee:

Sentí un frío ardiente en mí, no sé, el mar de las pinturas, verde limón, con la playa buena para disparar. Pero todo había quedado en un tal vez medio blando, que lo más seguro era ir al campo como siempre. Y mi incapacidad de ser desistió del mar. Estaba la esperanza, más fácil de sentir eran las vacaciones dentro de dos semanas, quedé todo en esa esperanza¹⁹³. (ANDRADE, 1976: 541)

Ese plástico “tal vez medio blando” hace en el niño que su “incapacidad de ser” deje de lado la esperanza de ver el mar. El desarrollo de la crónica oscila por estas sinécdoques, que le confieren extrañeza y un clima remoto a la misma. La confesión, no interesa si del cronista o de Andrade, se acentúa, con momentos de honda reflexión y exposición de la intimidad:

Sé que estas recordaciones sin interés, le hacen poco caso a este rinconcito de periódico que, como la hoja, es destinado a los lectores. Pero siento que algún día tenía que de veras hacer partícipes a los demás de estas confesiones. Me gusta mucho el mar; y es junto a él, en alguna playa del Nordeste, donde pretendo vivir¹⁹⁴. (ANDRADE, 1976: 543)

La última crónica seleccionada amplía ese deseo en relación a un ambiente natural, ajeno a la ciudad, que genera una fascinación de carácter casi erótico con la malaria. Fue publicada el 8 de noviembre de

¹⁹³ “Senti um frio ardente em mim, não sei, o mar das pinturas, verde-limão, com a praia boa da gente disparar. Porém tudo ficara num talvez tão mole, que o mais certo era mesmo ir pra fazenda como sempre. E a minha incapacidade de ser desistiú do mar. Havia a esperança, mais fácil de sentir que eram as férias pra d’aí a duas semanas, fiquei todo nessa esperança”.

¹⁹⁴ “Eu sei que essas recordações sem interesse, fazem pouco caso deste meu cantinho de jornal que, como toda a folha, é destinado aos leitores. Mas eu sinto que algum dia tinha mesmo que fazer parte aos outros destas confissões. Eu gosto muito do mar; e é junto dele, nalguma praia do Nordeste, que pretendo morar”.

1931, y establece una nueva relación de extrañeza con la palabra, así como con un cuerpo que clama, irónicamente en el medio del progreso de la urbe paulista, por malaria: “Dan unas ganas locas de meterse *igarapé* arriba, ir tener con no sé qué flechas, que *pajés*, qué éxtasis detenidos de existir sin nada más. Y la *maleita...*”¹⁹⁵.

¹⁹⁵ “Dá uma vontade louca da gente se meter igarapé acima, ir ter com não sei que flechas, que pajés, que êxtases parados de existir sem nada mais. E a maleita...”.

III.III La antología en traducción

Causales & casuales

Crónicas brasileñas del Siglo XIX e inicios del Siglo XX

III.III.I Advertencias a la lectura

Las páginas que siguen ofrecen un conjunto de crónicas que de alguna manera trazan el inicio de ese género y su desarrollo hacia el 900 en Brasil, emparentado más de lo que se cree con la crónica rioplatense. La intención no es de ofrecer una retrospectiva que represente a todos los cronistas que trabajaron al servicio de los periódicos y revistas desde 1850 en adelante. Sería una tarea monumental, que demandaría por lo menos una colección entera para ser esbozada. Lo que sigue, pues, es una reunión de textos que muestran convergencias claves con la producción cronística de los uruguayos Daniel Muñoz, Samuel Blixen, o Eduardo Ferreira, o de los argentinos Fray Mocho, Roberto Payró, Soiza Reilly, y tantos otros escritores que impregnaron de literatura la página del periódico del Siglo XIX e inicios del Siglo XX. No menos importante, se trata de crónicas que llaman la atención por la destreza estilística, evidenciando la rapidez con que la fórmula de la *chronique* francesa se extendió en suelo americano y adquirió ribetes propios.

Si bien la disposición de las crónicas es cronológica, el lector puede realizar una lectura aleatoria, que termine por reunir a los textos en la contemporaneidad de su acercamiento. Como en un periódico, saltar de una crónica a otra tiene lo suyo. Sumado a ello, la antología posee el formato bilingüe, que permite entrever las estrategias traductivas utilizadas. Para quien se interese más en una crónica o un cronista, las fechas de publicación originales están indicadas al comienzo de cada una, así como el texto base utilizado para la traducción.

III.III.I José de Alencar

Crónica I. 24/09/1854. *Correio Mercantil*

Edición utilizada: ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. São Paulo: Edigraf, [19-]. Pp. 16-22.

Domingo passado o caminho de São Cristóvão rivalizava com os aristocráticos passeios da Glória, do Botafogo e São Clemente, no luxo e na concorrência, na animação e até na poeira. O *Jockey Club* anunciara a sua primeira corrida; e, apesar dos bilhetes amarelos, dos erros tipográficos e do silêncio dos jornais, a sociedade elegante se esforçou em responder à amabilidade do convite.

Fazia uma bela manhã: - céu azul, sol brilhante, viração fresca, ar puro e sereno. O dia estava soberbo. Ao longe o campo corria entre a sombra das árvores e o verde dos montes; e as brisas da terra vinham impregnadas da deliciosa fragrância das relvas e das folhas, que predispõe o espírito para as emoções plácidas e serenas.

Desde sete horas da manhã começaram a passar as elegantes carruagens, e os grupos dos *gentlemen riders*, cavaleiros por gosto ou por economia. Após o cupê aristocrático tirado pela brilhante parêlha de cavalos do Cabo, vinha a trote curto o cabriolé da praça puxado pelos dois burrinhos clássicos, os quais,

El domingo pasado el camino de São Cristóvão rivalizaba con los aristocráticos paseos de Glória, Botafogo y São Clemente, en el lujo y en la concurrencia, en la animación y hasta en la polvareda. El *Jockey Club* había anunciado su primera carrera; y, a pesar de las entradas amarillas, de los errores tipográficos y del silencio de los periódicos, la sociedad elegante se esforzó por responder a la amabilidad del convite.

Era una bella mañana: –cielo azul, sol brillante, virazón fresca, aire puro y sereno. El día estaba soberbio. A lo lejos el campo corría entre la sombra de los árboles y el verde de los montes; y las brisas de la tierra venían impregnadas de la deliciosa fragancia de las hierbas y de las hojas, que predispone el espíritu a las emociones plácidas y serenas.

Desde las siete de la mañana comenzaron a pasar los elegantes carruajes, y los grupos de *gentlemen riders*, caballeros por gusto o por economía. Después del cupé aristocrático tirado por la brillante pareja de caballos del Cabo, venía a trote corto el cabriolé de la plaza tirado por los dos burritos clásicos, los cuales, a

apesar do nome, davam nesta ocasião a mais alta prova de sabedoria, mostrando que compreendiam toda a força daquele provérbio inventado por algum romano preguiçoso: *Festina lente*.

Tudo isso lutando de entusiasmo e ligeireza, turbilhonando entre nuvens de pó, animando-se com a excitação da carreira, formava uma confusão magnífica; e passava no meio dos estalos dos chicotes, dos gritos dos cocheiros, do rodar das carruagens, e do rir e vozear dos cavaleiros, como uma espécie de *sabat* de feiticeiras, a começar no campo de Sant'Anna e a perder-se por baixo da sombra de meia dúzia de árvores do Prado e das tábuas sujas e carcomidas de uma barraca que por capricho chamam pavilhão, e que de velha já se está riando das misérias do mundo.

Às 10 horas abriu-se a raia (*turf*), e começou a corrida com a irregularidade do costume. Os parelheiros pouco adestrados, sem o ensino conveniente, não partiram ao sinal e ao mesmo tempo, e disto resultou que muitas vezes o prêmio da vitória não coube ao jóquei que montava o melhor corredor, e sim àquele que tinha a felicidade de ser o primeiro a lançar-se na raia. A última corrida, que durou um minuto e dezenove segundos, teria sido brilhante se dois dos cavalos não se tivessem lembrado de imitar as pombinhas

pesar del nombre, daban en esta ocasión la más alta prueba de sabiduría, mostrando que comprendían toda la fuerza de aquel proverbio inventado por algún romano perezoso: *Festina lente*.

Todo eso luchando de entusiasmo y ligereza, arremolinando entre nubes de polvo, animándose con la excitación de la carrera, formaba una confusión magnífica; y pasaba en el medio de los chasquidos de los látigos, de los gritos de los cocheros, del rodar de los carruajes, y del reír y vocear de los caballeros, como una especie de *sabbat* de hechiceras, que comenzaba por el campo de Sant'Anna y se perdía por debajo de la sombra de un par de árboles del Prado y de las tablas sucias y carcomidas de una barraca que por casualidad llamaban de pabellón, y que de vieja ya se está riendo de las miserias del mundo.

A las diez se abrió la cancha (*turf*), y empezó la carrera con la irregularidad de costumbre. Los parejeros poco adiestrados, sin la enseñanza conveniente, no largaron con la señal ni al mismo tiempo, y de esto resultó que muchas veces el premio de la victoria no le cupiera al jockey que montaba el mejor corredor, sino a aquel que tenía la felicidad de ser el primero a lanzarse a la cancha. La última carrera, que duró un minuto y diecinueve segundos,

de Vênus, que dizem, voavam presas por um laço de amor.

A diretoria, que envidou todos os seus esforços para tornar agradáveis as novas corridas, deve tomar as providências necessárias a fim de fazer cessar estes inconvenientes, formulando com o auxílio dos entendidos um regulamento severo do *turf*. Convém substituir o sinal da partida por outro mais forte e mais preciso, e só admitir à inscrição cavalos parceiros já habituados à *raia*.

Seria também para desejar que se tratasse de melhorar a quadra (*sport*) com as inovações necessárias para comodidade dos espectadores; e que desse alguma atenção à parte cômica do divertimento. Instituído-se corridas de burrinhos e de pequiras. Nós ganhávamos com isto uma boa meia hora de rir franco e alegre, e estou certo que por esta maneira o gosto dos passatempos hípicas se iria popularizando.

A uma hora da tarde estava tudo acabado, e os sócios e convidados disseram adeus às verdes colinas do Engenho Novo, e voltaram à cidade para descansar e satisfazer a necessidade tão trivial e comum de jantar, insuportável costume, que, apesar de todas as revoluções do globo e

habría sido brillante si dos de los caballos no se hubieran acordado de imitar a las palomitas de Venus, que dicen, volaban atadas por un lazo de amor.

La dirección, que empeñó todos sus esfuerzos en tornar agradables las nuevas carreras, debe tomar las providencias necesarias a fin de hacer cesar estos inconvenientes, formulando con la ayuda de los entendidos un reglamento severo del *turf*. Conviene sustituir la señal de partida por otra más fuerte y más precisa, y solo admitir la inscripción de caballos parejeros ya habituados a la *cancha*.

Sería también deseable que se tratara de mejorar la pista (*sport*) con las innovaciones necesarias para comodidad de los espectadores; y que se le diera alguna atención a la parte cômica de la diversión. Instituir carreras de burritos y de *pequiras*¹⁹⁶. Ganábamos con eso una buena media hora de reír franco y alegre, y estoy seguro de que así el gusto por los pasatiempos hípicas se popularizaría.

A la una de la tarde se había acabado todo, y los socios y los invitados les dijeron adiós a las verdes colinas del Engenho Novo, y volvieron a la ciudad a descansar y satisfacer la necesidad tan trivial y común de cenar, insuportable costumbre, que, a pesar de todas

¹⁹⁶ N.T. O “pequiras”: caballos pequeños.

todas as vicissitudes da moda, dura desde princípio do mundo. À tarde, aqueles que tiveram a honra de um convite foram a Saúde assistir à inauguração do Instituto dos Cegos na casa que serviu de residência do primeiro Barão do rio-Bonito.

Há muito tempo que se esperava a realização desta bela instituição humanitária, destinada a dar às pobres criaturas privadas da luz dos olhos a luz do espírito e da inteligência. Devemos esperar do zelo das pessoas a quem foi confiada a sua administração que em pouco conseguiremos resultados tão profícuos como têm obtido a França e os Estados Unidos.

A inauguração fez-se em presença de SS.MM. e de um luzido e numeroso concurso de senhoras e de pessoas de distinção, que aí se achavam animados pelo mesmo sentimento, e como para realçarem aquele ato humanitário com a tríplice auréola da majestade, da virtude e da ilustração.

Depois de tudo isto, uma bela noite sem lua, fresca e estrelada; algumas partidas no Catete, um passeio agradável ao relento, ou o doce serão da família em redor da mesa do chá; e por fim cada um se recolheu a repassar lentamente na memória os prazeres do dia, e a lembrar-se de um sorriso que lhe deram ou de uns olhos que não viu.

las revoluciones del globo y todas las vicisitudes de la moda, dura desde el principio del mundo. De tarde, aquellos que tuvieron la honra de una invitación fueron a Saúde para asistir a la inauguración del Instituto de los Ciegos en la casa que sirvió de residencia al primer Barón do rio-Bonito.

Hace mucho tiempo que se esperaba la realización de esta bella institución humanitaria, destinada a dar a las pobres criaturas privadas de la luz de los ojos la luz del espíritu y de la inteligencia. Debemos esperar del celo de las personas a quien fue confiada su administración que en breve consigamos resultados tan prolíficos como han obtenido Francia y Estados Unidos.

La inauguración se hizo en presencia de SSMM y de un lucido y numeroso concurso de señoras y personas de distinción, que ahí se encontraban animadas por el mismo sentimiento, y como para realzar aquel acto humanitario con la triple aureola de la majestad, de la virtud y de la ilustración.

Después de todo esto, una bella noche sin luna, fresca y estrellada; algunas partidas en Catete, un paseo agradable al relento, o la dulce sobremesa de la familia alrededor de la mesa del té; y finalmente cada uno se recogió a repasar lentamente en la memoria los prazeres del día, y a recordar una sonrisa que le dieron o unos

Entretanto a mim não me sucedeu o mesmo. Tinha-me divertido, é verdade; mas aquele domingo cheio, que estreava a semana de uma maneira tão brilhante, fazia-me pressentir uma tal fecundidade de acontecimentos, que me inquietava seriamente. Já via surgir de repente uma série interminável de bailes e saraus, um catálogo enorme de revoluções e uma cópia de notícias capaz de produzir dois suplementos de qualquer jornal no mesmo dia. E eu, metido no meio de tudo isto, com uma pena, uma pouca de tinta e uma folha de papel, essa tripeça do gênero feminino, com a qual trabalham alguns escritores modernos, à moda do sapateiro remendão dos tempos de outrora.

É uma felicidade que não me tenha ainda dado ao trabalho de saber quem foi o inventor deste monstro de Horácio, deste novo Proteu, que chamam – folhetim; senão aproveitaria alguns momentos em que estivesse de candeias às avessas, e escrever-lhe-ia uma biografia, que, com as anotações de certos críticos que eu conheço, havia de fazer o tal sujeito ter um inferno no purgatório onde necessariamente deve estar o inventor de tão desastrada idéia.

ojos que no vio.

Sin embargo, a mí no me sucedió lo mismo. Me había divertido, es verdad; pero aquel domingo lleno, que estrenaba la semana de una manera tan brillante, me hacía presentir una tal fecundidad de acontecimientos, que me inquietaba seriamente. Ya veía surgir de repente una serie interminable de bailes y saraos, un catálogo enorme de revoluciones y una copia de noticias capaz de producir dos suplementos de cualquier periódico el mismo día. Y yo, metido en medio de todo esto, con una pluma, un poco de tinta y una hoja de papel, esa *tripeza*¹⁹⁷ del género femenino, con la cual trabajan algunos escritores modernos, a la moda del zapatero remendón de los tiempos de otrora.

Es una felicidad que no me haya dado todavía el trabajo de averiguar quién fue el inventor de este monstruo de Horacio, de este nuevo Proteo, que llaman – folletín; si no aprovecharía algunos momentos en que anduviera cruzado, y le escribiría una biografía, que, con las anotaciones de ciertos críticos que conozco, haría que el tal sujeto tuviera un infierno en el purgatorio donde necesariamente debe de

¹⁹⁷ N.T. “Tripeça” en portugués denomina al banco con tres patas para conseguir firmeza. Se hizo esta adaptación para retomar el carácter triple del sustantivo, y su género, femenino, que es funcional al guiño que viene después.

Obrigar um homem a percorrer todos os acontecimentos, a passar do gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer às páginas douradas do seu álbum, com toda a finura e graça e a mesma *nonchalance* com que uma senhora volta as páginas douradas do seu álbum, com toda a finura e delicadeza com que uma mocinha loureira dá sota e basto a três dúzias de adoradores! Fazerem do escritor uma espécie de colibri a esvoaçar em ziguezague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve necessariamente descobrir no fato o mais comezinho!

Ainda isto não é tudo. Depois que o mísero folhetinista por força de vontade conseguiu atingir a este último esforço da volubilidade, quando à custa de magia e de encanto fez que a pena se lembrasse dos tempos em que voava, deixa finalmente o pensamento lançar-se sobre o papel, livre como o espaço. Cuida que é uma borboleta que quebrou a crisálida para ostentar o brilho fascinador de suas cores; mas engana-se: é apenas uma formiga que criou asas para perder-se.

De um lado um crítico, aliás de boa-fé, é de opinião que o folhetinista inventou em vez de contar, o que por conseguinte excedeu os limites da crônica. Outro afirma que plagiou, e prova imediatamente que tal autor, se não disse a mesma coisa, teve

estar el inventor de tan desastrada idea.

¡Obligar a un hombre a recorrer todos los acontecimientos, a pasar de la gracia al asunto serio, de la risa y del placer a las páginas doradas de su álbum, con toda la fineza y gracia y la misma *nonchalance* con que una señora pasa las páginas doradas de su álbum, con toda la fineza y delicadeza con que una mocita coqueta les da cien vueltas a varias docenas de admiradores! ¡Hacer del escritor una especie de colibrí aleteando en zigzag, y chupando, como la miel de las flores, la gracia, la sal y el espíritu que debe necesariamente descubrir en el hecho de lo más simplón!

Pero esto no es todo. Después de que el mísero folletínista por fuerza de voluntad logró llegar a este último esfuerzo de la volubilidad, cuando a costa de magia y de encanto hizo que la pluma se acordara de los tiempos en que volaba, deja finalmente que el pensamiento se lance sobre el papel, libre como el espacio. Cuida que es una mariposa que quebró la crisálida para ostentar el brillo fascinador de sus colores; pero se equivoca: es apenas una hormiga que crio alas para perderse.

Por una parte un crítico, por cierto de buena fe, opina que el folletínista inventó en vez de contar, lo que por consiguiente excedió los límites de la crónica.

intenção de dizer, porque, enfim *nihil sub novum*. Se se trata de coisa séria, a amável leitora amarrota o jornal, e atira-o de lado com um momozinho displicente a que é impossível resistir. Quando se fala de bailes, de uma mocinha bonita, de uns olhos brejeiros, o velho tira os óculos de maçado e diz entre dentes: “Ah! o sujeitinho está namorando à minha custa! Não fala contra as reformas! Hei de suspender a assinatura”.

O namorado acha que o folhetim não presta porque não descreveu certo *toilette*, o caixeiro porque não defendeu o fechamento das lojas ao domingo, as velhas porque não falou na decadência das novenas, as moças porque não disse claramente qual era a mais bonita, o negociante porque não tratou das cotações da praça, e finalmente o literato porque o homem não achou a mesma idéia brilhante que ele ruminava no seu alto bestunto.

Nada, isto não tem jeito! É preciso acabar de uma vez com semelhante confusão, e estabelecer a ordem nestas coisas. Quando queremos jantar, vamos ao Hotel da Europa; se desejamos passar a noite, escolhemos entre o baile e o teatro. Compramos luvas no Wallerstein, perfumarias no Desmarais, e mandamos fazer roupa no Dagnan. O poeta glosa o

Otro afirma que plagió, y prueba inmediatamente que tal autor, si no dijo lo mismo, tuvo intención de decirlo, porque, al final *nihil sub novum*. Si se trata de algo serio, la amable lectora arruga el periódico, y lo tira al lado con un gestito displicente al que es imposible resistirse. Cuando se habla de bailes, de una mocita bonita, de unos ojos traviesos, el viejo se saca los lentes de hastiado y dice entre dientes: “¡Ah! El sujetito está cortejando a costa de mí! ¡No habla en contra de las reformas! He de suspender la suscripción”.

El novio cree que el folletín no sirve porque no describe cierto *toilette*¹⁹⁸, el empleado porque no defendió el cierre de las tiendas los domingos, las viejas porque no habló sobre la decadencia de las novenas, las muchachas porque no dijo claramente cuál era la más bonita, el negociante porque no trató sobre las cotizaciones de la plaza, y finalmente el literato porque el hombre no encontró la misma idea brillante que él rumiaba en su alta sabiola.

Nada, ¡no hay manera! Es preciso acabar de una vez con semejante confusión, y establecer el orden en estas cosas. Cuando queremos cenar, vamos al Hotel da Europa; si deseamos pasar la noche, elegimos entre el baile y el teatro. Compramos guantes en el

¹⁹⁸ N.T. En este caso se refiere a traje, atuendo.

mote, que lhe dão, o músico fantasia sobre um tema favorito, o escritor adota um título para seu livro ou o seu artigo. Somente o folhetim é que há de sair fora da regra geral, e ser uma espécie de panacéia, um tratado de *omni scibili et possibili*, um dicionário espanhol que contenha todas as coisas e algumas coisinhas mais? Enquanto o Instituto de França e a Academia de Lisboa não concordarem numa exata definição do folhetim, tenho para mim que a coisa é impossível.

Façam idéia, estando ainda dominado por estas impressões da véspera, como não fiquei desapontado no dia seguinte, quando me fui esbarrar com a nova da chegada do pacote de Southampton, o qual parece que mesmo de propósito trouxe quanta notícia nova e velha havia lá pela Europa.

Nicolau, vendo que nada arranjava com os seus primos da Áustria e da Prússia, assentou de aliar-se com o *Judeu Errante*, um certo indivíduo inventado, no tempo em que ainda se inventava, e correto e aumentado no Século 19 por Eugênio Sue. Entretanto saiu-lhe a coisa às avessas, porque os ingleses e franceses com o cólera ficaram verdadeiramente *coléricos* e então não há mais nada que lhes resista. Tomaram Bommarsund, e é de crer que a esta hora já tenham empolgado Sebastopol.

Wallerstein, perfumería en el Desmarais, y mandamos a hacer ropa en el Dagnan. El poeta glosa el mote que le dan, el músico fantasea sobre un tema favorito, el escritor adopta un título para su libro o su artículo. ¿Solamente es el folletín el que ha de salirse de la regla general, y ser una especie de panacea, un tratado de *omni scibili et possibili*, un diccionario español que contenga todo y algunas cositas más? Mientras el Instituto de Francia y la Academia de Lisboa no concuerden en una exacta definición del folletín, tengo para mí que el asunto es imposible.

Háganse una idea, al estar aún dominado por estas impresiones de la víspera, de qué decepcionado quedé al día siguiente, cuando me deparé con la nueva llegada del paquete de Southampton, el cual parece que incluso a propósito trajo cuanta noticia nueva y vieja había allá por Europa.

Nicolau, al ver que nada conseguía con sus primos de Austria y Prusia, resolvió aliarse con el *Judío Errante*, un cierto individuo inventado, del tiempo en que aún se inventaba, y corregido y aumentado en el Siglo XIX por Eugenio Sue. No obstante la cosa le salió al revés, porque los ingleses y franceses con el cólera quedaron verdaderamente *coléricos* y entonces no hay más nada que se les resista. Tomaron Bomarsund, y es de suponer que a

Ao passo que eles lá no Oriente pelejam combates e batalhas para se distraírem durante a convalescência da moléstia, os Egípcios deram ao mundo uma grande lição de política constitucional a seu modo em duas palavras – *pau* e *corda*; e mostraram claramente que toda a ciência de governar está na maneira de empregar aqueles dois termos.

Se Abbas-Paxá tivesse aprendido na escola de Napoleão pequenino, em vez de mandar meter o bastão nos mamelucos para estes o enforcarem, teria usado da outra forma simbólica de governar, *corda* e *pau*, isto é, teria-os mandado enforcar num pau qualquer, e estaria agora vivo e bem disposto para mandar enforcar uma nova porção.

Políticos do mundo inteiro! Jornalistas do orbe católico! Publicistas, que desde Hugo Grocio queimais as pestanas a resolver a grande questão das formas de governo! Podeis fazer cartucho de vossos jornais, podeis vender os vossos enormes infólios para papel de embrulho, podeis dar aos vossos pequerruchos as memórias que elaborastes para que eles se divirtam a fazer chapéu armado! *Paula majora canamus!* Tudo quanto escrevestes, tudo quanto meditastes não vale aquela lição simples e grande dada por dois mamelucos!

Quereis ver como a coisa está

esta hora ya hayan arrebatado Sebastopol.

Al paso que allá en Oriente traban combates y batallas para distraerse durante la convalecencia de la molestia, los egipcios le dieron al mundo una gran lección de política constitucional a su modo en dos palabras –*palo* y *cuerda*; y mostraron claramente que toda la ciencia de governar está en la manera de emplear aquellos dos términos.

Si Abbās I Hilmi hubiera ido a la escuela de Napoleón de chiquito, en vez de mandar dar bastonazos a los mamelucos para que estos lo ahorcaran, hubiera usado la otra forma simbólica de governar, *cuerda* y *palo*, es decir, los hubiera mandado ahorcar en un palo cualquiera, y estaría ahora vivo y bien dispuesto para mandar ahorcar a una nueva porción.

¡Políticos del mundo entero! ¡Periodistas del orbe católico! ¡Publicistas, que desde Hugo Grocio quemáis vuestras pestañas resolviendo la gran cuestión de las formas de gobierno! ¡Podéis hacer cartucho con vuestros periódicos, podéis vender vuestros enormes infolios para papel de embalar, podéis dar a vuestros pequeñines las memorias que elaborasteis para que se diviertan haciendo sombreros armados! ¡*Paula majora canamus!* ¡Todo cuanto escribisteis, todo cuanto meditasteis no vale aquella lección simple y grande dada por dos

agora clara e simples? Teoria do governo constitucional – *pau e corda*. Teoria do governo absoluto – *corda e pau*. Quanto à república, como é a forma de governo simples por excelência, será simbolizada unicamente pela *corda*. Os democratas estão livres do bastão, e contentam-se em enforcarem-se uns aos outros como na revolução inglesa, ou a guilhotinarem-se, como têm o bom gosto de fazer os nossos vizinhos do Sul.

Além destas notícias que vos tenho referido, todas as mais, trazidas pelo paquete, não valem uma ode que nos veio também por ele, e que foi publicada no *Portuense*. Não se riam, nem pensem que há nisto exageração! Leiam, e depois conversaremos. É um homem obscuro, lá de um recanto de Portugal, com o nome mais antipoético do mundo, que de repente sentiu na mente uma centelha de Vitor Hugo, recebeu uma inspiração do céu, tomou uma folha de papel, e lavrou a sentença da Inglaterra com uma ironia esmagadora, com um metro enérgico e uma rima valente. Leiam, e digam-me se neste pensamento grande, nesta concepção vasta, nesta forma imponente, não há como um pressentimento, como a profecia de um acontecimento, que talvez não esteja muito longe?

Ia-me esquecendo de outra notícia, a da aposentadoria do Sr.

mamelucos!

¿Queréis ver cómo el asunto es ahora claro y simple? Teoría del gobierno constitucional – *palo y cuerda*. Teoría del gobierno absoluto – *cuerda y palo*. En cuanto a la república, que es la forma de gobernar simple por excelencia, será simbolizada únicamente por la *cuerda*. Los demócratas están libres del bastón, y se contentan con ahorcarse unos a los otros como en la revolución inglesa, o guillotinarsen, como tienen el buen gusto de hacer nuestros vecinos del Sur.

Además de estas noticias que os he referido, todas las demás, traídas por el paquete, no valen ni la oda que nos vino también por él, y que fue publicada en el *Portuense*. ¿No se rían, ni piensen que hay en esto exageración! Lean, y después conversaremos. Es un hombre oscuro, allá de un rincón de Portugal, con el nombre más antipoético del mundo, que de repente sintió en la mente una centella de Víctor Hugo, recibió una inspiración del cielo, tomó una hoja de papel, y labró la sentencia de Inglaterra con una ironía aplastante, con un metro enérgico y una rima valiente. Lean, y díganme si en este pensamiento grande, en esta concepción vasta, en esta forma imponente, ¿no hay como un presentimiento, una profecía de un acontecimiento, que tal vez no esté muy lejos?

Me estaba olvidando de otra

Delavat y Rincon, Ministro da Espanha, no caráter diplomático da missão que exercia no Brasil. Residindo entre nós há muitos anos, o Sr. D. José tem-se ligado intimamente ao Brasil, não só pelos laços de família que o prendem, como pelas atenções que sempre mostrou para com o nosso país.

Com tanta novidade curiosa chegada pelo paquete, e que oferece larga matéria à palestra e aos comentários, ainda assim não ficamos de todo livres de certas *conversas divertidas*, muito usadas nos nossos círculos.

Não sabeis talvez o que é uma *conversa divertida*? Pois reparai, quando estiverdes nalgum ponto de reunião, prestai atenção aos diversos grupos, e ouvireis um sem-número desta espécie de passatempo, que é na verdade de um encanto extraordinário.

Uma *conversa divertida* – é um pretendente que vos agarra no momento em que se vai dançar, para demonstrar a vantagem da reforma das secretarias. É um médico que aproveita a ocasião em que pode ser ouvido por todos, para proclamar a probabilidade da invasão da cólera no Brasil. É um sujeito que escolhe justamente o momento da ceia, para contar casos diversos de indigestão e congestões cerebrais. É um indivíduo qualquer que se vos posta diante dos olhos, como uma trave, e vos tira a vista da vossa

notícia, la de la jubilación del Sr. Delavat y Rincón, Ministro de España, del carácter diplomático de la misión que ejercía en Brasil. Residente entre nosotros hace muchos años, el Sr. Don José se ha ligado íntimamente a Brasil, no sólo por los lazos de familia que lo unen, sino por las atenciones que siempre mostró para con nuestro país.

Con tanta novedad curiosa llegada por el paquete, y que ofrece amplia materia a la charla y a los comentarios, aun así no quedamos del todo libres de ciertas *conversaciones divertidas*, muy usadas en nuestros círculos.

¿No sabéis tal vez qué es una *conversación divertida*? Pues reparad, cuando estéis en algún punto de reunión, prestad atención a los diversos grupos, y escucharéis un sinnúmero de esta especie de pasatiempo, que es en realidad de un encanto extraordinario.

Una *conversación divertida* –es un pretendiente que os agarra en el momento en que se danza, para demostrar la ventaja de la reforma de las secretarías. Es un médico que aprovecha la ocasión en que puede ser escuchado por todos, para proclamar la probabilidad de la invasión del cólera en Brasil. Es un sujeto que elige justamente el momento de la cena, para contar casos diversos de indigestión y congestiones cerebrales. Es un individuo cualquiera que se planta

namorada, para perguntar-vos com voz de meio-soprano: o que há de novo?

Na primeira revisão do Código Penal é preciso contemplar estes sujeitinhos nalgum artigo de polícia correccional. Uns furtam-nos o nosso tempo, que é um precioso capital – *time is money*, e, o que mais é, furtam com abuso de confiança, porque se intitulam amigos; por conseguinte incorrem na pena de estelionato. Os outros são envenenadores, porque com as suas conversas de cólera e febre amarela vão minando surdamente a nossa vida com os ataques de nervos e com as terríveis apreensões que fomentam.

Enquanto, porém, aquela reforma não tem lugar, chamo sobre eles a atenção do Sr. Dr. Cunha, assim como também sobre a desordem que reina no teatro nas noites de enchente.

A princípio, um homem sentava-se comodamente para ver o espetáculo. Entenderam que isto era sibiritismo, estreitaram o espaço entre os bancos, e tiraram-nos o direito de estender as pernas.

Ainda a coisa não ficou aí: pintaram os bancos e privaram-nos do espreguiçamento do recosto. Julguei que tinham chegado ao maior aperfeiçoamento do sistema, mas ainda faltava uma última demão. Agora aqueles que querem ver ficam de pé; e os que preferem ficar sentados têm o pequeno inconveniente de nada verem. Não

frente a vuestros ojos, como una columna, y os saca de la vista a vuestra pareja, para preguntaros con voz de mesosoprano: ¿Qué hay de nuevo?

En la primera revisión del Código Penal es preciso contemplar a estos sujetitos en algún artículo de la policía correccional. Algunos roban nuestro tiempo, que es un precioso capital – *time is money*, y, lo peor, es que lo roban con abuso de confianza, porque se intitulan amigos; por consiguiente incurren en la pena de estelionato. Los demás son envenenadores, porque con sus conversaciones de cólera y fiebre amarilla van minando sordamente nuestra vida con los ataques de nervios y con las terribles aprehsiones que fomentan.

No obstante, mientras que aquella reforma no tiene lugar, llamo sobre ellos la atención del Sr. Dr. Cunha, así como también sobre el desorden que reina en el teatro las noches de inundación.

Al principio, un hombre se sentaba cómodamente para ver el espectáculo. Entendieron que esto era sibiritismo, estrecharon el espacio entre los bancos, y nos sacaron el derecho de extender las piernas.

Pero la cosa no quedó ahí: pintaron los bancos y nos privaron del reclinar del respaldo. Juzgué que habían llegado a la mayor perfección del sistema pero

cabem dois provérbios num saco, diz o provérbio: ou bem ver, ou bem sentar.

Isto pode ter muita graça para a diretoria; porém aquele que compra o direito de ver, sentado e recostado, não pode sofrer semelhante defraudação. É urgente proceder-se a uma rigorosa lotação das cadeiras do teatro, e proibir a introdução de mochos e travessas. Este expediente, acompanhado da severa inspeção na venda e recepção dos bilhetes, restituirá a ordem tão necessária num espetáculo onde a presença de Suas Majestades e de pessoas gradas exige toda a circunspeção e dignidade.

todavía faltaba una última mano. Ahora quienes quieren ver se quedan parados; y los que prefieren quedarse sentados tienen el pequeño inconveniente de no ver nada. No caben dos proverbios en un saco, dice el proverbio: o bien ver, o bien sentar.

Esto puede tener mucha gracia para la dirección; pero aquel que compra el derecho de ver, sentado y recostado, no puede sufrir semejante defraudación. Es urgente que se proceda a una rigurosa ocupación de las sillas del teatro, y que se prohíba la introducción de taburetes y peinetas. Esta medida, acompañada por la severa inspección de la venta y recepción de las entradas, restituirá el orden tan necesario a un espectáculo donde la presencia de Sus Majestades y de personas ilustres exige toda la circunspección y dignidad.

Crónica II. 18/11/1855. *Diário do Rio*

Edición utilizada: ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. São Paulo: Edigraf, [19-]. Pp. 255-259. Disposición tipográfica y ambigüedades revisadas según *Diário do Rio* del 18 de noviembre de 1855. Pp. 1.

Desta vez estou de *verve*; vou escrever um livro.

Se bem me lembro, já dei aos meus leitores um folhetim-romance, um folhetim-comédia, um folhetim em viagem, um folhetim-álbum.

Faltava-me porém dar um folhetim-livro, e pôr isso quero hoje realizar essa nova transformação do Proteu da imprensa.

De fato o folhetim já pôr si é um livro; é o livro da semana, livro de sete dias, impresso pelo tempo e encadernado pela crónica; é um dos volumes de uma obra intitulada *O Ano de 1855*.

Neste volume a cidade do Rio de Janeiro faz as vezes de papel de impressão, os habitantes da corte são os tipos, os dias formam as páginas e os acontecimentos servem de compositores.

Mas não é disto que se trata, e sim do projeto gigantesco que concebi de escrever hoje um livro-folhetim.

Há de ser um livro completo, precedido de um prólogo, dividido em capítulos, e escrito com toda a gravidade de um homem predestinado a visitar a posteridade envolvido em uma capa de couro e na companhia das

Esta vez estoy inspirado; voy a escribir un libro.

Si mal no recuerdo, ya les di a mis lectores un folletín-novela, un folletín-comedia, un folletín en viaje, un folletín-álbum.

Me faltaba, no obstante, darles un folletín-libro, y por eso quiero hoy realizar esta nueva transformación del Proteo de la prensa.

De hecho el folletín ya de por sí es un libro; es el libro de la semana, libro de siete días, impreso por el tiempo y encuadernado por la crónica; es uno de los volúmenes de una obra titulada *El Año 1855*.

En este volumen la ciudad de Rio de Janeiro hace las veces de papel de impresión, los habitantes de la corte son los tipos, los días forman las páginas y los acontecimientos sirven de compositores.

Pero no es de esto que se trata, sino del proyecto gigantesco que concebí de escribir hoy un libro-folletín.

Ha de ser un libro completo, precedido de un prólogo, dividido en capítulos, y escrito con toda la gravedad de un hombre predestinado a visitar la posteridad envuelto en una capa de cuero y en

traças, das teias de aranha e da poeira das estantes.

Preparem-se pois os meus leitores, limpem os vidros dos óculos, tomem a sua pitada de rapé, e... aí têm o livro.

Pôr ora é apenas o título:

LIVRO DA SEMANA

ou

HISTÓRIA

CIRCUNSTANCIADA DO
QUE SE PASSOU DE MAIS
IMPORTANTE

nesta

Cidade do Rio de Janeiro
desde

O DIA 11 DO CORRENTE
MÊS, EM QUE SUBIU AOS
ARES COM GERAL
ADMIRAÇÃO,
O BALÃO
AEROSTÁTICO

até o dia de hoje 18

COMPREENDENDO

todos os acontecimentos mais
notáveis da semana, não só a
respeito de teatros e

divertimentos, como em relação
à política, às artes e ciências

OBRA CURIOSÍSSIMA
EM TODOS OS SENTIDOS

*escrita no ano da graça de
nosso senhor Jesus Cristo de
1855*

Pôr

UMA TESTEMUNHA
OCULAR

RIO DE JANEIRO

compañía de las polillas, de las telas de araña y del polvo de los estantes.

Prepárense pues mis lectores, limpien los cristales de los lentes, tomen su pizca de rapé, y... ahí está el libro.

Por ahora es apenas el título:

LIBRO DE LA SEMANA

o

HISTORIA

CIRCUNSTANCIADA DE LO
QUE PASÓ DE MÁS
IMPORTANTE

en esta

Ciudad de Rio de Janeiro
desde

EL DÍA 11 DEL
CORRIENTE MES, EN QUE
SUBIÓ A LOS AIRES CON
GENERAL ADMIRACIÓN

EL GLOBO

AEROSTÁTICO

hasta el día de hoy 18

COMPRENDIENDO

todos los acontecimientos más
notables de la semana, no solo

con respecto a teatros y
divertimientos, sino también en
relación a la política, a las artes y
ciencias

OBRA CURIOSÍSSIMA
EN TODOS LOS SENTIDOS

*escrita en el año de la gracia
de nuestro señor Jesucristo de
1855*

Por

UN TESTIGO OCULAR

MDCCCLV

Tipografia do Diário do Rio de Janeiro.

Ao título segue-se a dedicatória.

Há certas obras em que a dedicatória é um simples luxo; em outras porém, como nesta, é de rigor.

Uma dedicatória deve ser simples e verdadeira.

Por exemplo:

Aos meus respeitáveis leitores

O. D. C.

Em sinal de consideração e preguiça de escrever o folhetim de hoje.

O AUTOR.

(Ora muito bem: quanto a título e dedicatória, estamos arranjados; passemos à terceira página, em que naturalmente deve vir o prólogo.

O prólogo é o *bom dia* de um escritor ao seu leitor, é o *aperto de mão* amigável de um sujeito que é apresentado a outro a quem não conhecia; é a *cortesia* do orador que cumprimenta o seu auditório antes de começar o discurso.

Vamos ver como nos saímos do prólogo: tenha o leitor a bondade de passar à outra página).

PRÓLOGO

Não é a ambição de glória que me faz dar hoje à luz este pequeno *Livro da Semana*, fruto de algumas

RIO DE JANEIRO

MDCCCLV

Tipografía del *Diario do Rio de Janeiro*.

Al título le sigue la dedicatoria.

Hay ciertas obras en las que la dedicatoria es un simple lujo; pero en otras, como en esta, es de rigor.

Una dedicatoria debe ser simple y verdadera.

Por ejemplo:

A mis respetables lectores

O.D.C.

En señal de consideración y pereza para escribir el folletín de hoy,

EL AUTOR

(Ora muy bien: en cuanto al título y dedicatoria, estamos hechos; pasemos a la tercera página, en la que naturalmente debe venir el prólogo.

El prólogo es el *buen día* de un escritor a su lector, es el *apretón de manos* amigable de un sujeto que es presentado a otro que no conocía; es la *cortesía* del orador que saluda a su auditorio antes de comenzar el discurso.

Vamos a ver cómo nos salimos del prólogo: tenga el lector la bondad de pasar a la próxima página).

PRÓLOGO

No es ambición de gloria la que me hace dar a luz a este pequeño *Libro de la Semana*, fruto de

horas de trabalho; é unicamente o desejo de tornar-me útil no meu país e de concorrer com um óbolo para a grande obra da nossa literatura pátria, que induziu-me a registrar os fatos importantes da semana que acabou ontem¹⁹⁹.

Se o público acolher bem este meu primeiro filho, talvez que animado pela sua benevolência me resolva a continuar na carreira encetada. Do contrário consolar-me-ei com a consciência de ter cumprido o meu dever.

Rio, 18 de novembro.

O AUTOR.

Depois do prólogo, o autor costuma fazer uma introdução, na qual apresenta o plano geral de sua obra, e prepara o espírito do leitor para seguir o desenvolvimento das idéias contidas na sua obra. Passemos pois à

INTRODUÇÃO

Esta semana que acabou apresentou uma face curiosa pelo lado da insipidez.

Portanto o leitor não deve esperar uma descrição poética, nem mesmo essa variedade que

algunas horas de trabajo; es únicamente el deseo de tornarme útil en mi país y de contribuir con un óbolo a la gran obra de nuestra literatura patria, que me indujo a registrar los hechos importantes de la semana que acabó ayer²⁰².

Si el público acoge bien a este primer hijo mío, tal vez animado por su benevolencia me decida a continuar en la carrera encetada. De lo contrario me consolaré con la conciencia de haber cumplido mi deber.

Rio, 18 de noviembre.

EL AUTOR

Después del prólogo el autor suele hacer una introducción, en la que presenta el plan general de su obra, y prepara el espíritu del lector para seguir el desarrollo de las ideas contenidas en su obra. Pasemos pues a la

INTRODUCCIÓN

Esta semana que acabó presentó una faz curiosa por el lado de la insipidez.

Por lo tanto, el lector no debe esperar una descripción poética, ni siquiera esa variedad que encanta

¹⁹⁹ [Cita del cronista] O autor alude naturalmente à representação da *Fidanazata Corsa*, à subida do balão, ao desenvolvimento e progresso da claqué do teatro lírico, que sem dúvida teve um grande alcance para o futuro do país. (Nota do editor)

<p>encanta e deleita. <i>Omnis variatio delectat</i>²⁰⁰. Apenas procurarei fazer a narração fiel, não desses boatos sem fundamento que pôr aí correm, mas daquilo que eu próprio vi e ouvi²⁰¹. Começarei pelo começo.</p> <p style="text-align: center;">---</p> <p>Feita a introdução, passa-se ao primeiro capítulo, que é uma espécie de segunda introdução. Alguns autores usam capítulos com sumários; outros apenas dão uma idéia geral daquilo sobre que vão tratar. O meu autor é deste último sistema. Eis o índice dos capítulos, que forma a 4ª página:</p> <p style="text-align: center;">---</p> <p style="text-align: center;">ÍNDICE</p> <p>Cap. 1º - Em que o autor mostra pôr que feliz acaso lhe veio a idéia de escrever este livro. Cap. 2º - Em que o autor,</p>	<p>y deleita. <i>Omnis variatio delectat</i>²⁰³. Apenas busqué hacer la narración fiel, no esos chismes sin fundamento que por ahí corren, sino aquello que yo mismo vi y oí²⁰⁴. Comenzaré por el comienzo.</p> <p style="text-align: center;">---</p> <p>Hecha la introducción, se pasa al primer capítulo, que es una especie de segunda introducción. Algunos autores usan capítulos con sumarios; otros apenas dan una idea general de aquello sobre lo que van a tratar. Mi autor es de este último sistema. He acá el índice de los capítulos, que forma la 4ª página.</p> <p style="text-align: center;">---</p> <p style="text-align: center;">ÍNDICE</p> <p>Cap. 1º - En que el autor muestra por qué feliz acaso le vino la idea de escribir este libro. Cap. 2º - En que el autor,</p>
---	---

²⁰² **[Cita del cronista]** El autor alude naturalmente a la representación de la *Fidanazata Corsa*, a la subida del globo, al desarrollo y progreso de la claque del teatro lírico, que sin duda tuvo un gran alcance para el futuro del país. (*Nota del editor*)

²⁰⁰ **[Cita del cronista]** A citação latina, além de dar ao livro um certo cunho de erudição, é uma linha que se poupa e que o autor enche à custa dos que o precederam. (*Nota do folhetinista*).

²⁰¹ **[Cita del cronista]** O autor é míope, e quase sempre anda distraído. (*Nota do público*).

²⁰³ **[Cita del cronista]** La cita latina, además de darle al libro un cierto cuño de erudición, es una línea que se ahorra y que el autor llena a costa de los que lo precedieron. (*Nota do folletinista*).

²⁰⁴ **[Cita del cronista]** El autor es miope, y casi siempre anda distraído. (*Nota del público*).

depois de refletir profundamente; resolve-se a começar pelo princípio e acabar pelo fim.

Cap. 3º - Que serve para mostrar como o domingo e a segunda-feira foram dois dias muito insípidos.

Cap. 4º - Como o autor foi ao teatro lírico terça-feira ouvir música, e voltou muito desgostoso pôr causa da chuva, que fez com que a casa estivesse inteiramente vazia.

Cap. 5º - No qual se contam duas viagens importantes que fez o autor esta semana, uma ao redor da baía no vapor *Marques de Olinda*, e outra ao redor de uma mesa de almoço ao vapor do champanha.

Cap. 6º - Em que o autor, não tendo mais nada que contar, começa a dar tratos à imaginação para descobrir alguma boa idéia e encher o resto das páginas que lhe faltam.

Cap. 7º - Como o autor, sempre à busca da sua idéia, começa a roer as unhas, indício certo de que a imaginação já vai se iluminando.

Cap. 8º - No qual o autor lembra-se finalmente que podia falar da Grua e da Charton; mas pôr fim resolve-se a fazer reticência.

Cap. 9º - Em que o autor trata de diversas coisas, e especialmente de encher papel.

Cap. 10º - Que serve de conclusão à obra.

después de reflexionar profundamente; se decide por comenzar por el principio y acabar por el fin.

Cap. 3º - Que sirve para mostrar cómo el domingo y el lunes fueron dos días muy insípidos.

Cap. 4º - Cómo el autor fue al teatro lírico el martes a escuchar música, y volvió muy disgustado a causa de la lluvia, que hizo que la casa estuviera enteramente vacía.

Cap. 5º - En el cual se cuentan dos viajes importantes que hizo el autor esta semana, uno alrededor de la bahía en el vapor *Marques de Olinda*, y otro alrededor de una mesa de almuerzo al vapor del champán.

Cap. 6º - En que el autor, al no tener más nada que contar, comienza a dar rienda suelta a la imaginación para descubrir alguna buena idea y llenar el resto de las páginas que le faltan.

Cap. 7º - Cómo el autor, siempre en busca de su idea, comienza a comerse las uñas, indicio cierto de que la imaginación ya se va iluminando.

Cap. 8º - En el cual el autor se acuerda finalmente de que podía hablar de la Grua y de la Charton; pero finalmente se decide a hacer reticencia.

Cap. 9º - En que el autor trata de diversas cosas, y especialmente de llenar papel.

Cap. 10º - Que sirve de conclusión a la obra.

Agora, eu podia escrever todos estes capítulos: mas de que servia?

Todo o mundo sabe que um livro hoje em dia não é mais do que o título, o prólogo, a introdução, e o índice dos capítulos.

O leitor passa os olhos rapidamente, folheia o livro, e apenas de espaço a espaço encontra uma boa idéia, um trecho interessante.

O mais não vale a pena ler, porque reduz-se a uma meia dúzia de palavras, a uma caterva de citações.

Suponha portanto o leitor que, depois de ter lido o título, folheia o nosso livro, e lê unicamente os seguintes trechos:

Afonso Karr diz não sei onde que o elogio não tem merecimento, senão quando aquele que elogia podia dizer o contrário, e aquele que é elogiado podia consentir que se fizesse uma censura.

Eu, que não posso deixar de aceitar este preceito de mestre, que o acho muito justo e razoável, sempre que censuro é unicamente para dar valor ao elogio quando chegar a ocasião de fazê-lo.

Quando censurar a Charton, é unicamente para mostrar que os elogios que lhe fizeram foram merecidos; quando fizer um reparo a respeito da Grua, é somente porque desejo ter ocasiões de lhe fazer todos os elogios.

Ahora, yo podría escribir todos estos capítulos: ¿pero de qué serviría?

Todo el mundo sabe que un libro hoy en día no es más que el título, el prólogo, la introducción, y el índice de los capítulos.

El lector pasa los ojos rápidamente, hojea el libro, y apenas de espacio en espacio encuentra una buena idea, un trecho interesante.

Lo demás no vale la pena ser leído, porque se reduce a un par de palabras, a una caterva de citas.

Suponga por lo tanto el lector que, después de haber leído el libro, hojea nuestro libro, y lee únicamente los siguientes trechos:

Afonso Karr dice no sé dónde que el elogio no tiene merecimiento, sino cuando aquel que elogia podría decir lo contrario, y aquel que es elogiado podría consentir en que se hiciera una censura.

Yo, que no puedo dejar de aceptar este precepto de maestro, que considero justo y razonable, siempre que censuro es únicamente para dar valor al elogio cuando llegue la ocasión de hacerlo.

Quando censuro a Charton, será únicamente para mostrar que los elogios que le hicieron fueron merecidos; cuando haga un reparo al respecto de la Grua, será solamente porque deseo tener ocasiones de hacerle todos los

Demais uma censura tem sua graça e seus chistes, enquanto que o elogio constante é de uma monotonia insuportável.

Quem poderia aturar um céu azul, um sol brilhante e um dia límpido e sereno, se não fosse a chuva e a temperatura de que lhe servem de contraste?

Quem admiraria as moças bonitas, se não fosse a quantidade de mulheres feias que existe neste mundo, e que se encontra a cada passo?

Quem apreciaria certas iguarias, se não fosse a pimenta, a mostarda, e o tempero de que são adubadas?

Quem sentiria o prazer de uma boa mesa coberta de manjares e de vinhos escolhidos, sem ter fome e sede?

O mesmo sucede com o elogio; a censura é a pimenta que lhe dá o sainete, é a fome que o faz saboroso, é a tempestade que quando se desfaz deixa o céu mais límpido e sereno.

Acho esta teoria tão boa que estou resolvido, pelo bem de todos, a sacrificar-me e a não elogiar a mais ninguém.

De agora em diante arrego-me o direito de crítico, e começo a fazer censuras pôr conta dos elogios que já fiz e dos que possa vir a fazer.

E portanto comecemos.

Censuro em primeiro lugar os admiradores das cantoras que não

elogios.

Por demás una censura tiene su gracia y sus chistes, mientras que el elogio constante es de una monotonía insoportable.

¿Quién podría aturar un cielo azul, un sol brillante y un día límpido y sereno, si no fuera por la lluvia y la temperatura que le sirven de contraste?

¿Quién admiraría a las muchachas bonitas, si no fuera por la cantidad de mujeres feas que existe en este mundo, y que se encuentra a cada paso?

¿Quién apreciaría ciertas iguarias, si no fuera por la pimienta, la mostaza, y el condimento con que son aderezadas?

¿Quién sentiría el placer de una buena mesa cubierta de manjares y de vinos seleccionados, sin tener hambre y sed?

Lo mismo ocurre con el elogio; la censura es la pimienta que le da el sainete, es el hambre que lo hace sabroso, es la tempestad que cuando se deshace deja el cielo más límpido y sereno.

Considero esta teoría tan buena que estoy decidido, por el bien de todos, a sacrificar-me y a no elogiar a nadie más.

De ahora en adelante me arrego el derecho de crítico, y comienzo a hacer censuras a cuenta de los elogios que ya hice y que pueda llegar a hacer.

Y entonces comecemos.

admitem a menor observação, pôr mais delicada que seja.

Parece que à força de olharem para o sol ficaram deslumbrados, e não vêem por conseguinte aquilo que salta aos olhos.

Censuro depois as próprias cantoras, porque julgam que é exagerando-se que hão de realçar o seu merecimento.

Todos nós sabemos que isto nada vale; há bem pouco tempo que o céu mesmo nos deu uma lição mostrando-nos ao meio-dia uma estrela junto do sol.

O sol brilhava, mas a estrela derramava sua luz calma e serena.

Finalmente censuro-me a mim mesmo, porque não penso como os outros; e censuro ao meu leitor por não ter melhor empregado o seu tempo.

Censuro en primer lugar a los admiradores de las cantantes que no admiten la menor observación, por más delicada que sea.

Parece que a fuerza de mirar al sol quedaron deslumbrados, y no ven por consiguiente aquello que salta a los ojos.

Censuro después a las propias cantantes, porque juzgan que es exagerándose que han de realzar su merecimiento.

Todos nosotros sabemos que esto nada vale; hace muy poco que el cielo mismo nos dio una lección mostrándonos al mediodía una estrella junto al sol.

El sol brillaba, pero la estrella derramaba su luz calma y serena.

Finalmente me censuro a mí mismo, porque no pienso como los demás; y censuro a mi lector por no haber empleado mejor su tiempo.

III.III.II França Júnior

Crónica I. 15/08/1877. *Gazeta de Notícias*

Edición utilizada: FRANÇA JUNIOR, Joaquim José da. *Folhetins*. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria Jacintho Ribeiro dos Santos, 1926. Pp. 143-152.

<p>O Rio de Janeiro tem passado por tres phases que assignalam periodos caracteristicos na historia de sua vida intima:</p> <p>A phase do gamão e da camisola de chita.</p> <p>A phase do gaz.</p> <p>A phase do trilho urbano.</p> <p>A primeira começou no tempo do Rei, e estendeu-se até ao primeiro imperio. É a epocha saudosa das feijoadas na ilha do Governador, da influencia da botica, da traquitanda e dos minuetes afandangados dos grandes saráus.</p> <p>A segunda, trazendo por legenda — <i>Ex fumo dare lucem</i> — ergueu-se sobre os destroços do azeite de peixe, e atirou sobre este solo abençoado as primeiras sementes do progresso. São d'esses bons tempos a Candiani e a Delmastro, que embalaram o berço do Theatro Lyrico com as plangentes melodias de Bellini; o Paula Brito, a Moreninha do Dr. Macedo, os críticos de calça cor de flôr de alecrim, casaca azul de</p>	<p>Rio de Janeiro ha pasado por tres fases que señalan períodos característicos de la historia de su vida íntima:</p> <p>La fase del backgammon y de la camisola de <i>chita</i>²⁰⁵.</p> <p>La fase del gas.</p> <p>La fase del trillo urbano.</p> <p>La primera comenzó en los tiempos del Rey, y se extendió hasta el primer imperio. Es la época saudosa de las <i>feijoadas</i> en la isla do Governador, de la influencia de la <i>botica</i>²⁰⁶, del tílburí y de los minués afandangados de los grandes saraos.</p> <p>La segunda, que traía por leyenda —<i>Ex fumo dare lucem</i>— se irguió sobre los destrozos del aceite de pescado, y echó sobre este suelo bendecido las primeras semillas del progreso. Son de esos buenos tiempos la Candiani y la Delmastro, que mecieron la cuna del Theatro Lyrico con las plañideras melodías de Bellini; o Paula Brito, la Moreninha del Dr. Macedo, los críticos de pantalón</p>
---	--

²⁰⁵ N.T. Tela barata de algodón estampada de colores.

²⁰⁶ N.T. Establecimiento comercial, pero también lugar de juego.

botões dourados e lúcidas cabelleiras a trescalarem á essência de lima, e os *apartes* do Aprigio. Depois vieram Charton, Lagrúa, Tamberlick, os folhetins de José de Alencar, as sobrecasacas do Blachon com peitos acolchoados, as calças em forma de ampulhetas, os colletes de pellúcia, os concertos musicaes e a febre das viagens á Europa.

A terceira phase, que é aquella de que vamos-nos occupar, é a do — bond.

O bond conta apenas oito annos de existencia.

Entretanto, quantas revoluções não tem elle operado em tão curto espaço de tempo!

O Rio de Janeiro era uma cidade calma e pacífica.

Ás nove horas da manhã sahiam os cidadãos para os seus empregos.

Ás tres passavam pela rua do Ouvidor com embrulhos sobraçados; e meia hora depois estavam em casa, onde, viam com prazer toda a familia reunida.

Hoje as scenas são outras:

— Onde está a senhora? pergunta o pae de familia ao voltar para a habitação.

— A senhora sahiu.

— Sósinha?

— Sim, senhor.

— Não disse para onde foi?

— Não, senhor. Embarcou no bond, pouco antes do meio dia, e recommendou-me que tomasse conta da casa.

color flor de romero, casaca azul de botones dorados y lucidas cabelleras exhalando esencia de lima, y los *apartes* de Aprigio. Después vinieron Charton, Lagrúa, Tamerlick, los folletines de José de Alencar, las levitas de Blachon con pecho acolchonado, los pantalones bombachos, los chalecos de felpa, los conciertos musicales y la fiebre de los viajes a Europa.

La tercera fase, que es de aquella de la que nos vamos a ocupar, es la del —tranvía.

El tranvía cuenta con apenas ocho años de existencia.

Con todo, ¡cuántas revoluciones no ha operado en tan corto espacio de tiempo!

Rio de Janeiro era una ciudad calma y pacífica.

A las nueve de la mañana salían los ciudadanos hacia sus empleos.

A las tres pasaban por la calle do Ouvidor con paquetes bajo el brazo; y media hora después estaban en sus casas, donde, veían con placer a toda la familia reunida.

Hoy las escenas son otras:

— ¿Dónde está la señora? pregunta el padre de familia al volver a la vivienda.

— La señora salió.

— ¿Sola?

— Sí, señor.

— ¿No dijo a dónde iba?

— No, señor. Embarcó en el tranvía poco antes del mediodía, y me recomendó que cuidara la casa.

<p>— E sinhasinha?</p> <p>— Sinhasinha também embarcou no bond depois da senhora...</p> <p>— Onde foi ella?</p> <p>— Foi visitar D. Felicia, em Botafogo.</p> <p>Em resumo: o filho mais velho sahiu de bond, o do meio seguiu o exemplo do mais velho, e o <i>caçula</i> já tem no bolso um <i>nickel</i> de dous tostões e o cigarrinho prompto para ir dar também o seu passeio.</p> <p>Á hora do jantar encontram-se todos.</p> <p>— Onde estiveste? pergunta o marido á cara consorte.</p> <p>— Em diversos logares. Embarquei no bond de tostão e fui até á rua Direita. Tomei sorvete no Carceller, segui pela rua do Ouvidor, fiz algumas compras no Desmarais, experimentei o vestido preto na « Didot », fui vêr o chapéu na «Guimarães »... Ah! É verdade, a Comaitá já mandou a conta.</p> <p>— E eu, papai, estou aqui cançada que nem posso! Fui com Dindinha até ao Jardim- Botanico, e depois ella levou-me á casa da Lambert, onde vi um chapéu lindo, lindo. Era todo preto, com uma asa de passarinho. Papai, não imagina como estava bonito!</p>	<p>— ¿Y <i>sinhazinha</i>²⁰⁷?</p> <p>— <i>Sinhazinha</i> también embarcó en el tranvía después de la señora.</p> <p>— ¿A dónde fue?</p> <p>— Fue a visitar a Doña Felicia, en Botafogo.</p> <p>En resumen: el hijo más grande salió en tranvía, el del medio siguió el ejemplo del más grande, y el <i>benjamín</i> ya tiene en el bolsillo un <i>nickel</i> de dos <i>tostões</i>²⁰⁸ y su cigarrito pronto para ir también a dar su paseo.</p> <p>A la hora de cenar se encuentran todos.</p> <p>— ¿Dónde estuviste? le pregunta el marido a la querida consorte.</p> <p>— En diversos lugares. Embarqué en el tranvía de <i>tostão</i> y fui a la calle Direita. Tomé un helado en el Carceller, seguí por la calle do Ouvidor, hice algunas compras en el Desmarais, me probé el vestido negro en la “Didot”, fui a ver el sombrero en la “Guimarães”... ¡Ah! Es verdad, la Comaitá ya mandó la cuenta.</p> <p>— Y yo, papá, ¡estoy acá cansada que ni le digo! Fui con <i>Dindinha</i>²⁰⁹ al Jardín Botánico, y después ella me llevó a la casa de la Lambert, donde vi un sombrero lindo, lindo. Papá, ¿no imagina cómo era bonito!</p> <p>Terminada la cena, el <i>papá</i></p>
--	--

²⁰⁷ N.T. Diminutivo de “sinhá”, forma en que los esclavos denominaban a la señora de la casa.

²⁰⁸ N.T. Suma de dinero, plural de “tostão”, que equivalía a 100 “réis”.

²⁰⁹ N.T. Diminutivo de madrina.

Terminado o jantar, o *papai* accende o charuto, e põe o chapéo na cabeça.

— Vais sahir? pergunta-lhe a *mamãi*.

— Vou tomar o bond. Que calor! Até logo.

— E nós vamos fazer uma visita D. Olympia.

— Mamã não está cansada?

— Ora, é aqui tão pertinho, o bond pára mesmo na porta.

E todos sahem, cada um para seu lado, inclusive o *caçula* com o competente cigarrinho.

Esse quadro, apenas em esboço, cabalmente demonstra que o bond revolucionou a familia.

Antes do trilha urbano, a mulher era a rainha do lar.

Hoje, porém, trocando o sceptro da realeza pelo barrete phrygio da democracia, percorre as ruas como qualquer de nós, e vai conquistando palmo a palmo as prosaicas prerrogativas do sexo feio.

Si o impulso dado pelo bond á nossa sociedade fôr em escala sempre ascendente, havemos de vêr em breve as nossas patricias discutirem politica á porta do Castellões e do Bernardo, dissertarem sobre modas junto á vidraça do Raunier, irem á praça do Comercio lêr os jornaes do dia, ocuparem-se de tudo emfim, menos do arranjo da casa.

Os homens, por seu turno, tambem desertaram do lar.

E o Rio de Janeiro, graças aos

enciende el puro y se pone el sombrero en la cabeza.

— ¿Vas a salir? le preguntá la *mamá*.

— Voy a tomar el tranvía. ¡Qué calor! Hasta luego.

— Y nosotras vamos a hacerle una visita a Doña Olympia.

— Mamá, ¿no está cansada?

— Ora, es acá tan cerquita, el tranvía para en la puerta misma.

Y todos salen, cada uno para su lado, inclusive el *benjamín* con su competente cigarrito.

Ese cuadro, apenas un esbozo, cabalmente demuestra que el tranvía revolucionó a la familia.

Antes del trillo urbano, la mujer era la reina del hogar.

Hoy, no obstante, cambiando el cetro de la realeza por el gorro frigio de la democracia, recorre las calles como cualquiera de nosotros, y va conquistando palmo a palmo las prosaicas prerrogativas del sexo feo.

Si el impulso dado por el tranvía a nuestra sociedad es en escala siempre ascendente, hemos de ver en breve a nuestras patricias discutir política a la puerta del Castellões y del Bernardo, disertar sobre modas junto a la vitrina del Raunier, ir a la plaza do Comercio a leer los periódicos del día, ocuparse de todo en suma, menos del orden de la casa.

Los hombres, por su parte, también desertaron del hogar.

Y Rio de Janeiro, gracias a los tranvías, vive en el medio de la

bonds, vive no meio da rua, contente e descuidoso, como um garôto napolitano.

Quem quiser conhecer, pois, a moderna physionomia do nosso povo, embarque nos bonds, e percorra as diversas linhas que cortam as ruas da cidade e arrabaldes em todas as direções.

É para estudo que convidamos o leitor.

Cada bairro do Rio tem a sua feição especial. O morador do Cajú não se parece com o do Rio Comprido ou Tijuca, o do Engenho Velho differe do de S. Christovão, e o do Sacco do Alferes tem habitos diversos dos da gente de Botafogo.

As linhas de bonds tornam bem sensíveis estas diferenças.

Nos carros do Rio Comprido viajam pacíficos commerciantes, um ou outro medico, advogados em quantidade e por sympathia alguns procuradores.

As conversações que alli se travam são pouco mais ou menos n'estes termos:

— Então o J... quebrou?

— Pudéra não, por aquillo já eu esperava ha muito tempo.

— Querem fazer cavallarias altas...

— É bem feito.

— Sabe que ganhei a causa do F...?

— Dou-lhe os parabens.

— Mas fez-me suar o topete.

— Foi o mesmo que aconteceu-me com a questão do

calle, contento y descuidado, como un pibe napolitano.

Quien quiera conocer, pues, la moderna fisionomía de nuestro pueblo, embarque en los tranvías, y recorra las diversas líneas que cortan la ciudad y arrabales en todas las direcciones.

Es para estudio que invitamos al lector.

Cada barrio de Rio tiene sus rasgos particulares. El habitante del Cajú no se parece al del Rio Comprido o Tijuca, el del Engenho Velho difiere del de São Cristovão, y el del Sacco do Alferes tiene hábitos diversos a los de la gente de Botafogo.

Las líneas de tranvía tornan bien sensibles estas diferencias.

En los carros de Rio Comprido viajan pacíficos comerciantes, algún que otro médico, abogados en cantidad y por contagio algunos fiscales.

Las conversaciones que ahí se traban son un poco más o menos en estos términos:

— ¿Entonces J... quebró?

— Ojalá que no, por eso yo esperaba hace mucho tiempo ya.

— Quieren hacer caballerías altas...

— Bien hecho.

— ¿Sabe que gané el juicio de F...?

— Lo felicito.

— Pero me hizo sudar el balero.

— Fue lo mismo que me pasó con la cuestión de H...

— Ellos pidieron vista de los

<p>H...</p> <p>— Elles pediram vista para embargos, não?</p> <p>— Chicana no caso.</p> <p>— Estão dispostos a esgotar todos os recursos?</p> <p>— Parece-me que sim.</p> <p>Nos bonds de Tijuca só se vê gente vermelha como fogo de forja, com grandes chapéus de chuva ao lado, capotes de borracha, valentes sapatos e calças que dir-se-hiam as velas latinas de um brigue.</p> <p>As conversações resumem-se no seguinte:</p> <p>— Yes.</p> <p>— Yes</p> <p>— Oh yes.</p> <p>— Very well.</p> <p>— Yes.</p> <p>Os que transitam nos carros do Engenho Novo são empregados publicos, funcionarios do fôro e horticultores.</p> <p>É gente economica, e que olha sériamente para o futuro.</p> <p>Quasi todos edificam no lugar o seu <i>chalet</i>, com a competente horta e gallineiro.</p> <p>Os passageiros de S. Christovão e Cajú são pela maior parte militares reformados, viúvas, officiaes de justiça, solicitadores e empregados dos arsenaes.</p> <p>Nos bonds d'aquella linha discute-se calorosamente, e sempre contra o governo:</p> <p>— É um escandalo! Não ha agua, estamos a morrer de sêde, e esses trambolhos agarrados ás</p>	<p>embargos, ¿no?</p> <p>— Chicana en todo caso.</p> <p>— ¿Están dispuestos a agotar todos los recursos?</p> <p>— Parece que sí.</p> <p>En los tranvías de Tijuca solo se ve gente roja como fuego de forja, con grandes sombreros de lluvia al lado, capas de goma, valientes zapatos y pantalones que se dirían velas latinas de un bergantín.</p> <p>Las conversaciones se resumen a lo siguiente:</p> <p>— Yes.</p> <p>— Yes.</p> <p>— Oh yes.</p> <p>— Very well.</p> <p>— Yes.</p> <p>Los que transitan en los carros del Engenho Novo son empleados públicos, funcionarios de la justicia y horticultores.</p> <p>Es gente económica y que mira seriamente hacia el futuro.</p> <p>Casi todos edifican en el lugar su chalet, con la competente huerta y gallinero.</p> <p>Los pasajeros de São Cristovão y Cajú son en su mayoría militares jubilados, viudas, oficiales de justicia, procuradores y empleados de los arsenales.</p> <p>En los tranvías de aquella línea se discute calurosamente, y siempre contra el gobierno:</p> <p>— ¡Es un escándalo! No hay agua, estamos muriéndonos de sed, y esos armatostes agarrados a los ministerios, como verdaderas ostras.</p> <p>— ¡Y el pueblo pagando</p>
--	---

pastas, como verdadeiras ostras.

— E o povo a pagar impostos!

— Homem, isto não endireita, enquanto não sahir a procissão para o meio da rua.

— A carne está caríssima.

— O culpado é o governo.

— Ha vinte dias que não chove.

— O governo é quem tem a culpa.

— Já estamos com a febre amarella a bater-nos á porta, e nada de providencias.

Os moradores do bairro, que constituem a exceção d'esses politicos exaltados, vão sobre brasas e limitam-se ao *silentium verbis facundis* do grande poeta.

Os bonds do Sacco do Alferes levam em seu seio uma população pacifica e sosegada.

Entretanto dão-se alli algumas vezes rixas, felizmente sem consecuencias, por causa de logares.

— Eu já estava na ponta quando o senhor entrou.

— Não é verdade, o senhor é que quer-me empurrar para o lado do sol.

— Mas o senhor não vê que ha aqui uma senhora!

— E a senhora não póde chegar para lá?

— Ora esta: o senhor quer que eu *mê assente* aqui no collo d'esse *home*!

— O senhor é um imprudente!

— Imprudente é o senhor, não seja tolo.

impuestos!

— Hombre, esto no se endereza, mientras no salga una procesión al medio de la calle.

— La carne está carísima.

— La culpa es del gobierno.

— Hace veinte días que no llueve.

— El gobierno es el que tiene la culpa.

— Ya estamos con la fiebre amarilla golpeándonos la puerta, y nada de providencias.

Los habitantes del barrio, que constituyen la excepción de esos políticos exaltados, van sobre brasas y se limitan al *silentium verbis facundis* del gran poeta.

Los tranvías del Sacco do Alferes llevan en su seno a una población pacífica y sosegada.

Entre tanto ocurren ahí algunas riñas, afortunadamente sin consecuencias, por los lugares.

— Yo ya estaba en la punta cuando usted entró.

— No es verdad, usted lo que quiere es empujarme para el lado del sol.

— ¡Pero usted no ve que hay acá una señora!

— ¿Y esa señora no puede moverse para allá?

— Ora: ¿quiere que yo *mi ziente* acá en la falda de este *home*?

— ¡Usted es un imprudente!

— ¡Imprudente es usted, no sea tolo.

— Bue, no estoy para aguantarlo.

Y así termina el incidente.

En la ocasión en que se procede

<p>— Ora bolas, não estou para atural-o.</p> <p>E assim termina o incidente.</p> <p>Na ocasião de proceder-se á cobrança, ditos mais ou menos chistosos saúdam os indivíduos, que têm a amabilidade, aliás muito commum, de pagar pelos outros:</p> <p>— Não ha nada como ser capitalista.</p> <p>— Não machuque os pobres.</p> <p>— A benção, meu pai.</p> <p>— Diga-me em que bond vem para voltarmos juntos.</p> <p>Nos bonds de Botafogo só se ouve:</p> <p>— Como está, snr. commendador?</p> <p>— Como tem passado, excellentissimo?</p> <p>— Adeus, senhor doutor.</p> <p>— Snr. visconde</p> <p>— Snr. barão...</p> <p>Ao lado dos titulares figura a cohorte dos elegantes empertigados, a dirigirem amabilidades ao bello sexo, e a discutirem altas questões.</p> <p>Ouçamos o que estes dizem:</p> <p>— V. Ex.a está cada vez mais bela.</p> <p>— São os seus olhos.</p> <p>— Porque não foi ontem á partida do S...?</p> <p>— Ora, o Joãozinho tem estado com coqueluche...</p> <p>— A sua ausência foi muito sentida.</p> <p>— Quem sou eu?</p> <p>Dois rapazes sentados no banco da frente:</p>	<p>a la cobranza, dichos más o menos graciosos se profieren a los individuos, que tienen la amabilidad, por cierto muy común, de pagar por los demás.</p> <p>— No hay nada como ser capitalista.</p> <p>— No lastime a los pobres.</p> <p>— Bendición, padre.</p> <p>— Dígame en que tranvía viene para volvernros juntos.</p> <p>En los tranvías de Botafogo sólo se escucha:</p> <p>— ¿Cómo está, Sr. Comendador?</p> <p>— ¿Cómo ha estado, Excelentísimo?</p> <p>— Adiós, Señor Doctor.</p> <p>— Sr. Visconde.</p> <p>— Sr. Barón.</p> <p>Al lado de los titulados figura la cohorte de los elegantes vanidosos, dirigiéndole amabilidades al bello sexo, y discutiendo altas cuestiones.</p> <p>Escuchemos lo que dicen:</p> <p>— V.E. está cada vez más bella.</p> <p>— Son sus ojos.</p> <p>— ¿Por qué no fue ayer al partido de S...?</p> <p>— Ora, Joãozinho ha estado con tos ferina...</p> <p>— Su ausencia fue muy sentida.</p> <p>— ¿Quién soy yo?</p> <p>Dos muchachos sentados en el banco de adelante:</p> <p>— Ella estaba allá.</p> <p>— ¿“Ella” quién?</p> <p>— E...</p> <p>— Sabe que nada tengo con esa señora.</p> <p>— ¿Bandidón?</p>
--	---

<p>— Ella lá estava. — Ella, quem? — A E... — Sabes que nada tenho com esta senhora. — Maganão? — Deixa-te de graças. — Ora não ha ninguem na cidade que não saiba d'isto. — São calumnias. Dous velhos: — Viste este sujeito, que acaba de sahir? — Conheço-o de vista. — É um grande bicho de concha. Não tinha nada de seu, casou-se com uma viuva rica, e hoje sustenta carro, camarote de assignatura no theatro lyrico, e muito breve está barão. Tres mocinhas de <i>pince-nez</i>: — Sabe que já mudámos? — Para onde? — Para a rua dos Voluntarios da Patria. — Ah! — Que excellente casa! Tem um <i>rendez-vous</i> magnifico. — Não é <i>rendez-vous</i>, mana, é <i>rez de chaussée</i>. Um elegante a outro, que acaba de embarcar: — Bravo! ... sim senhor! Já sei que ganhou ontem a sua <i>mona</i>. Felizardo! Considerando englobadamente os passageiros de todos os bonds, podemos dividil-os em diversas</p>	<p>— Déjese de bobadas. — Ora, no hay nadie en la ciudad que no lo sepa. — Son calumnias. Dos viejos: — ¿Vio a este sujeto, que acaba de salir? — Lo conozco de vista. — Es una gran rémora. No tenía nada propio, se casó con una viuda rica, y hoy sustenta carro, abono a palco en el teatro lírico y en muy breve será barón. Tres muchachitas de <i>pince-nez</i>: — ¿Sabe que ya nos mudamos? — ¿A dónde? — A la calle dos Voluntários da Pátria. — ¡Ah! — ¡Qué excelente casa! Tiene un <i>rende-vous</i> magnífico. — No es <i>rendez-vous</i>, <i>mana</i>²¹⁰, é <i>rez de chaussée</i>. Un elegante a otro, que acaba de embarcar: — ¡Bravo! ¡...sí señor! Ya sé que ganó ayer su <i>mona</i>. ¡Suertudo! Considerando englobadamente a los pasajeros de todos los tranvías, podemos separarlos en diversas categorías: La más importante es la de aquellos que tienen la manía de pagar. — No cambie dinero, le dicen a los conocidos, yo tengo <i>nickels</i>. — No señor, deje así... — No lo admito, soy yo quien</p>
---	--

²¹⁰ N.T. “Hermana”, se usa también como forma de interlocución.

<p>categorias:</p> <p>A mais importante é a d'aquelles que têm a mania de pagar.</p> <p>— Não troque dinheiro, dizem elles aos conhecidos e amigos, eu tenho <i>nickeis</i>.</p> <p>— Não senhor, deixe estar...</p> <p>— Não admito. Sou eu quem paga hoje.</p> <p>E voltando-se para o recebedor, accrescentam:</p> <p>— Receba a passagem d'este senhor, d'aquelle que alli vê, do outro que lá está coçando o nariz e mais d'esta senhora.</p> <p>Não menos importante é a categoria dos que se esquivam ao pagamento.</p> <p>Esses finorios, sabendo que a cobrança é feita geralmente do lado da sombra, quando embarcam no bond escolhem o banco, onde haja algum amigo ou conhecido, empurram-o para aquelle lado e expõem-se aos rigores do sol.</p> <p>Ora, quem não dá um nickel para receber esta fineza?</p> <p>Ha ainda o typo dos que se enfurecem quando lhes pagam a passagem.</p> <p>E os que brigam por uma ponta de banco?</p> <p>São os mesmos que se exasperam quando, em dias de chuva, acham todos os centros occupados.</p> <p>Temos mais os passageiros incommodos.</p> <p><i>Verbi gratia.</i></p> <p>O individuo gordo, que aloja o</p>	<p>paga hoy.</p> <p>Y volviéndose hacia el guarda, agregan:</p> <p>— Reciba el pasaje de este señor, de aquel que ahí ve, del otro que allá está rascándose la nariz y también de esta señora.</p> <p>No menos importante es la categoría de los que esquivan el pago.</p> <p>Esos pillos, sabiendo que la cobranza se realiza generalmente del lado de la sombra, cuando embarcan en el tranvía eligen el asiento donde haya algún amigo o conocido, lo empujan para el otro lado y se exponen a los rigores del sol.</p> <p>Ora, ¿quién no entrega un nickel para recibir esta fineza?</p> <p>Hay incluso el tipo de los que se enfurecen cuando les pagan el pasaje.</p> <p>¿Y los que se pelean por una punta de banco?</p> <p>Son los mismos que se exasperan cuando, los días de lluvia, encuentran todos los centros ocupados.</p> <p>Tenemos también a los pasajeros incómodos:</p> <p><i>Verbi gratia.</i></p> <p>El individuo gordo, que aloja el abdomen en el espacio de pasaje entre los dos asientos.</p> <p>El alto y flaco, cuyas rodillas, como las puntas agudas de dos floretes desenvainados, se ensartan en la espalda de lo que haya adelante.</p> <p>Los que leen el <i>Jornal do</i></p>
---	--

abdomen no espaço que dá passagem por entre os bancos.

O alto e magro, cujos joelhos, como as pontas agudas de dous floretes desembolados, espetam as costas do que lhe fica em frente.

Os que lêem a *Jornal do Commercio*, e que, quando desdobram a folha, distribuem cotoveladas á direita e á esquerda.

Os que fumam charutos de vintem.

Os que levam queijo suíço embrulhado em papel.

Os que brigam com os recebedores e descompõem as companhias.

E muitas outras especies ainda existem, não devendo ficar no esquecimento — a do passageiro excessivamente cortez, que é aquelle que, ao entrar no bond, tira o chapéu a todos e diz com ar jovial: — Ora vivam, meus senhores.

Os passageiros podem ser classificados também, segundo as horas da viagem dos bonds.

Ás quatro horas da manhã: Operarios; e entre elles alguns individuos de faces lividas, camisas amarrotadas, os quaes passaram a noite em claro, e não vão certamente para o trabalho.

Ás cinco horas: Sujeitos magros e amarellados, que sobem e apeiam-se com difficuldade; uns a tossirem, outros a gemerem. Estes tem uma dôr do lado direito, aquelle sofre do fígado, este outro do baço, etc., etc.

Commercio, y que, quando abren el periódico, distribuyen codazos a diestra y siniestra.

Los que fuman puros de vintén.

Los que cargan queso suizo envuelto en papel.

Los que se pelean con los guardas e injurian a las compañías.

Y muchas otras especies existen también, no debiendo quedar en el olvido —la del pasajero excesivamente cortés que es aquel que, al entrar al tranvía, les saca el sombrero a todos y les dice con aire jovial: — Ora vivas, señores.

Los pasajeros pueden ser clasificados también, según las horas del viaje de los tranvías.

A las cuatro de la mañana: Operarios; y entre ellos algunos individuos de rostros lívidos, camisas arrugadas, los cuales pasaron la noche en claro, y no van precisamente al trabajo.

A las cinco: Sujetos magros y amarillos, que suben y se apean con dificultad; algunos tosen, otros gimen. Estos tienen un dolor del lado derecho, aquel sufre del hígado, este otro del bazo, etc., etc.

Toda esa gente va a los baños de mar, a las duchas del Eiras o del Dreux, o anda tomando aire.

A las seis, en los tranvías de Botafogo: Ingleses y Alemanes. No se conversa, se lee.

En los carros de las demás compañías: Negociantes.

A las ocho: Individuos frenéticos, irritados, con

<p>Toda essa gente vai para os banhos de mar, para as duchas do Eiras ou do Dreux, ou anda a tomar ares.</p> <p>Às seis horas, nos bonds de Botafogo: Inglezes e Allemães. Não se conversa, lê-se.</p> <p>Nos carros das outras companhias: Negociantes.</p> <p>Às oito horas: Indivíduos freneticos, zangados, de palito na bocca.</p> <p>São empregados publicos que vão... alegremente para a repartição.</p> <p>Às nove horas: Estudantes.</p> <p>Às dez e onze: Advogados, capitalistas magistrados... gente que não assigna ponto.</p> <p>Ao meio-dia. Nos bonds de Botafogo: O mimoso batalhão do sexo adorado. Conversa-se com entusiasmo:</p> <p>— Como está gorda! Onde tem estado?</p> <p>— Em Friburgo.</p> <p>— A viscondessa já voltou?</p> <p>— Ha-de vir agora para o baile do Cassino.</p> <p>— De que fazenda é o seu vestido?</p> <p>— É de <i>zephir</i>.</p> <p>— Hontem não a vi no theatro?</p> <p>— Mamã esteve de enxaqueca.</p> <p>À uma hora: Velhos rheumaticos, irmãs de caridade e padres lazaristas.</p> <p>Às tres horas: Volta dos empregados públicos, contentes, satisfeitos e... sem palitos.</p>	<p>escarbadientes en la boca.</p> <p>Son empleados públicos que van... alegremente a la repartición.</p> <p>A las nueve: Estudiantes.</p> <p>A las diez y once: Abogados, capitalistas, magistrados... gente que no marca entrada.</p> <p>Al mediodía. En los tranvías de Botafogo: El mimoso batallón del sexo adorado. Se conversa con entusiasmo.</p> <p>— ¡Qué gorda está! ¿Dónde estuvo?</p> <p>— En Friburgo.</p> <p>— ¿La vizcondesa ya volvió?</p> <p>— Ha de venir ahora al baile del Casino.</p> <p>— ¿De qué tela es su vestido?</p> <p>— Es de <i>zephir</i>.</p> <p>— Ayer no la vi en el teatro.</p> <p>— Mamá estaba con jaqueca.</p> <p>A la una: Viejos reumáticos, hermanas de caridad y curas lazaristas.</p> <p>A las tres: Vuelta de los empleados públicos, contentos, satisfechos y... sin escarbadientes.</p> <p>A las cuatro: Regreso del mimoso batallón, con paquetes.</p> <p>A las cinco y seis: Tranvía del romance.</p> <p>A la medianoche: Vuelta de los teatros.</p> <p>A la una y a las dos: Viaje de recreo al Jardín Botánico. Se habla francés.</p> <p>Resumo de las conversaciones:</p> <p>— Adieu, Mon joujou.</p> <p>— Petit polisson.</p> <p>— Tiens!</p> <p>— Mon ange.</p>
---	--

<p>Às quatro horas: Regresso do mimoso batalhão, com embrulhos.</p> <p>Às cinco e seis: Bond dos namorados.</p> <p>A meia noite: Volta dos theatros.</p> <p>À uma hora e duas: Viagem de recreio ao Jardim Botânico. Falla-se francez.</p> <p>Resumo das conversações:</p> <p>— Adieu, Mon joujou.</p> <p>— Petit polisson.</p> <p>— Tiens!</p> <p>— Mon ange.</p> <p>— Bebê.</p> <p>***</p> <p>E assim caminha o Rio de Janeiro pelo trilho do progresso, despovoando o lar e enchendo as ruas.</p>	<p>— Bébé.</p> <p>***</p> <p>Y así camina Rio de Janeiro por el trillo del progreso, despoblado el hogar y llenando las calles.</p>
--	---

III.III.III Raul Pompeia

Crônica I. 09/09/1888. *Diário de Minas*

Edição utilizada: POMPEIA, Raul. *Melhores Crônicas*. Seleção e prefácio Cláudio Murilo Leal. São Paulo: Global, 2011. Pp. 52-53.

Para conservar à crônica de hoje a fisionomia reproduzida da vida fluminense, era preciso que eu fosse por todas estas linhas adiante, enfiando lanternas venezianas de papel-*tuyauté*, inflamando gás e as mechas de mil copinhos de cores clareando a insignificância normal dos feriados com fogos de bengala, que me invejasse o rival do Dr. Pain, o patriótico e animado artista Campos, reduzindo a luminárias, chispas de estopim, tiros de dinamite, tudo que me pudesse emprestar de espetáculo e espalhafato pirotécnico um compêndio de grande estilo.

E teriam os leitores o cenário aproximado da vida popular nos mais alvoroçados dias destes oito mais próximos. Por motivo da volta do Imperador, tivemos luminárias e fogo no Engenho Novo, luminárias e fogo em Botafogo, fogo e luminárias em São Cristóvão. Compreende-se bem como rodeou a cidade, sábia de lealdade e cortesã, a espiral ardente do regozijo público, coleando cerimoniosa de muito longe até centralizar-se e acabar nos jardins da imperial residência.

Não se pode contestar,

Para que la crônica de hoy conservara la fisionomía reproducida de la vida fluminense, era preciso que yo fuera por estas líneas adelante, colocando linternas venecianas de papel *tuyauté*, inflamando gas y las mechas de mil vasitos de colores clareando la insignificancia normal de los feriados con fuegos de bengala, que me envidiara el Dr. Pain, el patriótico y animado artista Campos, reduciendo a luces, chispas de estopín, tiros de dinamita, todo lo que me pudiera dar de espectáculo y alboroto pirotécnico un compendio de gran estilo.

Y tendrían los lectores el escenario aproximado de la vida popular en los más alborotados días de los ocho más cercanos. Por motivo de la vuelta del Emperador, tuvimos luces y fuegos en el Engenho Novo, luces y fuegos en Botafogo, fuegos y luces en São Cristóvão. Se comprende bien cómo rodeó a la ciudad, sabia de lealtad y cortesana, la espiral ardiente del regocijo público, serpenteando ceremoniosamente desde muy lejos hasta centralizarse y terminar en los jardines de la imperial residencia.

entretanto, que foi reles toda esta profusão de alegria acesa, fabricada de economias do festeiro, imperícia dos fogueteiros e péssima distribuição do serviço geral. O fogo da enseada, anunciado para as sete horas, começou às dez; o que deu lugar a que o Imperador se retirasse antes do começo.

É verdade que, nisto de luminárias, fogos, o povo pensa como o Fradique Mendes, no Egito, diante das tigelinhas de barro da iluminação do Beiram; diverte-se com o pior, como se fosse excelente encontrando na chama, como quer que a preparem, a qualidade primordial imprejudicável de ser chama e brilho, o suficiente para aquecer e abrilhantar o prazer da reunião que se procura.

A prova está na concorrência.

É incalculável a população que se moveu para os festejos em todos os arrabaldes. Os bondes não podiam conter a lotação desmedida do tráfego, principalmente da volta. Os passageiros agarravam-se em cachos, pelas colunas, depois de encher os bancos e as plataformas; galgavam, oito, dez e mais, a própria coberta dos carros, que por milagre não cedia ao peso. A Praia de Botafogo, extensíssima e larga, era insuficiente para acomodar o trânsito e o estacionamento dos veículos, do povo, que ali

No se puede refutar, entre tanto, que fue despreciable toda esta profusión de alegría encendida, fabricada con economías del fiestero, impericia de los coheteros y pésima distribución del trabajo general. Los fuegos de la ensenada, anunciados para las siete, comenzaron a las diez; lo que dio lugar a que el Emperador se retirara antes del principio.

Es verdad que, en esto de luces, fuegos, el pueblo piensa como Fradique Mendes, en Egipto, frente a los cuencos de barro de la iluminación del Beiram; se divierte con lo peor, como si fuera excelente encontrando en la llama, como sea que la preparen, la calidad primordial imperjudicable de ser llama y brillo, lo suficiente como para entibiar y abrigar el placer de la reunión que se busca.

La prueba está en la concurrencia.

Es incalculable la población que se movió hacia los festejos en todos los arrabales. Los tranvías no podían contener el volumen desmedido del tránsito, principalmente a la vuelta. Los pasajeros se agarraban en racimos, por las columnas, después de llenar los asientos y las plataformas; saltaban, ocho, diez y más, a la propia cubierta de los carros, que por milagro no cedía al peso. La Playa de Botafogo, extensísima y ancha, era insuficiente para acomodar el tránsito y el estacionamiento de los vehículos,

<p>apareceu na noite do domingo.</p> <p>A festa neste bairro teve um atrativo especial. Queimando-se no mar sobre barcaças, as peças de artifício e os fogos cambiantes repetiam-se na água lisa os reflexos de luz, descampando até o cais esteiras de vivas brasas um efeito indescritível. Ao mesmo tempo, a curva iluminada da rua, refletida em frente, como os fogos dos barcos, completava a ilusão deslumbrante de esta iluminação submarina.</p>	<p>del pueblo, que ahí apareció la noche del domingo.</p> <p>La fiesta en este barrio tuvo un atractivo especial. Al quemarse en el mar sobre las barcaças, las piezas de artifício y los fuegos cambiantes repetían en el agua lisa los reflejos de luz, escampando hasta el muelle estelas de vivas brasas un efecto indescrípible. Al mismo tiempo, la curva iluminada de la calle, reflejada enfrente, como los fuegos de los barcos, completaba la ilusión deslumbrante de esta iluminación submarina.</p>
---	---

Crônica II. 15/12/1889. Revista Sul-Americana

POMPEIA, Raul. *Melhores Crônicas*. Seleção e prefácio Cláudio Murilo Leal. São Paulo: Global, 2011. Pp. 116-121.

Uma noite histórica

Às três da madrugada de domingo, enquanto a cidade dormia tranquilizada pela vigilância tremenda do Governo Provisório, foi o Largo do Paço teatro de uma cena extraordinária, presenciada por poucos, tão grandiosa no seu sentido e tão pungente, quanto foi simples e breve.

Obedecendo à dolorosa imposição das circunstâncias, que forçavam a um procedimento enérgico para com os membros da dinastia dos príncipes do ex-Império, o governo teve necessidade de isolar o paço da cidade, vedando qualquer comunicação do seu interior com a vida da capital. A todas as portas do edifício principal, na manhã de sábado, e às portas das outras habitações dependentes, ligadas pelos passadiços, foram postadas sentinelas de infantaria e numerosos carabineiros montados. O saguão transformou-se em verdadeira praça de armas.

Muitos personagens eminentes do Império e diversas famílias ligadas por aproximação de afeto à família imperial apresentaram-se a falar ao Imperador e aos seus

Una noche histórica

A las tres de la madrugada del domingo, mientras la ciudad dormía tranquilizada por la vigilancia tremenda del Gobierno Provisorio, fue el *Largo*²¹¹ do Paço palco de una escena extraordinaria, presenciada por tan pocos, tan grandiosa en su sentido y tan punzante, como simple y breve.

Obedeciendo a la dolorosa imposición de las circunstancias, que forzaban a un procedimiento enérgico para con los miembros de la dinastía de los príncipes del ex Imperio, el gobierno tuvo la necesidad de aislar al palacio de la ciudad, vedando cualquier comunicación de su interior con la vida de la capital. En todas las puertas del edificio principal, en la mañana del sábado, y en las puertas de las demás habitaciones dependentes, unidas por los pasadizos, colocaron centinelas de infantería y numerosos carabineros montados. El zaguán se transformó en una verdadera plaza de armas.

Muchos personajes eminentes del Imperio y diversas familias unidas por proximidad de afecto a

²¹¹ N.T. En una ciudad, área más amplia que las calles que intercepta.

augustos parentes, retrocedendo com desgosto de uma tentativa perdida. À proporção que passavam as horas, foi se tornando mais rigorosa a guarda das imediações do palácio. As sentinelas foram reforçadas por uma linha de baionetas que a pequenos intervalos se estendeu pelo passeio, em todo o perímetro da imperial residência transformada em prisão de estado.

Novas determinações anunciadas por ajudantes de ordens, que chegavam frequentemente do quartel-general, desenvolviam ainda as manobras da guarnição do edifício.

Depois que anoiteceu, foi fechado o trânsito pelas ruas que o rodeiam. Às onze horas, havia sentinelas até o meio da grande área compreendida entre o pórtico do palácio e o cais. Por todas as imediações vagueavam soldados de cavalaria, empunhando clavinotes, de coronha pousada no Joelho.

Adiantava-se a noite, adiantavam-se gradualmente para o mar os cordões de sentinela.

Um boato oficial, inspirado pela conveniência do interesse público, espalhava a notícia de que o Sr. D. Pedro de Alcântara (que se sabia dever embarcar para a Europa em consequência da revolução do dia 15) só iria para bordo no domingo de manhã. A polícia excepcional do Largo do Paço, porém, durante a noite de sábado, deu a certeza de que o embarque se faria muito antes da hora do proalado consta.

la familia imperial se presentaron para hablar con el Emperador y sus augustos parientes, retrocediendo con disgusto de intento perdido. A medida que pasaban las horas, se fue tomando más rigurosa la guardia de las inmediaciones del palacio. Los centinelas fueron reforzados por una línea de bayonetas que a pequeños intervalos se extendió por el paseo, en todo el perímetro de la imperial residencia transformada en prisión de estado.

Nuevas determinaciones anunciadas por ayudantes de órdenes, que llegaban frecuentemente del cuartel general, desarrollaban aún las maniobras de la guarnición del edificio.

Después de que anoheció, cerraron el tránsito por las calles que lo rodean. A las once, había centinelas hasta el medio de la gran área comprendida entre el pórtico del palacio y el muelle. Por todas las inmediaciones vagaban soldados de caballería, empuñando pequeñas carabinas, de culata posada en la rodilla.

Avanzaba la noche, avanzaban gradualmente hacia el mar los cordones de centinelas.

Un rumor oficial, inspirado por la conveniencia del interés público, difundía la noticia que el Sr. D. Pedro de Alcântara (que se sabía que debía embarcar hacia Europa en consecuencia de la

Demorados por esta suspeita, muitos curiosos estacionavam pelas vizinhanças do Mercado, das pontes das barcas, na Rua Fresca, na Rua da Misericórdia, na esquina da Rua Primeiro de Março. Da 1 hora da madrugada em diante, as patrulhas de cavalaria começaram a dispersar os ajuntamentos. Para os últimos passageiros das barcas Ferry não havia mais caminho, do lado do Mercado, senão beirando rentinho ao cais. Depois da última barca, o trânsito foi absolutamente impedido.

Também os mais renitentes curiosos tornaram-se muito raros, mesmo nas proximidades do largo sitiado.

Um grande sossego, com uma nota acentuada de pânico, reinava neste ponto da cidade. Para mais carregar a fisionomia do momento, circulavam nessa hora as notícias de um conflito entre marinheiros e praças do exército, havendo trocas de tiros. Apesar da brandura de modos com que os militares convidavam as pessoas do povo a se retirarem, apesar da completa abstenção de atos de violência que têm caracterizado o sistema policial, enérgico, mas extraordinariamente prudente do Governo Provisório, sentia-se ali como que uma atmosfera de vago terror, como se a calada da noite, a escuridão do lugar, a amplitude insondável da praça evacuada respirassem a presença de uma realidade formidável. Sentia-se

revolución del 15) solamente subiría a bordo el domingo de mañana. La policía excepcional del *Largo* do Paço, no obstante, durante la noche del sábado, transmitió la certeza de que el embarque se haría mucho antes de la hora del propalado rumor.

Demorados por esta sospecha, muchos curiosos estacionaban por las vecindades del Mercado, de los puentes de las barcas, en la Calle Fresca, en la Calle da Misericórdia, en la esquina de la Calle Primeiro de Março. De la una de la mañana en adelante, las patrullas de caballería empezaron a dispersar los ajuntamientos. Para los últimos pasajeros de las barcas Ferry no había más camino, al lado del Mercado, que bordear por el ladito del muelle. Después de la última barca, el tránsito fue absolutamente impedido.

Los más renitentes curiosos también se hicieron muy raros, incluso en las proximidades del *largo* sitiado.

Un gran sosiego, con una nota acentuada de pánico, reinaba en este punto de la ciudad. Para cargar más la fisionomía del momento, circulaban a esa hora las noticias de un conflicto entre marineros y soldados del ejército, con intercambio de tiros. A pesar de la blandura de modos con que los militares invitaban a las personas del pueblo a retirarse, a pesar de la completa abstención

todo aquele imenso ermo ocupado pela vontade poderosa da revolução. Em cima, o céu tristíssimo, povoado de nuvens crespas, muito densas, que um luar fraco bordava de transparências pálidas.

De vez em quando, das perspectivas de sombra saía um rumor de vozes abafadas, logo feitas em silêncio; de vez em quando, um rumor seco de bainhas de folha contra esporas e um estrépito de patas de cavalo, escarvando o calçamento, batendo a passos regulares, espalhando-se em estalado galope. Em geral silêncio de morte.

Entre as poucas pessoas que, iludindo o consentimento da polícia, tinham conseguido ocultar-se em diversos sítios de observação, murmurava-se que não devia tardar o embarque do ex-Imperador.

Duas horas da madrugada, entretanto, tinham marcado os relógios das torres, e nada de novo dos lados do paço viera agitar o solene sossego do largo.

Pouco antes dessa hora, houvera um grande movimento do lado do mar. Daí soara repentinamente um grito de alarma.

A notícia divulgada de assaltos prováveis de gente da armada contra a tropa, assaltos que seriam razoavelmente favorecidos pelo negrume da noite, que subia do mar sobre o cais, como uma muralha preta furada apenas pela linha de

de actos de violencia que ha caracterizado al sistema policial, enérgico, pero extremadamente prudente, del Gobierno Provisorio, se sentía ahí como que una atmósfera de vago terror, como si el silencio de la noche, la oscuridad del lugar, la amplitud insondable de la plaza evacuada respiraran la presencia de una realidad formidable. Se sentía todo aquel inmenso yermo ocupado por la voluntad poderosa de la revolución. Arriba, el cielo tristísimo, poblado de nubes crespas, muy densas, que una luz de luna bordaba de transparencias pálidas.

De vez en cuanto, de las perspectivas de sombra salía un rumor de voces solapadas, enseguida hechas silencio; de vez en cuando, un rumor seco de tallos de hojas contra espuelas y un estrépito de patas de caballo, escarbando el pavimento, golpeando a pasos regulares, dispersándose en repentino galope. En general silencio de muerte.

Entre las pocas personas que, eludiendo el consentimiento de la policía, habían logrado ocultarse en diversos sitios de observación, se murmuraba que no habría de tardar el embarque del ex Emperador.

Dos de la mañana, entre tanto, habían marcado los relojes de las torres, y nada de nuevo de los lados del palacio había venido a

pontos lúcidos da iluminação de Niterói, dava para impressionar de susto um grito perdido de sentinela. Houve um tropel de cavalos, e logo uma, duas, outras, outras muitas detonações de espingarda, em desordenado tiroteio.

Nada havia de grave. Um indivíduo que tentara embarcar-se contra a vontade da ronda fora preso: escapando às mãos da patrulha de infantaria que o prendera, tinha-se lançado ao mar para fugir nadando. Alguns soldados atiraram a esmo para assustá-lo, enquanto outros tomavam um bote, com o qual pegaram de novo o evadido.

Logo em seguida foi visto o preso passar, à luz dos lampiões, empurrado pelos guardas.

Houve quem supusesse que os tiros fossem um sinal. Com efeito, tal qual se assim fosse, ouviu-se pouco depois, no meio das trevas da baía, o rebate chocalhado da hélice de uma lancha a vapor.

Uma pequena luz vermelha estrelou-se no escuro, diante do cais, e ao fim de poucos momentos, ao lado do molhe de embarque do Pharoux, vinha cessar o barulho da hélice, com duas pancadas de um tímpano de bordo e a passagem de uma rápida sombra flutuante sobre a sombra inquieta das águas.

— É a lancha do Imperador — pensaram os que viam com a opressão natural que devia provocar aquele anúncio da iminência de um grande

agitar el solemne sosiego del *largo*.

Poco antes de esa hora, había habido un gran movimiento del lado del mar. Por eso había sonado repentinamente un grito de alarma.

La noticia divulgada de asaltos probables de personas de la armada contra la tropa, asaltos que serían razonablemente favorecidos por la negrura de la noche, que subía del mar sobre el muelle, como una muralla negra agujereada apenas por la línea de puntos lúcidos de la iluminación de Niterói, daba para impresionar de susto un grito perdido de centinela. Hubo una tropa de caballos, y después una, dos, muchas, muchas otras detonaciones de escopeta, en desordenado tiroteo.

Nada había de grave. A un individuo que había tratado de embarcarse contra la voluntad de la ronda lo habían llevado preso: escapándose de las manos de la patrulla de infantería que lo había agarrado, se había lanzado al mar para huir nadando. Algunos soldados dispararon al aire para asustarlo, mientras otros tomaban un bote, con el cual agarraron de nuevo al evadido.

Enseguida se vio al preso pasar, a la luz de los faroles, empujado por los guardias.

Hubo quien supusiera que los tiros eran una señal. En efecto, tal como si así fuera, se escuchó

acontecimento.

Bastante tempo se passou depois deste incidente antes que de novo fosse alterada a monotonia do sossego da noite.

A suspeita de que acabava de atracar a embarcação que devia receber o monarca deposto, a ansiedade de perceber o movimento significativo no portão do paço, prolongavam indefinidamente a duração desta expectativa.

O profundo silêncio do lugar pareceu fazer-se maior nesta ocasião, como se a noite compreendesse que se ia, ali mesmo em poucos momentos, estrangular a última hora de um reinado. A tranquilidade que havia era lúgubre. Ouvia-se com certo estremecimento o barulho do morder dos freios dos corcéis da cavalaria em recantos afastados. Frouxamente clareados pela iluminação urbana, as casas ao redor do largo, os edifícios públicos, pareciam adormecidos. Nenhuma luz nas janelas, a não ser nos últimos andares de uma casa de saúde.

Apesar disso, que se acreditaria indicar a completa ausência dos espectadores para a cena que se ia passar algumas janelas abertas apareciam como retábulos negros, nas mais altas sacadas, e percebia-se uma agitação fácil de reconhecer nos peitoris escuros.

Pobre D. Pedro! Em homenagem à severidade, determinação do governo

poco después, en el medio de las tinieblas de la bahía, el golpe agitado de la hélice de una lancha a vapor.

Una pequeña luz roja se encendió en la oscuridad, frente al muelle, y luego de pocos momentos, al lado del embarcadero del Pharoux, venía a cesar el barullo de la hélice, con dos golpes de una campana de bordo y el pasaje de una rápida sombra flotante sobre la sombra inquieta de las aguas.

– Es la lancha del Emperador – pensaron los que miraban con la opresión natural que debía provocar aquel anuncio de la inminencia de un gran acontecimiento.

Bastante tiempo pasó después de este incidente antes de que fuera de nuevo alterada la monotonía del sosiego de la noche.

La sospecha de que acababa de atracar la embarcación que debía recibir al monarca depuesto, la ansiedad de notar el movimiento significativo en el portón del palacio, prolongaban indefinidamente la duración de esta expectativa.

El profundo silencio del lugar pareció agrandarse en esta ocasión, como si la noche comprendiera que se iba, ahí mismo en algunos momentos, a estrangular la última hora de un reinado. La tranquilidad que había era lúgubre. Se oía con

revolucionário, ninguém queria ter sido testemunha da misteriosa eliminação de um soberano.

Às três da madrugada, menos alguns minutos, entrou pela praça um rumor de carruagem. Para as bandas do largo houve um ruidoso tumulto de armas e cavalos. As patrulhas que passavam de ronda retiraram-se todas a ocupar as entradas do largo, pelo meio do qual, através das árvores, iluminando sinistramente a solidão, perfilavam-se os postes melancólicos dos lampiões de gás.

Apareceu, então, o préstito dos exilados.

Nada mais triste. Um coche negro, puxado a passo por dois cavalos que se adiantavam de cabeça baixa, como se dormissem andando. À frente duas senhoras de negro, a pé, cobertas de véus, como a buscar caminho para o triste veículo. Fechando a marcha, um grupo de cavaleiros, que a perspectiva noturna detalhava em negro perfil.

Divisavam-se vagamente, sobre o grupo, os penachos vermelhos das barretinas de cavalaria.

O vagaroso comboio atravessou em linha reta, do paço em direção ao molhe do cais Pharoux. Ao aproximar-se do cais, apresentaram-se alguns militares a cavalo, que formavam em caminho.

— É aqui o embarque? — perguntou timidamente uma das senhoras de preto aos militares. O cavaleiro, que parecia oficial,

cierto estremecimiento el ruido del morder de frenos de los corceles de la caballería en los rincones alejados. Débilmente clareados por la iluminación urbana, las casas alrededor del *largo*, los edificios públicos, parecían adormecidos. Ninguna luz en las ventanas, a no ser en los últimos pisos de una casa de salud.

A pesar de eso, que se creería indicar la completa ausencia de espectadores para la escena que iba a pasar algunas ventanas abiertas aparecían como retablos negros, en los más altos balcones, y se percibía una agitación fácil de reconocer en los alfeizares oscuros.

¡Pobre D. Pedro! En homenaje a la severidad, determinación del gobierno revolucionario, nadie querría haber sido testigo de la misteriosa eliminación de un soberano.

A las tres de la mañana, menos algunos minutos, entró por la plaza un rumor de carruaje. Por los costados del *largo* hubo un ruidoso tumulto de armas y caballos. Las patrullas que pasaban de ronda se retiraron todas para ocupar las entradas del *largo*, por medio del cual, a través de los árboles, iluminando siniestramente la soledad, se perfilaban los postes melancólicos de los faroles a gas.

Apareció, entonces, el cortejo de los exiliados.

respondeu com um gesto largo de braço e uma atenciosa inclinação de corpo.

Por meio dos lampiões que ladeiam a entrada do molhe passaram as senhoras. Seguiu-as o coche fechado.

Quase na extremidade do molhe, o carro parou e o Sr. D. Pedro de Alcântara apeou-se — um vulto indistinto entre outros vultos distantes — para pisar pela última vez a terra da pátria.

Do posto de observação em que nos achávamos, com a dificuldade, ainda mais, da noite escura, não pudemos distinguir a cena do embarque.

Foi rápido, entretanto. Dentro de poucos minutos ouvia-se um ligeiro apito, ecoava no mar o rumor igual da hélice da lancha, reaparecia o clarão da iluminação interior do barco e, sem que se pudesse distinguir nem um só dos passageiros, a toda a força de vapor, o ruído da hélice e o clarão vermelho afastavam-se da terra.

Nada más triste. Un coche negro, tirado al paso por dos caballos que se adelantaban de cabeza baja, como si durmieran caminando. Adelante dos señoras de negro, a pie, cubiertas de velos, como buscando camino hacia el triste vehículo. Cerrando la marcha, un grupo de caballeros, que la perspectiva nocturna detallaba en negro perfil.

Se divisaban vagamente, sobre el grupo, los penachos rojos de las *barretinas*²¹² de caballería.

El lento convoy atravesó en línea recta, del palacio en dirección al embarcadero del muelle Pharoux. Al aproximarse al muelle, se presentaron algunos militares a caballo, que formaban en camino.

— ¿Es acá el embarque? — preguntó tímidamente una de las señoras de negro a los militares. El caballero, que parecía oficial, respondió con un gesto amplio de brazo y una atenciosa inclinación de cuerpo.

Por medio de los faroles que ladean la entrada del embarcadero pasaron las señoras. Las siguió el coche cerrado.

Casi en el extremo del embarcadero, el carro paró y el Sr. D. Pedro de Alcântara se apeó —un bulto indistinto entre otros bultos distantes— para pisar por

²¹² N.T. Sombrero cilíndrico de uso militar.

última vez la tierra de la patria.

Del puesto de observación en que nos encontrábamos, con la dificultad, sumada, de la noche oscura, no pudimos distinguir la escena del embarque.

Fue rápido, entre tanto. En pocos minutos se oía un ligero silbato, resonaba en el mar el rumor constante de la lancha, reaparecía el destello de la iluminación interior del barco y, sin que se pudiera distinguir ni a uno solo de los pasajeros, a toda fuerza de vapor, el ruido de la hélice y el destello rojo se alejaban de la tierra.

III.III.IV Machado de Assis

Crônica I. 07/12/1862. *Semana Ilustrada*

Edición utilizada: ASSIS, Machado de Assis. *Obra Completa*. Edição do MEC. Pp. 14-16. Disponible en: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/cronica/macr02.pdf>.

Revisada según la *Semana Ilustrada*, 07/12/1862. Pp. 07-08.

<p>Carrapatos políticos</p> <p>Escrever a crônica dos insetos parece uma das missões mais difíceis a que se pode propor um homem, que, pelo menos, tem consciência de nunca ter sido inseto.</p> <p>Compreendem todos que, sem ter passado pelas provas da experiência, é muito raro dizer coisa com coisa a respeito do que apenas se vê em outros que não são da nossa espécie. <i>Difficile rem postulasti</i>.</p> <p>Há insetos que merecem particular menção, mesmo quando a atenção humana se aplica a outras coisas mais graves e mais sérias. A insectologia não é uma ciência inútil e despida de interesse; pelo contrário, prima entre os demais ramos da zoologia, porque se ocupa apenas com seres tão diminutos e microscópicos que nos obrigam a dar de mão a todos quantos <i>mastodontes</i> nos apresentam diante dos olhos, só para fazer dos bichinhos um estudo especial.</p> <p>Vê-se perfeitamente que Deus, depois de formado o grandioso da Criação, quis também mostrar a</p>	<p>Garrapatas políticas</p> <p>Escribir la crónica de los insectos parece una de las misiones más difíciles a las que se puede abocar un hombre, que, por lo menos, tenga consciencia de nunca haber sido insecto.</p> <p>Comprenden todos que, sin haber pasado por las pruebas de la experiencia, es muy raro decir algo coherente al respecto de lo que apenas se ve en otros que no son de nuestra especie. <i>Difficile rem postulasti</i>.</p> <p>Hay insectos que merecen particular mención, incluso cuando la atención humana se aplica a otras cosas más graves y más serias. La insectología no es una ciencia inútil y carente de interés; por el contrario, prima entre las demás ramas de la zoología, porque se ocupa apenas de seres tan diminutos y microscópicos que nos obligan a desviarnos de cuanto <i>mastodonte</i> se nos presenta frente a los ojos, sólo para hacer sobre los bichitos un estudio especial.</p> <p>Se ve perfectamente que Dios, después de formado lo grandioso de la Creación, quiso también mostrar su divina perfección</p>
---	---

sua divina perfeição dando vida aos átomos da matéria. É grandeza descer até os insetos!

O inseto não é uma excrescência na vida do Cosmos, é uma verdade da harmonia estabelecida pela mão de Deus. Perguntai ao inseto por que existe. Dir-vos-á ele: — Porque existe o homem.

Era preciso o contrabalanço nos seres surgidos do caos. O elefante erguia a tromba, o condor aleteava entre as nuvens, a baleia chafarizava nos mares, a boa constrictor desenrolava-se nas estradas. O inseto tornava-se uma necessidade. Entre as miríadas de insetos, que volteiam nos ares, chamejam nas ervas, escorregam pelos charcos, animalizam a atmosfera, ou se entranham pelas carnes, distingue-se o carrapato, que, pelo seu perfume (ao princípio asqueroso, mas depois reconhecido como muito suave e medicinal), e pela forma chata e arredondada do seu corpo, faz-se querido e apreciado do homem, que, se não for ingrato, deve mostrar-se reconhecido à amizade que lhe consagra, prendendo-se-lhe ao corpo e sugando-lhe o sangue.

O característico do carrapato é agarrar-se a uma raiz de cabelo e... esquecer-se de que deve ocupar-se de outras coisas. Ninguém sabe mais notícias dele, e também não as dá de si. Quem o deixar sossegado pode ficar certo de que

dádoles vida a los átomos de la materia. ¡Es grandeza descender hasta los insectos!

El insecto no es una excrescencia en la vida del Cosmos, es una verdad de la armonía establecida por la mano de Dios. Preguntad al insecto por qué existe. Os dirá: — Porque existe el hombre.

Era preciso el contrapeso en los seres surgidos del caos. El elefante erguía la trompa, el cóndor aleteaba entre las nubes, la ballena chafarizaba en los mares, la boa constrictora se desenrollaba en las estradas. El insecto se tornaba una necesidad. Entre las miríadas de insectos, que revolotean por los aires, refulgen en las hierbas, se deslizan por los charcos, animalizan la atmósfera, o se entierran por las carnes, se distingue la garrapata, que, por su perfume (al principio asqueroso, pero después reconocido como muy suave y medicinal), y por la forma chata y redondeada de su cuerpo, se hace querida y apreciada por el hombre, que, si no es ingrato, debe mostrarse reconocido por la amistad que le consagra, prendiéndosele al cuerpo y chupándole la sangre.

Lo característico de la garrapata es agarrarse a la raíz de un cabello y... olvidarse de que debe ocuparse de otras cosas. Nadie tiene más noticias suyas, y tampoco las da. Quien la deje tranquila puede estar seguro de que ella no se inmuta ni deja la

ele não se incomoda e nem deixa a raiz do cabelo protetor.

À semelhança desses insetos, há também, no mundo social, alguns indivíduos, que se atacam aos seus semelhantes e que fazem deles verdadeiros mártires. Tomar-lhes conta fora a maior das loucuras, porque seria isso um pé de cantiga para demorarem-se-nos ao cachaço mais algumas horas.

Pelos salões aparecem desses carrapatos. Quando virem um janota de luneta ao olho, de bigode empomado, de garras cor de rosa e de juba *heliotrópada*, procurando termos escolhidos, frases de folhetim e citações de folhinha, não perguntem como se chama. É um carrapato de salão. Pobres moças, que os sofrem!

Há velhos, desdentados, de gravata branca com o nó amarrado de um lado, fedorentos de rapé, remelosos de um dos olhos, de sobrecasaca de gola de veludo, e de bengalasio de cana com castão de carranca, que só falam em noivos, enxovais e força, e arregalam o olho para uma mesa de voltarete. Esses também são carrapatos, mas de salas de jogo. Livre-se alguém de lhes cair nas antenas.

O militar, de bigode cortadinho em roda do beijo, de gravata de crina, e de colete de pano azul

raíz del cabello protector.

A semejanza de esos insectos, hay también, en el mundo social, algunos individuos, que se prenden a sus semejantes y que hacen de ellos verdaderos mártires. Prestarles atención habría sido la mayor de las locuras, porque sería un pretexto para que se nos quedaran en el cogote unas horas más.

Por los salones aparecen esas garrapatas. Cuando vean a un petimetre de luneta al ojo, de bigote encerado, de garras color de rosa y de melena *heliotrópada*, buscando términos escogidos, frases de folletín y citas de almanaque, no le pregunten cómo se llama. Es una garrapata de salón. ¡Pobres muchachas, que los sufren!

Hay viejos, desdentados, de corbata blanca con el nudo atado de un lado, hediondos de rapé, lagañoso en uno de los ojos, de levita con cuello de terciopelo, y de bastón de caña con empuñadura de *carranca*²¹³, que sólo hablan de prometidos, ajuares y fuerza, y se les va el ojo con la mesa de tresillo. Esos también son garrapatas, pero de salas de juego. Líbrese alguien de caerles en las antenas.

El militar, de bigote cortadito alrededor del labio, de corbata de

²¹³ N.T. Cara o cabeça de madeira com trazos deformados que se usa de maneira decorativa.

guarnecido de botões de ouro, que só conversa a respeito das suas campanhas, cicatrizes e galinhas, é um carrapato de toda a parte.

Qualquer padre que, longe de ir ler o breviário, anda de sobrecasaca e voltinha, com a coroa feita na véspera e sapato de fivela: é, nas salas de jantar e nas de engomado, um prestimoso carrapato.

O curioso sem voz, e que nunca aprendeu a cantar, que, cheio de momos e me-deixes, se atira a um piano, sem maior empenho, e canta uma noite inteira, aborrecendo a todos os que querem conversar sobre eleições, balões, ladrões e outras coisas dos mesmos consoantes: é um carrapato dos mais terríveis, porque, morde, chupa o chá e aborrece.

O estadista que conta mil histórias sem cunho de verdade, escarra pelos cantos, palita os dentes, mente e sorri com ares de confiança, puxa o colarinho, passa a mão pela calva, endireita os óculos, fala no Peru e na colonização, nas presidências de províncias e nas demissões da alfândega, no *déficit* e no câmbio, nas flores de seu jardim e nas chuvas de setembro, nos burros do carro e na imprensa, e por fim ronca em um braço de sofá: é um dos maiores carrapatos da nossa sociedade.

Há milhares e milhares de outros. Ponham todos a mão na

crin, y de chaleco de paño azul guarnecido de botones de oro, que sólo conversa sobre sus campañas, cicatrices y gallinas, es una garrapata de todas partes.

Cualquier cura que, lejos de ir a leer el breviario, anda de levita y vueltita, con la corona hecha en la víspera y zapatos de hebilla: es, en los comedores y en las salas de engomado, una servicial garrapata.

El curioso sin voz, y que nunca aprendió a cantar, que, lleno de ayayays y déjemes, se lanza a un piano, sin mayor empeño, y canta una noche entera, aborreciendo a todos los que quieren conversar sobre elecciones, globos, ladrones y otras cosas de las mismas consonantes: es una garrapata de las más terribles, porque, muerde, chupa el té y aborrece.

El estadista que cuenta mil historias sin cuño de verdad, expectora por los rincones, se monda los dientes, miente y sonríe con aires de confianza, se sube el collarín, se pasa la mano por la calva, se endereza los lentes, habla de Perú y de la colonización, de las presidencias de provincias y de las demisiones de la aduana, del *déficit* y del cambio, de las flores de su jardín y de las lluvias de setiembre, de los burros del carro y de la prensa, y finalmente ronca en un brazo de sofá: es una de las mayores garrapatas de nuestra sociedad.

Hay miles y miles de otros. Pónganse todos la mano en la

consciência, e digam-me se não têm um tanto ou quanto de carrapatos.

A esses carrapatos todos, acima referidos, pode dar-se o nome de —carrapatos políticos— porque são bem criados e atenciosos.

Há ainda um último carrapato, voraz e que se filia àqueles com quem tem relações. É um rapaz bonito, ninguém o pode negar, cheio de espírito, engraçado e conquistador; veste com gosto, usa perfumes e tem criados de libré. É amigo do seu amigo; inimigo dos guardas-fiscais, por causa da limpeza das ruas; censor da polícia por amor dos ratoneiros; dedicado aos Vasques, porque é moleque; apreciador do belo sexo; entusiasta das moças morenas e de cabelos pretos; amante das claras de olhos azuis; bebedor de todas as taças e cheirador de todos os perfumes. Esse grande e eminente carrapato político, porque respeita, venera e elogia as moças e as velhas (idosas), os homens e os meninos, os ricos e os pobres, os sábios e os não sábios, os magros e os gordos, os altos e os baixos, os bisolhos e os caolhos, os bonitos e os feios, os ministros e os promotores (com licença do Dr. Guanabara, por causa do estilo); é sem tirar nem pôr o Dr. Semana, quando se vê

consciencia, y díganme si no tienen un poco o mucho de garrapatas.

A todas esas garrapatas, arriba referidas, se les puede dar el nombre de —garrapatas políticas— porque son bien educadas y atentas.

Hay incluso una última garrapata, voraz y que se filia a aquellos con quienes tiene relaciones. Es un muchacho bonito, nadie lo puede negar, lleno de espíritu, gracioso y conquistador, se viste con buen gusto, usa perfumes y tiene criados de librea. Es amigo de su amigo, enemigo de los inspectores, a causa de la limpieza de las calles; censor de la policía por amor a los rateros; dedicado a los Vasques, porque es *moleque*²¹⁴; apreciador del bello sexo; entusiasta de las muchachas morenas y de cabellos negros; amante de las claras de ojos azules; bebedor de todas las copas y oledor de todos los perfumes. Esta grande y eminente garrapata política, porque respeta, venera y elogia a las muchachas y a las viejas (ancianas), a hombres y niños, a ricos y pobres, a sabios y no sabios, a flacos y gordos, a biojos y bizcachos, a bonitos y feos, a ministros y promotores (con permiso del Dr. Guanabara, a causa del estilo); es sin sacar ni

²¹⁴ N.T. “Moleque” puede ser un niño de corta edad, pero también un niño de raza negra o mixta.

<p>apertado e não tem matéria para encher as suas quatro páginas de texto.</p> <p>Dr. Semana.</p>	<p>poner el Dr. Semana, cuando anda apertado y no tiene asunto para llenar sus cuatro páginas de texto.</p> <p>Dr. Semana</p>
---	---

Crónica II. 19/05/1888. *Gazeta de Notícias*

Edição utilizada: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Bons Dias! (1888-1889)*. Introdução y notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec/ UNICAMP, 1990. Pp. 109-111.

<p>Bons dias!</p> <p>Eu pertenço a uma família de profetas <i>après coup, post factum, depois do gato morto</i>, ou como melhor nome tenha em holandês. Por isso digo, e juro se necessário for, que toda a história desta lei de 13 de maio estava por mim prevista, tanto que na segunda-feira, antes mesmo dos debates, tratei de alforriar um molecote que tinha, pessoa de seus dezoito anos, mais ou menos. Alforriá-lo era nada; entendi que, perdido por mil, perdido por mil e quinhentos, e dei um jantar.</p> <p>Neste jantar, a que meus amigos deram o nome de banquete, em falta de outro melhor, reuni umas cinco pessoas, conquanto as notícias dissessem trinta e três (anos de Cristo), no intuito de lhe dar um aspecto simbólico.</p> <p>No golpe do meio (<i>coup du milieu</i>, mas eu prefiro falar a minha língua), levantei-me eu com a taça de champanha e declarei que, acompanhando as idéias pregadas por Cristo, há dezoito séculos, restituía a</p>	<p>¡Buenos días!</p> <p>Pertenezco a una familia de profetas <i>après coup, post factum, después del gato muerto</i>, o como mejor nombre tenga en holandés. Por eso digo, y juro si necesario fuera, que toda la historia de esta ley del 13 de mayo era por mí prevista²¹⁵, tanto que el lunes, incluso antes de los debates, traté de liberar a un <i>molecote</i> que tenía, persona de sus dieciocho años, más o menos. Liberarlo no era nada; entendí que, perdido por mil, perdido por mil quinientos, y ofrecí una cena.</p> <p>En esta cena, a la que mis amigos le dieron el nombre de banquete, a falta de otro mejor, reuní a unas cinco personas, a pesar de que las noticias dijieran treinta y tres (años de Cristo), buscando darle un aspecto simbólico.</p> <p>En el golpe del medio²¹⁶ (<i>coup du milieu</i>, pero yo prefiero hablar mi lengua), me levanté con la copa de champán y declaré que, siguiendo las ideas predicadas por Cristo, hace dieciocho siglos, le restituía la libertad a mi esclavo Pancrácio; que entendía que la</p>
--	---

²¹⁵ N.T. Brasil abolió la esclavitud el 13/05/1888.

²¹⁶ N.T. Traducción literal de la bebida alcohólica tomada entre dos platos.

liberdade ao meu escravo Pancrácio; que entendia a que a nação inteira devia acompanhar as mesmas idéias e imitar o meu exemplo; finalmente, que a liberdade era um dom de Deus, que os homens não podiam roubar sem pecado.

Pancrácio, que estava à espreita, entrou na sala, como um furacão, e veio abraçar-me os pés. Um dos meus amigos (creio que é ainda meu sobrinho) pegou de outra taça, e pediu à ilustre assembléa que correspondesse ao ato que eu acabava de publicar, brindando ao primeiro dos cariocas. Ouvi cabisbaixo; fiz outro discurso agradecendo, e entreguei a carta ao molecote. Todos os lenços comovidos apanharam as lágrimas de admiração. Caí na cadeira e não vi mais nada. De noite, recebi muitos cartões. Creio que estão pintando o meu retrato, e suponho que a óleo.

No dia seguinte, chamei o Pancrácio e disse-lhe com rara franqueza:

— Tu és livre, podés ir para onde quiseres. Aqui tens casa amiga, já conhecida e tens mais um ordenado, um ordenado que...

— Oh! meu senhô! fico.

— ... Um ordenado pequeno, mas que há de crescer. Tudo cresce neste mundo; tu crescestes imensamente. Quando nasceste, eras um piralho deste tamanho; hoje estás mais alto que eu. Deixa

nación entera debía seguir las mismas ideas e imitar mi ejemplo; finalmente, que la libertad era un don de Dios, que los hombres no podían robar sin pecado.

Pancrácio, que estaba al alpiste, entró a la sala, como un huracán, y vino a abrazarme los pies. Uno de mis amigos (creo que es incluso mi sobrino) agarró otra copa, y le pidió a la ilustre asamblea que correspondiera al acto que yo acababa de divulgar, brindando al primero de los cariocas. Escuché cabizbajo; hice otro discurso agradeciendo, y le entregué la carta al *molecote*. Todos los pañuelos conmovidos enjugaron lágrimas de admiración. Caí en la silla y no vi nada más. De noche, recibí muchas tarjetas. Creo que están pintando mi retrato, y supongo que al óleo.

Al día siguiente, llamé a Pancrácio y le dije con rara franqueza:

— Sos libre, podés ir a donde quieras. Acá tenés casa amiga, ya conocida y tenés además una paga, una paga que...

— ¡Oh! ¡Mi señó! Me quedo.

— ... Una paga pequeña, pero que ha de crecer. Todo crece en este mundo; vos creciste imensamente. Cuando naciste, eras un chiquilín de este tamaño; hoy estás más alto que yo. Dejame ver, sos cuatro dedos más alto...

— La altuda no quiede decí nada, no, señó...

— Pequeña paga, repito, unos seis mil *réis*; pero es de grano en

ver; olha, és mais alto quatro dedos...

— Artura não qué dizê nada, não, senhô...

— Pequeno ordenado, repito, uns seis mil-réis; mas é de grão em grão que a galinha enche o seu papo. Tu vales muito mais que uma galinha.

— Eu vaio um galo, sim senhô.

— Justamente. Pois seis mil-réis. No fim de um ano, se andares bem, conta com oito. Oito ou sete.

Pancrácio aceitou tudo; aceitou até um peteleco que lhe dei no dia seguinte, por me não escovar bem as botas; efeitos da liberdade. Mas eu expliquei-lhe que o peteleco, sendo um impulso natural, não podia anular o direito civil adquirido por um título que lhe dei. Ele continuava livre, eu de mau humor; eram dois estados naturais, quase divinos.

Tudo compreendeu o meu bom Pancrácio; daí para cá, tenho-lhe despedido alguns pontapés, um ou outro puxão de orelhas, e chamo-lhe besta quando lhe não chamo filho do diabo; coisas todas que ele recebe humildemente, e (Deus me perdoe!) creio que até alegre.

O meu plano está feito; quero ser deputado, e, na circular que mandarei aos meus eleitores, direi que, antes, muito antes de abolição legal, já eu, em casa, na modéstia da família, libertava um

grano que la gallina llena el buche. Vos valés mucho más que una gallina.

— Yo vadgo un gallo, sí señó.

— Justamente. Pues seis mil *réis*. A fin de año, si andás bien, contá con ocho. Ocho o siete.

Pancrácio aceptó todo; aceptó hasta un tiquiñazo que le di al día siguiente, por no lustrarme bien las botas; efectos de la libertad. Pero le expliqué que el tiquiñazo, al ser un impulso natural, no podía anular el derecho civil adquirido por un título que le di. Él seguía libre, yo de mal humor; eran dos estados naturales, casi divinos.

Todo comprendió mi buen Pancrácio; de ahí en adelante, le he propinado algunos puntapiés, algún que otro tirón de orejas, y le digo bestia cuando no hijo del diablo; todo cosas que recibe humildemente y (¡Dios me perdone!) creo que hasta alegre.

Mi plan está hecho; quiero ser diputado, y, en la circular que mandaré a mis electores, diré que, antes, mucho antes de la abolición legal, yo, en casa, en la modestia de la familia, ya libertaba a un esclavo, acto que conmovió a todos los que del mismo tuvieron noticia; que ese esclavo habiendo aprendido a leer, escribir y contar, (simple suposición) es entonces profesor de Filosofía en Rio das Cobras; que los hombres puros, grandes y verdaderamente políticos, no son los que obedecen la ley, sino los que se anticipan a

<p>escravo, ato que comoveu a toda a gente que dele teve notícia; que esse escravo tendo aprendido a ler, escrever e contar, (simples suposição) é então professor de Filosofia no Rio das Cobras; que os homens puros, grandes e verdadeiramente políticos, não são os que obedecem à lei, mas os que se antecipam a ela, dizendo ao escravo: <i>és livre</i>, antes que o digam os poderes públicos, sempre retardatários, trôpegos e incapazes de restaurar a justiça na terra, para satisfação do céu.</p> <p>Boas noites.</p>	<p>ella, diciéndole al esclavo: <i>sos libre</i>, antes de que lo digan los poderes públicos, siempre retardatorios, torpes e incapaces de restaurar la justicia en la tierra, para satisfacción del cielo.</p> <p>Buenas noches.</p>
--	---

Crônica III. 07/03/1889. *Gazeta de Notícias*

Edição utilizada: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Bons Dias! (1888-1889)*. Introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Editora UNICAMP, 1990. Pp. 247-249.

Bons dias!

Pego na pena com bastante medo. Estarei falando francês ou português? O Sr. Dr. Castro Lopes, ilustre latinista brasileiro, começou uma série de neologismos, que lhe parecem indispensáveis para acabar com palavras e frases francesas. Ora, eu não tenho outro desejo senão falar e escrever corretamente a minha língua; e se descubro que muita coisa que dizia até aqui, não tem foros de cidade, mando este ofício à fava, e passo a falar por gestos.

Não estou brincando. Nunca comi *croquettes*, por mais que me digam que são boas, só por causa do nome francês. Tenho comido e comerei *filet de boeuf*, é certo, mas com restrição mental de estar comendo *lombo de vaca*. Nem tudo, porém, se presta a restrições; não poderia fazer o mesmo com as *bouchées de dames*, por exemplo, porque *bocados de senhoras* dá idéia de antropofagia, pelo equívoco da palavra. Tenho um *chambre de seda*, que ainda não vesti, nem vestirei por mais que o uso haja reduzido a essa simples forma popular a *robe de chambre* dos franceses.

Entretanto há nomes que, vindo embora do francês, não tenho

¡Buenos días!

Agarro la pluma con bastante miedo. ¿Estaré hablando francés o portugués? El Sr. Dr. Castro Lopes, ilustre latinista brasileño, comenzó una serie de neologismos, que le parecen indispensables para acabar con palabras y frases francesas. Ora, no tengo otro deseo que hablar y escribir correctamente mi lengua; y descubro que mucho de lo que se decía hasta acá, no tiene foros de ciudad, mando este oficio al diablo, y paso a hablar por gestos.

No estoy jugando. Nunca comí *croquettes*, por más que me digan que son ricas, sólo por el nombre francés. He comido y comeré *filet de boeuf*, es verdad, pero con restricción mental de estar comiendo *lomo de vaca*. No todo, no obstante, se presta a restricciones; no podría hacer lo mismo con las *bouchées de dames*, por ejemplo, porque *bocados de señoras* da una idea de antropofagia, por el equívoco de la palabra. Tengo un *chambre de seda*, que aún no me puse, ni me pondré por más que el uso haya reducido a esa simple forma popular el *robe de chambre* de los franceses.

Entretanto hay nombres que, a

dúvida em empregar, pela razão de que o francês apenas serviu de veículo; são nomes de outras línguas. E todo o mal não é a origem estrangeira, mas francesa. O próprio Dr. Castro Lopes se padecer de *spleen*, não há de ir pedir o nome disto ao general Luculo; tem de sofrê-lo em inglês. Mas é inglês. É assim que ele aprova *xale*, por vir do persa; conquanto, digo eu, a alguns parece que o recebemos de Espanha. Pode ser que esta mesma o recebesse de França, que, confessadamente, o recebeu de Inglaterra, para onde foi das partes do Oriente. *Shawl*, dizem os bretões; a França não terá feito mais que tecê-lo, adoçá-lo e exportá-lo. Deslindem o caso, e vamos aos neologismos.

Cache-nez, é coisa que nunca mais andaré comigo. Não é por me gabar; mas confesso que há tempos a esta parte entrei a desconfiar que este pedaço de lã não me ficava bem. Um dia procurei ver se não acharia outra coisa, e andei de loja em loja. Um dos lojistas disse-me, no estilo próprio do officio:

— Igual, igual não temos; mas no mesmo sentido, posso servi-lo.

E, dizendo-lhe eu que sim, o homem foi dentro, e voltou com um livro português, antigo, e ali mesmo me leu isto, sobre as mulheres persianas: “O rosto, não descobrem nunca fora de casa, trazendo-o coberto com um cendal ou *guarda-cara*...”

pesar de venir del francés, no tengo duda en emplear, por la razón de que el francés sirvió apenas de vehículo; son nombres de otras lenguas. Y todo el mal no es el origen extranjero, sino francés. El propio Dr. Castro Lopes si padece de *spleen*, no le ha de pedir el nombre de esto al general Lúculo; debe sufrirlo en inglés. Pero es inglés. Es así que él aprueba *chal*, por provenir del persa; a pesar de que, digo yo, a algunos nos parece que lo recibimos de España. Puede ser que esta misma lo recibiera de Francia, que, confesadamente, lo recibió de Inglaterra, hacia donde fue desde partes de Oriente. *Shawl*, dicen los bretones; Francia no habrá hecho más que tejerlo, endulzarlo y exportarlo. Deslinden el caso, y vamos a los neologismos.

Cache-nez, es algo que nunca más irá conmigo. No es por jactarme; pero confieso que de un tiempo a esta parte empecé a desconfiar de que este pedazo de lana no me quedaba bien. Un día fui a ver si no encontraba otra cosa, y caminé de tienda en tienda. Uno de los comerciantes me dijo, en el estilo propio del officio:

—Igual, igual no tenemos; pero en el mismo sentido, puedo servirle.

Y, al decirle yo que sí, el hombre fue adentro, y volvió con un libro portugués, antiguo, y ahí mismo me leyó esto, sobre las

— Este guarda-cara é que lhe serve, disse ele. *Cache-nez* ou guarda-cara é a mesma coisa; a diferença é que um é de seda, e o outro de lã. É livro de jesuíta, e tem dois séculos de composição (1663). Não é obra de francelho ou tarelo, como dizia o Filinto Elísio.

Sorriu-me a troca, e estive a realizá-la, quando me apareceu o *focáler* romano, proposto pelo Sr. Dr. Castro Lopes; e bastou ser romano, para abrir mão do outro que era apenas nacional.

O mesmo se deu com *preconício*, outro neologismo. O Sr. Dr. Castro Lopes compôs este, “porque a todos os homens de letras que falam a língua portuguesa, foi sempre manifesta a dificuldade de achar um termo equivalente à palavra francesa *réclame*”.

Confesso que não me achei nunca em tal dificuldade, e mais sou relojoeiro. Quando exercia o ofício (que deixei por causa da vista fraca), compunha anúncios grandes e pomposos. Não faltava quem me acusasse de fazer *réclame* para vender os relógios. Ao que eu respondia sempre:

— Faça-me o favor de falar português. *Reclamo* é o que eu emprego, e emprego muito bem; porque é assim que se chama o instrumento com que o caçador busca atrair as aves; às vezes, é uma ave ensinada para trazer as outras ao laço. Se não quer *reclamo*, use *chamariz*, que é a

mujeres persas: “Al rostro, no lo descubren nunca fuera de la casa, y lo llevan cubierto con un cendal o *guardacara*...”.

—Este guardacara es que le sirve, dijo él. *Cache-nez* o guardacara es lo mismo; la diferencia es que uno es de seda, y el otro de lana. Es libro de jesuita, y tiene dos siglos de composición (1663). No es obra de afrancesado o afectado, como decía Filinto Elísio.

Me sonrió la broma, y casi la realizo, cuando se me apareció el *focale* romano, propuesto por el Sr. Dr. Castro Lopes; y bastó ser romano para que desistiera del otro que era apenas nacional.

Lo mismo se dio con *pregonicio*, otro neologismo. El Dr. Sr. Castro Lopes compuso este, “porque a todos los hombres de letras que hablan la lengua portuguesa, les fue siempre manifiesta la dificultad de encontrar un término equivalente a la palabra francesa *réclame*”.

Confieso que no me encontré nunca en tal dificultad, y además soy relojero. Cuando ejercía el ofício (que dejé a causa de la vista débil), componía anuncios grandes y pomposos. No faltaba quien me acusara de hacer *réclame* para vender los relojes. A lo que yo respondía siempre:

—Hágame el favor de hablar português. *Reclamo* es lo que yo empleo, y empleo muy bien; porque es así que se llama el

mesma coisa. E olhe que isto não está em livros velhos de jesuítas, anda já nos dicionários.

Contentava-me com aquilo; mas, desde que vi o recente *preconício*, abri mão de outro termo, que era o nosso, por este alatinado.

Nem sempre, entretanto, fui severo com artes francesas. *Pince-nez* é coisa que usei por largos anos, sem desdouro. Um dia, porém, queixando-me do enfraquecimento da vista, alguém me disse que talvez o mal viesse da fábrica. Mandeí logo (há uns seis meses) saber se havia em Portugal alguma *luneta-pênsil* das que inventara Camilo Castelo Branco, há não sei quantos anos. Responderam-me que não. Camilo fez uma dessas lunetas, mas a concorrência francesa não consentiu que a indústria nacional pegasse.

Fiquei com o meu *pince-nez*, que, a falar verdade, não me fazia mal, salvo o suposto de me ir comendo a vista, e um ou outro apertão que me dava no nariz. Era francês, mas, não cuidando a indústria nacional de o substituir, não havia eu de andar às apalpadelas. Vai senão quando, vejo anunciados os *nasóculos* do nosso distinto autor. Lá fui comprar um, já o cavalguei no nariz, e não me fica mal. Daqui a pouco, ver-me-ão andar pela rua, teso como um *petit-maitre*... Perdão, petimetre, que é já da

instrumento con que el cazador busca atraer a las aves; a veces, es un ave enseñada a traer a las demás enlazadas. Si no quiere *reclamo*, use *chamariz*, que es lo mismo. Y mire que eso no está en los libros viejos de jesuítas, anda ya en los diccionarios.

Me contentaba con aquello; pero, desde que vi el reciente *pregonicio*, desistí de otro término, que era nuestro, por este latinado.

No siempre, sin embargo, fui severo con las artes francesas. *Pince-nez* es algo que usé por largos años, sin desdoro. Un día, no obstante, al quejarme del debilitamiento de la vista, alguien me dijo que tal vez el mal viniera de fábrica. Mandé enseguida (hace unos seis meses) preguntar si había en Portugal alguna *luneta-pênsil* de las que había inventado Camilo Castelo Branco, hace no sé cuántos años. Me respondieron que no. Camilo hizo una de esas lunetas, pero la competencia francesa no consintió que la industria nacional prosperara.

Me quedé con mi *pince-nez*, que, a decir verdad, no me hacía mal, salvo el supuesto de ir comiéndome la vista, y algún que otro apertón que me daba en la nariz. Era francés, pero, al no cuidar la industria nacional de sustituirlo, no debía yo andar a los tanteos. De pronto, veo anunciados los *narlentes* de nuestro distinguido autor. Allá fui

<p>nossa língua e do nosso povo. Boas noites.</p>	<p>a comprar uno, ya me lo cabalgué sobre la nariz, y no me queda mal. Dentro de poco, me verán por la calle, tieso como un <i>petit-maitre</i>... Perdón, petimetre, que es ya de nuestra lengua y de nuestro pueblo.</p> <p>Buenas noches.</p>
---	--

Crónica IV. 24/09/1893. *Gazeta de Notícias*

Edición utilizada: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *A semana*. Intro. e notas John Gledson. São Paulo: Editora Unicamp, 1996. Pp. 304-306.

Há uma cantiga andaluza, tão apropriada ao meu intento, que é por ela que começo esta crônica:

*Um remendero fue a misa
Y no sabia rezar,
Y andaba por los altares:
Zapatos que remendar?*

Eu sou esse remendão da cantiga. Ao pé dos altares, pergunto por tacões corroídos e solas rotas; é o meu breviário. Nem sou o único remendão deste mundo. Dizem de Alexandre Magno, que costumava dormir com a *Ilíada* à cabeceira. Conquanto ele fosse amigo de ler poetas e filósofos, creio que esta preferência dada a Homero resultava da opinião que tinha do poema, a saber, que era um manancial das artes bélicas. Assim, naquilo em que todos vão buscar modelos de poesia, ele, grande general, buscava a arte de combater. Eu sou um Alexandre às avessas. Nas artes bélicas procuro a lição do estilo. Ides vê-lo.

Neste momento, sete horas da manhã, ouço uns tiros ao longe. São fortes, mas não sei se tão fortes como os de ontem, sexta-feira, à tarde, quando toda a gente

Hay una cantiga andaluza, tan apropiada a mi intento, que es por ella que comienzo esta crónica:

*Un remendero fue a misa
Y no sabía rezar,
Y andaba por los altares:
¿Zapatos que remendar?*

Yo soy el remendón de la cantiga. Al pie de los altares, pregunto por tacos corroídos y suelas rotas; es mi breviario. No soy siquiera el único remendón de este mundo. Dicen de Alejandro Magno, que solía dormir con la *Ilíada* en la cabecera. Aunque fuera amigo de leer poetas y filósofos, creo que esta preferencia dada a Homero resultaba de la opinión que tenía del poema, a saber, que era un manantial de las artes bélicas. Así, en aquello que todos van a buscar modelos de poesía, él, gran general, buscaba el arte de combatir. Yo soy un Alejandro al revés. En las artes bélicas busco la lección del estilo. Vais a verlo.

En este momento, las siete de la mañana, escucho unos tiros a lo lejos. Son fuertes, pero no sé si tan fuertes como los de ayer, viernes, de tarde, cuando todo el mundo

correu às praias e aos morros. Nenhum deles, porém, vale o bombardeamento do princípio da semana, entre 2 horas e duas e meia, e mais tarde entre quatro e cinco. Eu, nessa noite, fiz como os demais habitantes da cidade, acordei assombrado. Sonhava, ah! se soubessem em que sonhava! Sonhava que dormia, e era despertado por umas cócegas na testa. Abri os olhos, dei com um raio da Lua, que entrara pela janela aberta. E dizia-me o raio da Lua: “Monta em mim, nobre mortal, anda fazer uma viagem pelo infinito acima.” Perguntei-lhe se a viagem era por tempo limitado ou eterna; respondeu-me que eterna. Eu gosto das coisas eternas. Eia, belo raio da Lua, holofote da natureza, eu vou contigo, deixa-me só enfiar as calças. “A *toilette* é na lua”, replicou ele. Montei e subimos.

Não ponho aqui a impressão que me fez o céu, e principalmente a terra, à medida que eu ia subindo. Guardo essa parte para um livro sobre a teoria dos sonhos. Cheguei à beira do astro, desmontei, e pus o pé no chão. Seguí por um caminho estreito, que ia ter a uma vasta praça, onde um número infinito de criaturas humanas mudara as vestes carnaís por outras fluídas. A operação foi

corrió a las playas y a los morros²¹⁷. Ninguno de ellos, no obstante, vale lo que el bombardeo del principio de la semana, entre las dos y las dos y media, y más tarde entre las cuatro y las cinco. Yo, esa noche, hice como los demás habitantes de la ciudad, me desperté perturbado. Soñaba, ¡ah!, ¡si supieran qué soñaba! Soñaba que dormía, y que me despertaban unas cosquillas en la frente. Abrí los ojos, di con un rayo de la Luna, que había entrado por la ventana abierta. Y me decía el rayo de la Luna: “Monta en mí, noble mortal, haz un viaje infinito arriba”. Le pregunté si el viaje era por tiempo limitado o eterno; me respondió que eterno. Me gustan las cosas eternas. Ea, bello rayo de la Luna, reflector de la naturaleza, déjame sólo ponerme los pantalones. “El *toilette* es en la luna”, me replicó. Me monté y subimos.

No pongo acá la impresión que me causó el cielo, y principalmente la tierra, a medida que iba subiendo. Guardo esa parte para un libro sobre la teoría de los sueños. Llegué al borde del astro, me apeé, y puse los pies en el suelo. Seguí por un camino estrecho, que desembocaba en una vasta plaza, donde un número infinito de criaturas humanas había cambiado las vestes carnales por

²¹⁷ N.T. La Revuelta de la Armada, contra el Presidente Floriano Peixoto, ocurrió en Rio en setiembre de 1893.

rápida. Depois seguia-se a segunda parte da *toilette*, a restituição das ideias. Todas as pessoas que tinham vivido de ideias alheias, entregava-as a um coletor, que as restituía logo aos donos, ou ficava com elas, para quando os donos houvessem de subir. Um compadre meu, que me fez sempre pasmar pela variedade e profundidade das concepções, ficou sem migalha delas; eu, para que ele não aparecesse absolutamente varrido, emprestei-lhe duas ideias chochas; que ele beijou e guardou, como fazem os pobres com os vinténs de esmolos. Despidos da humanidade, seguimos todos para a outra beira da lua, onde uma infinidade de raios nos esperavam para levar-nos ao paraíso celestial. Quando eu ia montar no meu raio, ouvi na grande noite um grito enorme e pavoroso; estremei todo e achei-me na cama; logo depois outro grito, eram os tiros do bombardeamento.

Sentei-me na cama, e fiquei como o leitor há de ter ficado durante os primeiros segundos. Os tiros continuaram, levantei-me e fui à janela. Qualquer pessoa acharia naquele rumor tremendo as ideias de combate que ele trazia em si; eu, em todo esse tumulto bélico, achei uma ideia literária. *Zapatos que remendar.*

Realmente, dizia eu comigo, quem uma vez tiver ouvido este rumor enorme, que abala tudo, dificilmente acabará de crer que

outras fluidas. La operación fue rápida. Después seguía la segunda parte del *toilette*, la restitución de las ideas. Todas las personas que habían vivido de ideas ajenas, se las entregaban a un colector, que se las restituía enseguida a los dueños, o se las quedaba, hasta que los dueños hubieran de subir. Un compadre mío, que me hizo siempre pasmar por la variedad y profundidad de las concepciones, se quedó sin migas de las mismas; yo, para que él no pareciera absolutamente barrido, le presté dos ideas secas; que él besó y guardó, como hacen los pobres con los vintenes de limosna. Desnudos de la humanidad, fuimos todos hacia la otra orilla de la luna, donde una infinidad de rayos nos esperaban para llevarnos al paraíso celestial. Cuando iba a montarme en mi rayo, escuché en la gran noche un grito enorme y pavoroso; me estremeí todo y me encontré en la cama; enseguida otro grito, eran los tiros del bombardeo.

Me senté en la cama, y quedé como el lector ha de haber quedado durante los primeros segundos. Los tiros continuaron, me levanté y fui a la ventana. Cualquier persona encontraría en aquel rumor tremendo las ideas de combate que él traía en sí; yo, en todo ese tumulto bélico, encontré una idea literaria. *Zapatos que remendar.*

Realmente, me decía a mí

haja entrado em circulação o verbo *explodir*. Ponho de lado a circunstância de o achar detestável; são antipatias, e antipatias não são razões. Outrossim, não nego que ele venha do latim, ainda que por via de França; nunca me hão de ver contestar genealogias ilustres. Fiquemos no fato material. Quem não sente, ouvindo estes tiros medonhos, que estouram como diabo? Quem não vê que eles saem dos canhões com verbos enérgicos, e que é por isso que fazem estremecer as casas?

Uma vez metido nessa ordem de raciocínios, esqueci completamente as coisas e os efeitos dos tiros, para ficar-me só com as sugestões léxicas. Eu escrevo, — não sei se lhes disse isto alguma vez, — pela língua do meu criado, imitando Molière com a cozinheira. Ora, o José Rodrigues nunca absolutamente viu explodir uma bomba, uma granada, um simples grão de milho posto ao fogo. Para ele tudo estala, rebenta, estoura. O que ele faz, é graduar a aplicação dos verbos, de modo que jamais a pipoca estoura. Quem lhe ensinou isto, não sei. Talvez o leite de sua mãe.

Quando dei por mim, tudo estava silencioso. Foi o próprio silencio que me chamou à realidade. Eram duas horas e meia passadas. Meti-me outra vez na cama, fechei os olhos, e, — caso extraordinário, — achei-me no

mismo, quien alguna vez haya escuchado este rumor enorme, que sacude todo, difficilmente terminará de creer que haya entrado en circulación el verbo *explotar*. Pongo aparte la circunstancia de considerarlo detestable; son antipatías, y las antipatías no son razones. Otrosí, no niego que venga del latín, incluso por vía de Francia; nunca habrán de verme refutando genealogías ilustres. Quedémonos en el hecho material. ¿Quién no siente, al escuchar estos tiros temibles, que detonan como diablo? ¿Quién no ve que salen de los cañones con verbos enérgicos, y que es por eso que hacen que se estremezcan las casas?

Una vez metido en ese orden de raciocinios, me olvidé completamente de las cosas y de los efectos de los tiros, para quedarme sólo con las sugerencias léxicas. Escribo, —no sé si les dije esto alguna vez,— por la lengua de mi criado, imitando a Molière con la cocinera. Ora, José Rodrigues nunca absolutamente vio explotar una bomba, una granada, un simple grano de maíz puesto al fuego. Para él todo estalla, revienta, detona. Lo que él hace, es graduar la aplicación de los verbos, de modo que jamás el maíz detona. Quién le enseñó esto, no sé. Tal vez la leche de su madre.

Cuando volví en mí, todo estaba silencioso. Fue el propio silencio

mesmo sonho, exatamente no ponto em que o deixara. Estava à beira da lua; cavalguei o meu raio, e, em menos tempo do que ponho aqui esta vírgula, cheguei à porta do céu. Mas vede agora o reflexo da realidade na cerebração inconsciente. Éramos milhares. S. Pedro, à porta do céu, acolhia as almas com benevolência. O céu é de todos, dizia ele; mas, para não haver tumulto, entrem por classes. Quinze ou vinte vezes, tentei entrar, mas era sempre detido por ele, com um santo gesto misericordioso. E acrescentava que esperasse, que eu era dos pedantes. Afinal, chegou a minha vez.

Vexado da designação, entrei. Um serafim veio ter comigo e deu-me um grosso livro fechado. Fui dar a um vastíssimo espaço, onde S. Paulo dizia missa, não diante da imagem de Jesus, mas do próprio Jesus ressuscitado. Milhões de milhões de criaturas estavam ali ajoelhadas. Ajoelhei-me também, e, vendo que todos tinham os seus livros abertos, abro o meu... Oh! que não sei de nojo como o conte! Era um dicionário. Era o breviário dos pedantes. Corri as páginas todas à cata de uma reza, não achei nada, um Padre Nosso que fosse, uma Ave Maria, nada; tudo palavras, definições e exemplos. *Zapatos que remendar?*

A missa foi longa. Quando acabou, fiquei ajoelhado, sem ousar erguer o corpo nem os olhos.

lo que me llamó a la realidad. Eran las dos y media pasadas. Me metí otra vez en la cama, cerré los ojos, y, —caso extraordinario,— me encontré en el mismo sueño, exactamente en el punto en que lo había dejado. Estaba al borde de la luna; cabalgué mi rayo, y, en menos tiempo del que pongo acá esta coma, llegué a la puerta del cielo. Pero ved ahora el reflejo de la realidad en la cerebración inconsciente. Éramos miles. San Pedro, en la puerta del cielo, acogía a las almas con benevolencia. El cielo es de todos, decía; pero, para que no haya tumulto, entren por clases. Quince o veinte veces, traté de entrar, pero él siempre me detenía, con un santo gesto misericordioso. Y agregaba que esperara, que yo era de los pedantes. Finalmente, llegué mi turno.

Vejado por la designación, entré. Un serafín vino hacia mí y me dio un grueso libro cerrado. Fui a dar a un vastísimo espacio, donde San Pablo daba misa, no frente a la imagen de Jesús, sino del propio Jesús resucitado. Millones de criaturas estaban ahí arrodilladas. Me arrodillé también, y, al ver que todos tenían sus libros abiertos, abrí el mío... ¡Oh! ¡Que no sé de asco cómo lo cuento! Era un diccionario. Era el breviario de los pedantes. Pasé todas las páginas en busca de un rezo, no encontré nada, ni un Padre Nuestro, nada; todo

<p>Uma ideia ruim atravessou a minha alma; preferi a terra com os seus pecados ao céu e suas bem-aventuranças. Quando este desejo me corrompeu, ouvi um clamor enorme; pareceu-me que eram as vozes de todos os eleitos que me repeliam dali, mas não eram. Senti faltar-me o chão, achei-me solto no ar; para não rolar, cavalguei o livro, e vim por ali abaixo, até cair na cama, com os olhos abertos e uma zoadá nos ouvidos. Recomeçava o bombardeamento. Reventavam, estouravam as primeiras granadas.</p>	<p>palabras, definiciones y ejemplos. <i>¿Zapatos que remendar?</i></p> <p>La misa fue larga. Cuando acabó, me quedé arrodillado, sin osar erguir el cuerpo ni los ojos. Una idea mala atravesó mi alma; preferí la Tierra con sus pecados al cielo con sus bienaventuranzas. Cuando este deseo me corrompió, escuché un clamor enorme; me pareció que eran las voces de todos los elegidos que me repelían de ahí, pero no eran. Sentí que me faltaba el piso, me encontré suelto en el aire; para no rodar, cabalgué el libro, y me vine abajo, hasta caer en la cama, con los ojos abiertos y un fragor en los oídos. Recomenzaba el bombardeo. Reventaban, detonaban las primeras granadas.</p>
---	---

Crónica V. 16/06/1895. *Gazeta de Notícias*

Edición utilizada: *Gazeta de Notícias*, domingo 16 de junio de 1895. Año XXI. N. 167. Pp. 1.

Guimarães chama-se ele; ela Cristina. Tinham um filho, a quem puseram o nome de Abílio. Cansados de lhe dar maus tratos, pegaram do filho, meteram-no dentro de um caixão e foram pô-lo em uma estrebaria, onde o pequeno passou três dias, sem comer nem beber, coberto de chagas, recebendo bicadas de galinhas, até que veio a falecer. Contava dois anos de idade.

Sucedeu este caso em Porto Alegre, segundo as últimas folhas, que acrescentam terem sido os pais recolhidos à cadeia, e aberto o inquérito. A dor do pequeno foi naturalmente grandíssima, não só pela tenra idade, como porque bicada de galinha dói muito, mormente em cima de chaga aberta. Tudo isto, com fome e sede, fê-lo passar “um mau quarto de hora”, como dizem os franceses, mas um quarto de hora de três dias; donde se pode inferir que o organismo do menino Abílio era apropriado aos tormentos. Se chegasse a homem, dava um lutador resistente; mas a prova de que não iria até lá, é que morreu.

Se não fosse Schopenhauer, é provável que eu não tratasse deste caso diminuto, simples notícia de gazetilha. Mas há na principal das obras daquele filósofo um capítulo

Guimarães se llama él; ella Cristina. Tenían un hijo, a quien le pusieron el nombre de Abílio. Cansados de darle malos tratos, agarraron al hijo, lo metieron en un cajón y fueron a ponerlo en un galpón, donde el pequeño pasó tres días, sin comer ni beber, cubierto de llagas, recibiendo picotazos de gallinas, hasta que vino a fallecer. Contaba con dos años de edad.

Sucedió este caso en Porto Alegre, según las últimas hojas, que agregan haber sido los padres encerrados en la cárcel, y abierta la investigación. El dolor del pequeño fue naturalmente grandísimo, no sólo por la tierna edad, sino porque el picotazo de gallina duele mucho, más todavía sobre llaga abierta. Todo eso, con hambre y sed, lo hizo pasar “un mal cuarto de hora”, como dicen los franceses, pero un cuarto de hora de tres días; de donde se puede inferir que el organismo del niño Abílio era apropiado a los tormentos. Si llegara a hombre, saldría un luchador resistente; pero la prueba de que no iría hasta allá, es que murió.

Si no fuera por Schopenhauer, es probable que yo no tratara este caso diminuto, simple noticia de gacetilla. Pero hay en la principal de las obras de aquel filósofo un

destinado a explicar as causas transcendentas do amor. Ele, que não era modesto, afirma que esse estudo é uma pérola. A explicação é que dois namorados não se escolhem um ao outro pelas causas individuais que presumem, mas porque um ser, que só pode vir deles, os incita e conjuga. Apliquemos esta teoria ao caso Abílio.

Um dia Guimarães viu Cristina, e Cristina viu Guimarães. Os olhos de um e de outro trocaram-se, e o coração de ambos bateu fortemente. Guimarães achou em Cristina uma graça particular, alguma coisa que nenhuma outra mulher possuía. Cristina gostou da figura de Guimarães, reconhecendo que entre todos os homens era um homem único. E cada um disse consigo: “Bom consorte para mim!” O resto foi o namoro mais ou menos longo, o pedido da mão da moça, as formalidades, as bodas. Se havia sol ou chuva, quando eles casaram, não sei; mas, supondo um céu escuro e o vento minuano, valeram tanto como a mais fresca das brisas debaixo de um céu claro. Bem-aventurados os que se possuem, porque eles possuirão a terra.

Assim pensaram eles. Mas o autor de tudo, segundo o nosso filósofo, foi unicamente Abílio. O menino, que ainda não era menino nem nada, disse consigo, logo que os dois se encontraram:

capítulo destinado a explicar las causas trascendentes del amor. Él, que no era modesto, afirma que ese estudio es una perla. La explicación es que dos novios no se eligen uno al otro por las causas individuales que presumen, sino porque un ser, que sólo puede venir de ellos, los incita y conjuga. Apliquemos esta teoría al caso Abílio.

Un día Guimarães vio a Cristina, y Cristina vio a Guimarães. Los ojos de uno y otro se cruzaron, y el corazón de ambos latió fuertemente. Guimarães encontró en Cristina una gracia particular, algo que ninguna otra mujer poseía. A Cristina le gustó la figura de Guimarães, reconociendo que entre todos los hombres era un hombre único. Y cada uno se dijo a sí mismo: “¡Buen consorte para mí!”. El resto fue el noviazgo más o menos largo, el pedido de mano de la muchacha, las formalidades, la boda. Si había sol o lluvia, cuando se casaron, no lo sé; pero, suponiendo un cielo oscuro y el viento pampero, valieron tanto como la más fresca de las brisas bajo un cielo claro. Bienaventurados los que se poseen, porque ellos poseerán la tierra.

Así pensaron ellos. Pero el autor de todo, según nuestro filósofo, fue únicamente Abílio. El niño, que aún no era niño ni nada, se dijo, enseguida que los dos se

“Guimarães há de ser meu pai, e Cristina há de ser minha mãe; não quero outro pai nem outra mãe; é preciso que nasça deles, levando comigo, em resumo, as qualidades que estão separadas nos dois”. As entrevistas dos namorados era o futuro Abílio que as preparava; se eram difíceis, ele dava coragem a Guimarães para afrontar os riscos, e paciência a Cristina para esperá-lo. As cartas eram ditadas por ele. Abílio andava no pensamento de ambos, mascarado com o rosto dela, quando estava no dele, e com o dele, se era no pensamento dela. E fazia isso a um tempo, como pessoa que, não tendo figura própria, não sendo mais que uma ideia específica, podia viver inteiro em dois lugares, sem quebra da identidade nem da integridade. Falava nos sonhos de Cristina com a voz de Guimarães, e nos de Guimarães com a de Cristina, e ambos sentiam que nenhuma outra voz era tão doce, tão pura, tão delectosa.

Naturalmente, houve alguma vez arrufos. Como explicá-los? Explico-os a meu modo; creio que Abílio teve momentos de Hamlet. Uma ou outra vez haverá hesitado e meditado, como o outro: “Ser ou não ser, eis a questão. Valerá a pena sair da espécie para o indivíduo, passar deste mar infinito a uma simples gota d’água apenas visível, ou não será melhor ficar aqui, como outros tantos que se não deram ao trabalho de

encontraron: “Guimarães ha de ser mi padre, y Cristina ha de ser mi madre; no quiero otro padre ni otra madre; es preciso que nazca de ellos, llevando conmigo, en suma, las cualidades que están separadas en los dos”. A las entrevistas entre los dos novios era el futuro Abílio que las preparaba; si eran difíciles, le daba coraje a Guimarães para afrontar los riesgos, y paciencia a Cristina para esperarlo. Las cartas eran dictadas por él. Abílio andaba en el pensamiento de ambos, enmascarado en el rostro de ella, cuando estaba en el de él, y con el de él, si era en el pensamiento de ella. Y hacía eso al mismo tiempo, como persona que, al no tener figura propia, al no ser más que una idea específica, podía vivir entero en dos lugares, sin quiebra de identidad ni de integridad. Hablaba en los sueños de Cristina con la voz de Guimarães, y en los de Guimarães con la de Cristina, y ambos sentían que ninguna otra voz era tan dulce, tan pura, tan delectante.

Naturalmente, hubo algunos desacuerdos. ¿Cómo explicarlos? Los explico a mi modo; creio que Abílio tuvo momentos de Hamlet. Una u otra vez debe de haber dudado y meditado, como el otro: “Ser o no ser, esa es la pregunta. ¿Valdrá la pena salir de la especie al individuo, pasar de este mar infinito a una simple gota de agua apenas visible, o no será mejor quedarse acá, como otros tantos

nascer? Nacer, viver, não mais. Viver? Lutar, quem sabe?" *It is the rub*, continuou ele em inglês, nos termos do poeta, tão universal é Shakespeare, que os próprios seres futuros já o trazem de cor.

Enfim, nasceu Abílio. Não contam as folhas coisa alguma acerca dos primeiros dias daquele menino. Podiam ser bons. Há dias bons debaixo do sol. Também não se sabe quando começaram os castigos, — refiro-me aos castigos duros, os que abriram as primeiras chagas, não as pancadinhas do princípio, visto que todas as coisas têm um princípio, e muito provável é que nos primeiros tempos da criança os golpes fossem aplicados diminutivamente. Se chorava, é porque a lágrima é o suco da dor. Demais, é livre, — mais livre ainda nas crianças que mamam, que nos homens que não mamam.

Chagado, encaixotado, foi levado à estrebaria, onde, por um desconcerto das coisas humanas, em vez de burros, havia galinhas. Sabeis já que estas, mariscando, comiam ou arrancavam somente pedaços da carne de Abílio. Aí, nesses três dias, podemos imaginar que Abílio, inclinado aos monólogos, recitasse este outro de sua invenção: "Quem mandou aqueles dois casarem-se para me trazerem a este mundo? Estava tão sossegado, tão fora dele, que bem podiam fazer-me o pequeno favor de me deixarem lá. Que mal lhes

que no se dieron el trabajo de nacer? Nacer, vivir, no más. ¿Vivir? ¿Luchar, quién sabe?" *It is the rub*, siguió él en inglés, en los términos del poeta, tan universal es Shakespeare, que los propios seres futuros ya lo traen de memoria.

Finalmente, nació Abílio. No cuentan las hojas nada acerca de los primeros días de aquel niño. Tal vez eran buenos. Hay días buenos bajo el sol. Tampoco se sabe cuándo comenzaron los castigos, —me refiero a los castigos duros, a los que abrieron las primeras llagas, no a los golpecitos del principio, en vistas de que todo tiene un principio, y muy probable es que en los primeros tiempos del niño los golpes hayan sido aplicados diminutivamente. Si lloraba, es porque la lágrima es el jugo del dolor. Además, es libre, — más libre aun en los niños que maman, que en los hombres que no maman.

Llagado, encajonado, fue llevado al galpón, donde, por un desconcierto de las cosas humanas, en vez de burros, había gallinas. Sabéis, que éstas, al picotear, comían o arrancaban solamente pedazos de la carne de Abílio. Ahí, durante esos tres días, podemos imaginar que Abílio, inclinado a los monólogos, recitara este otro de su invención: "¿Quién mandó a aquellos dos a que se casaran para traerme a este mundo? Estaba tan tranquilo, tan

fiz eu antes, se não era nascido? Que banquete é este em que a primeira coisa que negam ao convidado é pão e água?”

Nesse ponto do discurso é que o filósofo de Dantzig, se fosse vivo e estivesse em Porto Alegre, bradaria com a sua velha irritação: “Cala a boca, Abílio. Tu não só ignoras a verdade, mas até esqueces o passado. Que culpa podem ter essas duas criaturas humanas, se tu mesmo é que os ligaste? Não te lembras que, quando Guimarães passava e olhava para Cristina, e Cristina para ele, cada um cuidando de si, tu é que os fizeste atraídos e namorados? Foi a tua ânsia de vir a este mundo que os ligou sob a forma de paixão e de escolha pessoal. Eles cuidaram fazer o seu negócio, e fizeram o teu. Se te saiu mal o negócio, a culpa não é deles, mas tua, e não sei se tua somente... Sobre isto, é melhor que aproveites o tempo que ainda te sobrar das galinhas, para ler o trecho da minha grande obra, em que explico as coisas pelo miúdo. É uma pérola. Está no tomo II, livro IV, capítulo XLIV... Anda, Abílio, a verdade é verdade ainda à hora da morte. Não creias nos professores de filosofia, nem na peste de Hegel...”

E Abílio, entre duas bicadas:

— Será verdade o que dizes, Artur; mas é também verdade que, antes de cá vir, não me doía nada, e se eu soubesse que teria de

fuera de él, que bien hubieran podido hacerme el pequeño favor de dejarme allá. ¿Qué de malo les hice antes, si no había nacido? ¿Qué tipo de banquete es este donde lo primero que le niegan al invitado es pan y agua?”

En este punto del discurso es que el filósofo de Danzig, si estuviera vivo y estuviera en Porto Alegre, bramaría con su vieja irritación: “Callate la boca, Abílio. Vos no sólo ignorás la verdad, sino también olvidás el pasado. ¿Qué culpa pueden tener esas dos criaturas humanas, si vos mismo los ligaste? ¿No te acordás de que, cuando Guimarães pasaba y miraba a Cristina, y Cristina a él, cada uno cuidando a sí mismo, fuiste vos quien hizo que se atrayeran y enamoraran? Fue tu ansia de venir a este mundo que los ligó bajo la forma de pasión y de decisión personal. Se preocuparon por hacer lo suyo, e hicieron lo tuyo. Si te salió mal, la culpa no es de ellos, sino tuya, y no sé si no solamente tuya... Sobre esto, es mejor que aproveches el tiempo que todavía te sobra de las gallinas, para leer un pasaje de mi gran obra, en el que explico las cosas al detalle. Es una perla. Está en el tomo II, libro IV, capítulo XLIV... Andá, Abílio, la verdad es verdad aun a la hora de la muerte. No creas en los profesores de filosofía, ni en la peste de Hegel...”

Y Abílio, entre dos picotazos:

acabar assim, às mãos dos meus próprios autores, não teria vindo cá. Ui! Ai!	-Será verdad lo que decís, Arthur; pero también es verdad que, antes de llegar acá, no me dolía nada, y si yo supiera que iría a acabar así, a manos de mis propios autores, no habría venido. ¡Uy! ¡Ay!
--	--

III.III.V Olavo Bilac

Crônica I. 04/10/1894. *Gazeta de Notícias*

Edição utilizada: DIMAS, Antonio. *Bilac, o Jornalista*. Crônicas- Vol. 1. São Paulo: EDUSP/Editora Unicamp/Imprensa Oficial, 2006a. Pp. 129-131. Atualizada de acuerdo al Nuevo Acuerdo Ortográfico de la Lengua Portuguesa.

<p>Que é isto? que algazarra é esta que enche os ares, que sacode a cidade, que me fura os tímpanos? - Carne! - bramam as esposas aos maridos, - Carne! - berram os maridos aos açougueiros. - Carne! - rugem os açougueiros aos magarefes, - Carne! - urra o povo aos intendentés... E nas colunas dos jornais, as cinco letras dessa palavra se estampam, altas e grossas, apunhalando a vista, túrgidas de insistência e de tinta de impressão.</p> <p>Daqui a pouco, o povo, reunido em <i>meeting</i> de indignação, abalará para o paço municipal. Não será propriamente a marcha colérica das mulheres de Paris, em coluna cerrada, ao palácio de Versailles, pedindo pão e a cabeça da Austríaca! Não! ninguém pedirá a cabeça de intendente nenhum! o povo limitar-se-á a pedir uma cabeça de porco ou de vaca; mas, ainda assim, convém evitar que essa manifestação ruidosa da vontade popular se realize. Porque não há nada mais perigoso do que o atrevimento do povo!</p> <p>Evitemos essa conflagração, crônica! Eleva todo o corpo, nas</p>	<p>¿Qué es esto? ¿Qué algazara es esta que hincha los aires, que sacude la ciudad, que me perfora los tímpanos? – ¡Carne! –braman las esposas a los maridos, –¡Carne! –berran los maridos a los carniceros. – ¡Carne! –rugen los carniceros a los matarifes, – ¡Carne! –aúlla el pueblo a los intendentés... Y en las columnas de los periódicos, las cinco letras de esa palabra se estampan, altas y gruesas, apuñalando la vista, túrgidas de insistencia y de tinta de impresión.</p> <p>Dentro de poco, el pueblo, reunido en <i>meeting</i> de indignación, acometerá hacia el palacio municipal. ¡No será propriamente la marcha colérica de las mujeres de París, en columna cerrada, hacia el palacio de Versailles, pidiendo pan y la cabeza de la Austríaca! ¡No! ¡nadie pedirá la cabeza de ningún intendente! el pueblo se limitará a pedir una cabeza de chanco o de vaca; pero, aun así, conviene evitar que esa manifestación ruidosa de la voluntad popular se realice. ¡Porque no hay nada más peligroso que el atrevimiento del</p>
--	--

pontas dos pés, mostra-te bem à multidão, bate palmas, chama a atenção de todos, e salva as instituições, - provando ao povo que o seu clamor não tem razão de ser, porque a carne é um alimento grandemente prejudicial à saúde!

O budismo, a mais bela e moral de todas as religiões, compreendeu tão bem a influência maléfica do *beef* sobre o espírito, que o suprimiu de todo. Aqueles sacerdotes, cujas almas castas sobrenadam às torpezas da vida, como os lótus brancos às enxurradas do Ganges, comem somente arroz cozido em água e sal. Assim desprendem-se da matéria pouco a pouco: e, sem que deixem de alimentá-la, não lhe dão por pasto imundo a carne dos imundos animais.

Uma senhora inglesa, de grandes virtudes, (porque não há inglesa que não seja virtuosa), muito viajada, grande observadora de homens e cousas, acaba de publicar um artigo em que, sob a epígrafe *A carne e o caráter*, mostra que todos os carnívoros são maus sujeitos. Miss Ernest Hart, — é este o seu glorioso nome — nem mesmo se detém a fazer referências aos tigres, às hienas, e aos selvagens da América e da Oceania: a profunda senhora não carece de ir buscar argumentos na temerosa corporação das bestas feras, cuja ferocidade de instintos, está claro, só pode ser atribuída ao

pueblo!

¡Evitemos esa conflagración, crónica! Eleva todo el cuerpo, en puntas de pie, muéstrate bien a la multitud, aplaude, llama la atención de todos, y salva a las instituciones, —probándole al pueblo que su clamor no tiene razón de ser, ¡porque la carne es un alimento grandemente perjudicial para la salud!

El budismo, la más bella y moral de todas las religiones, comprendió tan bien la influencia maléfica del *beef* sobre el espíritu, que lo suprimió del todo. Aquellos sacerdotes, cuyas almas castas sobrenadan las torpezas de la vida, como los lotos blancos los torrentes del Ganges, comen solamente arroz cocido en agua y sal. Así se desprenden de la materia poco a poco: y, sin dejar de alimentarla, no le dan por pasto inmundo la carne de los inmundos animales.

Una señora inglesa, de grandes virtudes, (porque no hay inglesa que no sea virtuosa), muy viajada, gran observadora de hombres y cosas, acaba de publicar un artículo en el que, bajo el epígrafe *La carne y el carácter*, muestra que todos los carnívoros son malos sujetos. Miss Ernest Hart, —este es su glorioso nombre— ni siquiera se detiene a hacer referencia a los tigres, a las hienas, y a los salvajes de América y de Oceanía: la profunda señora no necesita ir a

uso imoderado das carnes palpitantes. Não! Miss Ernest Hart limita-se a servir-se dos argumentos que lhe fornecem os povos civilizados.

Vejamos. Por que são os ingleses implicantes, orgulhosos, irascíveis? por que, quando tomam um bonde, esmagam os calos dos vizinhos sem piedade? por que, insaciáveis, aniquilam o Egito e a Índia? porque comem *roast-beef*, o ignóbil *roast-beef* sangrento, a imunda posta de carne...

A que atribuir a delicadeza proverbial dos franceses, dessa gente bem educada, que, antes de nos pisar um calo, já nos está pedindo desculpa? ao seu bom hábito de comer legumes — alcachofras inofensivas, alfaces calmantes, aspargos castos, virtuosos espinafres. E os japoneses? a que devem eles a sua brandura de carácter, a sua mansidão de ânimo? ao arroz frugal, branco como a própria candura, terno como a própria ternura...

Oh! a carne! A carne vermelha! a carne de que escorre o sangue em ondas vivas! a carne que lembra o açougue, o campo da batalha, o hospital, o cemitério! É impossível que o homem que faz correr sangue para se alimentar não seja capaz de o fazer correr também para enriquecer, para se divertir, para satisfazer qualquer das suas fúteis ambições. Quem começa comendo o boi, acaba

buscar argumentos en la temible corporación de las bestias fieras, cuya ferocidad de instintos, claro, sólo puede ser atribuida al uso imoderado de las carnes palpitantes. ¡No! Miss Ernest Hart se limita a usar argumentos que le proveen los pueblos civilizados.

Veamos. ¿Por qué los ingleses son provocadores, orgullosos, irascibles? ¿por qué, cuando toman un tranvía, aplastan los callos de los vecinos sin piedad? ¿por qué, insaciables, aniquilan a Egipto e India? porque comen *roast-beef*, el innoble *roast-beef* sangriento, la inmunda posta de carne...

¿A qué atribuir la delicadeza proverbial de los franceses, de esa gente bien educada, que, antes de pisarnos un callo, ya nos está pidiendo disculpas? a su buen hábito de comer legumbres — alcauciles inofensivos, lechugas calmantes, espárragos castos, virtuosas espinacas. ¿Y los japoneses? ¿a qué deben su blandura de carácter, su mansedumbre de ánimo? al arroz frugal, blanco como la propia candidez, tierno como la propia ternura...

¡Oh! ¡la carne! ¡La carne roja! ¡la carne de la que escurre la sangre en ondas vivas! ¡la carne que evoca el matadero, el campo de batalla, el hospital, el cementerio! Es imposible que el hombre que hace correr sangre para alimentarse no sea capaz de

comendo o seu semelhante. Na crueldade, como em tudo mais, não há meio termo...

Por que, pois, exige carne este povo alucinado? Pois acredita este povo inepto que o conselho municipal, essa corporação sábia em que se reúnem os mais inteligentes, os mais sensatos, os mais honrados dos seus filhos, queira colaborar com os magarefes e com os açougueiros nessa obra nefanda de aviltamento do carácter nacional? Por que há de o povo acreditar que outro móvel, além dos cuidados que lhe inspira a conservação do nosso carácter, leve o conselho municipal a protelar este caso do abatimento da carne verde?

Santo Deus! nem só de carne vive o homem! Fartos e verdes, de uma verdura deliciosa que encanta os olhos, de uma fabulosa fartura que desafia à gula, os vegetais aí estão cobrindo a terra brasileira. Atira-te aos verdes, povo inepto!, e verão como, brando e suave, se te transforma o sangue das veias em torrentes de mel e ambrosia! Olha, como os bois e os burros, os animais herbívoros por excelência, penam sem uma queixa, sem uma lamentação, sem uma revolta, sob as cangas e os varais! É o que o conselho quer, povo de minh'alma! atira-te aos verdes! serve-te à vontade desses saporosíssimos legumes que Deus te deu com tanta generosidade e

hacerla correr también para enriquecerse, para divertirse, para satisfacer cualquiera de sus fútiles ambiciones. Quien comienza comiendo vaca, termina comiéndose a su semejante. En la crueldad, como en todo el resto, no hay término medio...

¿Por qué, pues, exige carne este pueblo alucinado? ¿Cree pues este pueblo inepto que el consejo municipal, esa corporación sabia en la que se reúnen los más inteligentes, los más sensatos, los más honrados de sus hijos, quiera colaborar con los matarifes y con los carniceros en esa obra nefanda de envilecimiento del carácter nacional? ¿Por qué el pueblo ha de creer que otro móvil, además de los cuidados que le inspira la conservación de nuestro carácter, lleve al consejo municipal a prorrogar este caso del abatimiento de la carne verde?

¡Santo Dios! ¡no sólo de la carne vive el hombre! Abundantes y verdes, de un verdor delicioso que encanta a los ojos, de una fabulosa hartura que desafia a la gula, los vegetales ahí están cubriendo la tierra brasileña. ¡Arrójate a los verdes, pueblo inepto!, ¡y verán cómo, blanda y suave, se te transforma la sangre de las venas en torrentes de miel y ambrosia! ¡Mira, cómo las vacas y los burros, los animales herbívoros por excelencia, penam sin una queja, sin un lamento, sin una

por tão baixo preço!

Ah! por mais barata que a carne fique, sempre será mais cara que um punhado de arroz cozido em água e sal.

E mesmo, quando o arroz faltar de todo, comerás alpiste como os canários, bananas como os macacos, milho como as galinhas — que importa? mas não comerás carne como os selvagens antropófagos, como as hienas e como os tigres.

Atira-te aos verdes! submetete! sê sóbrio! e abençoa e honra os teus representantes que te querem generosamente ameigar e aperfeiçoar o carácter!

Fantasio

revuelta, bajo las cangas y las varas! ¡Es lo que quiere el congreso, pueblo del alma! ¡arrójate a los verdes! ¡sírverte a gusto esas sabrosísimas legumbres que Dios te dio con tanta generosidad y por tan bajo precio!

¡Ah! por más barata que quede la carne, siempre será más cara que un puñado de arroz cocido en agua y sal.

E incluso, cuando el arroz falte del todo, comerás alpiste como los canarios, bananas como los monos, maíz como las gallinas — ¿qué importa? pero no comerás carne como los salvajes antropófagos, como las hienas y como los tigres.

¡Arrójate a los verdes! ¡Sométete! ¡Sé sobrio! y bendice y honra a tus representantes que te quieren generosamente suavizar y perfeccionar el carácter!

Fantasio

Crônica II. 30/03/1895. *Gazeta de Notícias*

Edição utilizada: DIMAS, Antonio. *Bilac, o Jornalista*. Crônicas- Vol. 1. São Paulo: EDUSP/Editora Unicamp/Imprensa Oficial, 2006a. Pp. 157-159. Atualizada de acuerdo al Nuevo Acuerdo Ortográfico de la Lengua Portuguesa.

<p>Drummondologia</p> <p>Ontem — porque para sempre trazer o público bem informado, sou capaz de todos os sacrifícios — fui ao Jardim Zoológico, principado de Mônaco dos bichos e ouvi de perto bater, precipite, o coração popular, excitado pela febre do jogo.</p> <p>Uma fila intermínua de bondes chegava à porta do jardim, com um grande estrupido de patas e um troar ininterrupto de ferragens entrechocadas. Paravam. E de dentro deles, a onda humana acapelada e grossa jorrava, — roupas de luxo e paletós surrados, caras alegres e caras tristes, senhores gordos e senhores éticos, matronas severas e meninas assanhadas, faces chupadas de empregados públicos e faces espertas de colegiais, todas as espécies várias da <i>gens</i> fluminense, a miséria e a riqueza, a velhice e a infância, pais de família e gatunos de reputação feita. À entrada, a vaga dos que chegavam esmagava-se,</p>	<p>Drummondologia²¹⁸</p> <p>Ayer —porque para siempre tener al público bien informado, soy capaz de todos los sacrificios— fui al Jardín Zoológico, principado de Mónaco de los bichos y escuché de cerca latir, precipitoso, al corazón popular, excitado por la fiebre del juego.</p> <p>Una fila interminable de tranvías llegaba hasta la puerta del jardín, con un gran estrumpido de patas y un tronar ininterrumpido de herrajes entrechocados. Paraban. Y de adentro, la onda humana encrespada y gruesa manaba, — ropas de lujo y sacos deshechos, caras alegres y caras tristes, señores gordos y señores éticos, matronas severas y muchachas ligeras, rostros chupados de empleados públicos y rostros astutos de colegiales, todas las especies varias de la <i>gens</i> fluminense, la miseria y la riqueza, la vejez y la infancia, padres de familia y rateros de reputación hecha. En la entrada, la ola de los que llegaban se aplastaba, se</p>
--	--

²¹⁸ N.T. Barón de Drummond: fundador de un zoológico que para mantenerse instauró un juego de apuestas en relación a los animales, inicio del conocido, y hoy prohibido, “Juego del bicho”.

machucava-se, ululava. Nomes de bichos cortavam o ar, num clamor confuso: gato! peru! macaco! porco! veado!, - descomposturas grossas ferviam; uma rixa, de quando em quando, nascia da pisadura de um calo ou do amarfanhamento de uma cartola e, então, sopapos rápidos vibravam, com um estalo seco; em torno de mim, espremiavam-se rostos congestionados, roxos como berinjelas, de olhos esbugalhados e bocas aflantes; toda aquela multidão ofegava e suave, numa nuvem de poeira que cheirava mal. Sobre tudo aquilo, um sol violento despejava o fogo último da tarde de verão; e parecia-me estar assistindo a uma dessas espantosas quermesses de Nievwa Markte, que só vivem hoje nas descrições de velhos livros de viagens. Não sei quanto tempo gastei em atravessar o portão. Dentro, outra multidão igualmente compacta, se aglomerava. Passavam sujeitos com roletinhas portáteis, oferecendo "um joguinho".

Junto aos canteiros, homens descalços vendiam refrescos gelados.

Sobre a relva, mulheres pretas e pardas, de chinelinho de couro vermelho e xales mirabolantes, - a

magullaba, ululaba. Nombres de bichos cortaban el aire, en un clamor confuso: ¡gato! ¡pavo! ¡mono! ¡chancho! ¡venado!, - broncas fuertes hervían; una riña, de vez en cuando, nacía de la pisadura de un callo o del aplastamiento de una galera y, entonces, sopapos rápidos vibraban, con un estallido seco; a mi alrededor, se exprimían rostros congestionados, violetas como berenjenas, de ojos salidos y bocas jadeantes; toda aquella multitud resoplaba y sudaba, en una nube de polvo que olía mal. Sobre todo aquello, un sol violento soltaba el fuego último de la tarde de verano; y me parecía estar asistiendo a una de esas espantosas kermeses de Nievwa Markte, que solo viven hoy en las descripciones de viejos libros de viaje. No sé cuánto tiempo me llevó atravesar el portón. Adentro, otra multitud igualmente compacta, se aglomeraba. Pasaban sujetos con ruletitas portátiles ofreciendo "un jugueto".

Junto a los canteros, hombres descalzos vendían refrescos helados.

Sobre el pasto, mujeres negras y pardas, de chinelitas de cuero rojo y chales extravagantes, -la fina flor del malandrínaje de los

fina flor da bilonragem dos arrabaldes, - comiam empadas, como num convescote pacífico, namorando cabras janotas, de chapéu de palha atirado para a nuca e ponta de cigarro atrás da orelha. E, para qualquer lado que se volvesse o olhar, no largo, limpo de árvores, que é como o vestibulo do Zoológico, via-se a mesma multidão, gesticulando, ansiando, delirando, na febre dos palpites.

Segui por uma das alamedas laterais, e, dados poucos passos, vi-me só.

Nas gaiolas, nos viveiros, nos tanques, nas jaulas, os bichos raros e tranquilos meditavam indiferentes ao jogo ou dormiam. Visitei-os, conversei com eles e quedei sobre um banco de pedra, com um charuto à boca, a filosofar sobre esse famoso jogo, tão amado e tão descomposto, tão procurado e tão amaldiçoado. E cheguei à conclusão, ó almas puras!, de que a Drummondologia é, em matéria de jogo, a mais moral e mais humanitária das invenções do nosso tempo.

Vede bem! quando uma ordem bárbara suspendeu o jogo dos bichos, ameaçou a desenrolar-se naquele jardim uma dolorosa tragédia que ainda não teve o seu

arrabales,— comían pasteles, como en un *convescote*²¹⁹ pacífico, dragoneando con *cabras*²²⁰ empericuetados, de sombrero de paja hacia la nuca y punta de cigarro atrás de la oreja. Y, para cualquier lado que se volviera la vista, en el *largo*, limpio de árboles, que es como el vestibulo del Zoológico, se veía la misma multitud, gesticulando, ansiando, delirando, en la fiebre de los palpitos.

Seguí por una de las alamedas laterales, y, después de pocos pasos, me vi solo.

En las gayolas, en los viveros, en los tanques, en las jaulas, los bichos raros y tranquilos meditaban indiferentes al juego o dormían. Los visité, conversé con ellos y me quedé sobre un banco de piedra, con un cigarro a la boca, filosofando sobre este famoso juego, tan amado y tan indecente, tan buscado y tan maldecido. Y llegué a la conclusión, ¡oh almas puras! de que a Drummondologia es, en materia de juego, la más moral y la más humanitaria de las invenciones de nuestro tiempo.

¡Ved bien! cuando una orden bárbara suspendió el juego del bicho, amenazó con desencadenar en aquel jardín una dolorosa tragedia que aún no tuvo su

²¹⁹ N.T. Palavra acuñada en 1889 por Antônio de Castro Lopes, resultado de unir *conv(ivencia)* + *escote* para denominar “picnic” (*Dicc. Houaiss*).

²²⁰ N.T. Mestizo de indio, negro o blanco, de piel morena clara.

Shakespeare. Foi a tragédia da fome e da sede, em todo o seu horror. Sem jogo, não havia dinheiro; não havia alfafa, nem carne, nem milho, nem alpiste, nem farelo. E o jardim se encheu do choro e do ranger de dentes, de que fala a Bíblia. O choro vinha das gaiolas e dos chiqueiros, humilde manifestação do pesar dos macacos, dos porcos e dos perus. O ranger de dentes, colérica e formidável lamentação dos tigres e das onças, vinha das jaulas de ferro. Ainda a esses belos e furibundos quadrúpedes dava-se de quando em quando uma posta de carne barata: porque o homem, ente mau, é sempre surdo às mágoas dos fracos e tem medo da ira dos fortes. Mas, os macacos, os porcos, os perus!... Dizem que o barão, esgotado de recursos, passou a comer as aves domésticas, os veados e os bácoros, para não lhes dar o martírio da morte pela fome. Os macacos é que ficaram desgraçados: nem comiam, nem eram comidos; chumbados à vida, como a uma grilheta cruel, gemiam e choravam, coçando, com um desespero humano, os cóccix pelados.

Ora, Dostoievski, a propósito de castigos infligidos na Rússia a crianças, escreveu um dia esta frase admirável: "toda a ciência do mundo não vale uma lágrima de criança." Eu direi com mais segurança do que ele: "toda a

Shakespeare. Fue la tragedia del hambre y la sed, en todo su horror. Sin juego, no había dinero; no había alfalfa, ni carne, ni maíz, ni alpiste, ni salvado. Y el jardín se llenó del llanto y del rechinar de dientes, de los que habla la Biblia. El llanto venía de las jaulas y de los chiqueros, humilde manifestación del pesar de los monos, de los chanchos y de los pavos. El rechinar de dientes, colérico y formidable lamento de los tigres y de los jaguares, venía de las jaulas de hierro. Todavía a esos bellos y furibundos cuadrúpedos se les daba de vez en cuando una posta de carne barata: porque el hombre, ente malo, es siempre sordo a las penas de los débiles y tiene miedo de la ira de los fuertes. Pero, ¡los monos, los chanchos, los pavos!... Dicen que el barón, sin recursos, empezó a comerse a las aves domésticas, a los venados y a los lechones, para no darles el martirio de la muerte por hambre. Los monos sí que fueron desgraciados: no comían, ni eran comidos; sujetados a la vida, como a un grillete cruel, gemían y lloraban, rascándose, con un desespero humano, los cóccix pelados.

Ora, Dostoievski, a propósito de los castigos infringidos en Rusia a los niños, escribió un día esta frase admirable: "toda la ciencia del mundo no vale una lágrima de niño". Yo diré con más seguridad que él: "toda la moralidad de un

moralidade de um povo não vale um gemido de macaco". Ó corações desnaturados que clamais contra o jogo dos bichos! sabeis que é graças a esse jogo que os macacos já não gemem no Jardim Drummondológico. Se os fôsseis ver, ó homens pregadores da moral, como os fui ver ontem; se lhes vísseis os saltos ágeis, vibrantes de alegria e de força, os dentes gulosos e brilhantes mordendo a polpa das bananas cheirosas; se lhes vísseis os pêlos lustrosos, os olhos rebrilhando saúde e fartura, certo vos convenceríeis de que a ruína de seis empregados públicos, o suicídio de sete caixeiros e o abandalhamento de oito colegiais são calamidades de pouco vulto. Oh! ide ao jardim! e vereis como os bichos engordam! Mais ainda: vereis que o jogo tem para eles outra vantagem grande – a de livrá-los da curiosidade e das importunações do povo: ninguém arreda pé do portão do jardim, onde os bilheteiros azafamados atendem à freguesia e os bichos calmamente dormitam, de pandulho cheio e alma serena, contemplando em êxtase o esplendor divino da natureza. Quantos poemas bucólicos não estarão cantando no fossar daquele leitão! quantas epopeias tempestuosas não estarão palpitando nas corcovas daquela camela! quantos sonetos eróticos não estarão ardendo na

pueblo no vale un gemido de mono". ¡Oh corazones desnaturalizados que clamáis contra el juego del bicho! sabed que es gracias a ese juego que los monos ya no gimen en el Jardín Drummondológico. Si fuerais a verlos, oh hombres predicadores de la moral, como los fui a ver ayer; si vierais los saltos ágiles, vibrantes de alegría y de fuerza, los dientes golosos y brillantes mordiendo la pulpa de bananas perfumadas; si les vierais los pelos lustrosos, los ojos rebrillando salud y saciedad, ciertamente os convenceríais de que la ruina de seis empleados públicos, el suicidio de siete vendedores y la degradación de ocho colegiales son calamidades de poca monta. ¡Oh! ¡id al jardín! ¡y veréis cómo los bichos engordan! Más aún: veréis que el juego tiene para ellos otra gran ventaja –la de librarlos de la curiosidad y de las importunaciones del pueblo: nadie pasa un pie del portón del jardín, donde los billeteros ajetreados atienden a la clientela y los bichos calmamente dormitan, de panza llena y alma serena, contemplando en éxtasis el esplendor divino de la naturaleza. ¡Cuántos poemas bucólicos no serán cantados en el hociqueo de aquel lechón! ¡cuántas epopeyas tempestuosas no estarán palpitando en la joroba de aquella camella! ¡cuántos sonetos eróticos no estarán ardiendo en la gesticulación obscena de aquel tití!

gesticulação obscena daquele sagui!

Consolado por esta ideia, convencido de que a Drummondologia, tão guerreada pelos jornais e pelo conselho municipal, é uma instituição de caridade e de amor, saí disposto a praticar também a zoolatria, comprando algumas *poules* no macaco. Depois de cinquenta encontrões e de outras tantas descomposturas, atravessei o oceano do povo e com a roupa esfrangalhada e os pés contundidos, cheguei ao bilheteiro. Sacrifiquei 53 no altar da religião zoológica, entregando-os ao palpite do macaco.

Depois, já na cidade, disseram-me que fora premiado o burro. Altos desígnios da Sabedoria de Deus!... Deus terá agora dado para fazer alusões pessoais?

Fantasio

Consolado por esta ideia, convencido de que la *Drummondologia*, tan guerreada por los periódicos y por el consejo municipal, es una institución de caridad y de amor, salí dispuesto a practicar también la zoolatría, comprando algunas *poules*²²¹ al mono. Después de cincuenta empujones y de otros tantos insultos, atravesé el océano de pueblo y con la ropa en jirones y los pies contusos, me acerqué al billeterero. Sacrifiqué 53 en el altar de la religión zoológica, entregándolos al pálpito del mono.

Después, ya en la ciudad, me dijeron que había sido premiado el burro. ¡Altos designios de la Sabiduría de Dios!... ¿Dios se habrá puesto a hacer alusiones personales?

Fantasio

²²¹ N.T. Comprobante del juego.

Crônica III. 11/06/1895. *Gazeta de Notícias*

Edição utilizada: DIMAS, Antonio. *Bilac, o Jornalista*. Crônicas- Vol. 1. São Paulo: EDUSP/Editora Unicamp/Imprensa Oficial, 2006a. Pp. 165-166. Atualizada de acordo al Nuevo Acuerdo Ortográfico de la Lengua Portuguesa. En el caso de las ambigüedades señaladas por Dimas en su edición (“[*****]”), recurrencia a la edición original: *Gazeta de Notícias*, 11/06/1895. Año XXI. Pp. 1.

Sem nervos	Sin nervios
<p>Um jornal da Bahia, de que vi um trecho transcrito nesta folha, doutrinando sobre a vida da imprensa, escreveu que "para ser jornalista é preciso não ter nervos".</p>	<p>Un periódico de Bahía, del que vi un trecho transcrito en esta hoja, doutrinando sobre la vida de la prensa, escribió que “para ser periodista es preciso no tener nervios”.</p>
<p>Oh! ideal sublime! ser como as engenhosas máquinas americanas de escrever, - uma fila de letras, um rolo de tinta, uma bobina de papel - mais nada... Deixar o jornalista que os acontecimentos, os louvores, os vitupérios, as calúnias, os processos de responsabilidade, as cartas anônimas passem por sobre a sua alma como as rajadas do vento passam por cima das rochas vivas sem que as enruguem ou abalem... Que grande força daria isso ao jornalista! – e notem que esse ideal é justamente cobiçado por um jornalista! Para esse filho de Gutenberg, podem ter nervos o político, o negociante, o industrial, o poeta: não o homem de jornal, que, para bem esclarecer a opinião, deve ficar inabalavelmente e impassivelmente plantado no meio do mar da opinião pública, - como</p>	<p>¡Oh! ¡ideal sublime! ser como las ingeniosas máquinas americanas de escribir, –una fila de letras, un rodillo de tinta, una bobina de papel– nada más... Dejar al periodista para que los acontecimientos, las loas, los vituperios, las calumnias, los procesos de responsabilidad, las cartas anónimas pasen sobre su alma como las ráfagas de viento pasan sobre las rocas vivas sin arrugarlas o debilitarlas... ¡Qué gran fuerza daría eso al periodista! –¡y noten que ese ideal es justamente codiciado por un periodista! Para este hijo de Gutenberg, pueden tener nervios el político, el negociante, el industrial, el poeta: no el hombre de periódico, que, para bien aclarar la opinión, debe permanecer inamovible e impassiblemente plantado en el medio del mar de la opinión pública, –como un faro</p>

um farol que, para dar luz, não precisa sentir, e, para guiar os navios errantes, não carece de ter papilas nervosas na sua grossa pele de pedra e ferro.

Que pensarão disto os especialistas de moléstias nervosas? É a ruína desses especialistas que o jornal da Bahia deseja...

Porque é bom que se saiba: as moças solteiras e os jornalistas são os frequentadores constantes desses consultórios complicados e cheios de instrumentos singulares: pilhas elétricas, cujos fios se entrelaçam no ar como teias de aranhas fantásticas, dinamômetros, aparelhos para a medição da força visual e da força tátil, cadeiras maravilhosas que têm de longe a aparência apavorante de guilhotinas.

Quando entrardes num desses consultórios e virdes um homem, no meio da sala, firmando-se no chão com pé só, olhos fechados e braços abertos no ar, podeis desde logo assegurar que é um jornalista neurastênico em quem se procura verificar a existência do *signal de Romberg*. Também quando, em vez de um homem, virdes, nessa mesma posição, uma senhora, podeis afirmar que é uma moça solteira.

Por quê?

Não entrarei em explicações sobre o caso das moças solteiras: o assunto é perigoso, e conhecido e estudado que farte.

que, para iluminar, no necesita sentir, y, para guiar a los navíos errantes, no debe tener papilas nervosas en su gruesa piel de piedra y hierro.

¿Qué pensarán de esto los especialistas en molestias nervosas? Es la ruina de esos especialistas lo que el periódico de Bahía desea...

Porque es bueno que se sepa: las muchachas solteras y los periodistas son los frequentadores constantes de esos consultorios complicados y llenos de instrumentos singulares: pilas eléctricas, cuyos hilos se entrelazan en el aire como telas de araña fantásticas, dinamómetros, aparatos para la medición de la fuerza visual y de la fuerza tátil, sillas maravillosas que tienen de lejos la apariencia aterradora de guilhotinas.

Quando entréis a uno de esos consultorios y veáis a un hombre, en el medio de la sala, afirmándose en el piso con un solo pie, ojos cerrados y brazos abiertos en el aire, podéis desde ese momento asegurar que es un periodista neurasténico en quien se busca verificar la existencia de la *señal de Romberg*. También cuando, en vez de a un hombre, veáis, en esa misma posición, a una señora, podéis afirmar que es una muchacha soltera.

¿Por qué?

No entraré en explicaciones sobre el caso de las muchachas

A predileção que as moléstias cérebro-espinhais mostram pelo jornalista é digna de estudo. O poeta, o escultor, o músico, excitam-se, prodigiosamente, é verdade, quando trabalham: mas só aturam a sua própria excitação. O jornalista é um aparelho receptor e condensador das comoções, dos abalos, das paixões de toda uma população. Imaginemos um exemplo. O jornalista X, bem dormido e bem almoçado, sai de casa, a caminho do seu jornal. Toma um bonde elétrico. Abre todas as folhas e começa a ler. Já essa leitura principia a desorganizar-lhe o sistema nervoso. Em meio da viagem, o bonde elétrico (não fosse ele elétrico!) reduz a pó impalpável o corpo de um transeunte. X toma do lápis e registra o fato: e já é o seu próprio corpo de jornalista que sente a dor terrível do despedaçamento...

Depois, X vai à câmara fazer o seu extrato dos debates: e, posto no meio daquela multidão que discute, que se irrita, que se arrepela, X condensa dentro da sua rede nervosa toda aquela explosão de opiniões: e, ao cabo da sessão, parece que X é que descompôs e foi descomposto. X é o homem-congresso: dentro do seu cérebro, toda a política do país se baralha e confunde...

Depois, na sala da redação, X começa a receber as reclamações do público. Este, demitido

solteras: el asunto es peligroso, y conocido y estudiado que harta.

La predilección que las molestias cerebro-espinales muestran por el periodista es digna de estudio. El poeta, el escultor, el músico, se excitan, prodigiosamente, es verdad, cuando trabajan: pero solo aguantan su propia excitación. El periodista es un aparato receptor y condensador de las conmociones, de las agitaciones, de las pasiones de toda una población. Imaginemos un ejemplo. El periodista X, bien dormido y bien desayunado, sale de su casa, camino al periódico. Toma un tranvía eléctrico. Abre todas las hojas y empieza a leer. Ya esa lectura comienza a desorganizarle el sistema nervioso. En medio del viaje, el tranvía eléctrico (¡justo eléctrico!) reduce a polvo impalpable el cuerpo de un transeúnte. X toma el lápiz y registra el hecho: y ya es su propio cuerpo de periodista que siente el dolor terrible del despedazamiento...

Después, X va a la cámara a hacer su extracto de los debates: y, puesto en el medio de aquella multitud que discute, que se irrita, que se repela, X condensa dentro de su red nerviosa toda aquella explosión de opiniones: y, al cabo de la sesión, parece que fue X que se descompuso y fue descompuesto. X es el hombre-congreso: dentro de su cerebro,

injustamente por um diretor prepotente, vem pedir a defesa da imprensa: X fica com a alma cheia de indignação. Aquele outro, criador da roça, vem dizer que uma porca deu à luz, na sua fazenda, oitocentos e quarenta e seis porquinhos de uma vez só: X quase morre de espanto.

Depois, chegam as notas policiais: queijos furtados, cabeças quebradas, bêbedos apanhados na via pública, assassinatos, desastres, rolos, — tudo isso entra precipitadamente e atabalhoadamente no sistema nervoso de X: X é o homem-multidão.

Depois, chegam os telegramas da Havas.

E é X quem experimenta os abalos revolucionários de Cuba, quem fica estraçalhado pelas bombas dos anarquistas, quem é condecorado com a grã-cruz da Legião de Honra, quem morre nas guerras da [sic] Formosa, quem governa no gabinete St. James, quem destroça as tribos de Massaouah, quem...

Ao fim da noite, X não é mais um homem; X é o mundo inteiro. E no dia seguinte lá está ele, no consultório de um especialista de moléstias nervosas, sujeitando-se à experiência de Romberg...

O jornal da Bahia, onde colho este assunto, não diz de que processo se há de lançar mão para aniquilar dentro do organismo da imprensa o derramadíssimo e

toda la política del país se mezcla y se confunde...

Después, en la sala de redacción, X empieza a recibir los reclamos del público. Este, dimitido injustamente por un director prepotente, viene a pedir la defensa de la prensa: X se queda con el alma llena de indignación. Aquel otro, criador rural, viene a decir que una chancha dio a luz, en su hacienda, a ochocientos cuarenta y seis chanchitos de una sola vez: X casi se muere de espanto.

Después, llegan las notas policiales: quesos hurtados, cabezas quebradas, borrachos agarrados en plena vía pública, asesinatos, desastres, líos, —todo eso entra precipitada y atolondradamente en el sistema nervioso de X: X es el hombre-multitud.

Después, llegan los telegramas de Havas.

Y es X quien experimenta las agitaciones revolucionarias de Cuba, quien queda destrozado por las bombas de los anarquistas, quien es condecorado con la Gran Cruz de la Legión de Honra, quien muere en las guerras de Formosa, quien gobierna en el gabinete St. James, quien destroza a las tribus de Massawa, quien...

Al final de la noche, X ya no es un hombre; X es el mundo entero. Y al día siguiente allá está, en el consultorio de un especialista en molestias nerviosas, sometándose

<p>atrapalhadíssimo sistema nervoso. Mas deve haver um processo... As crianças que se destinam à acrobacia sofrem demoradas e pertinazes deslocações, que acabam revolucionando todas as leis da artrologia. É possível que haja, para revolucionar as leis da nevrologia, outros métodos, igualmente eficazes.</p> <p>Mas ocorre-me um medo: se acabam com os nervos do jornalismo, de que hão de viver os especialistas de moléstias nervosas?</p> <p style="text-align: right;">Fantasio</p>	<p>a la experiencia de Romberg...</p> <p>El periódico de Bahía, de donde recojo este asunto, no dice de qué proceso se ha de echar mano para aniquilar dentro del organismo de la prensa al agotadíssimo y revueltíssimo sistema nervoso. Pero debe de haber un proceso... Los niños que se destinan a la acrobacia sufren demorados y pertinaces dislocamientos, que acaban revolucionando todas las leyes de la artrología. Es posible que haya, para revolucionar las leyes de la neurología, otros métodos, igualmente eficaces.</p> <p>Pero me surge un miedo: si acaban con los nervios del periodismo, ¿de qué habrán de vivir los especialistas en molestias nerviosas?</p> <p style="text-align: right;">Fantasio</p>
---	--

III.III.VI Elvira Gama

Crónica I. 02/09/1893. *O Paiz*

Edición utilizada: GAMA, Elvira. *Cartas de Sinhá Miquelina e Humorismos de Edisonina*. Rio de Janeiro: Oficinas do Jornal do Brasil, 1896. Pp. 124-128.

<p>Nossa columna do sport é ainda hoje distinguida pela prosa humoristica e delicada de <i>Sinhá Miquelina</i>, a collaboradora intelligente e desprerenciosa que tão bom auxilio nos tem prestado.</p> <p>Deliciem-se, portanto, os nossos leitores com a carta da <i>roceira</i> tão bem educada:</p> <p>« Sr. redactor –Estou sobre brazas.</p> <p>Ha poucos dias a minha prima desandou-me, por intermedio d'<i>O Paiz</i>, uma sarabanda que metteu-me a syntaxe pela prosodia e reduziu-me a um syllogismo tão emmaranhado como os frizados da cabelleira da Sarah Bernhardt, a qual, seja dito de passagem, é distincta e original. Quem contou-me isto, Sr. redactor, foi o astrologo J. Passoca, porque bem comprehende V. S. que eu não podia distinguir a syntaxe da prosodia nem conhecer syllogismos. Em grammatica, sou leiga. Em litteratura é que já vou fazendo meus progressos e isso mesmo bem contra a vontade da Illustre fidalguinha que me obriga</p>	<p>Nuestra columna de sport es hoy también distinguida por la prosa humorística y delicada de <i>Sinhá Miquelina</i>, la colaboradora inteligente y modesta que tan buen auxilio nos ha prestado.</p> <p>Deléitense, entonces, nuestros lectores con la carta de la <i>interiorana</i> tan bien educada:</p> <p>“Sr. redactor –Estoy en el horno.</p> <p>Hace pocos días mi prima me largó, por intermedio de <i>O Paiz</i>, una zarabanda²²² que me metió la sintaxis por la prosodia y me redujo a un silogismo tan enmarañado como los rizados de la cabellera de Sarah Bernhardt, que, sea dicho de paso, es distinguida y original. Quien me contó eso, Sr. redactor, fue el astrólogo J. Passoca, porque bien comprende V.S. que yo no podía distinguir la sintaxis de la prosodia ni conocer silogismos. En gramática, soy lega. En literatura es que ya hago mis progresos y eso bien contra la voluntad de la Ilustre hidalguita que me obliga a estudiar, pero que no quiere que sea literata. ¡Esto es</p>
--	--

²²² N.T. En portugués también quiere decir advertencia, rezongo.

a estudar, mas não quer que eu seja litterata. Isto é uma babel em que eu nem ella nos entendemos! E se não veja:

Se passo os dias a traquinar pela horta, e se jogo o *tempo-será* com os meninotes da vizinha (uns lesmas, Sr. redactor, que nem belliscões sabem dar); se pinto o sete ou o diabo a quatro, é um Deus nos acuda! — Preguiçosa, tola, sem modos, etc.

Se, porém digo o que sei e se impinjo o que não sei — ai peccados dos meus peccados! — : Sabichona, leviana, novelleira e maliciosa — Como sair d'aqui?

Nada me arrilia tanto como a injustiça, e por isso mudei de resolução; assim que ficar velhusca heide ser litterata. Para tanto não precisa muito. A comadre I. Sabbatina tem uns livrões em casa que me disse sei Larousse...

Conhece-o, Sr. redactor? Pois nem eu, apezar de todo o meu progresso; mas fiquei sabendo que é assim um quarto de *debarato* onde ha de tudo para todos e ainda fica muita coisa para o resto.

Ha só uma difficuldade; está escripto, creio, em francez, e desse idioma só sei traduzir as chronicas de modas de Monsieur *Souvenir*; mas o Zéca Medroso foi nos tempos de moço criado de um consul Allemão e ha de por força lembrar-se de algumas palavras; o primo Caetano supprirá o resto.

una babel en la que ni yo ni ella nos entendemos! Y si no, vea:

Si paso los días travesando por la huerta, y si juego a la escondida con los muchachotes de la vecina (unos pánfilos, que ni pellizcos saben dar); si hago despelote o diabluras, ¡es un Dios nos ayude! — Perezosa, tonta, sin modos, etc.

Si, al contrario digo lo que sé y si finjo lo que no sé — ¡ay pecados de mis pecados! —: Sabihonda, liviana, chismosa y maliciosa - ¿Cómo salir de acá?

Nada me irrita tanto como la injusticia, y por eso cambié de resolución; cuando sea vetusta, he de ser literata. Para tanto no se necesita mucho. La comadre I. Sabbatina tiene unos librotos en la casa que me dice son Larousse...

¿Los conoce, Sr. redactor? Pues yo tampoco, a pesar de todo mi progreso; pero supe que es un tanto de *mescolanza* donde hay de todo para todos y todavía queda mucho para el resto.

Hay sólo una dificultad; está escrito, creo, en francés, y de ese idioma sólo sé traducir las crónicas de moda de Monsieur *Souvenir*, pero Zéca Medroso fue en los tiempos de mozo criado de un cónsul Alemán y ha por fuerza de acordarse de algunas palabras; el primo Caetano suplirá el resto.

Por hablar de eso, Sr. redactor, debo decirle que mi primo Caetano habla francés correcto, que es una delicia escucharlo.

En las carreras, cuando conversa

Por falar nisto, Sr. redactor, devo dizer-lhe que o primo Caetano fala francez correcto, que uma delicia ouvil-o.

Nas corridas, quando conversa cummigo, diz assim « Je suis, aujourd'hui malade, parce que je... hier... autrefois... je voudrais... donner... une... poule... bien... gorda à Mme. X... mais... je me... arrependi, parce que je crois qu'elle a fait de tribofe avec... un... joli... garçon. Autrefois j'étais... j'étais... loco, pero ahora... Je... ne suis... plus... ¡idiota! — Está vendo, Sr. redactor? E eu respondo bem depressa: Oui, oui, ne faites plus de maluquices, oui, oui!

Mas, como ia dizendo a V. S., quando velhusca, hei de ser até uma reformadora, sim, senhor. E se me der na telha hei de abrir lucha com V. S., provando que é tão util para a humanidade aperfeiçoar os cavallos reduzindos a musculos e ossos como engordar as gallinhas e exercitar os rapazes no jogo da péla, embora appareça algum Dr. prefeito policial que embirre com a brincadeira. E que mal haverá em que me torne uma reformadora, Sr. redactor? A moda é tudo; haja vista aos nossos theatros. Vem uma madame lá das outras bandas muito pintada,

comigo, dice así «Je suis, aujourd'hui malade, parce que je... hier... autrefois... je voudrais... donner... une ... poule... bien... gorda la Mme. X...mais... je me... arrepentí, parce que je crois qu'elle a fait de *tribofe*²²³ avec... un... joli... garçon. Autrefois j'étais... j'étais... loco, pero ahora... Je... ne suis... plus... ¡idiota! — ¿Ve, Sr. redactor? Y yo respondo bien deprisa: ¡Oui, oui, ne faites plus de locuras, oui, oui!

Pero, como le decía V.S., cuando vetusta, he de ser una reformadora, sí, señor. Y si se me canta, he de abrir lucha con V.S., demostrando que es tan útil para la humanidad perfeccionar a los caballos reduciéndolos a músculos y huesos, como engordar gallinas y ejercitar a los muchachos en el juego de palma, aunque aparezca algún Dr. prefecto policía que se emperre con la broma. ¿Qué tendrá de malo que me torne una reformadora, Sr. redactor? La moda es todo; haya vista de nuestros teatros. Viene una madame de aquellos lados muy pintada, muy irritada, hediendo a almizclar y... se echa todo a perder.

Trine la garganta melodías, o atragante solfas, es lo mismo.

Si fuera yo Jantipa, ¡todo el

²²³ N.T. Acuerdo deshonesto entre los yoqueis en las carreras de caballos. Noviazgo.

muito arriliada, tresandando a almiscar e... vai tudo a correr.

Trine a garganta melodias, ou engasgue solfas, é o mesmo.

Fosse eu ou a Xantipa, que o mundo iria a baixo com a pateiada! Ainda não ha muito tempo quando decorava a lição de catechismo, distrahindo-me puz-me a cantar:

Foi por causa de ciumes

Que deixei de te querer, etc.

— Chi! Sr. redactor! Surgiram a prima e todas as litteratas que a adulam e fizeram-me uma troça medonha: Que Malibran sublime! Que sublime Patti! — Qual Patti, é a Gabbi!

Entretanto, Sr. redactor, eu canto muito bem, e canto de graça.

E já agora vou tomar a serio os meus estudos e hei de fazer os meus exames bem direitinhos para ver se mais tarde d'aqui a alguns annos, consigo um logar na columna de honra d'*O Paiz*, e então hão de ver se a minha penna não provocará crises políticas, religiosas e sociaes!

Conversemos agora um pouco, Sr. redactor, sobre as corridas.

Mais algumas horas, e teremos o prazer de assistir ao Grande Premio Jockey-Club. Com que anciedade suspiro pelo momento de dar palmas ao vencedor, embora tenha presentimentos de que ainda desta vez o tribofe fará diabruras de espantar os entendidos!

mundo se iría abajo con la pataleta! No hace mucho tiempo atrás, al memorizar la lección de catecismo, me distraje y me puse a cantar:

Fue por los celos

Que dejé de quererte, etc.

— ¡Uy! ¡Sr. redactor! Surgieron mi prima y todas las literatas que la adulan y me hicieron una burla aterradora: — ¡Qué Malibran sublime! ¡Qué sublime Patti! — ¡Qué Patti, es Gabbi!

Mientras, Sr. redactor, yo canto muy bien, y canto gratis.

Y ya ahora voy a tomarme en serio los estudios y he de hacer mis exámenes bien correctitos para ver si más tarde dentro de unos años, consigo un lugar en la columna de honra de *O Paiz*, ¡y entonces habrán de ver si mi pluma no provocará crisis políticas, religiosas y sociales!

Conversemos ahora un poco, Sr. redactor, sobre las carreras.

Algunas horas más, y tendremos el placer de asistir al Gran Premio Jockey-Club. Con qué ansiedad suspiro por el momento de darle palmas al vencedor, ¡aunque tenga presentimientos de que además esta vez el *tribofe* hará diabluras de espantar a los entendidos!

¡Ah! Sr. redactor, ¡qué esperanza tengo en el caballito Fra Diavolo! Si es él el vencedor, cuántas flores de mi contentamiento tendré que deshojar sobre la frente de todas las gentiles *sportswomen* que

Ah! Sr. redactor, que esperanças eu tenho no cavallinho Fra Diavolo! Se for elle o vencedor, quantas flores do meu contentamento terei de desfolhar sobre a fronte de todas as gentis *sportswomen* que aproveitarem o meu palpite, Ah! quem me déra que fosse ele! Quantos vestidinhos bonitinhos terei que comprar! Quanta coisinha da moda hei de ter!

— Vou fazer um joguinho de sociedade com a minha boa e respeitavel camarada Mme. Raiton, e tenho fé que havemos de ganhar tanto que teremos de alugar um bond eléctrico para trazer o dinheiro ás nossas residencias, sim, senhor.

V. S. ha de ver.

E adeusinho, Sr. redactor, passe muito bem e até sabbado; minha prima não escreve, porque está muito zangada com os revisores d'*O Paiz*.

Sempre novelleira constante.
—Sinhá Miguelina.

aprovecharon mi pálpito. ¡Ah! ¡ojalá que sea él! ¡Cuántos vestiditos preciositos tendré que comprar! ¡Cuánta cosita de moda he de tener!

—Voy a hacer un jueguito de sociedad con mi buena y respetable camarada Mme. Raiton, y tengo fe de que habremos de ganar tanto que tendremos que alquilar un tranvía eléctrico para traer el dinero a nuestras residencias, sí, señor.

V.S. ha de ver.

Y chaucito, Sr. redactor, que pase muy bien y hasta el sábado; mi prima no escribe, porque está muy enojada con los revisores de *O Paiz*.

Siempre novelera constante. —
Sinhá Miquelina.

III.III.VII Pedro Kilkerry

Crônica I. 04/03/1913. *Jornal Moderno* (Bahia)

Edição utilizada: CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerry*. 2ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1985. Pp. 166-167.

<p>Quotidianas (Iniciando uma crônica)</p> <p>Ora bem... A equidade supõe, logo e logo, poder reflexivo, que é o metro dos fatos, esse poder — repouso de espírito, cuja fisionomia se não compreende retardada nos limites inatuais da evolução. A par de uma boa representação da espécie, o homem de hoje requer uma bela consciência do momento por que se julgue, para que julgue. Fá-lamos palpitar, se por acaso a possuímos. Mas onde e quando repousar, refletir, na "polis" moderna, que até a nossa está sendo, inferno da atividade humana, que se eletriza, cinemiza, automobiliza e mal pode ter um ai!, para o que for esmagado, fulminado à pressão assassina ou inocente das rodas, dos pneumáticos e das concorrências econômicas? Dentro do tempo; nas vagas do tempo, com a bússola da experiência, teremos norteio quotidiano. Olhos novos para o novo! Tudo é outro ou tende para outro! Por exemplo: da própria família, antiqüíssimo instituto, já nos não diz satisfatoriamente Fustel de Coulanges, por melhor que haja</p>	<p>Cuotidianas (Iniciando uma crônica)</p> <p>Ahora bien... La equidad supone, desde luego, poder reflexivo, que es el metro de los hechos, ese poder —repouso de espíritu, cuya fisionomía se no comprende retardada en los límites inactuales de la evolución. A la par de una buena representación de la especie, el hombre de hoy requiere una bella conciencia del momento por el que se juzgue, para que juzgue. La haremos palpitar, si por acaso la poseemos. Pero, ¿dónde y cuándo repousar, reflexionar, en la “polis” moderna, que hasta la nuestra es, infierno de la actividad humana, que se electriza, cinemiza, automobiliza ¡y ni puede tener un ay!, para que lo que sea aplastado, fulminado a la presión asesina o inocente de las ruedas, de los neumáticos y de las rivalidades económicas? Dentro del tiempo; en los vacíos del tiempo, con la brújula de la experiencia, tendremos norteio cotidiano. ¡Ojos nuevos para lo nuevo! ¡Todo es otro o tiende a lo otro! Por ejemplo: sobre la propia familia, antiquísimo instituto, ya nos no dice satisfatoriamente Fustel de Coulanges, por mejor que haya</p>
--	--

pensado. Dela falou-me mais apreciavelmente há dias um intelectual amoadado — belo paradoxo! Definiu-ma: um grupo de pessoas que, às vezes, se reúnem para jantar, porque os afetos devem ser como asas que passam sobre a alma ou sobre a pele e os cronômetros não contam senão segundos de ambição, de sensações novíssimas, de interesses e refinamentos. A filosofia já é ação, o sonho é ação, o cinismo, seja ou não por lei obrigatória, é grande parte na ação de dia a dia, o heroísmo é o mais humilde operário ou o rei do petróleo, a poesia é a própria vida tumultuada, sem retardo, sem moras, sem decrepitude.

O metro é livre: vivamo-lo. O mais interessante, porém, de tudo, dessa complexidade, de toda essa demência racionante é que as harmonias individuais, os caracteres não podem ser velhos como os senadores de Roma ou os setes sábios que cofiaram longas barbas na velha Grécia. Não se arrastam passos, braços não tremem; na existência do século não se titubeia. Ao tempo em que escrevo estas linhas, já ai está a urgência suarenta do tipógrafo a espia-las e ouço a trepidação ansiosa do maquinismo impressor, a que estou associando a ansia dos leitores do nosso órgão, que é o do seu momento social, da hora que soa.

Certo a sinceridade não fará

pensado. Sobre ella me habló más apreciablemente hace días un intelectual amonedado — ¡bella paradoja! Me la definió: un grupo de personas que, a veces, se reúnen a cenar, porque los afectos deben ser como alas que pasan sobre el alma o sobre la piel y los cronómetros no cuentan sino segundos de ambición, de sensaciones novísimas, de intereses y refinamientos. La filosofía ya es acción, el sueño es acción, el cinismo, sea o no por ley obligatoria, es gran parte en la acción del día a día, el heroísmo es el más humilde operario o el rey del petróleo, la poesía es la propia vida tumultuada, sin retardo, sin moras, sin decrepitud.

El metro es libre: vivámoslo. Lo más interesante, sin embargo, de todo, de esa complejidad, de toda esa demencia racionalizante es que las armonías individuales, los caracteres no pueden ser viejos como los senadores de Roma o los siete sabios que acariciaron largas barbas en la antigua Grecia. No se arrastran pasos, brazos no tiemblan; en la existencia del siglo no se titubea. Al tiempo que escribo estas líneas, ya ahí está la urgencia sudorienta del tipógrafo espíandolas y escucho la trepidación ansiosa del maquinismo impresor, a la que estoy asociando el ansia de los lectores de nuestro órgano, que es el de su momento social, de la hora que suena.

<p>tremer a nossa pena por amor da verdade, e daqui por avante, leitores, vos daremos a vossa leitura. Ora bem... Até mais ver.</p> <p>PETRUS</p>	<p>Seguramente la sinceridad no hará temblar nuestra pluma por amor a la verdad, y de acá en adelante, lectores, os daremos vuestra lectura. Bien... Hasta la vista.</p> <p>PETRUS</p>
---	--

Crónica II. 05/03/1913. *Jornal Moderno* (Bahia)

Edición utilizada: CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerry*. 2ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1985. Pp. 168-169.

Quotidianas

Às vezes eu me ponho a reparar, desperto de um sono a reparar em como a satisfação é dolorosa, porque, não sei, me impressiona as narinas subtilizadas o cheiro amargo de quanta dor íntima está de sob o perfume das rosas da alegria humana.

É como se um deus perverso andasse a torturar, com as unhas escuras, a flora encantada de um sorriso, de uma piedade palpitante ou magnanimidades riosas.

Há avesso em tudo.

Penso nos grandes gestos das individualidades excelsas, no perdão de Jesus, nos passos energicamente espiritualizados de João Huss, caminho da fogueira rubra do Sacrificio, em Giordano Bruno e tantas outras chamas magníficas da vida, alargadas como bênçãos sobre a marulhada soturna dos anos que vão, que foram para o cinzento devorante e infinito do Nada.

Quanto fel na doçura dos olhos que vos perdoam em sorrisos lacrimados, quanta lia escondida no fundo das taças claras que as mãos nervosas levantam no ar por Deus ou por Amor, por uma ilusão ou uma verdade de pulsos que julgemos reivindicadores!

Em tudo isso eu pensava à hora

Cuotidianas

A veces me pongo a reparar, me desperto de un sueño a reparar cómo la satisfacción es dolorosa, porque, no sé, me impresiona las narinas subtilizadas el olor amargo de cuánto dolor íntimo está debajo del perfume de las rosas de la alegría humana.

Es como si un dios perverso anduviera torturando, con las uñas oscuras, a la flora encantada de una sonrisa, de una piedad palpitante o magnanimidades riosas.

Hay revés en todo.

Penso en los grandes gestos de las individualidades excelsas, en el perdón de Jesús, en los pasos energicamente espiritualizados de Jan Huss, camino a la hoguera rubra del Sacrificio, en Giordano Bruno y tantas otras llamas magníficas de la vida, ampliadas como bendiciones sobre el marullo soturno de los años que van, que fueron al ceniciento devorante e infinito de la Nada.

¡Cuánta hiel en la dulzura de los ojos que os perdonan en sonrisas lagrimadas, cuánta zupia escondida en el fondo de las copas claras que las manos nerviosas levantan al aire por Dios o por el Amor, por una ilusión o una verdad de pulsos que juzguemos

crepuscular, quando o largo rebanho humano deixara as oficinas, os seus misteres, os seus labores e se ia espiritualizando, por ladeiras a pique e ruas angustiadas, o prazer de um amanhã limitado, o pão da filharada raquíca, anêmica, esse pedaço vivo do Brasil vindouro.

Ai! Salvação! Redenção!

Mas, como o sofrimento me pareceu iluminado à sinfonia colorida da tarde! Pobres ovelhas humanas! Pobrezinhas! Nem sei se sois maiores que Jesus, na vossa crucificação imperceptível a olhos de visão curta e tão branca, que até se me figura inocente como as nuvens, como as garças, como a espuma...

Talvez demasiado creiais no vosso Futuro... Oh, é muito sangrar na alma por vosso Deus!

reivindicadores!

En todo eso yo pensaba a la hora crepuscular, cuando el gran rebaño humano había dejado los talleres, sus menesteres, sus labores y se iba espiritualizando, por laderas a pique y calles angustiadas, el placer de un mañana limitado, el pan de la camada raquíca, anémica, ese pedazo vivo del Brasil venidero.

¡Ay! ¡Salvación! ¡Redención!

Pero, ¡cómo el sufrimiento me pareció iluminado a la sinfonía colorida de la tarde! ¡Pobres ovejas humanas! ¡Pobrecitas! Ni sé si sois más grandes que Jesús, en vuestra crucifixión imperceptible a los ojos de visión corta y tan blanca, que hasta se me figura inocente como las nubes, como las garzas, como la espuma...

Tal vez demasiado creáis en vuestro Futuro... ¡Oh, es mucho sangrar en el alma por vuestro Dios!

III.III.VIII João do Rio

Crónica I. 02/08/1907. *Gazeta de Notícias*

Edición utilizada: RIO, João do. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: ABL, 2009. Pp. 75-81; revisada según *Gazeta de Notícias* del 02/08/1907 en título y separación de párrafos.

O barracão das rinhas

A cerca de cem metros da estação do Sampaio fica o barracão. Quando saltamos às três da tarde de um trem de subúrbio atulhado de gente, íamos com o semiasustado prazer da sensação por gozar. Era ali, naquele barracão, que se cultivava o esporte feroz das brigas de galo. Eu já estava um pouco fatigado dos *matches* de futebol, dos *law-tennis* familiares, da ardente pelota vasca, de toda essa diversidade de jogos a que se entrega o cidadão civilizado para mostrar que vive e se diverte. A briga de galos seria um aspecto novo, tanto mais quanto, como nos tempos dos Césares, o prazer do chefe deve ser o prazer aclamado do povo...

Logo à entrada, impressionou-me a multidão. Eram todos homens, homens endomingados, de cara tostada de sol, homens em mangas de camisa, apesar da temperatura quase outonal, rapazolas com essas caras de vício que parecem ter tido uma prévia educação de atos ilícitos extraterrena, velhos cegos de entusiasmo, discutindo, bradando,

El galpón de las riñas

A cerca de cien metros de la estación do Sampaio queda el galpón. Cuando saltamos a las tres de la tarde de un tren de suburbio atestado de gente, íbamos con el semiasustado placer de la sensación por gozar. Era ahí, en aquel galpón, que se cultivaba el deporte feroz de las peleas de gallos. Ya estaba un poco fatigado yo de los *matches* de fútbol, de los *law-tennis* familiares, de la ardiente pelota vasca, de toda esa diversidad de juegos a la que se entrega el ciudadano civilizado para mostrar que vive y se divierte. La riña de gallos sería un aspecto nuevo, sobre todo porque, como en los tiempos de los Césares, el placer del jefe debe ser el placer aclamado del pueblo...

Ya en la entrada, me impresionó la multitud. Eran todos hombres, hombres endomingados, de cara tostada de sol, hombres en mangas de camisa, a pesar de la temperatura casi otoñal, mozuelos con esas caras de vicios que parecen haber tenido una previa educación de actos ilícitos extraterrena, viejos ciegos de entusiasmo, discutiendo,

berrando, e cavalheiros graves, torcendo o bigode, pálidos. Como que fazendo um corredor, dois renques de gaiolas, com acomodações para 48 galos, todas numeradas. Através das telas de arame eu pressentia a agitada nervosidade dos animais, talvez menor que a nevrose daquela estranha gente. Um cheiro esquisito, misto de suor, de galinheiro e de folhas silvestres, empapava a atmosfera dourada da tarde. Ao centro da grande praça, cujo capim parecera arrancado na véspera, quatro circos de paredes acolchoadas, sujas de poeira, de luz e de manchas de sangue. Entre o segundo e o terceiro circo, com uma face de julgador de baixo relevo egípcio, um sujeito imponente escreve num livro grande, e tem diante do livro uma balança memorável e uma ruma de pesos.

Atrevo-me a perguntar a um cidadão:

– Quem é aquele?

– É o Porto Carreiro, o diretor e o juiz.

– E a balança?

O cidadão olha para mim, sorri cheio de piedade.

– A apostar que o sr. não conhece a briga de galos?

– Exatamente, não conheço.

– A balança é para pesar os galos. Este género de diversão tem os seus *habitués* distintos. Olhe, por exemplo, o Ex.mo Sr. General Pinheiro Machado, o

bramando, berrando, y caballeros graves, torciéndose el bigote, pálidos. Como que formando un corredor, dos hileras de jaulas, con capacidad para 48 gallos, todas numeradas. A través de las mallas de alambre yo presentía la agitada nerviosidad de los animales, tal vez menor que la neurosis de aquella extraña gente. Un olor raro, mezcla de sudor, de gallinero y de hojas silvestres, empapaba la atmósfera dorada de la tarde. En el medio de la gran plaza, cuyo pasto parecía haber sido arrancado en la víspera, cuatro circos de paredes acolchonadas, sucias de polvo, de luz y de manchas de sangre. Entre el segundo y el tercer circo, con un rostro de juzgador de bajo relieve egipcio, un sujeto imponente escribe en un libro grande, y tiene delante del libro una balanza memorable y un conjunto de pesas.

Me atrevo a preguntarle a un ciudadano:

– ¿Quién es aquel?

– Es Porto Carreiro, el director y el juez.

– ¿Y la balanza?

El ciudadano me mira, sonrío lleno de piedad.

– Apuesto a que no conocés la riña de gallos.

– Exactamente, no la conozco.

– La balança es para pesar a los gallos. Este género de diversión tiene sus *habitués* distinguidos. Mirá, por ejemplo, al Excmo. Sr. Gral. Pinheiro Machado, al poeta Dr. Luiz Murat.

poeta Dr. Luiz Murat.

– Eles estão aí?

– Vamos agora mesmo ver uma briga de um galo do Dr. Murat, pelo qual S. S.a rejeitou 120 mil réis. Estão no botequim.

Acompanhei o cidadão até ao fundo, – um tosco balcão encostado à parede, em que se vendiam, sem animação, café, sanduiches com cara de poucos amigos, e uma limitada série de bebidas alcoólicas. Lá estava, com efeito, olímpico e sereno, com a melena correta e um ar elegantemente esgalgado, o general dominador. Ao lado, de sobrecasaca, pálido e grave, o poeta das *Ondas*; e, gritando, discutindo com tão altas personalidades da política e das letras, cavalheiros que me apontavam como sendo o dr. Teixeira Brito, o dr. Alfredo Guimarães, o Manuel Pingueta, charuteiro, o Morales, o Teixeira Perna de Pau, o Rosa Gritador, o Manuel Padeiro... Era democrático, era bárbaro, era pandemónico. Na algazarra, o sr. Rosa parecia um leiloeiro a ver quem dá mais na hasta pública, e reparando bem, eu vi que além da turba movediça do campo, havia uma dupla galeria cheia de espectadores.

Ia começar uma briga.

– ¿Están acá?

– Vamos a ver ahora mismo una riña de un gallo del Dr. Murat, por el cual V.S. recusó 120 mil *réis*. Están en el bar.

Acompañé al ciudadano hasta el fondo, –un tosco mostrador apoyado en la pared, donde se vendían, sin ganas, café, sándwiches con cara de pocos amigos, y una limitada serie de bebidas alcohólicas. Allá estaba, en efecto, olímpico y sereno, con la melena correcta y un aire elegantemente esbelto, el general dominador. Al lado, de levita, pálido y grave, el poeta de las *Ondas*; y, gritando, discutiendo con tan altas personalidades de la política y de las letras, caballeros que me apuntaban como el Dr. Teixeira Brito, el Dr. Alfredo Guimarães, Manuel Pingueta, cigarrero, Morales, Teixeira Perna de Pau²²⁴, Rosa Gritador, Manuel Padeiro²²⁵... Era democrático, era bárbaro, era pandemónico. En la algazara, el Sr. Rosa parecía un rematador viendo quién da más en la subasta pública, y notando bien, vi que más allá de la turba movediça de la cancha, había una doble galería llena de espectadores.

Iba a empezar una riña

– Voy todo al *Nilo*, berraba un sujeto. – ¡Al *Frei Satanás*, al *Frei Satanás*! bramaban allá lejos,

²²⁴ N.T. “Pata de Palo”.

²²⁵ N.T. “Panadero”.

– Vou tudo no *Nilo*, berrava um sujeito. –No *Frei Satanás*, no *Frei Satanás*! bradavam lá longe, faço jogo no *Frei Satanás*! contra qualquer outro. – É gabarolice! – É perder. – Jogo no *Nilo*! No *Nilo*! Cuidado, olha o que te aconteceu com o *Madressilva*. *Nilo*! *Nilo*! A grita era enorme.

– Que *Nilo* é este? indaguei ao mesmo cidadão.

– Não é o Peçanha, não senhor. É outro, é um galo.

– Os galos aqui têm nome?

– Está claro. Olhe, o *Frei Satanás* é um galo de fama. Agora há o *Madressilva*, o *Nilo*, o *Rio Nu*, o *Fonfom*, o *Vitória*, o *General*...

– Ah! muito bem, é curioso.

O cidadão tornou a olhar-me com pena, e disse:

– Venha para perto. Vão realizar-se os dois últimos combates.

Os dois últimos combates realizavam-se nos circos número dois e número três. No três deviam soltar *Frei Satanás* contra *Nilo*, e no dois, *Vitória* contra *Rio Nu*. Furamos a custo a massa dos apostadores, para chegar à mesa do juiz, que me deitou um olhar de Teutates, severo e avaliador. E no meio de um alarido atroz, diante da política, das letras, do proletariado, da charutaria, e de representantes de outras classes sociais, não menos importantes, começou o combate do circo dois.

Oh! esse combate! Os dois

¡juego al *Frei Satanás*! contra cualquier otro. – ¡Es fantochada! – ¡Es perder! – ¡Le juego al *Nilo*! ¡Al *Nilo*! Cuidado, mirá lo que te pasó con el *Madressilva*. ¡*Nilo*! ¡*Nilo*! El griterío era enorme.

– ¿Cuál es el *Nilo*? indagué con el mismo ciudadano.

– No es Peçanha, no señor. Es otro, es un gallo.

– ¿Los gallos acá tienen nombre?

– Claro. Mirá, el *Frei Satanás* es un gallo con fama. Ahora está el *Madressilva*, el *Nilo*, el *Rio Nu*, el *Fonfom*, el *Vitória*, el *General*...

– ¡Ah! muy bien, es curioso.

El ciudadano volvió a mirarme con pena, y me dijo:

– Acercate. Se van a realizar los dos últimos combates.

Los dos últimos combates se realizaban en los circos número dos y número tres. En el tres debían soltar a *Frei Satanás* contra *Nilo*, y en el dos, a *Vitória* contra *Rio Nu*. Atravesamos con dificultad la masa de los apostadores, para llegar a la mesa del juez, que me lanzó una mirada de Tutatis, severo y evaluador. Y en el medio de un alarido atroz, frente a la política, a las letras, al proletariado, a la cigarrería, y a representantes de otras clases sociales, no menos importantes, comenzó el combate del circo dos.

¡Oh! ¡ese combate! Los dos gallos habían venido a los brazos de los propietarios, con los pescuezos largos, las piernas

galos tinham vindo ao colo dos proprietários, com os pescoços compridos, as pernas compridas, o olhar em chama.

Tinham-nos soltado ao mesmo tempo. A princípio os dois bichos eriçaram as raras penas, ergueram levemente as asas, como certos mocinhos erguem os braços musculosos, esticaram os pescoços. Um em frente do outro, esses pescoços vibravam como dois estranhos floretes conscientes.

Depois um aproximou-se, o outro deu um pulo à frente soltando uns sons roucos, e pegaram-se num choque brusco, às bicadas, peito contra peito, numa desabrida fúria impossível de ser contida.

Não evitavam os golpes, antes os recebiam como um incentivo de furor; era dilacerante ver aqueles dois bichos com os pescoços depenados, pulando, bicando, saltando, esporeando, numa ânsia mútua de destruição. Os apostadores que seguiam o combate estavam transmutados. Havia faces violáceas, congestionadas, havia faces lívidas de uma lividez de cera velha. Uns torciam os bigodes, outros estavam imóveis, outros gritavam dando pinchos como os galos, torcendo para o seu galo, acotovelando os demais. Uma vibração de cóleras contidas polarizava todos os nervos, anunciava a borrasca do conflito.

E os bichos, filhos de

largas, la mirada en llamas.

Los habían soltado al mismo tiempo. Al principio los dos bichos erizaron las pocas plumas, irguieron levemente las alas, como ciertos muchachitos erguen los brazos musculosos, alargaron los pescuezos. Uno frente a otro, esos pescuezos vibraban como dos extraños floretes conscientes.

Después uno se aproximó, el otro dio un salto hacia adelante soltando unos ruidos roncós, y se agarraron en un choque brusco, a los picotazos, pecho contra pecho, en una violenta furia imposible de contener.

No evitaban los golpes, antes los recibían como un incentivo de furor; era dilacerante ver a aquellos dos bichos con los pescuezos desplumados, saltando, picoteando, brincando, espoleando, en un ansia de mutua destrucción. Los apostadores que seguían el combate estaban transmutados. Había rostros violáceos, congestionados, había rostros lívidos de una lividez de cera vieja. Algunos se torcían los bigotes, otros estaban inmóviles, otros gritaban dando saltos como los gallos, hinchando por su gallo, dándoles codazos a los demás. Una vibración de cóleras contenidas polarizaba todos los nervios, anunciaba la borrasca del conflicto.

Y los bichos, hijos de peleadores, nacidos para pelear, lujo bárbaro con el único instinto de destrucción cultivado,

brigadores, nascidos para brigar, luxo bárbaro com o único instinto de destruição cultivado, esperneavam agarrados à crista um do outro, num desespero superagudo de acabar, de esgotar, de sangrar, de matar. No inchaço purpúreo dos dois pescoços e das duas cristas, as contas amarelas dos olhos de um, as contas sanguinolentas dos olhos de outros tinham chispas de incêndio, e os bicos duros, agudos, perfurantes, lembravam um terceiro esporão, o esporão da destruição.

De repente, porém os dois bichos separaram-se, recuaram.

Houve o hiato de um segundo. Logo após, sacudiram os pescoços, e, fingindo mariscar, foram-se aproximando devagar. Depois o da esquerda saltou com os esporões para a frente. O outro parecia esperar a agressão.

Saltou também de lado, simplesmente, na mesma altura do outro, e quando o outro descia, formou de súbito pulo idêntico ao do primeiro com os esporões em ponta. Foram assim, nessa exasperante capoeiragem, até ao canto do circo. Era a caçada trágica dos olhos, o golpe da cegueira. Os dois bichos atiravam-se aos olhos um do outro como supremo recurso da vitória. E a turba expectante, vendo que um deles, quase encostado ao circo, tolhido nos pulos, só tinha desvantagem, cindiu-se em dois

perneaban agarrados uno a la cresta del otro, en una desesperación agudísima de acabar, de agotar, de sangrar, de matar. En la hinchazón purpúrea de los dos pescuezos y de las dos crestas, las cuentas amarillas de los ojos de uno, las cuentas sanguinolentas de los ojos de otros tenían chispas de incendio, y los picos duros, agudos, perforantes, evocaban un tercer espolón, el espolón de la destrucción.

De repente, con todo, los dos bichos se separaron, recularon.

Hubo un hiato de un segundo. Enseguida, sacudieron los pescuezos, y, fingiendo picotear, se aproximaron despacio. Después el de la izquierda saltó con los espolones hacia adelante. El otro parecía esperar la agresión.

Saltó también de costado, simplemente, a la misma altura que el otro, y cuando el otro bajaba, formó súbitamente salto idéntico al del primero con los espolones en punta. Fueron así, en esa exasperante capoeirada, hasta el borde del circo. Era la cacería trágica de los ojos, el golpe de la ceguera. Los dos bichos se lanzaban a los ojos uno del otro como supremo recurso de victoria. Y la turba expectante, al ver que uno de ellos, casi contra en el circo, impedido en los saltos, sólo tenía desventaja, se escindió en dos grupos rencorosos.

– ¡No se puede! ¡No se puede! – Esto así no va. – ¡Estás viendo que

grupos rancorosos.

– Não pode! não pode! – Isto assim não vai. – Estai a ver que perdes! – Ora vá dormir! – Segura *Frei!* Segura, *Nilo!* – Bravos! Estúpidos! É ele! – Ora vá dormir! – Espera um pouco! E no rumor de ressaca colérica, a voz do Rosa Gritador tomava proporções de fanfarra, a berrar: Ora vá dormir! Ora vá dormir!

O juiz, entretanto, consultara o relógio. Já passara o prazo de quinze minutos.

Ia borrifar os lutadores com água e sal. Isso interromperia a rinha. Os que pendiam para o galo a se debater entre o inimigo e o acolchoado do circo começaram logo a aplaudir; os outros gritaram: não pode!

A ceulema ameaçava acabar em “rolo”. O juiz foi inflexível – borrifou. A luta interrompeu-se, os dois galos voltaram para o meio da arena. Mas como acontece, às vezes, realizar-se mais depressa aquilo que muitos desejam evitar, a rinha travou-se logo com redobrada violência e uma fúria de extinção que não deixou dúvidas.

Os dois galos pulavam, bicavam-se, pulavam, um de frente do outro, medindo os efeitos, tomando medida do espaço numa alucinante movimentação do pescoço, – para arremeter às esporas.

E iam rodando, iam voltando lentamente, porque ambos fugiam

perde! – ¡Ora, a dormir! – ¡Aguantá *Frei!* ¡Aguantá, *Nilo!* – ¡Valientes! ¡Estúpidos! ¡Es él! – Ora, ¡ a dormir! – ¡Esperá un poco! Y en el rumor de la resaca colérica, la voz de Rosa Gritador tomaba proporciones de fanfarria, berrando: ¡Ora a dormir! ¡Ora a dormir!

El juez, mientras tanto, había consultado el reloj. Ya había pasado el plazo de quince minutos.

Iba a rociarles agua y sal a los luchadores. Eso interrumpiría la riña. Los que hinchaban por el gallo que se debatía entre el enemigo y el acolchonado del circo empezaron enseguida a aplaudir; los demás gritaron: ¡no se puede!

El lío amenazaba con terminar en “bardo”. El juez fue inflexible – roció. La lucha se interrumpió, los dos gallos volvieron al medio de la arena. Pero como ocurre, a veces, de realizarse más deprisa aquello que muchos desean evitar, la riña se trabó con redoblada violencia y una furia de extinción que no dejó dudas.

Los dos gallos saltaban, se picoteaban, saltaban, uno frente al otro, midiendo los efectos, tomando medidas del espacio en un alucinante movimiento del pescuezo, –para arremeter a las espuelas.

Y rodaban, volvían lentamente, porque ambos huían de la pared del circo y ambos deseaban poner al adversario contra el acolchonado para más fácilmente agujerearle los

da parede do circo e ambos desejavam encostar o adversário ao acolchoado para mais facilmente furar-lhe os olhos.

Esse desespero durou três minutos, no máximo. De repente, o menos alto abriu o bico que fendera, e sangrava, pareceu decidir-se ao impossível e correu para o outro numa série de saltos consecutivos, imediatos, instantâneos, que o encostaram, o deixaram sem defesa, aturdido. E aí, continuou, continuou, esporeando-lhe o pescoço, a princípio, depois o crânio, depois o bico e, finalmente, de repente – um dos olhos. Quando o sangue espirrou, um urro sacudiu a massa bárbara. O galo triunfante descrevia hemiciclos exaustos na arena, aparentando a vitória e o outro cego, num horrendo e horrível furor, atirava-se, bicava o ar, procurava o inimigo. Vão-se matar!

Vão-se matar! bradavam uns.

– Deixa, deixa! Quem venceu? inquiriram outros.

Para que servem mais?

Deixa! Deixa!

O galo cego conseguira agarrar a crista em sangue do seu vencedor e feriu-a, feriu-a metendo-lhe as esporas ao acaso, até que o largou tão cheio de terror, que o outro fugiu, recuou, fechou as asas, procurou sumir-se.

O cego, então, sentindo a derrota alheia, soltou um cocoricó cheio de rouquidão e de orgulho.

ojos.

Esa desesperación duró tres minutos, como máximo. De repente, el menos alto abrió el pico que se había rajado, y sangraba, pareció decidirse a lo imposible y corrió hacia el otro en una serie de saltos consecutivos, inmediatos, instantáneos, que lo acorralaron, lo dejaron sin defensa, aturdido. Y entonces, continuó, continuó, espoleándole el pescuezo, al principio, después el cráneo, después el pico y, finalmente, de repente – uno de los ojos. Cuando la sangre saltó, un rugido sacudió a la masa bárbara. El gallo triunfante describía hemiciclos exhaustos en la arena, aparentando la victoria y el otro ciego, en un horrendo y horrible furor, arremetía, picoteaba al aire, buscaba al enemigo.

¡Van a matarse! ¡Van a matarse!, bramaban unos.

– ¡Déjenlos, déjenlos! ¿Quién venció? inquirían otros.

¿Para qué sirven ahora?

¡Déjenlos! ¡Déjenlos!

El gallo ciego había logrado agarrar la cresta en sangre de su vencedor y la hirió, la hirió metiéndole los espolones al voleo, hasta que lo largó tan lleno de terror que el otro huyó, reculó, cerró las alas, buscó desaparecer.

El ciego, entonces, sintiendo la derrota ajena, soltó un quiquiriquí lleno de enronquecimiento y orgullo. Dos hombres, los propietarios, se precipitaron. La lucha había terminado.

Dois homens, os proprietários, precipitaram-se. Estava terminada a luta.

– Mas é estúpida e bárbara esta coisa! bradei eu na algazarra do povaréu ao cidadão informador.

– Acha?

– Acho, sim.

– Pois os circos galísticos estão muito em moda na Espanha.

– Que tenho eu com isso?

– E o general Machado gosta.

Não discuti. O sujeito desaparecera. No circo três, ia começar outra luta. Mas muita gente saía – os proprietários dos ex-valiosos galos, o poeta das *Ondas*, o general Pinheiro. Rompi a multidão a custo, e, já na rua, encontrei de novo o cidadão informante que caminhava gravemente atrás da poesia e do senado, carregando o galo sem bicos.

– Era seu o animal!

– Não senhor. Eu venho às rinhas para comprar os “bacamartes”. Este seu bico valia 200 mil réis há duas horas. Comprei-o por mil e quinhentos réis e como-o amanhã ao almoço. O sr. não gosta de galos?

– Muito, principalmente dos galos que se limitam a anunciar a madrugada e a fazer ovos.

E com o sujeito do galo, logo atrás do poeta das *Ondas* e do

– ¡Pero es estúpido y bárbaro esto! bramé yo en la algazarra de la chusma al ciudadano informador.

– ¿Te parece?

– Sí.

– Pero los circos gallísticos están muy de moda en España.

– ¿Qué tiene que ver?

– Y al general Machado le gustan.

No le discutí. El sujeto había desaparecido. En el circo tres, iba a comenzar otra lucha. Pero mucha gente salía – los propietarios de los ex valiosos gallos, el poeta de las *Ondas*, el general Pinheiro. Rompí la multitud con dificultad, y, ya en la calle, encontré de nuevo al ciudadano informante que caminaba gravemente atrás de la poesía y del senado, cargando al gallo sin pico.

– ¡Era tuyo el animal!

– No señor. Yo vengo a las riñas a comprar los “bacamartes”²²⁶. Este pico valía 200 mil *réis* hace dos horas. Lo compré por mil quinientos *réis* y lo como mañana al almuerzo. ¿No te gustan los gallos?

– Mucho, principalmente los que se limitan a anunciar la madrugada y a hacer huevos.

Y con el sujeto del gallo, justo atrás del poeta de las *Ondas* y del vencedor de las pampas, dejé del todo y para siempre la sensación feroz del galpón de las riñas. Me

²²⁶ N.T. Antigua arma de fuego, por derivación persona inepta, objeto inútil.

<p>vencedor dos pampas, deixei para todo o sempre a sensação feroz do barracão das rinhas. Tinha ganhado o meu dia. Entrevira o esporte de manhã em toda a cidade – se o <i>Bloco</i> foi até aos esportes, ou não acabar os seus grandes intuitos políticos antes da vitória definitiva de qualquer esporte.</p>	<p>había ganado el día. Había participado del deporte de mañana en toda la ciudad –si el <i>Bloque</i> fue hasta los deportes, o no acaba sus grandes objetivos políticos antes de la victoria definitiva de cualquier deporte.</p>
---	---

Crônica II. 26/12/1906. *Gazeta de Notícias*

Edición utilizada: RIO, João do. *A alma encantadora das ruas: crônicas*. Org. Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Pp. 212-224; con ajustes según *Gazeta de Notícias* del 26/12/1906. Pp. 1-2.

Como o Rio ouve a missa do “galo”

A missa do "galo" não começa precisamente à meia-noite e não tem a obrigação de acabar antes de uma da manhã. A missa só, sem galo, o divino sacrifício de que os casuístas espanhóis do século XIII faziam a anatomia – talvez tivesse em tempos remotos uma hora precisa, exata, confirmada pelo dogma. O galo, porém, varia e canta, ou adiantado ou com atraso. Ora, o chamar a missa do Natal de Cristo missa do galo é ainda um costume latino. Os romanos contavam as horas com uma certa poesia. Logo depois da *media nocte*, chamavam eles ao tempo *gallicinium*, hora em que o galo começa a cantar. A missa realizada, assim, após a *media nocte*, ficou sendo a missa do galo, e é ainda o velho e desusado *gallicinium* que se recorda quando os sacerdotes levantam a hóstia nos altares, e de capoeira em capoeira, sonoro e glorioso, se propaga o diálogo dos galos: Cristo nasceu! Onde? Em Belém...

Eu estava exatamente defronte da igreja de Santana, dispondo de um automóvel possante. Era a mais que alegre hora da meia-noite

Cómo Rio escucha la missa de “galo”

La missa de “galo” no comienza precisamente a medianoche y no tiene obligación de terminar antes de la una de la mañana. La missa solamente, sin galo, el divino sacrificio al que los casuistas españoles del siglo XIII le hacían la anatomía –tal vez tuviera en tiempos remotos una hora precisa, exacta, confirmada por el dogma. Pero el gallo varía y canta, o adelantado o atrasado. Ora, el llamar a la missa del Nacimiento de Cristo missa de gallo es además una costumbre latina. Los romanos contaban las horas con una cierta poesía. Enseguida después de la *media nocte*, le decían ellos al tiempo *gallicinium*, hora en que el gallo comienza a cantar. La missa realizada, así, después de la *media nocte*, pasó a ser la missa de gallo, y es todavía el viejo y desusado *gallicinium* al que se recuerda cuando los sacerdotes levantan la hostia en los altares, y de capoeira en capoeira, sonoro y glorioso, se propaga el diálogo de los gallos: ¡Nació Cristo! ¿Dónde? En Belén...

Yo estaba exactamente frente a la iglesia de Santana, y disponía de

que alguns temperamentos românticos ainda julgam sinistra. Aquele trecho da cidade tinha um aspecto festivo, um estranho aspecto de anormalidade. Das ruas laterais vindo em fila famílias da Cidade Nova, primeiro as crianças, depois as mocinhas, às vezes ladeadas de mancebos amáveis, depois as matronas agasalhadas em *fichus*; vinham marchando como quem vai para a ceifa, grossos machacares, de chapelão e casaco grosso; vinham gingando negrinhas de vestido gomado; "cabras" de calça bombacha, velhas pretas embrulhadas em xales. Era como uma série de procissões em que as irmandades se separavam segundo as classes. No adro, repleto, havia uma mistura de população em festa. Grupos de rapazes berravam graças, bondes paravam despejando gente, vendedores ambulantes apregoavam doces e comestíveis; todos os rostos abriam-se em fraterna alegria, e naquela sarabanda humana, naquele vozear estonteante, uma nota predominava – a do namoro. Os rapazes estavam ali para namorar, para aproveitar a ocasião. Os encontros tinham sido de antemão combinados. Quando um grupo familiar encontrava um

un automóvil potente. Era la más que alegre hora de la medianoche que algunos temperamentos románticos todavía juzgan siniestra. Aquella parte de la ciudad tenía un aspecto festivo, un extraño aspecto de anormalidad. De las calles laterales venían en fila familias enteras de la Cidade Nova, primeros los niños, después las muchachitas, a veces ladeadas por mancebos amables, después las matronas cubiertas con *fichus*²²⁷; venían marchando como quien va a la siega, gruesos *machacares*²²⁸, de sombrero y saco grueso; venían meneándose negritas de vestido engomado; “cabras” de bombacha, viejas negras envueltas en chales. Era como una serie de procesiones en las que las hermandades se separaban según las clases. En el atrio, repleto, había una mezcla de gentío en fiesta. Grupos de muchachos berraban bromas, los tranvías paraban descargando gente, los vendedores ambulantes pregonaban dulces y comestibles; todos los rostros se abrían en fraterna alegría, y en aquella zarabanda humana, en aquel vocerío aturdidor, una nota predominaba –la del romance. Los muchachos estaban ahí para cortejar, para aprovechar la

²²⁷ N.T. Pañuelo de origen francés con forma triangular para cubrir cabeza, cuello y hombros.

²²⁸ N.T. Bueyes de castración defectuosa.

rapaz, o – oh! *seu* Antenor! Também por aqui! a resposta: oh! d. Belinha, então também veio! – soavam como quem diz: oh! não faltaste... Havia de resto pares de braço dado, meninas que murmuravam frases ao lado dos mocetões, sob o olhar protetor das mães... A missa era um alegre pretexto e, se na classe burguesa o namoro tinha uma cor tão suave, nas outras irmandades o entusiasmo era maior. Entrei no templo atrás de um grupo de mocinhos entusiasmados, um dos quais teimava que havia de apertar, enquanto outro, com uma carta de alfinetes, asseverava estar disposto a pregar alguns pares. O grupo ria, a igreja estava repleta, quente, ardendo na nave de humanidade pouco crente, ardendo de doçura superior nas velas dos altares. Mocinhas irrequietas, rindo, abriam passagem; rapazes lamentavelmente espirituosos estabeleciam o arrocho, empurrando o corpo como quem vai dançar o *cakewalk* e pretalhões de pastinhas, erguendo alto os chapéus de palha, violentavam a massa com os cotovelos para chegar ao altar-mor. No ar parado um sino bateu. Houve uma interjeição prolongada da multidão, ia começar a missa. Era a missa do galo nos bairros...

ocasión. Los encuentros habían sido de antemano combinados. Cuando un grupo familiar encontraba a un muchacho, el – ¡oh! ¡don Antenor! ¡También por acá! la respuesta: ¡oh! ¡Doña Belina, entonces también vino! – sonaban como quien dice: ¡oh! no faltaste... Había también parejas de brazos dados, chicas que murmuraban frases al lado de los mocetones, bajo la mirada protectora de las mamás... La misa era un alegre pretexto y, si en la clase burguesa el galanteo tenía un color tan suave, en las otras hermandades el entusiasmo era mayor. Entré al templo atrás de un grupo de muchachitos entusiasmados, uno de los cuales insistía en que había que apretar, mientras otro, con un paquete de alfileres, se decía dispuesto a clavar algunos pares. El grupo se reía, la iglesia estaba repleta, calurosa, ardiendo en la nave de la humanidad poco creyente, ardiendo de dulzura superior en las velas de los altares. Muchachitas irrequietas, riéndose, se abrían paso; jóvenes lamentablemente espirituosos, establecían el toqueo, empujando el cuerpo como quien va a danzar el *cakewalk* y unos negrotos de *pastinhas*²²⁹, irguiendo alto los sombreros de paja, violentaban a

²²⁹ N.T. Tipo de peinado en que una parte del cabello cae sobre la cara en forma de onda.

Saí suando, tomei o automóvel, nervoso. Ao lado da máquina, na aglomeração, uma voz de mulher fez de repente:

– Ai!

– Que é? que foi? bradou um vozeirão formidável.

– Cocoricó! cantou um gaiato.

E entre as gargalhadas de mofa escandalosa, o automóvel rodou.

Parei na catedral. A enchente era tão colossal que havia gente até na rua.

O templo ardia em luzes. De fora viam-se os sacerdotes de sobrepeliz dourada, a candelária luminosa, os santos, e toda a igreja vibrava das graves harmonias do órgão, realçadas por um coro abaritonado. A turba tinha outro aspecto. Senhoras de chapéu, cavalheiros sempre com esse amável ar conquistador que o homem se arroga nas festas públicas, de mistura com fuzileiros navais, marinheiros alcoolizados, caixeirinhos do comércio de roupa nova e com os olhos cheios de sono.

Toda essa gente conseguia entrar e sair, fazer como um torvelinho à porta, onde duas senhoras vestidas de negro, esticando uma sacola, diziam maquinalmente: – Para a cera! para a cera! Ninguém dava, ninguém se ralava. O sopro de excitação dos sentidos parecia recrudescido pelo sopro musical do órgão. Figuras que saíam da igreja vinham algumas congestionadas;

la masa con los codos para llegar al altar mayor. En el aire quieto una campana sonó. Hubo una interjección prolongada de la multitud, iba a comenzar la misa. Era la misa de gallo en los barrios...

Salí sudando, agarré el automóvil, nervioso. Al lado de la máquina, en la aglomeración, una voz de mujer hizo de repente:

– ¡Ay!

– ¿Qué pasó? bramó un vozarrón formidable.

– ¡Quiquiriquí! cantó un pillo.

Y entre las carcajadas de mofa escandalosa, el automóvil rodó.

Paré en la catedral. La marea era tan colossal que había gente hasta en la calle.

El templo ardía en luces. Desde afuera se veía a los sacerdotes de sobrepeliz dorada, la candelaria luminosa, los santos, y toda la iglesia vibraba con las graves armonías del órgano, realizadas por un coro abaritonado. La turba tenía otro aspecto. Señoras de sombrero, caballeros siempre con ese amable aire de conquistador que el hombre se arroga en las fiestas públicas, de mezcla con fusileros navales, marineros alcoholizados, empleaditos del comercio de ropa nueva y con los ojos llenos de sueño.

Toda esa gente lograba entrar y salir, hacer un torbellino en la puerta, donde dos señoras vestidas de negro, estirando una bolsa, decían maquinalmente: – ¡Para la

as que entravam tinham uma violência aguçada no olhar. Na rua, como que farejando, sujeitos iam e vinham entre os grupos de malandros ébrios, de negros de capa no braço com um ar de copeiros de casa rica, de mulheres conversadeiras. Encontro um repórter de jornal.

– Oh! tu também! que pândega, filho! Mas espera...

Indagou com o olhar a rua, sorriu, apertou-me o braço, apressado:

– Até logo.

Dou de frente com um bando de gente de teatro. Uma das atrizes assegura:

– Estou com os braços doendo...

E logo depois, deixando a atriz, encontro o protetor.

– Viste-a por aí? Olha só aquela família com crianças. Só nesta terra! Eu não! Ceei com meus filhos: às dez horas tudo na cama, e às onze deixei de ser pai-de-família.

– Muito bem.

Era a missa do galo na cidade... Que tinha eu? Desgosto? Tristeza? Dor de cabeça? Sei lá! Despedi-me do ex-pai-de-família, tomei de novo o automóvel que logo deslizou pela Rua da Assembléia para cair numa vertiginosa carreira pela Avenida Central.

– Que é aquilo?

– É a missa do convento da Ajuda.

Saltei. A rua estava negra de

cera! ¡para la cera! Nadie les daba, a nadie le importaba. El soplo de excitación de los sentidos parecía recrudescido por el soplo musical del órgano. Algunas figuras que salían de la iglesia venían congestionadas; las que entraban tenían una violencia aguzada en la mirada. En la calle, como que husmeando, los sujetos iban y venían entre los grupos de malandros ebrios, de negros de capa en el brazo con un aire de criados de casa rica, de mujeres conversadoras. Encuentro a un reportero de periódico.

– ¡Oh! ¡vos también! ¡qué parranda, hijo! Pero esperá...

Examinó con la mirada la calle, sonrió, me apretó el brazo, apurado:

– Hasta pronto.

Doy de frente con un grupo de gente de teatro. Una de las actrices asegura:

– Estoy con los brazos doliéndome...

Y justo después de dejar a la actriz, encuentro al protector.

– ¿La viste por ahí? Mirá esa familia con niños. ¡Sólo en esta tierra! ¡Yo no! Cené con mis hijos: a las diez todos en la cama, y a las once dejé de ser padre de familia.

– Muy bien.

Era la misa de gallo en la ciudad... ¿Qué sentía yo? ¿Disgusto? ¿Tristeza? ¿Dolor de cabeza? ¡Yo qué sé! Me despedí del ex padre de familia, agarré de nuevo el automóvil que enseguida

gente. Os focos elétricos da Avenida mais de sombra enchiam aquele canto – a porta tão triste onde a turba se acotovelava.

Um sujeito valente pisou três ou quatro pés, barafustou. Acompanhei-o. Era a missa lá dentro imersa em tristeza infinda. Até os altares pareciam mais agourentos, até as imagens guardavam na face uma dor mais amarga. E a missa trespassava a alma, porque, enquanto o sacerdote ia e vinha no altar, por trás, na sombra, perpetuamente na sombra, morta, enterrada, perdida para o mundo, a voz das monjas varava o ar como o som de um cristal quebrado, retorcia-se no sacrifício do louvor do deus que nascera de um seio humano, espiralava como uma contorção histórica, soluçava cantando...

La mais adiante, mas na minha frente um latagão bocejou:

– Que cacetada!

– É verdade, vamo-nos, respondeu a companheira.

– Ainda temos tempo de ir a Copacabana.

Consultou o relógio e começou a sair, imprimindo tal movimento à massa de gente, que eu, com outros mais, de recuar tanto, me achei de novo na porta triste e humilde.

– Ó José, vamos a Copacabana?

– Anda daí.

Copacabana devia ser divertido. Tomei de novo o

se deslizó por la Calle da Assembléia para caer en una vertiginosa carrera por la Avenida Central.

– ¿Qué es eso?

– Es la misa del convento da Ajuda.

Salté. La calle estaba negra de gente. Los focos eléctricos de la Avenida más de sombra llenaban ese costado –la puerta tan triste donde la turba se empujaba.

Un sujeto valiente pisó tres o cuatro pies, se metió. Lo acompañé. Estaba la misa allá adentro inmersa en tristeza infinita. Hasta los altares parecían más agoreros, hasta las imágenes guardaban en el rostro un dolor más amargo. Y la misa traspasaba el alma, porque, mientras el sacerdote iba y venía en el altar, por detrás, en la sombra, perpetuamente en la sombra, muerta, enterrada, perdida para el mundo, la voz de las monjas atravesaba el aire como el ruido de un cristal quebrado, se retorció en el sacrificio de la alabanza del dios que había nacido en un seno humano, giraba como una contorsión histórica, sollozaba cantando...

Iba a seguir adelante, pero delante de mí un grandulón bostezó:

– ¡Qué fastidio!

– Es verdad, vámonos, respondió la compañera.

– Todavía tenemos tiempo de ir a Copacabana.

automóvel e disse ao *chauffeur*:

– Para Copacabana.

Naquele delicioso percurso da Avenida Beira-Mar, toda ensopada de luz elétrica, outros automóveis de toldo arriado, outros carros, outras conduções corriam na mesma direção. Homens espapaçados nas almofadas davam vivas, mulheres de grandes chapéus estralejavam risos, era uma estrepitosa e inédita corrida para Cítera. Quando, no fim da avenida, os automóveis seguiram pelas antigas ruas, cada encontro de bonde era uma catástrofe. Os *tramways*, apesar de comboiarem três carros, iam com gente até aos tejadilhos, e essa gente furiosa, numa fúria que lembrava bem a vertigem de Dionísios, berrava, apostrofava, atirava bengaladas num despejo de corpos e de conveniências. Entretanto, pelas mesmas ruas, a corrida aumentava e era uma disparada louca entre vociferações, sons de corneta, *tren-ten-tens* de bondes, estalar de chicote. Quando passamos o túnel num fracasso de metralha e demos nos campos de Copacabana, a velocidade foi vertiginosa, e era apenas vagamente que se divisavam, fugindo à sanha dos *fon-fons*, ao estrépito das rodas, a linha de fiéis da redondeza marginando o capinzal e, à esquerda, num diadema de estrelas, a iluminação da igrejainha. Recostei-me. O automóvel saltava como um orango ébrio, no piso

Miró el reloj y empezó a salir, imprimiéndole tal movimiento a la masa de gente, que yo, como otros más, de tanto recular, me encontré de nuevo en la puerta triste y humilde.

– Eh, José, ¿vamos a Copacabana?

– ¡Dejate de cosas!

Copacabana debía de ser divertido. Agarré de nuevo el automóvil y le dije al *chauffeur*:

– A Copacabana.

En aquel delicioso trayecto de la Avenida Beira-Mar, toda ensopada de luz eléctrica, otros automóviles de toldo abierto, otros carros, otros vehículos corrían en la misma dirección. Hombres despatarrados en las almohadas hacían vivas, mujeres de grandes sombreros estallaban en risas, era una estrepitosa e inédita carrera hacia Cítera. Cuando, al final de la avenida, los automóviles siguieron por las antiguas calles, cada encuentro de tranvía era una catástrofe. Los *tramways*, a pesar de transportar tres carros, iban con gente hasta los techitos, y esa gente furiosa, en una furia que bien recordaba el vértigo de Dionisos, berreaba, interpelaba, daba bastonazos en un despelote de cuerpos y de conveniencias. Entre tanto, por las mismas calles, la carrera aumentaba y era una disparada loca entre vociferaciones, ruidos de corneta, *tran-ta-tran* de tranvías, chasqueo de látigo. Cuando pasamos el túnel

mau. De repente fez uma curva e entrou numa rua cheia de gente, de carros, de outros automóveis. Estávamos no grande sítio.

– É aqui?

– É.

Cerca de três mil pessoas – pessoas de todas as classes, desde a mais alta e a mais rica à mais pobre e à mais baixa, enchia aquele trecho, subia promontório acima. E o aspecto era edificante. Grupos de rapazes apostavam em altos berros subir à igreja pela rocha; mulheres em desvario galgavam a correr por outro lado, patinhando a lama viscosa. Todos os trajes, todas as cores se confundiam num amálgama formidável, todos os temperamentos, todas as taras, todos os excessos, todas as perversões se entrelaçavam. Quis notar o elemento predominante. Num trecho havia mais pretas com soldados. Adiante logo, o domínio era de gente de serviço braçal, um pouco mais longe a tropa se fazia de rapazelhos do comércio e, se dávamos um passo, outro grupo de mocinhas com senhores conquistadores se nos antolhava. Todo esse pessoal gritava.

Logo na subida encontrei um menino engolindo uns restos de vinho do Porto pelo gargalo da garrafa. Em meio do caminho um grupo do Clube dos Democráticos, de guarda-chuva branco e preto, tocava guitarras e assobios.

De todos os lados partiam

en un estruendo de metralla y dimos a los campos de Copacabana, la velocidad fue vertiginosa, y era apenas vagamente que se divisaban, huyendo de la saña de los *bip-bips*, del estrépito de las ruedas, la línea de fieles de los alrededores bordeando el campo y, a la izquierda, en una diadema de estrellas, la iluminación de la iglesita. Me recosté. El automóvil saltaba como un orangután ebrio, en piso roto. De repente hizo una curva y entró en una calle llena de gente, de carros, de otros automóviles. Estábamos en el gran sitio.

– ¿Es acá?

– Sí.

Cerca de tres mil personas – personas de todas las clases, desde la más alta y la más rica a la más pobre y la más baja, llenaban aquel trecho, subían promontorio arriba. Y el aspecto era edificante. Grupos de muchachos apostaban en altos berros subir a la iglesia por la piedra; mujeres en desvarío se movían corriendo por otro lado, patinando en el barro viscoso. Todos los trajes, todos los colores se confundían en una amalgama formidable, todos los temperamentos, todas las taras, todos los excesos, todas las perversiones se entrelazaban. Quise notar el elemento predominante. En un trecho había más negras con soldados. Más adelante, el dominio era de gente

cantos de galo. Os cocoricós clássicos vinham finos, grossos, roufenhos, em falsete: – Cocoricó! Cocoricô!

– Já ouviste cantar o galo?

– Pois hoje não é a missa dele?

– Cocoricó! pega ele pra capar!

– Pega!

A igreja estava toda iluminada exteriormente à luz elétrica. Defronte de sua fachada lateral haviam armado um botequim. A turba arfava aí, presa entre a bodega e o templo. Quando eu passei, porém, a bodega fora devorada e bebida. Os caixeiros tinham trepado para os balcões no desejo de apreciar a cena. Fiz um violento esforço para entrar na igreja. À porta havia uma verdadeira luta e dentro ninguém se podia mexer. Divisei apenas como indicação humilde do dia – um presepe no lado esquerdo, um presepe com pano de fundo representando fielmente um trecho de Cascadura, e estava assim embebido, quando de repente estalou o rolo, o rolo rápido e habitual. Um sujeito apanhara uma bengalada, levantara o guarda-chuva, uma menina gritara: – Nunca mais venho à missa! E no roldão da turba medrosa, de novo caí na ladeira, ouvindo os cocoricós, as chufas, as graças sórdidas:

– Pega pra capar! Cocoricó! Já ouviste o galo?

No céu cor de chumbo, ameaçador de temporais,

de trabalho brazal, un poco más lejos la tropa se hacía de mocetones del comercio y, si dábamos un paso, otro grupo de muchachitas con señores conquistadores se nos aparecía. Toda esa gente gritaba.

En la subida misma encontré a un muchachote tomando unos restos de vino de Porto por el pico de la botella. En medio del camino un grupo del Club dos Democráticos, de paraguas blanco y negro, tocaba guitarras y silbatos.

De todos lados partían cantos de gallo. Los quiquiriqués clásicos venían finos, gruesos, roncós, en falsete: ¡Quiquiriquí! ¡Quiquiriquí!

– ¿Ya escuchaste al gallo cantar?

– ¿Pues hoy no es su misa?

– ¡Quiquiriquí! ¡agarralo para caparlo!

– ¡Agarralo!

La iglesita estaba toda iluminada exteriormente a luz eléctrica. Frente a la fachada lateral habían armado un bar. La turba arfaba ahí, entre la bodega y el templo. Cuando pasé, sin embargo, la bodega había sido devorada y bebida. Los vendedores habían trepado a los mostradores con el deseo de apreciar la escena. Hice un violento esfuerzo para entrar a la iglesia. En la puerta había una verdadera lucha y adentro nadie se podía mover. Divisé apenas como indicación humilde del día –un

especavam girândolas de foguetes. E todo aquele trecho, mais aquecido, mais feroz, mais cheio de gente redobrava de deboche, de frenesí pândego, de loucura, quebrando copos, cantando, assobiando, praguejando, ganindo.

Atirei-me dentro do automóvel, exausto. A máquina disparou outra vez, lutando agora contra a massa dos carros, dos automóveis, dos *tramways* que chegavam.

– Onde é a Lapa do Desterro?

– Quer ir lá? É uma igreja de gente pobre. É na Lapa.

– Pois vamos lá.

O automóvel quebrou pela Rua da Lapa, parou defronte da velha igreja. Eram duas horas da manhã. Havia à porta a mesma matula de homens endomingados à espera da conquista, a mesma sarabanda de sirigaitas. Entrei. O tapete do templo, velho, esfarripado, tinha por cima em alguns trechos, folhas de mangueira. No altar-mor, dos lados, entre panos azuis, ardiam dois bicos *auer*, e aquela luz azul como transfigurava o rebátulo, os acessórios, os ouros despolidos. A concorrência era menor, na nave, mulheres de xale formavam roda conversando. Andei por ali tristemente. Ao sair, porém, vi de joelhos um homem.

De joelhos? Na missa do galo? Deus! Quem seria aquele pobre coitado? Aproximei-me. Era um rapaz – teria no máximo vinte anos. Ao lado o seu chapelão de coco repousava junto à grossa

pesebre del lado izquierdo, un pesebre con un paño de fondo representando fielmente un fragmento de Cascadura, y estaba así de absorto, cuando de repente estalló un lío, el lío rápido y habitual. Un sujeto se había llevado un bastonazo, había levantado el paraguas, una muchacha gritó: – ¡Nunca más vengo a misa! Y en el desorden de la turba miedosa, de nuevo caí en la ladera, escuchando los quiquiriquíes, las chufas, las bromas sórdidas:

– ¡Agarralo para caparlo! ¡Quiquiriquí! ¿Ya escuchaste al gallo?

En el cielo color chumbo, amenazador de temporales, estallaban girândolas de cohetes. Y todo aquel trecho, más tibio, más feroz, más lleno de gente, redoblaba de lujuria, de frenesí parrandero, de locura, rompiendo vasos, cantando, silbando, despotricando, gañendo.

Me metí en el automóvil, exausto. La máquina disparó otra vez, luchando ahora contra la masa de los carros, de los automóviles, de los *tramways*, que llegaban.

– ¿Dónde es Lapa do Desterro?

– ¿Querés ir? Es una iglesia de gente pobre. Es en Lapa.

– Vamos entonces.

El automóvil quebró por la Calle da Lapa, paró enfrente de la vieja iglesia. Eran las dos de la mañana. Estaba en la puerta la misma caterva de hombres

bengala. No seu corpo ajustava-se demais um grosso fato de inverno aldeão. De mãos postas, a face ingênua voltada para o altar, esse ser, numa noite báquica, era tão anormal, tão extraordinário, que eu cheguei bem perto, olhei bem, fui ao ponto de curvar-me para lhe espiar os olhos. O pobre sobressaltou-se.

– Meu senhor!

– Que está você a fazer aí?

– Que estava? Ah? perdão...Estava a rezar, estava a pedir ao Menino Deus que dê saúdinha aos pais lá na terra e que me proteja.

– Onde é você?

– Sabará V. Sa que do Douro, sim senhor.

Falava de joelhos, a sorrir para mim; pobre alma ingênua e pura de aldeia, pobre alma que se ia putrefazer na grande cidade, único coração que adorara Deus entre as dez mil pessoas vistas por mim!

Oh! Tive um ímpeto, o desejo de abraçá-lo, a sensação de quem, após uma longa desilusão, sente viva no abismo fundo a flor maravilhosa. Mas já em torno se fazia roda de ociosos, já um sujeito surgira com um riso de troça.

– Pois faz muito bem. Adeus.

– Adeus, meu senhor!

– E continuou – ó cousa incrível! – de joelhos, voltado para Deus, lembrando a sua aldeia, lembrando os paizinhos, pedindo o bem – enquanto pela cidade inteira

endomingados a la espera de la conquista, la misma zarabanda de zafadas. Entré. La alfombra del templo, vieja, deshilachada, tenía por cima en algunas partes, hojas de mango. En el altar mayor, a los costados, entre telas azules, ardían dos lámparas *auer*, y aquella luz azul como que transfiguraba el retablo, los accesorios, los oros deslucidos. La concurrencia era menor, en la nave, mujeres de chal formaban ronda y conversaban. Caminé por ahí tristemente. Pero al salir vi a un hombre de rodillas.

¿De rodillas? ¿En una misa de gallo? ¡Dios! ¿Quién sería aquel pobre hombre? Me acerqué. Era un muchacho –tendría como máximo veinte años. Al lado su sombrero de coco reposaba junto al grueso bastón. En su cuerpo se ajustaba demasiado un grueso traje de invierno aldeano. De manos unidas, el rostro ingenuo hacia el altar, ese ser, en una noche báquica, era tan anormal, tan extraordinario, que me acerqué mucho, miré bien, llegué al punto de curvarme para espiarle los ojos. El pobre se sobresaltó.

– ¡Señor mío!

– ¿Qué estás haciendo acá?

– ¿Qué estaba? ¿Eh? perdón...

Estaba rezando, pidiéndole al Niño Dios que les dé saludecita a mis padres allá en la tierra y que me proteja.

– ¿De dónde sos?

– Sabrá V. S. que del Douro, sí señor.

<p>as ceatas e as pândegas desencadeavam os ímpetos desaçaimados...</p>	<p>Hablaba de rodillas, sonriéndome; ¡pobre alma ingenua y pura de aldea, pobre alma que se iba a pudrir en la gran ciudad, único corazón que había adorado a Dios entre las diez mil personas vistas por mí!</p> <p>¡Oh! Tuve un ímpetu, el deseo de abrazarlo, la sensación de quien, luego de una larga desilusión, siente viva en el abismo hondo la flor maravillosa. Pero ya alrededor se formaba rueda de ociosos, ya un sujeto había surgido con una risa de burla.</p> <p>– Pues está muy bien. Adiós. – Adiós, ¡señor mío!</p> <p>Y siguió –¡oh qué increíble!– de rodillas, vuelto hacia Dios, recordando su aldea, recordando a sus padrecitos, pidiendo el bien – mientras por la ciudad entera los banquetes y las parrandas desencadenaban los ímpetus desbocados....</p>
---	--

III.III.IX Coelho Neto

Crónica I. 25/03/1920. *A noite*

Edición utilizada: COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Melhores Crônicas*. Seleção e prólogo Ubiratan Machado. São Paulo: Global, 2009. Pp. 98-100; revisada según *A noite*, 25/05/1920. Pp. 2.

<p>Bola a goal!</p> <p>Que uma mulher se mate porque o marido a despreza por outra, porque a maltrata com injúrias e bordoadas ou porque não lhe dá o necessário à vida, deixando-lhe o lar sem fogo, a despensa vazia, sem, ao menos, o pão e a laranja, que são os últimos recursos, no dizer do povo, é um pouco violento, enfim, compreende-se, mas que, em gesto desprendido e trágico, embora a taça do veneno por causa de uma bola de couro, é muito!</p> <p>Pois foi o que se deu aí num subúrbio.</p> <p>Certa dama, ainda na flor dos anos, desgostou-se da vida e dissolveu-a num vidro de lisol, porque o marido, que aqui ficou, viúvo, dando as cartas, por ser correio, ao deixar a mala da correspondência, em vez de atirar-se amorosamente nos braços da criatura, enfiava os calções e ia para o campo <i>shootar</i> a gol com o seu <i>team</i>.</p> <p>A mulher tentou, a princípio, chamá-lo à ordem com boas</p>	<p>¡Pelota al goal!</p> <p>Que una mujer se mate porque el marido la desprecia por otra, porque la maltrata con injurias y bastonazos o porque no le da lo necesario para la vida, dejándole el hogar sin fuego, la despensa vacía, sin, al menos, pan y cebollas, que son los últimos recursos, al decir del pueblo, es un poco violento, pero en fin, se comprende, pero que, en gesto desapegado y trágico, empine la copa del veneno a causa de una pelota de cuero, ¡es mucho!</p> <p>Pues fue lo que ocurrió ahí por un suburbio.</p> <p>Cierta dama, todavía en la flor de los años, se disgustó con la vida y la disolvió en un frasco de <i>lisol</i>²³⁰, porque el marido, que acá quedó, viudo, entregando cartas, por ser cartero, en vez de lanzarse amorosamente a los brazos de la criatura, se ponía las bermudas e iba a la cancha a <i>shootar</i> al gol con su <i>team</i>.</p> <p>La mujer trató, en un principio, de llamarlo al orden con buenas palabras para que hiciera <i>goals</i> en</p>
--	---

²³⁰ N.T. Nombre comercial de un desinfectante a base de cresol y jabón.

palavras para que ele fizesse *goals* em casa, no seio da família.

O homem prometeu, jurou, mas não houve meio sempre que investia em arremetida ao *goal* era certo achar-se *off-side*. A mulher revoltava-se, queixando-se de que ele jogava sem atenção, distraído. O pobre homem coçava a cabeça, prometia emendar-se, mas não ia lá das pernas e, no melhor da festa, o juiz apitava: *off-side*.

Desesperada, a mulher revoltou-se:

— Isto assim não está direito. Todo o mundo faz *goals* em casa, só você é que não pode. Por quê?

— Não sei. Bem que eu *shooto*, mas é aquela certeza. Não me ajeito no campo. Não sei se é falta de treino ou o que é. Lá, não perco bola; aqui, é isto. Quem sabe se não é por causa da grama? Campo muito gramado não serve: a gente *shoota*, a bola emperra, engasga e é isto. Você fica zangada, mas culpa não é minha. Eu só queria que você me visse jogar lá no outro campo. E um gosto. E não é dizer que jogo só como *center-half*; não. Jogo em qualquer posição. E aqui é uma vergonha. Você tem razão, não digo o contrário, mas que hei de eu fazer?

A esposa mísera queixava-se a todos do abandono do marido. O homem não pensava em outra coisa — era só a bola, o *goal* no tal campo, os trancos, um inferno!

Às vezes, alta noite, punha-se a berrar, a esmurrar os travesseiros.

casa, en el seno de la familia.

El hombre prometió, juró, pero no hubo manera, siempre que embestía en arremetida al *goal* siempre estaba en *offside*. La mujer se indignaba, quejándose de que él jugaba sin atención, distraído. El pobre hombre se rascaba la cabeza, prometía enmendarse, pero no iba lejos y, en lo mejor de la fiesta, el juez silbaba: *offside*.

Desesperada, la mujer se indignó:

— Esto así no está bien. Todo el mundo hace *goals* en la casa, sólo vos es que no podés. ¿Por qué?

— No sé. Bien que *shooto*, pero es aquella certeza. No me acomodo en la cancha. No sé si es falta de entrenamiento o qué es. Allá, no pierdo pelota; acá, pasa esto. ¿Quién sabe si no es por el césped? Cancha con mucho césped no sirve: nosotros *shootamos*, la pelota se traba, se atasca y pasa esto. Vos te enojás, pero la culpa no es mía. Yo sólo quería que me vieras jugar allá en la otra cancha. Es un gusto. Y no por decir que juego sólo como *center-half*, no. Juego en cualquier posición. Y acá es una vergüenza. Tenés razón, no digo lo contrario, pero ¿qué he de hacer?

La esposa mísera se les quejaba a todos del abandono del marido. El hombre no pensaba en otra cosa —era solamente la pelota, el *goal* en tal cancha, los choques,

Ela despertava-o e o monstro, em vez de agradecer-lhe a solicitude carinhosa, ficava aborrecido, amuava:

— Ora você... Que mania! Eu estava quase entrando com a bola e você acorda-me!

— Ai! não havia de acordar. Para os vizinhos pensarem que estávamos brigando e comecem a dizer por aí que vivemos como gato e cachorro. Pois você estava berrando como um danado... Não, tem paciência. Isto não pode continuar assim. Ou você endireita ou eu tomo uma resolução e acabo de uma vez com isto. Estamos casados há três anos e que é da bola? Nem sinal. Não, isto assim não está direito. Não sou exigente, mas também não quero passar por tola. Se você não jogasse, por isto ou por aquilo, eu não me zangava, mas jogando como você joga lá fora... Não, tenha paciência.

O pobre homem fazia das tripas coração, esbofava-se, mas qual! no momento havia sempre alguma coisa que o atrapalhava — *shootava* fora na trave ou perdia a bola no melhor momento.

Há casos assim e o pobre explicava:

— Olha, filha, o Crispim é uma fera no Bangu, ninguém pode com ele, aquilo é *goal* um em cima dos outros; vai jogar em outro campo, não dá nada. Eu sou assim. Que hei de fazer? Você pensa que é má vontade, não é. Nem que eu faça força, não vai. Jogo é o diabo.

¡un infierno!

A veces, a altas horas, se ponía a berrar, a sopapear a las almohadas. Ella se despertaba y el monstruo, en vez de agradecerle la actitud cariñosa, quedaba aborrecido, rezongaba:

— Ora vos... ¡Qué manía! ¡Yo estaba casi entrando con la pelota y vos me despertás!

— ¡Ay! no tenías que despertarte. Para que los vecinos pensaran que estábamos peleándonos y comenzaran a decir por ahí que vivimos como gato y perro. Es que estabas berreando como un loco... No, ni pienses. Esto no puede seguir así. O te enderezás o yo tomo una resolución y acabo con esto de una vez. Estamos casados hace tres años, ¿y qué es de la pelota? Ni señal. No, esto así no está bien. No soy exigente, pero no quiero pasar por tonta. Si vos no jugaras, por esto o por aquello, no me enojaría, pero jugando como vos jugás allá afuera... No, ni pienses.

El pobre hombre hacía tripas corazón, se agitaba, ¡pero qué! en el momento había siempre algo que le molestaba — *shootaba* fuera del travesaño o perdía la pelota en el mejor momento.

Hay casos así y el pobre lo explicaba:

— Mirá, querida, Crispim es una fiera en el Bangu, nadie puede con él, aquello es *goal* uno enseguida del otro; va a otra cancha, no rinde nada. Yo soy así. ¿Qué he

<p>Quando se está de sorte, tudo pega, mas quando se está de azar, é escusado.</p> <p>— Então, não?</p> <p>— Vamos ver. E tentava. Nada! A pobre criatura desesperou e o desespero levou-a ao suicídio.</p> <p>Dirão os que não conhecem a alma humana que ela era uma tola, por isto ou por aquilo. Eu não discuto, lastimo a pobrezinha. Perguntem a um torcedor se há coisa que enfeze mais do que estar a ver o adversário fazer <i>goals</i> e a gente... nada.</p>	<p>de hacer? Vos pensás que es mala voluntad, no lo es. Ni que haga fuerza, no va. El juego es diablo. Cuando se está con suerte, todo sale, pero cuando se tiene yeta, es inútil.</p> <p>— Entonces, ¿no?</p> <p>— Vamos a ver. Y trataba. ¡Nada! la pobre criatura se desesperó y la desesperación la llevó al suicidio.</p> <p>Dirán los que no conocen el alma humana que era una tonta, por esto o por aquello. Yo no lo discuto, lamento por la pobrecita. Pregúntenle a un hincha si hay algo que irrite más que estar viendo al adversario hacer <i>goals</i> y nosotros... nada.</p>
--	---

Crónica II. [fecha incierta, publicada en libro en 1923]

Edición utilizada: COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Melhores Crônicas*. Seleção e prólogo Ubiratan Machado. São Paulo: Global, 2009. Pp. 208-212

El zebu

Por melhora que seja a Constituição de um Povo, por mais justos que sejam os seus códigos, mais austeros os seus tribunais, mais íntegros os seus juízes, mais vigilante a sua polícia sempre reinará nele a Discórdia, andarão as leis à matroca, os grupos em conflito, a Família em cizânia; e haverá motins e desordens, conflagrações e crises de governos, confusões na política e polémicas na imprensa, bate-bocas nos becos e águas sujas nos lares se os pratos da sua cozinha não forem de boas iguarias, bem cozidas e adubadas com bons temperos.

“Dize-me o que comes dir-te-ei quem és” afirma, com segurança de profeta, o eminente filósofo do Gáster.

O homem é a soma do que come e bebe.

Compare-se um desses pantagruéis rechonchudos que se amesendam voluptuosamente, de pernas abertas e papo inflado, diante de palanganas de caldos verdes engrossados a fubá de milho, bem lardeados de toucinho e lombo e, depois de os chuchurrearem, aos goles gorgulhantes, com toda a fartura

El cebú

Por mejor que sea la Constitución de un pueblo, por más justos que sean sus códigos, más austeros sus tribunales, más íntegros sus jueces, más vigilante su policía, siempre reinará en él la Discordia, andarán las leyes al tun tun, los grupos en conflicto, la Familia en cizaña; y habrá motines y desórdenes, conflagraciones y crisis de gobiernos, líos en la política y polémicas en la prensa, bullas en las callejuelas y aguas sucias en los hogares si los platos de su cocina no son de buenas iguarias, bien cocidas y adobadas con buenos condimentos.

“Dime qué comes y te diré quién eres” afirma, con seguridad de profeta, el inminente filósofo del Gáster.

El hombre es la suma de lo que come y bebe.

Compárese uno de esos pantagruales rechonchos que se sientan a la mesa voluptuosamente, de piernas abiertas y papada inflada, frente a palanganas de caldos verdes espesados a harina de maíz, bien lardeados de tocino y lomo y, después de succionar, a buchets bochincheros, con toda la hartura de coles, nabos, papas, nabizas,

de couves, nabos, batatas, nabiças, aipos, bertalhas e mais folhagens, ainda chamam às goelas todo um cozido acogulado de legumes gordos, e atafulham-se, em seguida, com algumas costeletas com batatas e um mexido de d'ovos, derriçando, por cima, um frango assado com arroz-de-forno ou farofa, tudo com rega de cartaxo ou verde, atupindo-se, por fim, com meia dúzia de laranjas, dois abacaxis, bananas e ainda goiabada e queijo e por último café, rebatendo toda essa ucharia com um codório de cana. Compare-se, digo eu, um de tais abismos com um desses finos degustadores que escolhem meditadamente na lista o alimento delicado que lhe saiba sem, todavia, pesar-lhe no estômago, que o nutra sem afrontá-lo, que lhe dê substância sem provocar-lhe enfarte.

Um, ao fim da comezaina, encalha na mesa ou atira-se de borco à cama, entourido como a jiboia depois que engole o veadinho ou o vitelo que as suas roscas constrictoras reduziram a pasta e a sua baba lubrificante envolveu como em molho; outro, levanta-se da mesa lépido, airoso, com o espírito espevitado e pronto para brilhar.

Um empanzina-se, outro

apios, espinaca china y más hojas, todavía llaman al buche todo un cocido repleto de legumbres grasientas, y se atiborran, enseguida, con algunas costillas con papas y un revuelto de huevos, deshilachando, por encima, un pollo asado con *arroz-de-forno*²³¹ o *farofa*, todo regado con *cartaxo*²³² o *verde*, metiéndose, finalmente, media docena de naranjas, dos ananás, bananas e hasta guayabada y queso y por último café, rebatiendo toda esa cillero con un sorbo de aguardiente de caña. Compárese, digo yo, uno de tales abismos con uno de esos finos degustadores que eligen meditadamente en la lista el alimento delicado que le sepa sin, además, pesarle en el estómago, que lo nutra sin molestarle, que le dé sustancia sin provocarle infarto.

Uno, al final de la comilona, encalla en la mesa o se tira de barriga a la cama, empachado como la boa después de que traga el venadito o el ternero que sus roscas constrictoras redujeron a pasta y su baba lubricante envolvió como una salsa; otro, se levanta de la mesa ligero, airoso, con el espíritu petulante y pronto para brillar.

Uno se empacha, el otro equilibra la vida dándole al cuerpo

²³¹ N.T. Especie de soufflé de arroz horneado.

²³² N.T. Probablemente, vino de Cartaxo, Portugal.

equilibra a vida dando ao corpo a razão bastante para que se mantenha em força e saúde sem prejuízo do espírito, que pede leveza para altarse, esvoaçar, ascender ao sonho, pairar sobre a ideia, como a abelha diante da flor viver, enfim, como vive a alma sutil, librando-se nas Alturas.

E assim como o excesso prejudica, a má qualidade do alimento é também nociva a quem o toma.

A semente requer terreno bem granjeado e adubo quanto baste à sua nutrição, se a abafam com demasia de terra ou a estrumam em excesso morre asfixiada ou congesta e se a lançam em leiva sáfara ou pedrenta não vingam; muito exposta ao sol esturrica; caindo em alagado encharca-se e apodrece; no entanto, com o calor e a umidade convenientes, medra viçosa e, em pouco, rompe a *flux* desenvolvendo-se em dias rápidos.

Tudo depende do trato, da escolha da terra, do preparo e da distribuição do adubo.

O prato pode servir de símbolo dos povos.

A França impõe-se pelo espírito gracioso e sutil, pelo requinte da sua galanteria; tudo nela revela o gosto primoroso.

Ela foi sempre um país de bona-chira; a sua cozinha é mais variada, a mais estilizada, a mais

la ración suficiente para que se mantenga en fuerza y salud sin perjuicio del espíritu, que pide levedad para elevarse, ondular, ascender al sueño, aletear sobre la idea, como la abeja frente a la flor vivir, en suma, como vive el alma sutil, liberándose en las alturas.

Y así como el exceso perjudica, la mala calidad del alimento es también nociva para quien lo ingiere.

La semilla requiere terreno bien granjeado y suficiente fertilizante para su nutrición, si la asfixian con demasía de tierra o la abonan en exceso muere asfixiada o trancada y si la lanzan en surco agreste o pedregoso no crece; muy expuesta al sol socarra; cayendo en barrial se encharca y se pudre; no obstante, con el calor y la humedad convenientes, medra vigorosa y, en breve, rompe el *flux* desarrollándose en días rápidos.

Todo depende del trato, de la elección de la tierra, de la preparación y de la distribución del abono.

El plato puede servir de símbolo de los pueblos.

Francia se impone por el espíritu gracioso y sutil, por el refinamiento de su galantería; todo en ella revela el gusto primoroso.

Siempre fue un país de *bona-chira*²³³; su cocina es más variada, la más estilizada, la más leve de

²³³ N.T. Alimentación copiosa y sabrosa.

leve de quantas borbulham e rechinam por todo esse vasto mundo de comedores.

Vatel é uma figura típica. Ragueneau é um “assador” emérito, que vive entre poetas.

Certos pratos franceses são verdadeiras obras d’arte: a *omelette soufflée*, por exemplo, é uma espuma de ouro, leve como a filigrana, fútil como uma *grisette*, e sem nada... é tudo. A França tem o segredo dos encantos da boca e a sua cozinha vale bem a conversa dos seus salões.

A Inglaterra com a sua preocupação de força esmurraçadora e pebolística, a Inglaterra pletórica do gin, não tem a finura gentil da França do champanhe que ferve em espuma, e o seu prato nacional é rubro e sangra: o *roast-beef*.

A Itália dourada fez do trigo louro e do milho os elementos principais da sua alimentação — é o macarrão, o pão em cadilhos; é a polenta, o milho em poeira loura, amassada com temperos picantes; e laticínios e frutas. O vinho é vulcânico. E o povo é alegre, canta, mas se lhe ferve a cólera, é terrível e explode.

A Espanha árdega tem a *olla-podrida* e abusa dos pimentões e do anis.

Portugal é rijo no seu comer opíparo — são as gordas viandas, os caldos em que brilham

cuantas burbujean y chamuscan por todo este vasto mundo de comedores.

Vatel es una figura típica. Ragueneau es un “asador” emérito, que vive entre poetas.

Ciertos platos franceses son verdaderas obras de arte: el *omelette soufflée*, por ejemplo, es una espuma de oro, leve como la filigrana, fútil como una *grisette*, y sin nada... es todo. Francia tiene el secreto de los encantos de la boca y su cocina bien vale la conversa de sus salones.

Inglaterra con su preocupación de fuerza arrebatadora y piebaloncística, la Inglaterra pletórica del gin, no tiene la fineza gentil de la Francia del champán que hierve en espuma, y su plato nacional es rubro y sangra: el *roast-beef*.

La Italia dorada hizo del trigo rubio y del maíz los elementos principales de su alimentación — es la pasta, el pan en cadillos; es la polenta, el maíz en polvo rubio, amasado con condimentos picantes; y lácteos y frutas. El vino es volcánico. Y el pueblo es alegre, canta, pero si le hierve la cólera, es terrible y explota.

La España ardiente tiene la *olla podrida* y abusa de los morrones y del anís.

Portugal es ríjido en su comer opíparo —son las gordas comidas, los caldos en que brillan coágulos

olheirões d'ouro e nadam rodelas de cebolas, é a peixada, são os legumes, é a boa fruta, é o vinho são, é o azeite puro correndo em fio de âmbar. Os seus festins lembram as bodas de Gamacho.

A Rússia lambuza-se de sebo, é gordurosa e densa. O Oriente abusa das especiarias fervidas. A Grécia foi sóbria. Roma foi gluttona e estourou de indigestão vomitando, aos pés dos bárbaros, todas as coloniais que devorara...

E nós?

Nós já tivemos a nossa mesa e regular, com um cardápio em que havia de tudo — desde a *mayonaise* e o *foie gras* até o caruru; do caviar ao *roast-beef*; do *tagliarini* ao vatapá; do tutu com lombo de porco e linguiça ao arroz estufado; da moqueca ao sarapatel; da canja às dobradinhas com tomates.

Tivemos de tudo e bem feito, bem temperado e tivemos, principalmente, carne, boa carne de vaca, carne rósea e de gordura

de oro y nadan rodajas de cebollas, es la *peixada*²³⁴, son las legumbres, es la buena fruta, el vino sano, es el aceite puro corriendo en hilo de âmbar. Sus festines recuerdan las bodas de Gamacho.

Rusia se mancha de sebo, es grasosa y densa. Oriente abusa de las especies hervidas. Grecia fue sobria. Roma fue gluttona y explotó de indigestión vomitando, a los pies de los bárbaros, todas las colonias que había devorado.

¿Y nosotros?

Nosotros ya tuvimos nuestra mesa y regular, con un menú en el que había de todo —desde la *mayonaise* y el *foie gras* hasta el *caruru*²³⁵; del caviar al *roast-beef*; del *tagliarini* al *vatapá*²³⁶; del *tutu*²³⁷ con lomo de chanco y chorizo al arroz rehogado; de la *moqueca*²³⁸ al *sarapatel*²³⁹; de la *canja*²⁴⁰ a las *dobradinhas*²⁴¹ con tomates.

Tuvimos de todo y bien hecho, bien condimentado y tuvimos,

²³⁴ N.T. Pescado cocido o ensopado.

²³⁵ N.T. Plato afrobrasileño, hecho con *quiabo* (“*Abelmoschus esculentus*”), al que se agrega camarón y pescado.

²³⁶ N.T. Especie de buñuelo bahiano, hecho de diversas carnes y aceite de dendé.

²³⁷ N.T. Puré de porotos con harina de mandioca.

²³⁸ N.T. Ensopado nordestino hecho con pescado, mariscos y leche de coco.

²³⁹ N.T. Guiso originario de Portugal de sangre coagulada, tripas e hígado de cerdo picado.

²⁴⁰ N.T. Sopa de pollo y arroz.

²⁴¹ N.T. Guiso hecho con el estómago de la vaca cortado en trozos y con variedad de condimentos

dourada, saborosa e tenra, tão macia ao mastigo como fácil à digestão, prestando-se a tudo: ao cozido, ao ensopado, ao churrasco, às espetadas, ao picadinho e dando um caldo, verdadeiro apisto, que era uma delícia quando nos aparecia na malga estrelado de ouro, espalhando em volta um aroma que valia por todos os aperitivos. E hoje?

Hoje temos o zebu.

O zebu matou a cozinha brasileira.

Hoje (aqui no Rio, pelo menos) não se come carne: rilha-se courama. O zebu, que os defensores da pecuária indiana afirmam ser um boi excelente para negócio, porque é animal (aparentado com o cavalo do inglês) que não faz questão de pasto, porque come de tudo, e, contente, é capaz de engordar no alto do Pão de Açúcar lambendo o rochedo, entrou-nos pelo país como uma praga.

Os nossos campos, acocurutados de cupins, têm hoje também as carúnculas do boi indiano, que veio substituir o caracu, como o pardal está dando cabo do tico-tico indígena.

O zebu multiplica-se em calombos e, como é excelente para o negócio, havemos de roê-lo, digo roê-lo porque, às vezes,

principalmente, carne, buena carne de vaca, carne rosácea y de grasa dorada, sabrosa y tierna, tan blanda al masticar como fácil al digerir, prestándose a todo: al cocido, al ensopado, al asado, a las brochetas, al picadillo y dando un caldo, verdadero *apisto*²⁴², que era una delicia cuando se nos aparecía en el tazón decorado en oro, esparciendo alrededor un aroma que valía por todos los aperitivos. ¿Y hoy?

Hoy tenemos al cebú.

El cebú mató a la cocina brasileña.

Hoy (acá en Rio, al menos) no se come carne: se roe cuero. El cebú, que los defensores de la pecuaria india afirman ser una vaca excelente como negocio, porque es animal (emparentado con el caballo del inglés) que puede vivir sin pasto, porque come de todo, y, contento, es capaz de engordar en lo alto del Pão de Açúcar lamiendo el peñasco, nos entró por el país como una plaga.

Nuestros campos, cundidos de termitas, tienen hoy también las carúnculas de la vaca india, que vino a substituir al *caracu*²⁴³, como el gorrión está ultimando al chingolo indígena.

El cebú se multiplica en jorobas y, como es excelente para el negocio, hemos de roerlo, digo

²⁴² N.T. Sopa espesa con carne.

²⁴³ N.T. Raza bovina del Brasil colonial.

parece que o que de tal bicho se come em vez da carne, é o chifre.

Os açougues, com as peças de carne que expõem nos ganchos, fazem nojo: é uma carne escura, cianótica, de fibra rija, carne tetânica, com uma gordura amarelenta que as próprias moscas repugnam.

Impermeável como a borracha, não há tempero que a penetre, não há fogo que a coza, não há dentes que a mastiguem, porque nela embotam-se as facas mais afiadas, não há estômagos que a digiram, nem há fome, por mais que raive, que a deseje.

Em França os açougues de carne de cavalo apresentam-se como tais; aqui, não: vende-se zebu como boi manso, vende-se zebu como comestível quando é sabido que tal bicho, depois de morto, embravece e põe-se às marradas no estômago de quem o engole.

Se as nações são o que comem, imaginem a corcova que estamos arranjando para o futuro com o gado asiático com que os marchantes encham a barriga e a nós não nos passa da boca.

Com tal boi, ainda que afirmem que não há outro como ele para puxar um carro, não vamos lá das pernas. Pode ser excelente para negócio de marchante, mas para bifés é detestável — não é boi, é uma espiga.

Dis-moi ce que tu manges, je te

roerlo porque, a veces, parece que lo que de tal bicho se come en vez de la carne, es el cuerno.

Las carnicerías, con las piezas de carne que exponen en los ganchos, dan asco: es una carne oscura, cianótica, de fibra dura, carne tetánica, con una grasa amarillenta que las propias moscas repugnan.

Impermeable como la goma, no hay condimento que la penetre, no hay fuego que la cueza, no hay dientes que la mastiquen, porque en ella se desafilan los cuchillos más afilados, no hay estômagos que la digieran, no hay hambre, por más que ansíe, que la desee.

En Francia las carnicerías de carne de caballo se presentan como tales; acá, no: se vende cebú como vaca mansa, se vende cebú como comestible cuando se sabe que tal bicho, después de muerto, se enoja y se pone a las corneadas en el estômago de quien lo traga.

Si las naciones son lo que comen, imaginen la giba que estamos sacando para el futuro con el ganado asiático con el que los abastecedores se llenan la barriga y a nosotros no nos pasa de la boca.

Con tal vaca, aunque afirmen que no hay otra como ella para cinchar un carro, no vamos muy lejos. Puede ser excelente para negocio de abastecedor, pero para churrascos es detestable —no es vaca, es un olote.

Dis-moi ce que tu manges, je te

dirai ce que tu es... afirma o famoso fisiologista da mesa, Brillat Savarin. Que diria ele de nós se visse os pratos que comemos preparados com o tal “bom negócio” dos bois de Benares!

Que saudades da carne! Quem nos dera o nosso saboroso caracu, macio e sem calombo... ! Mas o zebu dá mais lucro ao marchante... o povo que roa um chifre!

Eu não quero as glórias de profeta, mas tenho para mim que todas as complicações político-financeiras que nos trazem num turbilhão resultam do calombo do zebu. Pode ser que eu me engane, mas os fatos e o boi... aí estão, teimosos e duros, e ameaçam não ceder nem à mão de Deus Padre.

dirai ce que tu es... afirma el famoso fisiólogo de la mesa, Brillat Savarin. ¡Qué diría él de nosotros si viera los platos que comemos preparados con el tal “buen negocio” de las vacas de Benares!

¡Qué saudades de la carne! ¡Quién nos diera nuestro sabroso *caracu*, tierno y sin joroba...! Pero el cebú da más lucro al abastecedor... ¡el pueblo que roa un cuerno!

Yo no quiero las glorias de profeta, pero creo que todas las complicaciones político-financieras que nos tienen en un torbellino resultan de la joroba del cebú. Puede ser que esté errado, pero los hechos y la vaca... ahí están, tercos y duros, y amenazan no ceder ni a la mano de Dios Padre.

III.III.X Lima Barreto

Crônica I. 04/10/1919. *Careta*

Edição utilizada: LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Toda crônica*. Org. Beatriz Resende e Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004b. Pp. 29.

Uma partida de <i>football</i>	Un partido de <i>football</i>
<p>Das coisas elegantes que as elegâncias cariocas podem fornecer ao observador imparcial, não há nenhuma tão interessante como uma partida de <i>football</i>.</p> <p>É um espetáculo da maior delicadeza em que a alta e a baixa sociedade cariocas revelam a sua cultura e educação.</p> <p>Num círculo romano, com imperadores, retiários, vestais e outros sacerdotes e sacerdotisas, não se poderiam presenciar aspectos tão interessantes, cousas tão inéditas como nas nossas arenas de jogo dos pontapés na bola.</p> <p>Os gladiadores eram raramente homens de grande beleza física e muito menos intelectual; os nossos jogadores de <i>football</i>, porém, são excelentes modelos, em que o crânio alongado e pontiagudo dá um remate de beleza aos seus membros inferiores que muito lembram certos ancestrais do homem.</p> <p>O Senhor Coelho Neto, a quem muito admiro, já fez a apologia desses Apolos, com a força de sua erudição em cousas gregas.</p> <p>Não há, portanto, nos nossos</p>	<p>Entre las cosas elegantes que las elegancias cariocas le pueden ofrecer al observador imparcial, no hay ninguna tan interesante como un partido de <i>football</i>.</p> <p>Es un espectáculo de la mayor delicadeza en el que la alta y la baja sociedad carioca revelan su cultura y educación.</p> <p>En un círculo romano, con emperadores, reciarrios, vestales y otros sacerdotes y sacerdotisas, no se podrían presenciar aspectos tan interesantes, cosas tan inéditas como en nuestras arenas de juego de los puntapiés en la bola.</p> <p>Los gladiadores eran raramente hombres de gran belleza física y mucho menos intelectual; nuestros jugadores de <i>football</i>, sin embargo, son excelentes modelos, en los que el cráneo alargado y puntiagudo da un remate de belleza a sus miembros inferiores que mucho recuerdan ciertos ancestros del hombre.</p> <p>El Señor Coelho Neto, a quien mucho admiro, ya hizo apología de esos Apolos, con la fuerza de su erudición en cosas griegas.</p> <p>No hay, por lo tanto, en</p>

<p>hábitos, fato mais agradável do que assistir uma partida de bolapé.</p> <p>As senhoras que assistem merecem então todo o nosso respeito.</p> <p>Elas se entusiasмам de tal modo que esquecem todas as conveniências.</p> <p>São as chamadas "torcedoras" e o que é mais apreciável nelas, é o vocabulário.</p> <p>Rico no calão, veemente e colorido, o seu fraseado só pede meças ao dos humildes carroceiros do cais do porto.</p> <p>Poderia dar alguns exemplos, mas tinha que os dar em sânscrito.</p> <p>Em português ou mesmo em latim, eles desafiariam a honestidade: e é, por um, que me abstenho de toda e qualquer citação elucidativa.</p> <p>O que há, porém, de mais interessante nessas festanças esportivas, é o final.</p> <p>Sendo um divertimento ou passatempo, elas acabam sempre em rolo e barulho.</p> <p>Por tal preço, não vale a pena a gente divertir-se.</p> <p>É o que me parece.</p>	<p>nuestros hábitos, hecho más agradable que ver un partido de bolapié.</p> <p>Las señoras que van merecen entonces todo nuestro respeto.</p> <p>Se entusiasman de tal modo que olvidan todo el decoro.</p> <p>Son las llamadas "hinchas" y lo que es más apreciable en ellas, es el vocabulario.</p> <p>Rico en argot, vehemente y colorido, su fraseado solo compite con el de los humildes carreros del muelle del puerto.</p> <p>Podría dar algunos ejemplos, pero tendría que darlos en sânscrito.</p> <p>En portugués o incluso en latín, desafiarían la honestidad: y es, por uno, que me abstengo de toda y cualquier cita aclaratoria.</p> <p>Lo que hay, no obstante, de más interesante en esas festicholas deportivas, es el final.</p> <p>Al ser un divertimento o pasatiempo, acaban siempre en lío y barullo.</p> <p>Por tal precio, no vale la pena divertirse.</p> <p>Es lo que me parece.</p>
--	---

Crónica II. 04/10/1919. *Careta*

Edición utilizada: LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Toda crônica*. Org. Beatriz Resende e Rachel Valença. Vol. 2. Rio de Janeiro: Agir, 2004b. Pp. 30.

As vaporosas

Ultimamente, com a criação de seções elegantes nos jornais, aparecem todos os meses novos qualificativos para nossas elegantes.

Já tivemos as "encantadoras", já tivemos as "melindrosas", agora temos as "vaporosas".

Não acho mal nenhum nisso, porquanto a língua se enriquece e todos nós nos divertimos com esse enriquecimento transitório.

O que acho, porém, é que, às vezes, os termos são impróprios.

Encantadora, vá lá! Mas "melindrosa" para qualificar uma moça que não teme os perigos do cinema e os "leões" das esquinas...

Julgo que essas moças não são nada "melindrosas", elas são corajosas e ousadas.

Por exemplo, eu, que sou homem e muito pouco "melindroso", não teria a coragem que elas têm. Contudo...

Agora inventaram as "vaporosas". São as mesmas "melindrosas", que se rejuvenesceram com um nome novo.

É bom que isso aconteça, porquanto não é agradável que uma mulher envelheça. Tudo que for possível para evitar tão

Las vaporosas

Últimamente, con la creación de secciones elegantes en los periódicos, aparecen todos los meses nuevos calificativos para nuestras elegantes.

Ya tuvimos a las "encantadoras", ya tuvimos a las "melindrosas", ahora tenemos a las "vaporosas".

No veo nada malo en eso, en la medida en que la lengua se enriquece y todos nos divertimos con ese enriquecimiento transitorio.

Lo que creo, no obstante, es que, a veces, los términos son impropios.

Encantadora, ¡todavía! Pero "melindrosa" para calificar a una moza que no le teme a los peligro del cine y a los "leones" de las esquinas...

Juzgo que esas mozas no son nada "melindrosas", son corajudas y osadas.

Por ejemplo, yo, que soy hombre y muy poco "melindroso", no tendría el coraje que ellas tienen. Pero...

Ahora inventaron a las "vaporosas". Sin las mismas "melindrosas", que se rejuvenecieron con un nombre nuevo.

<p>lamentável fato é bom, seja carmim, pó-de-arroz ou com um novo qualificativo.</p> <p>Só tinha a objetar era a impropriedade da nova designação.</p> <p>"Vaporosas" parece querer dizer que essas moças estão desprendendo vapor.</p> <p>Acho aí um pouco de indelicadeza.</p> <p>Uma moça deve ser sempre uma coisa útil; e o vapor só é útil quando está sob pressão.</p> <p>Era só a crítica que eu tinha a fazer a essa novíssima designação para as elegantes da Avenida e Rua do Ouvidor.</p> <p>Sé é pelo vestuário, seria muito melhor que fossem elas chamadas –"transparentes".</p>	<p>Es bueno que eso ocurra, en la medida en que no es agradable que una mujer envejezca. Todo lo que sea posible para evitar tan lamentable hecho es bueno, ya sea carmín, polvo de arroz o un nuevo calificativo.</p> <p>Sólo tenía para objetar la impropiedad de la nueva designación.</p> <p>"Vaporosas" parece querer decir que esas mozas están desprendiendo vapor.</p> <p>Veó ahí un poco de indelicadeza.</p> <p>Una moza debe ser siempre una cosa útil; y el vapor sólo es útil cuando está bajo presión.</p> <p>Era la única crítica que tenía para hacer a esa novísima designación de las elegantes de la Avenida y Calle do Ouvidor.</p> <p>Si es por el vestuario, sería mucho mejor que fueran ellas llamadas –"transparentes".</p>
---	--

Crónica III. 23/10/1920. *Careta*

Edición utilizada: LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Toda crônica*. Org. Beatriz Resende e Rachel Valença. Vol. 2. Rio de Janeiro: Agir, 2004b. Pp. 222-223.

O rei e a galeota

A visita que o Rei Alberto, da Bélgica, nos fez, foi deveras proveitosa. São inúmeras as vantagens que ela nos trouxe e não poderia, nem saberia, enumerá-las todas aqui.

Muita gente, até agora, julgava que um rei fosse um homem diferente dos outros.

Com a visita do rei, porém, todos se certificaram que essa espécie de homem é em tudo semelhante a qualquer outra.

Eu não precisava dessa visita, para certificar-me disso, pois conheci o simplório imperador do Brasil, Dom Pedro II. Fui, aos oito anos, com meus pais, esperá-lo, quando veio pela última vez da Europa.

Não me lembro bem de tudo. Sei só que ficamos na Rua Primeiro de Março; que havia muita gente; que o Largo do Paço estava coalhado de povo; mas não havia cordão, nem um bandão de policiais e militares de todos os matizes.

Pedro II não se dava ao luxo de temer atentados e desembarcou numa lancha comum que, se não me falha a memória, naquelas épocas, se chamava "bonde marítimo".

El rey y la galeota

La visita que el Rey Alberto, de Bélgica, nos hizo, fue de veras provechosa. Son innumerables las ventajas que nos trajo y no podría, ni sabría, enumerarlas a todas acá.

Mucha gente, hasta ahora, juzgaba que un rey fuera un hombre diferente a los demás.

Pero con la visita del rey todos se certificaron que esa especie de hombre es en todo semejante a cualquier otra.

Yo no necesitaba esa visita, para certificarme de eso, pues conocí al simplón emperador de Brasil, Dom Pedro II. Fui, a los ocho años, con mis padres, a esperarlo, cuando vino por última vez de Europa.

No me acuerdo bien de todo. Sé solamente que nos quedamos en la Calle Primeiro de Março; que había mucha gente, que el *Largo do Paço* estaba cuajado de pueblo; pero no había cordón, ni una bandada de policías y militares de todos los matices.

Pedro II no se daba el lujo de temer atentados y desembarcó en una lancha común que, si no me falla la memoria, en aquellas épocas, se llamaba "tranvía marítimo".

Durante su reinado, que fue largo, la galeota real "Dom João

Durante o seu reinado, que foi longo, a galeota real "Dom João VI", que já se chamou, se não estou de todo esquecido, "Nossa Senhora da Conceição", dormiu o sono de esquecimento na ilha das Cobras.

O velho imperador que era Habsburgo, Bragança e não sei o que mais, não gostava muito dessas suntuosidades reais, e, se o bonachão Dom João VI servia-se, para os seus passeios na baía, da "Nossa Senhora da Conceição", era porque, no seu tempo, não havia uma cômoda e rápida lancha a vapor.

Foi preciso que fizéssemos a república, e nos viesse visitar um presidente de república, o General Roca, para que a magnificência republicana fosse descobrir nas carreiras da ilha das Cobras essa suntuosa antigualha dos tempos dos reis absolutos, a fim de prestar homenagens a reis constitucionais e demócratas e a simples presidentes de república.

Não pensem que tenha particular implicância com a galeota e queira a sua transformação em saveiro; ao contrário; o meu interesse por ela é grande e eu desejava mesmo vê-la de perto, a ela e a uma outra menor que há na ilha das Cobras.

Tenho por ela o interesse que tenho pelo mastodonte, pelas antiguidades egípcias, assírias, babilônicas e outras; um interesse arqueológico.

VI", que ya se llamó, si no estoy del todo desmemoriado, "Nossa Senhora da Conceição", durmió el sueño del olvido en la isla das Cobras.

El viejo imperador era Habsburgo, Bragança y no sé qué más, no le gustaban mucho esas suntuosidades reales, y, si el bonachón Dom João VI se servía, para sus paseos en la bahía, de la "Nossa Senhora da Conceição", era porque, durante su tiempo, no había una cómoda y rápida lancha a vapor.

Fue preciso que hiciéramos la república, y que viniera a visitarnos un presidente de república, el General Roca, para que la magnificencia republicana fuera a descubrir en las carreras de la isla das Cobras esa suntuosa antigualla de los tiempos de los reyes absolutos, con el fin de rendirles homenaje a reyes constitucionales y demócratas y a simples presidentes de república.

No piensen que le tengo particular idea a la galeota y que desee su transformación en balandra; al contrario, mi interés por ella es grande y yo deseaba en realidad verla de cerca, a ella y a otra menor que hay en la isla das Cobras.

Tengo por ella el interés que tengo por el mastodonte, por las antigüedades egipcias, asirias, babilónicas y otras, un interés arqueológico.

Puesta a vivir en el mar, remada

Posta a viver no mar, remada não sei por quantos remos de banda, a manobra guiada a apito, ela só pode trazer-nos recordações dolorosas dos tempos em que essas embarcações eram remadas por escravos ou galés acorrentados às bancadas.

É estranho que hajam sido os republicanos que tenham retirado do seu asilo e posto ao mar essa embarcação que só pode ser um espectro das más instituições do passado.

As coisas são sempre assim; e bem diz o povo: donde menos se espera, daí sai.

Napoleão, que era um arrivista e se fez à custa dos encantos da Josefina, não gostava que se falasse mal de Carlos Magno, nem de Luís XV, segundo dizem, porque se julgava herdeiro dessas majestades.

Os chefes republicanos que nos dirigem sonham-se herdeiros de Dom João VI e, por isso, desenterram-lhe a galeota do seu túmulo da ilha das Cobras e dela se servem nas suas próprias festas.

Na vida dos povos, não há interrupções, não há colapsos.

As revoluções se sucedem, mas no fundo as coisas continuam na mesma e vêm afinal as novidades que aquelas trazem se

no sé por cuántos remos por banda, la manobra guiada por silbato, sólo puede traernos recuerdos dolorosos de los tiempos en que esas embarcaciones eran remadas por esclavos o galeotes encadenados a los bancos.

Es extraño que hayan sido los republicanos quienes hayan retirado de su asilo y puesto en el mar esa embarcación que sólo puede ser un espectro de las malas instituciones del pasado.

Las cosas son siempre así; y bien dice el pueblo: donde menos se espera, de ahí sale²⁴⁴.

A Napoleón, que era arribista y se hizo a costa de los encantos de Josefina, no le gustaba que se hablara mal de Carlo Magno, ni de Luis XV, según dicen, porque se consideraba heredero de esas majestades.

Los jefes republicanos que nos dirigen se sueñan herederos de Dom João VI y, por eso, le desenterran la galeota de su tumba en la isla das Cobras y de ella se sirven en sus propias fiestas.

En la vida de los pueblos, no hay interrupciones, no hay colapsos.

Las revoluciones se suceden, pero en el fondo las cosas siguen igual y vienen finalmente las novedades que aquellas traen a

²⁴⁴ La expresión a la que el cronista irónicamente alude es la opuesta: “De onde menos se espera, daí é que não sai nada” [“De donde menos se espera, de ahí es que no sale nada”].

<p>ligar com as velharias que foram derrubadas.</p> <p>Presidente e rei são um e a mesma coisa. Está aí a galeota real, para dizê-lo.</p>	<p>ligarse con las antiguallas que fueron derrumbadas.</p> <p>Presidente y rey son uno y lo mismo. Está ahí la galeota real, para decirlo.</p>
---	--

Crónica IV. 26/08/1922. Careta

Edição utilizada: LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Toda crônica*. Org. Beatriz Resende e Rachel Valença. Vol. 2. Rio de Janeiro: Agir, 2004b. Pp. 553-556.

Os enterros de Inhaúma

Certamente há de ser impressão particular minha não encontrar no cemitério municipal de Inhaúma aquele ar de recolhimento, de resignada tristeza, de imponderável poesia do Além, que encontro nos outros. Acho-o feio, sem compunção, com um ar morno de repartição pública; mas se o cemitério me parece assim, e não me interessa, os enterros que lá vão ter, todos eles, aguçam sempre a minha atenção quando os vejo passar, pobres ou não, a pé ou em coche-automóvel.

A pobreza da maioria dos habitantes dos subúrbios ainda mantém neles esse costume rural de levar a pé, carregados a braços, os mortos queridos.

É um sacrifício que redunde num penhor de amizade, em uma homenagem das mais sinceras e piedosas que um vivo pode prestar a um morto.

Vejo-os passar e calculo que os condutores daquele viajante para tão longínquas paragens, já andaram alguns quilómetros e vão carregar o amigo morto, ainda durante cerca de uma légua. Em geral assisto a passagem desses cortejos fúnebres na Rua José

Los entierros de Inhaúma

Ciertamente ha de ser impresión particular mía no encontrar en el cementerio municipal de Inhaúma aquel aire de recogimiento, de resignada tristeza, de imponderable poesía del Más Allá, que encuentro en los demás. Me parece feo, sin compunción, con un aire tibio de repartición pública; pero si el cementerio me parece así, y no me interesa, los entierros que allá habrá, todos ellos, aguzan siempre mi atención cuando los veo pasar, pobres o no, a pie o en coche-automóvil.

La pobreza de la mayoría de los habitantes de los suburbios aún mantiene ahí la costumbre rural de llevar a pie, cargados a brazos, a los muertos queridos.

Es un sacrificio que redunde en una prenda de amistad, en un homenaje de los más sinceros y piadosos que un vivo puede prestarle a un muerto.

Los veo pasar y calculo que los conductores de aquel viajante para tan remotos parajes, ya caminaron algunos kilómetros y van a cargar al amigo muerto, todavía durante cerca de una legua. En general miro el paso de esos cortejos fúnebres en la Calle José Bonifácio esquina Estrada Real.

Bonifácio canto da Estrada Real. Pela manhã gosto de ler os jornais num botequim que há por lá. Vejo os Órgãos, quando as manhãs estão límpidas, tintos com a sua tinta especial de um profundo azul-ferrete e vejo uma velha casa de fazenda que se ergue bem próximo, no alto de uma meia laranja, passam carros de bois, tropas de mulas com sacas de carvão nas cangalhas, carros de bananas, pequenas manadas de bois, cujo campeiro cavalga atrás sempre com o pê direito embaralhado em panos.

Em certos instantes, suspendo mais demoradamente a leitura do jornal, e espreguiço o olhar por sobre o macio tapete verde do capinzal intermimo que se estende na minha frente.

Sonhos de vida roceira me vêm; suposições do que aquilo havia sido, ponho-me a fazer. Índios, canaviais, escravos, troncos, reis, rainhas, imperadores –tudo isso me acode à vista daquelas coisas mudas que em nada falam do passado.

De repente, tilinta um elétrico, buzina um automóvel, chega um camião carregado de caixas de garrafas de cerveja; então, todo o bucolismo do local se desfaz, a emoção das priscas eras em que os coches de Dom João VI transitavam por ali, esvai-se e

Por la mañana me gusta leer los periódicos en un bar que hay por allá. Veo los Órgãos, cuando las mañanas están límpidas, tintos con su tinta especial de un profundo azul oscuro y veo una vieja casa de hacienda que se yergue bien próxima, en lo alto de una media naranja²⁴⁵, pasan carros de bueyes, tropas de mulas con sacas de carbón en las cangallas, carros de bananas, pequeñas manadas de vacas, cuyo campero cabalga atrás siempre con el pie derecho envuelto en paños.

En ciertos instantes, suspendo más largamente la lectura del periódico, y desperezo la mirada sobre la suave alfombra verde del tapiz interminable que se extiende frente a mí.

Sueños de vida rural me vienen; suposiciones de lo que aquello había sido, me pongo a hacer. Indios, cañaverales, esclavos, prisiones, reyes, reinas, emperadores –todo eso acude en vista de aquellas cosas mudas que en nada hablan del pasado.

De repente, tintinea un eléctrico, toca bocina un automóvil, llega un camión cargado de cajas de cerveza; entonces, todo el bucolismo del lugar se deshace, la emoción de las pretéritas eras en las que los coches de Dom João VI transitaban por ahí, se desvanece y

²⁴⁵ N.T. Dícese de los morros de vertientes redondeadas.

ponho-me a ouvir o retinir de ferro malhado, uma fábrica que se constrói bem perto.

Vem porém o enterro de uma criança; e volto a sonhar.

São moças que carregam o caixão minúsculo; mas, assim mesmo, pesa. Percebo-o bem, no esforço que fazem.

Vestem-se de branco e calçam sapatos de salto alto. Sopesando o esquite, pisando o mau calçamento da rua, é com dificuldade que cumprem a sua piedosa missão. E eu me lembro que ainda têm de andar tanto! Contudo, elas vão ficar livres de um suplício; é o do calçamento da Rua do Senador José Bonifácio. É que vão entrar na Estrada Real; e, naquele trecho, a prefeitura só tem feito amontoar pedregulhos, mas tem deixado a vetusta via pública no estado de nudez virginal em que nasceu. Isto há anos que se verifica.

Logo que as portadoras do defunto pisam o barro unido do velho trilho, adivinho que elas sentem um grande alívio dos pés à cabeça. As fisionomias denunciam. Atrás, seguem outras moças que as auxiliarão bem depressa, na sua tocante missão de levar um mortal à sua última morada neste mundo; e, logo após, graves cavalheiros de preto, com o chapéu na mão, carregando palmas de flores naturais, algumas com aspecto silvestre, e baratas e humildes coroas artificiais fecham o cortejo.

me pongo a escuchar el retiñir del hierro golpeado, una fábrica que construyen bien cerca.

Viene, no obstante, el entierro de un niño; y vuelvo a soñar.

Son muchachas las que cargan el cajón minúsculo; pero, aun así, pesa. Lo percibo bien, en el esfuerzo que hacen.

Se visten de blanco y calzan zapatos de taco alto. Equilibrando el esquite, pisando el mal pavimento de la calle, es con dificultad que cumplen su piadosa misión. ¡Y yo me acuerdo de que aún deben caminar tanto! Pero van a quedar libres de un suplicio; es el del pavimento de la Calle do Senador José Bonifácio. Es que van a entrar a la Estrada Real; y, en aquel trecho, la municipalidad sólo ha hecho amontonar pedregullo, pero ha dejado a la vetusta vía pública en el estado de desnudez virginal en que nació. Esto hace años que se verifica.

Enseguida que las portadoras del difunto pisan el barro unido del viejo trillo, adivino que sienten un gran alivio de pies a cabeza. Las fisionomías denuncian. Atrás, vienen otras muchachas que las auxiliarán bien de prisa, en la tocante misión de llevar a un mortal a su última morada en este mundo; y, enseguida, graves caballeros de negro, con el sombrero en la mano, cargando palmas de flores naturales, algunas con aspecto silvestre, y baratas y humildes coronas artificiales

Este calçamento da Rua Senador José Bonifácio, que deve datar de uns cinquenta anos, é feito de pedacinhos de seixos mal ajustados e está cheio de depressões e elevações imprevistas. É mau para os defuntos; e até já fez um ressuscitar.

Conto-lhes. O enterro era feito em coche puxado por muares. Vinha das bandas do Engenho Novo, e tudo corria bem. O carro mortuário ia na frente, ao trote igual das bestas. Acompanhavam-no seis ou oito caleças, ou meias caleças, com os amigos do defunto. Na altura da estação de Todos os Santos, o cortejo deixa a Rua Arquias Cordeiro e toma perpendicularmente, à direita, a de José Bonifácio. Coche e caleças põem-se logo a jogar como navios em alto-mar tempestuoso. Tudo dança dentro deles. O cocheiro do carro fúnebre mal se equilibra na boléia alta. Oscila da esquerda para a direita e da direita para a esquerda, que nem um mastro de galera debaixo da tempestade braba. Subitamente, antes de chegar aos “Dois Irmãos”, o coche cai num caldeirão, pende violentamente para um lado; o cocheiro é cuspidido ao solo, as correias que prendem o caixão ao carro, partem-se, escorregando a jeito e vindo espatifar-se de

cierran el cortejo.

Este pavimento de la Calle Senador José Bonifácio, que debe datar de unos cincuenta años atrás, está hecho de pedacitos de guijarros mal ajustados y está lleno de depresiones y elevaciones imprevistas. Es malo para los difuntos; y hasta hizo que uno resucitara.

Les cuento. El entierro era realizado en coche tirado por mulas. Venía del lado del Engenho Novo, y todo iba bien. El carro mortuorio iba adelante, al trote igual al de las bestias. Lo acompañaban seis u ocho calesas, o medias calesas, con los amigos del difunto. A la altura de la estación de Todos os Santos, el cortejo deja la Calle Arquias Cordeiro y toma perpendicularmente, a la derecha, la José Bonifácio. Coche y calesas se ponen enseguida a moverse como navíos en altamar tempestuosa. Todo danza dentro de ellos. El cochero del carro fúnebre no logra equilibrarse en el pescante. Oscila de izquierda a derecha, como un mástil de galera bajo la tempestad bravía. Súbitamente, antes de llegar a los “Dois Irmãos”, el coche cae a un *caldeirão*²⁴⁶, pende violentamente hacia un lado; el cochero es escupido al suelo, las correas que atan el cajón al carro, se rompen,

²⁴⁶ N.T. Depresión en el suelo que retiene agua.

encontro às pedras; e – oh! terrível surpresa! do interior do esquife, surge de pé –lépido, vivo, vivinho, o defunto que ia sendo levado ao cemitério a enterrar. Quando ele atinou e coordenou os fatos não pôde conter a sua indignação e soltou uma maldição: “Desgraçada municipalidade de minha terra que deixas este calçamento em tão mau estado! Eu que ia afinal descansar, devido ao teu relaxamento volto ao mundo, para ouvir as queixas da minha mulher por causa da carestia da vida, de que não tenho culpa alguma; e sofrer as impertinências do meu chefe Selrão, por causa das suas hemorróidas, pelas quais não me cabe responsabilidade qualquer! Ah! Prefeitura de uma figa, se tivesses uma só cabeça havias de ver as forças das minhas munhecas! Eu te esganava, maldita, que me trazes de novo à vida!”

A este fato, eu não assisti, nem ao menos morava naquelas paragens, quando aconteceu; mas pessoas dignas de toda a confiança me garantem autenticidade dele. Porém, um outro muito interessante aconteceu com um enterro quando eu já morava por elas, e dele tive notícias frescas, logo após o sucedido, por pessoas que nele tomaram parte.

Tinha morrido o Felisberto Catarino, operário, lustrador e empalhador numa oficina de móveis de Cascadura. Ele morava

resbalando sin remedio y terminan por estrellarse al encuentro de las piedras; y –¡oh! ¡terrible sorpresa! del interior del esquife, surge de pie –ligero, vivo, vivo, el difunto que llevaban a enterrar al cementerio. Cuando atinó y coordinó los hechos no pudo contener la indignación y soltó una maldición: “¡Desgraciada municipalidad de mi tierra que dejás este pavimento en tal mal estado! Yo que iba finalmente a descansar, ¡debido a tu desidia vuelvo al mundo, para escuchar las quejas de mi mujer por la carestía de la vida, de la cual no tengo culpa alguna; y sufrir las impertinencias de mi jefe Selrão, por sus hemorroides, por las cuales no me cabe cualquier responsabilidad! ¡Ah! ¡Municipalidad de miércoles, si tuvieras una sola cabeza verías las fuerzas de mis muñecas! ¡Te estrangulaba, maldita, que me traés de nuevo a la vida!”.

A este hecho, yo no lo vi, ni siquiera vivía por aquellos parajes, cuando ocurrió; pero personas de toda confianza me garantizan su autenticidad. Pero otro muy interesante ocurrió en un entierro cuando ya vivía por ahí, y del mismo tuve noticias frescas, enseguida después de lo sucedido, por personas que en él participaron.

Había muerto Felisberto Catarino, operario, lustrador y mimbreiro en un taller de muebles

no Engenho de Dentro, em casa própria, com um razoável quintal, onde havia, além de alguns pés de laranjeiras, uma umbrosa mangueira, debaixo da qual, aos domingos, reunia colegas e amigos para bebericar e jogar a bisca.

Catarino gozava de muita estima, tanto na oficina como na vizinhança.

Como era de esperar, o seu enterro foi muito concorrido e feito a pé, com um denso acompanhamento. De onde ele morava, até ao cemitério de Inhaúma, era um bom pedaço; mas os seus amigos a nada quiseram atender. Resolveram levá-lo mesmo a pé. Lá fora, e no trajeto, por tudo que era botequim e taverna por que passavam, bebiam o seu trago. Quando o caminho se tornou mais deserto até os condutores do esquife deixavam-no na borda da estrada e iam à taverna “desaltrar”. Numa das últimas etapas do itinerário, os que carregavam, resolveram de mútuo acordo deixar o pesado fardo para os outros e encaminharam-se subrepticiamente para a porta do cemitério. Tanto estes como os demais —é de toda a conveniência dizer— já estavam bem transtornados pelo álcool. Outro grupo concordou fazer o mesmo que tinham feito os carregadores dos despojos mortais de Catarino; um outro, idem; e, assim, todo o acompanhamento, dividido em grupos, tomou o rumo do portão

de Cascadura. Vivía en el Engenho de Dentro, en casa propia, con un razonable patio, donde había, además de algunos naranjos, un umbroso mango, bajo el cual, los domingos, reunía a colegas y amigos para beber y jugar a las cartas.

Catarino gozaba de mucha estima, tanto en el taller como en el vecindario.

Como era de esperar, su entierro fue muy concurrido y hecho a pie, con un denso acompañamiento. De donde vivía, hasta el cementerio de Inhaúma, era un buen trecho; pero sus amigos no quisieron saber de nada. Resolvieron llevarlo a pie mismo. Allá afuera, y en el trayecto, por todo lo que era bar y taberna por donde pasaban, bebían su trago. Cuando el camino se tornó más desierto hasta los conductores del esquife lo dejaban en el borde del camino e iban a la taberna a “desaltrar”. En una de las últimas etapas del itinerario, los que cargaban, resolvieron de mutuo acuerdo dejar el pesado fardo para los demás y se encaminaron subrepticiamente a la puerta del cementerio. Tanto estos, como los demás —es de toda conveniencia decirlo— ya estaban bien trastornados por el alcohol. Otro grupo concordó hacer lo mismo que habían hecho los cargadores de los despojos mortales de Catarino; otro, ídem; y, así, todo el cortejo, dividido en grupos, tomó el rumbo del portón

do campo santo, deixando o caixão fúnebre com o cadáver de Catarino dentro abandonado à margem da estrada.

Na porta do cemitério, cada um esperava ver chegar o esquife pelas mãos de outros que não as deles; mas nada de chegar. Um, mais audaz, após algum tempo de espera, dirigindo-se a todos os companheiros, disse bem alto:

-Querem ver que perdemos o defunto?

-Como? –perguntaram os outros, a uma voz.

-Ele não aparece e estamos todos aqui, refletiu o da iniciativa.

-É verdade, fez outro.

Alguém então aventou:

-Vamos procurá-lo. Não seria melhor?

E todos voltaram sobre os seus passos, para procurar aquela agulha em palheiro...

Tristes enterros de Inhaúma! Não fossem essas tintas pinturescas e pitorescas de que vos revestis de quando em quando de quanta reflexão acabrunhadora não háveis de sugerir aos que vos vêm passar; e como não convenceríeis também a eles que a maior dor desta vida não é morrer...

del camposanto, dejando el cajón fúnebre con el cadáver de Catarino dentro abandonado al borde del camino.

En la puerta del cementerio, cada uno esperaba ver llegar al esquife por las manos de otros que no fueran las suyas; pero nada de llegar. Uno, más audaz, después de algún rato de espera, dirigiéndose a todos los compañeros, dijo bien alto:

– ¿No perdimos al difunto?

– ¿Cómo? –preguntaron los demás, a una sola voz.

– No aparece y estamos todos acá, reflexionó el de la iniciativa.

– Es verdad, dijo otro.

Alguien entonces aventuró:

– Vamos a buscarlo. ¿No sería mejor?

Y todos volvieron sobre sus pasos, para buscar aquella aguja en un pajar...

¡Tristes entierros de Inhaúma! Si no fuera por esas tintas pinturescas y pitorescas de que os revestís de cuando en cuando cuánta reflexión agobiante no hubierais de sugerir a los que os ven pasar; y cómo no convenceríais también a ellos que el mayor dolor en esta vida no es morir...

III.III.XI Mário de Andrade

Crônica I. 15/02/1931. *Diário Nacional*

Edição utilizada: ANDRADE, Mário de. *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. Org. Telê Porto de Ancona Lopez. De São Paulo: Secretaria da Cultura, 1976. Pp. 337-339.

<p>O terno itinerário ou trecho de antologia</p> <p>Saí desta morada que se chama O Coração Perdido e de repente não existi mais. Perdi meu ser. Não é a humildade que me faz falar assim, mas o que serei eu por entre os automóveis?... Só na outra esquina, feita a rua Margarida em que então não pensei, tive um bocado mais de gratidão pros meus pesares e me vi. Estava com dois embrulhos na mão.</p> <p>Um era pro Conservatório, outro era pro Correio, e eles criaram em mim alguma decisão. Minha roupa cor-de-cinza riscava mal na tarde nublada e uma quase sensação da nudez me caceteou. Felizmente as auras vieram, batidas da várzea largada, me afagaram, me levaram pra outros mundos animais em que é bom viver.</p> <p>O ônibus que tomei estava só e eu li sem querer um artigo em francês. A França me aporrinha porque sempre o que me sobra dela são umas letras grandes, com uns dois metros de altura mais ou menos, em que está escrito:</p> <p>CONGO BELGE</p>	<p>El tierno itinerario o trecho de antología</p> <p>Salí de esta morada que se llama <i>O Coração Perdido</i> y de repente no existí más. Perdí mi ser. No es la humildad que me hace hablar así, ¿pero que seré yo por entre los automóviles?... Recién en la otra esquina, hecha la calle Margarida en que entonces no pensé, tuve un bocado más de gratitud pa mis pesares y me vi. Estaba con dos paquetes en la mano.</p> <p>Uno era pal Conservatorio, otro era pal Correo, y ellos crearon en mí alguna decisión. Mi ropa color gris se delineaba mal en la tarde nublada y una casi sensación de desnudez me apaleó. Afortunadamente las brisas vinieron, sonidos de vega lejana, me acariciaron, me llevaron a otros mundos animales en los que es bueno vivir.</p> <p>El ómnibus que tomé estaba vacío y leí sin querer un artículo en francés. Francia me picanea porque siempre lo que me sobra de ella son unas letras grandes, con unos dos metros de altura más o menos, en que está escrito:</p> <p>CONGO BELGE</p> <p>Nunca pude saber de dónde me</p>
--	---

Nunca pude saber donde me vem essa impressão. É muito velha em mim, anterior aos meus dias de infância, talvez... Em todo caso certamente anterior ao dia glorioso em que peia primeira vez li num livro de estudo "le père" e "la mère".

O ônibus corria pela rua das Palmeiras, e assim que as letras francesas se recusaram a me ilustrar, fixando-se em "Congo Belge", fechei os olhos pra não ler. Mas é desagradável andar de auto com os olhos vendados! Acorda a noção do perigo e não se ajusta mais o ser com a realidade. Abri de novo os olhos e fui vendo o que é viajar. Árvore, taboleta, casa, rua, e Nós, os fabulosos.

Na trajetória do ônibus que pela rua das Palmeiras se dirige prá cidade, há uma encruzilhada fecunda em que o destino deles se bifurca. Uns tomam pela rua Barão de Itapetininga, outros seguem prá rua de S. João, rumo da praça do Correio. Esse é sempre um momento feliz para mim. Quando vou chegando lá meu ser inteiro se apaixonou, há coisa mais volúvel que automóvel! ... É inútil a taboleta do ônibus indicar nitidamente pra onde vai, se praça do Patriarca ou do Correio. Ah, se o ônibus quisesse! ... Jamais que ele quer, eu sei. Jamais que ele desejará durante a minha vida, e disso nascem meus melhores sofrimentos. Não afirmo, deseje

viene esa impresión. Es muy vieja en mí, anterior a mis días de infancia, tal vez... En todo caso ciertamente anterior al día glorioso en que por primera vez leí en un libro de estudio "le père" y "la mère".

El ómnibus corría por la calle das Palmeiras, y apenas las letras francesas se negaron a ilustrarme, fijándose en "Congo Belge", cerré los ojos para no leer. ¡Pero es desagradable andar en auto con los ojos vendados! Despierta la noción de peligro y ya no se puede ajustar el ser a la realidad. Abrí de nuevo los ojos y vi lo que es viajar. Árbol, cartel, casa, calle, y Nosotros, los fabulosos.

En la trayectoria del ómnibus que por la calle das Palmeiras se dirige a la ciudad, hay una encrucijada fecunda en que el destino de ellos se bifurca. Algunos toman por la calle Barão de Itapetininga, otros siguen a la calle de São João, rumbo a la plaza do Correio. Ese es siempre un momento feliz para mí. Cuando estoy llegando allá mi ser entero se fascina, ¡hay cosa más voluble que automóvil!... Es inútil que el cartel del ómnibus indique nitidamente a dónde va, si plaza do Patriarca o do Correio. Ah, ¡si el ómnibus quisiera!... Jamás él quiere, lo sé. Jamás él deseará durante mi vida, y de eso nacen mis mejores sufrimientos. No afirmo, desee que se dirija a la Plaza do Patriarca no. Me trastornaba la ternura itineraria,

que ele se dirija à praça do Patriarca não. Me transtornava a ternura itinerária, que, como todas as ternuras, só pode provir da certeza. Mas se o ônibus quisesse! ... Todos os passageiros protestavam com enormes energías e raivas. Eu protestava também. O ônibus sabe disso e por aquela malvadez das coisas contra nós, jamais que nos permite protestar. A docilidade é a vingança das coisas inanimadas. Fico tristonho e sofro com volúpia ali.

Nisto eu pensava com lentidão majestuosa quando o ônibus parou na praça do Correio. Saltei rapidamente dele, como a primavera. No geral, quando o auto está chegando no destino, tomo sempre as minhas precauções pra ser o primeiro a saltar, mas desta vez estava tão entregue a mim que até me assustou chegar. Daí a vivida impressão de primavera que senti. Agilizei-me em volições e uma elasticidade solar moveu-me o corpo. Fiquei tão agradável que quando reparé estava tomando café.

Como é amargamente dramática a reação do bom-senso! Uma comédia curta, me representava tomando aquele impensado café. Era eu, tomando café, a vítima. Era a muito mais lógica felicidade de primeiro me libertar dos embrulhos pra depois gozar melhormente a bebida, o vilão. E,

que, como todas las ternuras, solo puede provenir de la certeza. ¡Pero si el ómnibus quisiera!... Todos los pasajeros protestaban con enormes energías y rabias. Yo protestaba también. El ómnibus lo sabe y por aquella malignidad de las cosas en contra nuestra, jamás nos permite protestar. La docilidad es la venganza de las cosas inanimadas. Quedo tristán y sufro con deleite ahí.

En esto pensaba yo con lentitud majestuosa cuando el ómnibus paró en la plaza do Correio. Salté rápidamente, como la primavera. En general, cuando el auto está llegando a destino, tomo siempre mis precauciones para ser el primero en saltar, pero esta vez estaba tan entregado a mí mismo que hasta me asustó llegar. Por eso la vívida impresión de la primavera que sentí. Me agilicé en voliciones y una elasticidad solar me movió el cuerpo. Quedé tan agradable que cuando reparé estaba tomando café.

¡Qué amargamente dramática es la reacción del sentido común! Una comedia corta, me representaba tomando aquel impensado café. Era yo, tomando café, la víctima. Era la mucho más lógica felicidad de primero liberarme de los paquetes pa después gozar mejormente la bebida, el villano. Y, del otro lado de la escena, todavía y siempre la primavera, Ariel, Chico, Antônio, Nuestro Señor, en fin, todo el desequilibrio

do outro lado da cena, ainda e sempre a primavera, Ariel, Chico Antônio, Nosso Senhor, enfim, todo o desequilíbrio contra a vida.

Quando alguém não puder se vencer, disfarce lendo as taboletas. Mas eu juro que o que badala dentro de mim e chove em apoteoses são esses entes sem nexo da primavera, que só eles conseguem me fornecer uma paisagem de pureza. Tudo o mais é esta vida: jardim inglês, jardim francês e a palmeirinha. Dirfarcem, imbecis, leiam as taboletas!

Eu saudava os conhecidos se rindo pra mim, cedia passagem pras damas, tinha piedade dos pobres, recusava bondosamente os vespertinos que os jornaleiros me ofertavam, tomei um ar de impaciência bem humorada ante a leve nuvenzinha de poeira quando o grilo me fez parar. Passai, veículos da grande cidade anchietana!... Eu deixava passar os veículos, cedia espaço pras novas senhoras e octogenários, compreendia os desocupados e me sentia vaidoso desta nossa humanidade. Oh, como é suave registrar embrulhos no Correio! Todo esse ar apressadinho de trabalho, a irritação servil dos empregados-públicos, a fatalidade imponente da compra de selos...

contra la vida.

Cuando alguien no logre dominarse, disfrace leyendo los carteles. Pero yo juro que lo que suena dentro de mí y llueve en apoteosis son esos entes sin nexo de la primavera, que sólo ellos logran ofrecerme un paisaje de pureza. Todo lo demás es esta vida: jardín inglés, jardín francés y la palmerita. Disfracen, imbéciles, ¡lean los carteles!

Yo saludaba a los conocidos que me reían, dejaba pasar a las damas, tenía piedad de los pobres, recusaba bondadosamente los vespertinos que los canillitas me ofrecían, adquirí un aire de impaciencia bienhumorada ante la leve nubecita de polvo cuando el zorro me hizo parar. ¡Pasad, vehículos de la gran ciudad anchietana!... Yo dejaba pasar los vehículos, cedía espacio a las nuevas señoras y octogenarios, comprendía a los desocupados y me sentía vanidoso de esta nuestra humanidad. ¡Oh, qué suave es registrar paquetes en el Correio! Todo ese aire apuradito de trabajo, la irritación servil de los empleados públicos, la fatalidad imponente de la compra de selos... Los criados barren el edificio. Varias personas escriben cartas para los antípodas, los reporteros buscan ávidamente los asuntos para llenar los

Os criados varrem o edifício. Várias pessoas escrevem cartas pros antípodas, os repórteres buscam avidamente os assuntos pra encher os jornais de azedume legível. Mas no meio daquela lufalufa prodigiosa a blusa azul-cocteau dum marinheiro! Felizmente havia doze embrulhos pra registrar antes do meu e fumei, divertidamente fumei, enquanto a consciência me afagava devagar, sussurrando-me no ouvido: "Homem de bem!"

Quería continuar desse jeito, contando em pormenor o que fiz, o que vivi e senti, porém a intenção de entrar pra uma antologia me prende as vastidões. Fiz o que tinha a fazer, saudei mais conhecidos, e duas horas passadas da partida, eis-me de novo aqui, no *Coração Perdido*.

periódicos de agrura legible. ¡Pero en el medio de aquella *lufalufa*²⁴⁷ prodigiosa la blusa azul-cocteau de un marinero! Afortunadamente había doce paquetes para registrar antes que el mío y fumé, divertidamente fumé, mientras la conciencia me acariciaba despacio, susurrándome al oído: “¡Hombre de bien!”.

Quería seguir de esa manera, contando en pormenor lo que hice, lo que viví y sentí, pero la intención de entrar a una antología me ata las vastedades. Hice lo que tenía que hacer, saludé más conocidos, y dos horas después de la partida, heme de nuevo acá, en *O Coração Perdido*.

²⁴⁷ N.T. “Lufa” es actividad realizada con prisa.

Crónica II. 12/06/1932. *Diário Nacional*

Edición utilizada: ANDRADE, Mário de. *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. Org. Telê Porto de Ancona Lopez. De São Paulo: Secretaria da Cultura, 1976. Pp. 541-543.

O mar

— Vamos pra Santos?

— Mas fazer o quê!

- ... ver o mar.

— ... então vamos.

E assim constantemente, ninguém sabendo, feito os amantes clandestinos, vou pra Santos ver o mar.

A primeira vez que vi o mar, não me esqueço. Parece que isso ficou dentro de mim como uma necessidade permanente do meu ser. Teria uns dez anos, se tanto, estava no Ginásio N. S. do Carmo. Quando chegou o tempo de junho, uns parentes próximos alugaram uma casa muito grande na praia do José Menino, e na mesa falou-se vagamente num convite. E na precisão que todos tínhamos de ir ver o mar. Senti um frio ardente em mim, não sei, o mar das pinturas, verde-limão, com a praia boa da gente disparar. Porém tudo ficara num talvez tão mole, que o mais certo era mesmo ir pra fazenda como sempre. E a minha incapacidade de ser desistiu do mar. Havia a esperança, mais fácil de sentir que eram as férias pra d'aí a duas semanas, fiquei todo nessa esperança.

Ora uma tarde, inda faltavam uns quatro dias prás férias, apareceu

El mar

— ¿Vamos a Santos?

— ¡Pero a qué!

— ... a ver el mar.

— ... entonces vamos.

Y así constantemente, sin que nadie lo sepa, como los amantes clandestinos, voy pa Santos a ver el mar.

La primera vez que vi el mar, no me olvido. Parece que eso quedó dentro de mí como una necesidad permanente de mi ser. Tendría unos diez años, si tenía, estaba en el Ginásio N. S. do Carmo. Cuando llegó el tiempo de junio, unos parientes cercanos alquilaron una casa muy grande en la playa do José Menino, y en la mesa se habló vagamente de una invitación. Y de la necesidad que todos teníamos de ir a ver el mar. Sentí un frío ardiente en mí, no sé, el mar de las pinturas, verde limón, con la playa buena para disparar. Pero todo había quedado en un tal vez medio blando, que lo más seguro era ir al campo como siempre. Y mi incapacidad de ser desistió del mar. Estaba la esperanza, más fácil de sentir eran las vacaciones dentro de dos semanas, quedé todo en esa esperanza.

Ora una tarde, todavía faltaban

um padre na classe, cochichou com o professor, e este disse alto que tinham mandado me chamar em casa e fosse. Agarrei nos livros, papéis, lápis, meio atordoado, sem saber o que era, crivado de olhares invejosos, na orgulhosa petulância de que tivesse acontecido uma desgraça danada em casa, morte de alguém, não sei. Sei que saí muito assustado, mas competentemente feliz. Na porta do colégio estava um primo, homem de idade, rindo pra mim com essa barulhenta complacência dos que uma vez na vida resolvem praticar um ato de caridade. Que fôssemos depressa pra casa, que se eu não queria ir ver o mar, mamãe tinha deixado, o trem partia numa hora. Fiquei simplesmente gelado de comoção. Não é questão de sangue português, isso é bobagem, e parece mesmo que não tenho sangue português: foi de chofre, o mar, uma grandeza longínqua, enorme, fiquei doentio, não ia, me levavam...

Em casa arrumavam a mala, havia pressa, mas francamente eu estava numa ventura mais dolorosa que feliz. Nenhuma ideia do mar tomara até então importância, nem na minha vida de família nem nas histórias que eu vivia em mim. Era mesmo tamanha a insuficiência de dados, de noções, de concepções do mar em mim, que naquela prodigiosa inércia em que eu ficara, meio abobado, a única

unos cuatro días pa las vacaciones, apareció un cura en clase, cuchicheó con el profesor, y este dijo alto que habían mandado llamarme de casa y que fuera. Agarré los libros, papeles, lápices, medio aturdido, sin saber qué era, acribillado por miradas envidiosas, en la orgullosa petulancia de que hubiera ocurrido una desgracia jorobada en casa, muerte de alguien, no sé. Sé que salí muy asustado, pero competentemente feliz. En la puerta de la escuela estaba un primo mío, hombre de edad, que se me reía con esa ruidosa complacencia de los que una vez en la vida resuelven practicar un acto de caridad. Que fuéramos de prisa a casa, que si yo quería ver el mar, mamá me había dejado, el tren partía en una hora. Quedé simplemente helado de conmoción. No es cuestión de sangre portuguesa, eso es una bobada, y parece incluso que no tengo sangre portuguesa: fue de sopetón, el mar, una grandeza distante, enorme, quedé enfermizo, no iba, me llevaban...

En casa armaban la valija, había prisa, pero francamente yo estaba en una ventura más dolorosa que feliz. Ninguna idea del mar había tomado hasta entonces importancia, ni en mi vida de familia ni en las historias que yo vivía en mí. Era así tamaña la insuficiencia de datos, de nociones, de concepciones del mar en mí, que en aquella prodigiosa

realidade que me sustentava a angústia assombrada, eram as palavras: o mar... "O mar... o mar..." estava ecoando meu pensamento, sem mais nada, mas em bimbales formidáveis porém. Entregue inteiramente à prática do meu primo que me levava, tomei o trem sem ver, viajei sem ver. É uma tendência minha, muito pouco provável pelo que tenho sido publicamente, mas é mesmo uma tendência minha, isso de sentir sempre um respeito quase religioso por qualquer espécie de grandeza. Na minha vida particular acabei por tomar uma decisão enérgica: me afastar sistematicamente de todos os indivíduos altamente colocados, porque a presença deles me insulta muito, tenho porte de escravo, uma coisa qualquer me obriga a uma atitude de preestabelecido respeito, que é quase subserviência. Até quando os graúdos falam alguma coisa razoável, com que é inteligente concordar, meu apoiado me fere como se fosse um consentimento de capacho. Creio que achei a explicação do assombro angustiante em que estava, naquela viagem pra ir ver o mar. Era o mar na verdade a primeira grandeza conceptivamente entendida por minha meninice, com que eu ia me encontrar na minha vida. Positivamente viajava sem ver. Não me fica dessa viagem senão a contrariedade topada em Santos.

inercia en que había quedado, medio abobado, la única realidad que me sostenía la angustia perturbada, eran las palabras: el mar... "El mar... el mar..." resonaba mi pensamiento, sin nada más, pero en tañidos formidables sin embargo. Entregado enteramente a la práctica de mi primo que me llevaba, tomé el tren sin ver, viajé sin ver. Es una tendencia mía, muy poco probable por lo que he sido públicamente, pero es de verdad una tendencia mía, eso de sentir siempre un respeto casi religioso por cualquier especie de grandeza. En mi vida particular acabé por tomar una decisión enérgica: alejarme sistemáticamente de todos los individuos altamente colocados, porque su presencia me insulta mucho, tengo porte de esclavo, cualquier cosa me obliga a una actitud de preestablecido respeto, que es casi servilismo. Hasta cuando los corpulentos dicen algo razonable, con lo que es inteligente concordar, mi apoyado me hiere como si fuera un consentimiento de alcahuete. Creó que encontré la explicación de la perturbación angustiante en que estaba, en aquel viaje para ver el mar. Era el mar en realidad la primera grandeza conceptivamente entendida por mi infancia, con la que iba a encontrarme en mi vida. Positivamente viajaba sin ver. No guardo de ese viaje sino la contrariedad encontrada en Santos.

Rebentara uma greve qualquer, ou coisa assim, os bondinhos de burro não estavam circulando. Já era tarde avançada, e meu primo, um sovina de marca maior, nos fez batermos a pé pro José Menino. Só noite fechada chegamos junto da praia, que cheiro! Não me desfaticava, entontecia muito, mais ruim que bom naquele primeiro encontro. A praia parecia acabar perto das casas, comida pela noite nublada. E o mar era aquele ruído incessante, grandiosamente ameaçador, que rolava sem pressa na escuridão. Me mandaram dormir mas dormi mal. Acordava a todo momento, e levantava a cabecinha do travesseiro, pra haurir o silêncio da casa dormida todos os sintomas do mar. Havia sempre o ruído, é certo, mas os parentes conhecidos, o conforto da casa, me decepcionavam vagamente, como se eu tivesse imaginado que de noite é que todo mundo devia estar em guarda, aos gritos erizados, em frente do mar. E só no retardado dia seguinte, enfiado numa roupa-de-banho emprestada, me avistei com o mar. Tenho essa primeira presença dele até hoje nos meus olhos, um mar pardo, cor das nuvens muito baixas, com frio. Mas toda a criançada estava alegíssima com as brincadeiras do banho, e eu era o novato, mimado por todos por isso, na superioridade real que tinham sobre mim, não eram hóspedes e já

Había estallado una huelga cualquiera, o algo así, los tranvías de burros no estaban circulando. Ya era tarde avanzada, y mi primo, un tacaño de marca mayor, hizo que fuéramos a pie a José Menino. Recién de noche cerrada llegamos a la playa, ¡qué aroma! No me desfaticaba, me mareaba mucho, más malo que bueno en aquel primer encuentro. La playa parecía acabar cerca de las casas, comida por la noche nublada. Y el mar era aquel ruido incesante, grandiosamente amenazador, que resonaba sin prisa en la oscuridad. Me mandaron a dormir pero dormí mal. Me despertaba a cada rato, y levantaba la cabecita de la almohada, pa aspirar en el silencio de la casa dormida todos los síntomas del mar. Estaba siempre el ruido, es verdad, pero los parientes conocidos, la comodidad de la casa, me decepcionaban vagamente, como si yo hubiera imaginado que de noche era que todo el mundo debía estar en guardia, a los gritos erizados, enfrente al mar. Y sólo al retardado día siguiente, metido en una ropa de baño prestada, me avisté con el mar. Tengo esa primera presencia suya hasta hoy en mis ojos, un mar pardo, color de las nubes muy bajas, con frío. Pero toda la gurisada estaba alegíssima con los juegos del baño, y yo era el novato, mimado por todos por eso, en la superioridad real que tenían sobre mí, no eran

tinham tomado muitos banhos de mar. Toda a comoção do encontro se diluiu por isso numa criançada, em que tomei um conhecimento excessivo das ondas, pra que continuasse respeitando o mar.

Eu sei que essas recordações sem interesse, fazem pouco caso deste meu cantinho de jornal que, como toda a folha, é destinado aos leitores. Mas eu sinto que algum dia tinha mesmo que fazer parte aos outros destas confissões. Eu gosto muito do mar; e é junto dele, nalguma praia do Nordeste, que pretendo morar.

huéspedes y ya habían tomado muchos baños de mar. Toda la conmoción del encuentro se diluyó por eso en una gurisada, en que tomé un conocimiento excesivo de las olas, pa que siguiera respetando el mar.

Sé que estas recordaciones sin interés, le hacen poco caso a este rinconcito de periódico que, como la hoja, es destinado a los lectores. Pero siento que algún día tenía que de veras hacer partícipes a los demás de estas confesiones. Me gusta mucho el mar; y es junto a él, en alguna playa del Nordeste, donde pretendo vivir.

Crônica III. 08/11/1931. *Diário Nacional*

Edição utilizada: ANDRADE, Mário de. *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. Org. Telê Porto de Ancona Lopez. De São Paulo: Secretaria da Cultura, 1976. Pp. 453-455.

<p>Maleita -I</p> <p>Uma tarde, quando eu já descia o Madeira em busca de Belém e da volta para estes meus pagos detestáveis, o vaticano parou na boca dum Igarapé. Isso por lá sucede sempre. Como os navios não podem determinar hora e até nem dia certo de chegar e as povoações estão no geral muito afastadas umas das outras, mesmo os maiores navios da navegação fluvial que são os vaticanos, fazem papel de bonde, dum bonde caroável, que pára pra tomar passageiro em qualquer lugar da marcha, que pára de seringal em seringal pra entregar carta ou receber borracha. No rio Madeira que é habitadíssimo, é "rio alegre" como me falaram comoventemente, lá, as paradas nos seringais são freqüentíssimas, muitas por dia, e a viagem lenta por natureza, se torna trôpega, dando uma percepção excelente da paciência.</p> <p>Os rios grandes, o Amazonas, o Madeira, são principalmente monótonos e compreensíveis.</p>	<p>Maleita²⁴⁸ - I</p> <p>Una tarde, cuando bajaba ya el Madeira en busca de Belém y de la vuelta a estos mis pagos detestables, el vaticano paró en la boca de un <i>Igarapé</i>²⁴⁹. Eso allá pasa siempre. Como los navíos no pueden determinar hora y ni siquiera día seguro para llegar y las poblaciones están en general muy alejadas unas de otras, hasta los mayores navíos de la navegación fluvial que son los vaticanos, hacen papel de tranvía, de un tranvía amable, que para pa levantar pasajeros en cualquier lugar de la marcha, que para de cauchal en cauchal pa entregar cartas o recibir goma. En el río Madeira que es habitadísimo, es "río alegre" como me dijeron conmovedoramente, allá, las paradas en los cauchales son frecuentísimas, muchas por día, y el viaje lento por naturaleza, se torna torpe, dando una percepción excelente de la paciencia.</p> <p>Los ríos grandes, el Amazonas, el Madeira, son principalmente monótonos y comprensibles.</p>
--	--

²⁴⁸ N.T. Forma informal de referirse a la malaria.

²⁴⁹ N.T. Palabra tupí que designa a un riachuelo que nace en el mato y desemboca en el río.

Resumindo: é um mato vasto e conhecido paredando o beira-rio. Há porém os igarapés. Cada boca de igarapé é um não sei que mundo enorme de sugestões de boniteza, de prazer de aventura, de desejos viciosos de mistério, crime, indiada, nirvanização. São lindas. Uma calma humana sem aquela ostensividade crua e muito sobrenatural dos rios grandes; e por isso mesmo que humana e diminuta, muito mais misteriosa e sugestiva. Dá uma vontade louca da gente se meter igarapé acima, ir ter com não sei que flechas, que pajés, que êxtases parados de existir sem nada mais. E a maleita... O Amazonas é rio são, pouca maleita e só no tempo de vazante. O Madeira já não é mais "rio doente", a maleita vai diminuindo gradativamente. É rio que já não se compara com o Javari, por exemplo, que este é rio doente de verdade, não escapa ninguém. Os misteriosos igarapés, gráceis de curvas, partindo prás não-civilizações paradíssimas, dão principalmente esse desejo de maleita que se tornou desde essas sugestões amazônicas uma verdadeira obsessão na minha vida. Eu sei que, sob o nosso ponto-de-vista litorâneo-europeu, é horroroso isso que estou falando. Sei também que qualquer

Resumiendo: es un mato vasto y conocido paredeando la orilla del río. Pero están los *igarapés*. Cada boca de *igarapé* es un no sé qué mundo enorme de sugerencias de hermosura, de placer de aventura, de deseos viciosos de misterio, crimen, indiada, nirvanización. Son lindas. Una calma humana sin aquella ostensividad cruda y muy sobrenatural de los ríos grandes; y por eso mismo humana y diminuta, mucho más misteriosa y sugestiva. Dan unas ganas locas de meterse *igarapé* arriba, ir tener con no sé qué flechas, que *pajés*²⁵⁰, qué éxtasis detenidos de existir sin nada más. Y la *maleita*... El amazonas es un río sano, poca *maleita* y sólo en época de bajante. El Madeira ya no es más un "río enfermo", la *maleita* va disminuyendo gradualmente. Es río que ya no se compara con el Javari, por ejemplo, que este es un río enfermo de verdad, no se escapa nadie. Los misteriosos *igarapés*, gráciles de curvas, partiendo hacia las no-civilizaciones detenedísimas, dan principalmente ese deseo de *maleita* que se tornó desde esas sugerencias amazónicas una verdadera obsesión de mi vida. Sé que, desde nuestro punto de vista litoral-europeo, es horroroso eso que estoy diciendo. Sé también que cualquier sujeto que ya tembló un

²⁵⁰ N.T. En las tribus tupí-guaraní, el responsable por la conducción de los rituales mágicos.

<p>sujeito que já tremeu um dia na cama, obrigando a casa a tremer, vai me chamar de "futurista" ou de maluco. Sei mais que existe o fácil argumento em contrário de que se quero ter maleita é só ir na beira do Mogi e... tomar maleita. Tudo isso é pueril. Não quero tomar maleita aqui em S. Paulo, sofrer horrorosamente a doença nesta cidade, onde os trabalhos, a luta pela vida, a Civilização, me tornavam desesperadamente odiosa, moral e fisicamente odiosos a doença, o depauperamento, a impossibilidade de trabalhar. Sei que com a nossa idiotíssima civilização importada, um indivíduo não se envergonha de arrebentar o fígado à custa de "whisky" e cocteis, não se envergonha de perder uma perna num desastre de automóvel ou quebrar o nariz numa virada de patinação, mas abomina os prazeres sensualísimos, tão convidadores ao misticismo, do delicioso bicho-de-pé. Que por nós é considerado uma falta de educação. Não se amola de dormir num quarto de hotel, num trem noturno, onde a tuberculose dorme; sorrindo passa a língua num selo de carta, até sendo essa coisa esteticamente nojenta que é o selo amarelo e vermelho da</p>	<p>día en la cama, obligando a la casa a temblar, va a llamarme "futurista" o loco. Sé además que existe el fácil argumento contrario de que si quiero <i>maleita</i> basta con ir a la orilla del Mogi y... agarrarme <i>maleita</i>. Todo eso es pueril. No quiero agarrarme <i>maleita</i> acá en São Paulo, sufrir horrorosamente la enfermedad en esta ciudad, donde los trabajos, la lucha por la vida, la Civilización, me tornaban desesperadamente odiosa, moral y físicamente odiosos, la enfermedad, la depauperación, la imposibilidad de trabajar. Sé que con nuestra idiotísima civilización importada, un individuo no se avergüenza de reventarse el hígado a costa de "whisky" y cócteles, no se avergüenza de perder una pierna en un desastre de automóvil o quebrarse la nariz en una vuelta de patinaje, pero abomina los placeres sensualísimos, tan convidadores al misticismo, del delicioso <i>bicho-de-pé</i>²⁵¹. Que por nosotros es considerado una falta de educación. No le joroba dormir en un cuarto de hotel, en un tren nocturno, donde la tuberculosis duerme; sonriendo pasa la lengua por un sello de carta, ¡incluso cuando esa cosa estéticamente horrible es el sello amarillo y rojo de la Segunda República!... ¡Pues</p>
--	--

²⁵¹ N.T. Parásito sifonáptero que ataca la planta de los pies de humanos y de animales domésticos.

Segunda República! ... Pois passa a língua num selo desses e considerará uma depravação, a gente desejar a maleita! O tapuio do Solimões, o maleiteiro do Javari, não morrem mais abundantemente que o paulistano ou o carioca, morre de outras doenças, e é só. A gritos de Higiene (não discuto e reconheço o valor da higiene), a berros de cirurgia e a enriquecimento de jornais, com anúncios de remédios que a gente ingere pela boca mortífera, nós nos iludimos dentro da nossa pseudo-sabedoria, imaginando que os nossos recursos são maiores, e que o conforto duma poltrona é maior que o do chão duro. Quando tudo não passa duma simples questã [sic] de mentalidade e costume.

Resta o argumento incontestável de que o acceso de tremedeira na maleita é um sofrimento danado. Não discuto. Deve de ser pois que todos os maleitosos afirmam isso. Assim a obsessão da minha vida, não é o acceso de febre. Nem no acceso de febre se resume a filosofia da maleita, com perdão da palavra. Está claro que o meu desejo é mais elevado. Quero, desejo ardientemente é ser maleitoso não aqui, com trabalhos a fazer, com a última revista, o próximo jogo de futebol, o próximo livro a terminar. Desejo a

passa la lengua por un sello de esos y considerará una depravación, que deseemos la *maleita*! El *tapuio*²⁵² del Solimões, el *maleiteiro* del Javari, no mueren más abundantemente que el paulistano o el carioca, muere de otras enfermedades, y punto. A gritos de Higiene (no discuto y reconozco el valor de la higiene), a los chillidos de cirugía y al enriquecimiento de los periódicos, con anuncios de remedios que ingerimos por la boca mortífera, nos ilusionamos dentro de nuestra pseudosabiduría, imaginando que nuestros recursos son mayores, y que la comodidad de una poltrona es mayor que la del piso duro. Cuando todo no es más que una cuestión de mentalidad y costumbre.

Resta el argumento indiscutible de que el acceso de temblor en la *maleita* es un sufrimiento horrible. No lo discuto. Debe de ser, pues todos los *maleiteiros* afirman eso. Así la obsesión de mi vida, no es el acceso de fiebre. Ni en el acceso de fiebre se resume la filosofía de la *maleita*, con perdón de la palabra. Está claro que mi deseo es más elevado. Quiero, deseo ardientemente ser *maleitoso* no acá, con trabajo para hacer, con la última revista, el próximo partido de fútbol, el próximo libro para terminar. Deseo la enfermedad con todo su ambiente y expresión, en

²⁵² N.T. Forma de denominar a los indígenas del grupo *tapuia*.

doença com todo o seu ambiente e expressão, num igarapé do Madeira com seus jacarés, ou na praia de Tambaú com seus coqueiros, no silêncio, rodeado de deuses, de perguntas, de paciências. Com trabalhos episódicos e desdatados, ou duma vez sem trabalho nenhum. Quanto ao sofrimento dos acessos periódicos, não é isso que desejo, mas a prostração posterior, o aniquilamento assombrado, cheio de medos sem covardia, a indiferença, a semi-morte igualitária. Que só em determinados lugares e não aqui posso ter. Quanto ao acesso, passa. E em nossa civilização o cocainômano, por prazeres possíveis, não agüenta galhardo a função, os trejeitos a que obriga o pó? Ninguém dirá, nem mesmo o morfinômano, que uma injeção seja agradável. Vamos além: a infinita maioria dos cocteis, a infinita maioria das bebidas fortes é soberanamente desagradável. E nós bebemos tudo isso, por uma infinidade de tendências, de aspirações, de curiosidades, de vaidades, impossíveis de analisar completamente. E pela satisfação de prazeres, de estados fisiopsíquicos posteriores, nós nos sujeitamos a todos esses horrores, e nos sujeitamos a fazer visitas, a participar nosso casamento, a acompanhar enterro, ler jornais, bancar de alegres, e outros sofrimentos e martírios mais

un *igarapé* del Madeira con sus yacarés, o en la playa de Tambaú con sus cocoteros, en el silencio, rodeado de dioses, de preguntas, de paciencias. Con trabajos episódicos y desdatados, o de una vez sin ningún trabajo. En cuanto al sufrimiento de los accesos periódicos, no es eso lo que deseo, sino la postración posterior, la aniquilación perturbada, lleno de miedos sin cobardía, la indiferencia, la semimuerte igualitaria. Que sólo en determinados lugares y no acá puedo tener. En cuanto al acceso, pasa. Y en nuestra civilización el cocainómano, por placeres posibles, ¿no aguanta galhardo la picazón, las muecas a las que lo obliga el polvo? Nadie dirá, ni siquiera un morfinómano, que una inyección es agradable. Vamos más lejos: la infinita mayoría de los cócteles, la infinita mayoría de las bebidas fuertes es soberanamente desagradable. Y nosotros bebemos todo eso, por una infinidad de tendencias, de aspiraciones, de curiosidades, de vanidades, imposibles de analizar completamente. Y por la satisfacción de los placeres, de estados psicopsíquicos posteriores, nos obligamos a todos esos horrores, y nos obligamos a hacer visitas, a participar nuestro casamiento, a acompañar entierros, leer periódicos, hacer de alegres, y otros sufrimientos y martirios más mayores y más cotidianos que el

<p>maiores e mais quotidianos que o acesso de tremedeira. Ora vocês querem ser "civilizados", sejam! Mas eu tenho uma apaixonada atração pela maleita.</p> <p>Ia contar aquela tarde do rio Madeira, não contei... Fica pra domingo.</p>	<p>acceso de temblor. Ora ustedes quieren ser "civilizados", ¡sean! Pero yo tengo una ferviente atracción por la <i>maleita</i>.</p> <p>Iba a contar aquella tarde del río Madeira, no conté... Queda pal domingo.</p>
--	--

CAPÍTULO IV. COMENTARIOS SOBRE LA TRADUCCIÓN

El lugar deliberado de los comentarios sobre la traducción al final de esta tesis tiene que ver, por una parte, con la decisión de trabajar con relativa flexibilidad teórica a la hora de traducir las crónicas elegidas, textos pertenecientes a un género sobre cuyas particularidades en traducción no hay una reflexión copiosa. Si bien en el CAPÍTULO I hay una referencia extensa a la poética de la “transcreación” de Haroldo de Campos, ese insumo teórico, como se buscó que quedara claro, estaba allí para justificar en términos relacionales la elaboración de la antología en traducción, así como para posicionar a la traducción en tanto gesto crítico, pero no como fórmula única de cómo las decisiones en un nivel más pormenorizado debían ser tomadas. El presente capítulo tiene como objetivo presentar las decisiones puntuales en función de un proyecto de traducción que previamente será descripto, así como discutir elementos que podrían postularse como característicos de la traducción del género.

Si la crónica no es ampliamente traducida, es en parte por una asunción de la imposibilidad de su traducción, de una fijación a las circunstancias particulares que inviabilizaría la circulación no solamente fuera de la lengua, sino también, se podría agregar, a la interna de la misma. En un ensayo sobre la crónica, Paulo Rónai reconocía su interés en haber compilado una antología en traducción del género, empresa que habría dejado de lado porque “si la crónica posee alguna característica sustancial, es precisamente su intraducibilidad” (RÓNAI, 2014: 176). Las razones que Rónai argüía contra tal posibilidad eran la vinculación a la “tierra”, a las cuestiones sentimentales, a los hábitos lingüísticos y a la realidad social, elementos que demandarían tantas notas que extinguirían la característica más remarcable de la crónica, a su entender, la “levedad”.

La postura de Rónai, eximio traductor no deja de ser sugestiva. Claramente, refiere a las marcas que hacen local al texto: la referencia mínima al hecho trivial, la recurrencia a un trasfondo compartido, por ejemplo. No obstante lo anterior, es válido inquirir si esas marcas no aparecen también en otros géneros que sí son traducidos, con diferentes estrategias para trabajar con esa marca de un tiempo y un espacio determinado, ambos elementos que usualmente se transforman en valores del texto traducido.

Es razonable pensar que existen otras fuerzas actuando en esa supuesta “intraducibilidad”. Una dificultad que surge con insistencia, y que parece clave para explicar la poca frecuencia de la traducción de crónicas, sobre todo del Siglo XIX en el contexto iberoamericano, es la

vastedad del universo a traducir, y la ausencia de herramientas críticas comprensivas que ayuden a trabajar con el objeto elegido. En el CAPÍTULO III se pretendió describir tal panorama, que carece de análisis comparativos cuando se trabaja de una lengua a otra, y de una tradición a otra. Esta razón no es tanto traductiva, sino más bien crítica, aunque tiene consecuencias sobre el plano de las traducciones realizadas, escasas.

Valgan ciertas puntualizaciones en torno a la discusión de los párrafos anteriores. Parece oportuno retomar la consideración de la propia materialidad del soporte original de la crónica como obstáculo para la circulación de estos textos. No se trata de un elemento menor, ya que indica desde el vamos de la publicación una simbiosis con la página, con la cotidianeidad, que la lógica interna del periódico refuerza. La crónica convive en ese espacio como una digresión, un escape, pero asida a tal contexto impreso, al acontecimiento puntual. En ese sentido, sí surge con y desde el ritmo de la periodicidad, lo cual no quiere decir que una vez desagregada de ese cuerpo, no pueda tornarse otro texto, que es lo que ocurre en la antología.

¿En qué medida la noticia cercana a nivel de la página, no indica una dirección de lectura de la crónica que la comenta/ ficcionaliza/ ironiza; y hasta qué punto al arrancarla de ese medio material el texto no comienza a transformarse, perdiendo su referencia, pero postulándose para una atemporalidad que puede llegar a prescindir de esa información? Inclusive en una edición anotada, el dato factual, ya sea histórico, sociológico, literario, es ya una reelaboración posterior, compensando el vínculo perdida. En este sentido, la intraducibilidad a la que hace referencia Rónai se podría aplicar asimismo al pasaje de la crónica al libro, por ejemplo, fenómeno que, no obstante, no es impedimento para la traducción.

A todo esto se suma la disponibilidad de archivos de periódicos digitalizados online en la actualidad, que permite una búsqueda sincronizada que hubiera demandado largos períodos de tiempo hace algunos años. La edición de las crónicas completas de cronistas brasileños, y también del ámbito del castellano, asimismo se relaciona con esta oferta de información, capaz de ser organizada por criterios específicos y luego corroborada por exhaustivas búsquedas de información en internet. Además, la digitalización posee la virtud de hacer un inventario de lo disponible, en ocasiones lo que ha resistido al paso del tiempo en términos materiales, y de colocar ese material al resguardo de eventuales pérdidas o roturas.

Este capítulo, más breve que los anteriores, se estructura en cuatro partes. La primera, titulada “Un antecedente y consideraciones de rigor”, comenta una disertación de maestría que funciona como antecedente de este trabajo en términos de traducción, ya que traduce y comenta las crónicas de Roberto Arlt al portugués. A partir de esa revisión, en el apartado “El proyecto de traducción”, se trazan las grandes líneas del presente proyecto de antología, no atendiendo las cuestiones puntuales por cronistas, que son objeto del tercer apartado. A continuación, están dispuestos los “Comentarios generales y por cronista”, que como el título indica, ofrecen comentarios generales sobre la traducción de crónica como género, para luego centrarse en cada cronista en particular.

IV.I Un antecedente y consideraciones de rigor

Están presentes en esta tesis la realización de la antología en traducción y la eventual instancia de publicación posterior. Es decir, en la figuración del público al que se dirige la antología, pesa tanto el lector de la instancia académica, como el otro, menos predecible, que sería el lector al cual se destina la consecución práctica de la tesis, la antología en traducción. Una vez más, la doble naturaleza de la tesis se expresa en la figuración del lector, en la disposición de la antología, y ahora en este caso, por medio de las estrategias traductivas propuestas.

En una entrevista publicada en la revista *Nonada* en 2011, Maria Paula Gurgel Ribeiro se refiere a las decisiones tomadas en su tesis de maestría, dedicada a la traducción de las *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt. Cuando comenta las notas a pie de página, Ribeiro recuerda que en un primer momento hubo una decisión deliberada de no usarlas, aunque cuando revisita el texto –presumiblemente para la publicación por la editorial Iluminuras, indica que:

Curiosamente, acabo de revisar la traducción de las *Águas-fortes portenhas*, de Roberto Arlt y, a diferencia de la tesis de maestría, ahora consideré necesario insertar notas, en la medida en que Arlt cita innumerables literatos de la época (años 20-30), que son desconocidos para gran parte de los

lectores brasileños²⁵³. (CESCO, ABES, 2011: 137).

En efecto, una revisión del texto traducido por Ribeiro (ARLT, 2013), muestra numerosas notas a pie de página con información sobre personalidades de la época en las crónicas “porteñas” –que como indica la traductora él llamaba de “notas”–, mientras que en aquellas crónicas “cariocas” las notas son menos en cantidad, referidas fundamentalmente a informaciones editoriales sobre los textos en cuestión. La razón es estratégica, y se explica por cada proyecto en cuestión. En este caso, vemos un cruce de textos y públicos, de crónicas escritas en Argentina para un público de la época, y de otras crónicas escritas en Rio de Janeiro para un público rioplatense, que en la traducción se invierte. De esta manera, terminan siendo crónicas pensadas para un público porteño, leídas por un público brasileño contemporáneo, lo que no deja de descentrar la forma de imaginarlas en traducción, y de demandar estrategias disímiles en un proyecto que se estructura teniendo esa condicionante en cuenta.

Las operaciones de Ribeiro, explicitadas en la introducción a la traducción, titulada “Roberto Arlt e as *Águas-fortes*”, revelan ser fruto de una aproximación sistemática sobre la lengua de Arlt y sus herramientas. Hay al principio una introducción histórica y biográfica del autor, comprensible en un volumen dirigido a un público no académico. Existe por detrás de este proyecto una decisión deliberada de dejar las fechas de publicación, refuerzo de la naturaleza ajena al libro de la crónica que es allí publicada, evidenciada por ese pequeño número. Tal huella funciona así como vínculo con un exterior que no está allí, sino reformulado. No obstante, no es únicamente en ese plano que Ribeiro evidencia el manejo del texto a editar y traducir. También pone sobre la mesa las soluciones encontradas para algunas marcas del texto de Arlt, como el particular gesto de introducir el lunfardo rioplatense en el texto, recreado en la traducción al portugués por la vía de la lengua de los inmigrantes italianos paulistanos, solución ya existente en el repertorio de la lengua en Alcântara Machado en *Brás, Bexiga e Barra funda* (1927), como ella misma anota. Esta elección se revela sugestiva

²⁵³ “Curiosamente, acabo de revisar a tradução das *Águas-fortes portenhas*, de Roberto Arlt e diferentemente da dissertação, agora achei necessário inserir notas na medida em que ele cita inúmeros literatos da época (anos 20-30), que são desconhecidos de grande parte do leitor brasileiro”.

dentro del proyecto de traducción, como una doble labor de movimiento e inserción en la estela de un cronista contemporáneo a Arlt en Brasil.

Tal operación es la misma que Haroldo de Campos, analizando la traducción de Edward Fitzgerald de “The Rubáiyát”, defendía en su hermano Augusto al traer el poema al portugués, insertándolo en otra temporalidad (CAMPOS, 1984), comentada en el primer capítulo de esta tesis. La mudanza del universo referencial hacia Shakespeare en Fitzgerald, y hacia João Cabral y João Gilberto en Augusto de Campos, traería esa inserción traductiva en vistas de la tradición, apropiación que Haroldo de Campos denomina como “usurpatoria”, y en la que se incorpora una dimensión no estrictamente individual a la obra traducida. Se trata, pues, de poner a la traducción en diálogo con la tradición en que se inserta, con las partes productivas para el objetivo de la traducción propuesta.

Hay otro elemento a tener en cuenta cuando leemos las mencionadas apreciaciones de Ribeiro: en un trabajo académico con el formato de traducción comentada, una cosa es la tesis, y otra diferente la posible publicación futura del trabajo resultante. Por lo tanto, las anotaciones sobre la traducción emprendida que se ofrecen en el presente capítulo se refieren a la estrategia de traducción con miras no solamente a su inserción en el panorama de los Estudios de la Traducción, sino también a la efectiva circulación de la antología en traducción.

¿Cuál es el lector que se construye en este gesto?, podríamos preguntarnos, y la respuesta es un oscilar entre lo académico y el mercado editorial. Es un dato no menor, una vez que surge en la intersección entre antología y traducción del CAPÍTULO I, se fundamenta en el gesto crítico del CAPÍTULO II, y se materializa en el CAPÍTULO III. Ahora es momento de explicitar sus móviles.

IV.II El proyecto de traducción

Al ser abordadas como dos tareas simultáneas, antología y traducción se tornan dimensiones inseparables, y las reflexiones sobre una y otra en ocasiones se superponen y confunden. Hasta este momento, he planteado consideraciones con respecto al corpus antologado, a la selección de las crónicas a traducir, y al objetivo más general de hacer convivir una tendencia arcaizante en términos de lengua y de soporte, con la actualización que supone antologar y traducir

estas crónicas en el Siglo XXI. Seleccionar y traducir, a pesar de sus diferencias, no pueden ser desagregadas del plan general al que pertenecen. Por lo tanto, el proyecto de traducción se orientó según el objetivo arcaizante/actualizador mencionado, que atraviesa la tesis de comienzo a fin, y que se relaciona con cada uno de los capítulos anteriores.

Si en el CAPÍTULO I se buscó establecer el carácter particular de las antologías en traducción, con la indisolubilidad de ambas tareas; en el CAPÍTULO II fue esbozado un marco comparativo que cimentara el gesto de la presente antología; y en el CAPÍTULO III se construyó el corpus de cronistas y crónicas, además de presentar la antología en sí. Entre las razones esgrimidas para la selección final estaba el carácter metatextual de algunos de esos textos, la recurrencia a la ironía, y la presencia de desafíos puntuales para la instancia traductiva. En función de todo lo anterior, el proyecto de traducción no puede ser desagregado de la instancia de antologación, aunque su presencia al final de la tesis evidencia que se priorizó el contacto práctico con los textos a la delimitación de un marco teórico previo que pudiera restringir el margen de acción a la hora de traducirlos.

El primer objetivo del proyecto de traducción, en vínculo con la antologación, fue el de visitar las crónicas, manteniendo la distancia temporal y espacial en relación a los textos, al tiempo que se realizaba una actualización por medio de la lengua, la tradición y el formato en que eran insertas. En esta dimensión de la tesis, la meta de arcaizar/actualizar se liga a la vecindad del portugués y del castellano, y la traducción se realizó a partir de la etimología compartida de ambas lenguas, cuando fue posible. Sin temor de arcaizar cuando fuera necesario, se tuvo en cuenta que son crónicas que por sí mismas pertenecen a una temporalidad y espacialidad distantes de la actualidad rioplatense, pero que reunidas en el nuevo cuerpo pueden introducir esa lejanía.

Este aspecto tuvo diferentes tratamientos en cada cronista y cada crónica, que demandaron estrategias puntuales. Por ejemplo, en Alencar se mantuvo la extrañeza de palabras alejadas del léxico actual, pero que dan cuenta de lo inaugurales que se muestran sus textos en el conjunto de la antología. En un cronista como Mário de Andrade, más cercano en sus procedimientos a la actualidad, se introdujeron expresiones que refuerzan la percepción de sincronía con el presente. Incluso con la intención de no trazar una historia de las crónicas, hay vectores de cambio que no quise desconocer en el conjunto. Tal operación tiene que ver con la intención de no desagregar el texto original para una mejor

comprensión del lector, simplificándolo o caricaturizándolo, en la estela de las consideraciones haroldianas sobre la traducción. La discusión de los pronombres personales usados en la traducción de cada una de las crónicas, dispuesto más adelante, dará una idea de esta estrategia por momentos divergente.

También en torno a lo lexical y morfosintáctico, traté de diferenciar el arcaísmo del uso cotidiano de aquel del uso poético, tratando de recrear este último en las decisiones específicas de cada una de las crónicas. Aunque se reorganizaron unidades sintácticas para evitar calcos del portugués en el castellano, cuando pudo ser detectado un uso idiosincrático de estrategias a este respecto, la intención fue la de no reorganizarlo ni normalizarlo.

El proyecto de traducción estuvo asimismo vinculado a la trayectoria personal mencionada al principio de este capítulo, y se estructuró pensando en mi propia variante del castellano, rioplatense, para la antología en traducción. No obstante, esta orientación en la lengua, y en la lectura comparativa ya planteada, no impide que la antología pueda tener lectores de otras variantes del castellano, como bien podría propiciar una edición en formato electrónico. El breve texto introductorio a la antología en traducción se pensó imaginando un lector no sólo académico, que pueda acercarse a las crónicas para una lectura más ingenua. Pero la posibilidad de colocar lo expuesto en los capítulos anteriores como ensayo posterior a la antología, habilitaría un lector perteneciente a la academia, interesado en cuestiones como la elección del corpus, o el proyecto de traducción. En suma, la disposición paratextual de la antología en traducción busca no subestimar la capacidad del lector, tanto por el formato bilingüe para una lectura comparativa entre ambas lenguas, y por instar a la búsqueda por su cuenta de términos y expresiones inusuales que no sean contemplados en las notas.

Dentro de la operación de arcaizar/actualizar, otro de los objetivos fue el de buscar que las crónicas funcionaran en su dimensión estética, además de histórica, mediática, o biográfica. Por lo tanto, se buscó destacar la relativa autonomía de los textos del escenario temporal estricto. Como consecuencia de esta toma de posición, se trató de realizar notas de traducción que no fueran excesivamente informativas, y que contribuyeran a la apreciación de los textos sin ligarlos unívocamente al Brasil del Siglo XIX y principios del XX. En la misma línea se inscribe la fijación del texto en portugués, que no puede ser desagregada de la instancia de traducción, y lo que se hizo fue respetar

la grafía de la fuente del original usado, respetando asimismo la puntuación utilizada por cada cronista.

Las notas elaboradas se refieren sobre todo a aquellos términos que no tuvieran una traducción reduccionista al castellano, y no para topónimos, por ejemplo. Sin embargo, como forma de mantener el vínculo de estos textos con sus circunstancias de publicación, se juzgó importante mantener la fecha y el medio de comunicación donde aparecieron por primera vez. A sabiendas que este dato por sí solo no conserva la heterogeneidad de la página impresa donde vieron la luz, se decidió mantener estos datos como una ligación, aunque más no sea abstracta, al día de hoy, de la periodicidad en que estaban insertos.

IV.II.I Traducción de crónica

Durante el trabajo realizado, surgieron aspectos que deben puntualizarse en torno a la traducción de la crónica. Relacionados con las características textuales del género, así como también con la pertenencia de estos textos al Siglo XIX y comienzo del Siglo XX, tales aspectos reaccionan de una determinada manera cuando sometidos al pasaje de una lengua a otra. En grandes líneas, los mismos son: la relevancia de los topónimos y antropónimos de textos que están insertos originalmente en la prensa periódica; las marcas que indican la pertenencia a una cotidianeidad distante (fecha, nombre del cronista, títulos); y la presencia de culturemas, que derivan en la discusión acerca de la necesidad de inclusión o no de notas explicativas y de traducción.

La traducción de crónicas entre una lengua y otra motiva desafíos similares a los de la instancia de edición de estos textos. Ello se debe, fundamentalmente, al cambio de soporte que implica la mediación de antologación y traducción. La crónica, destinada en un comienzo para la cotidianeidad de un medio de comunicación con un rol clave como el del periódico decimonónico, o la revista, cuando editada o traducida, hace surgir la necesidad de preguntarse acerca de las adecuaciones para funcionar en una actualidad diferente a la que la vio nacer. Desconocer la dimensión histórica de las crónicas, la imbricación con las circunstancias materiales en que surgieron, es tan riesgoso como excluir el valor estético que algunas de ellas poseen. Esto no es una afirmación en detrimento de la especificidad de la traducción. Considero, en suma, que el pasaje entre lenguas es una radicalización del proceso de edición,

ya que aquí entran en juego las transformaciones interlingüísticas²⁵⁴, además de las culturales, históricas, e ideológicas que el proyecto de traducción involucra.

IV.III Comentarios sobre algunos cronistas

Aunque hubo una estrategia global para la traducción en esta antología, la multiplicidad y diversidad de textos traducidos hacen necesarios apuntes específicos por cronista y por crónica traducida, teniendo en cuenta la articulación del proyecto traductivo general con las técnicas puntuales empleadas en cada caso.

Sobre Alencar

Dentro del corpus de la antología, la traducción de Alencar se tornó una operación atenta a varios niveles. Por ejemplo, en las crónicas se buscó mantener el arcaísmo en el nivel lexical, como en el verbo de la siguiente oración: “¿Quién podría **aturar** un cielo azul, un sol brillante y un día límpido y sereno, si no fuera por la lluvia y la temperatura que le sirven de contraste?”. Ello se extendió al orden sintáctico, como en el siguiente ejemplo en el que el régimen preposicional del castellano demandaría una solución distinta:

que predispoë o espírito para as emoções plácidas e serenas.	que predispone al espíritu para las emociones plácidas y serenas.
---	--

En castellano, la preposición más usada para el verbo predisponer es “a”, aunque con menor frecuencia se admite “para”, lo que fue retomado en la traducción propuesta.

Aunque la puntuación fue mantenida sin alteraciones, hubo casos extremos en los que sí fue modificada, quitando, por ejemplo, la coma luego de “mote” en el fragmento que sigue:

²⁵⁴ Recordemos los cambios ortográficos, intralingüísticos, en la edición de crónicas decimonónicas para no afirmar que el fenómeno en traducción es el único que atañe lo lingüístico.

O poeta glosa o mote, que lhe dão, o músico fantasia sobre um tema favorito, o escritor adota um título para seu livro ou o seu artigo.	El poeta glosa el mote que le dan, el músico fantasea sobre un tema favorito, el escritor adopta un título para su libro o su artículo.
---	---

Este tipo de cuestiones de puntuación nos hace pensar en la prisa con que se escribían las crónicas, con escaso margen de tiempo para la instancia de corrección.

Sobre Machado

Machado es uno de los únicos cronistas antologados, junto a João do Rio, que posee hasta el momento una antología de crónicas suyas traducidas al castellano, volumen que se erige como un marco de diálogo con la presente iniciativa. A continuación, coloco pasajes escogidos que evidencian proyectos de traducción diferentes entre la antología de Sexto Piso, traducida por Alfredo Coello (MACHADO, 2008), y la presente iniciativa.

En primer lugar:

ORIGINAL	COELLO	MI TRADUCCIÓN
Eu pertenço a uma família de profetas <i>après coup, post factum, depois do gato morto</i> , ou como melhor nome tenha em holandês.	Yo pertenezco a una familia de profetas <i>après coup post factum</i> , lo que significa “después del gato muerto” o, entonces, como mejor se diga en holandés.	Pertenezco a una familia de profetas <i>après coup, post factum, después de muerto el gato</i> , o como mejor nombre tenga en holandés.

Hay tres aspectos a notar en este fragmento: el calco del uso del pronombre personal de Coello para el comienzo de la oración, cuya presencia es discutible en castellano; la ausencia de comas entre las dos sentencias en diferentes lenguas “après coup” y “post factum”, que sí estaba establecida en la edición de *Folha* que toma como base²⁵⁵; y por

²⁵⁵ Como indiqué en el CAPÍTULO III, la antología publicada por Sexto Piso en 2008 es una traducción de la antología ya existente publicada por la editorial de

último el elemento que me parece más relevante destacar, aquel relacionado con la paráfrasis que el traductor realiza “lo que significa” y el adverbio temporal “entonces”, entre comas.

Tales adiciones normalizadoras de la sintaxis machadiana no solamente introducen una secuencia causal y lógica ajena al texto, sino que también quiebran el ritmo de oraciones concisas enumerativas del original.

Valga otro ejemplo sobre las diferentes traducciones:

ORIGINAL	COELLO	MI TRADUCCIÓN
Por isso digo, e juro se necessário for, que [...]	Por eso digo y juro, si es necesario, que [...]	Por eso digo, y juro si necesario fuera, que [...]

En este caso, la traducción de Coello no solamente asocia el “decir” al “jurar”, asimilándolos dentro del mismo nivel, sino que omite la inversión sintáctica adjetivo + verbo, “se necessário for”.

Siguiendo la misma línea de una traducción parafrástica, valga el ejemplo a seguir:

ORIGINAL	COELLO	MI TRADUCCIÓN
Alforriá-lo era nada; entendi que, perdido por mil, perdido por mil e quinhentos, e dei um jantar.	Concederle la libertad era lo de menos; lo que sí me quedó claro es que había perdido entre mil y mil quinientos y, entonces, ofrecí una cena.	Liberarlo era nada; entendí que, perdido por mil, perdido por mil quinientos, y ofrecí una cena.

Coello amplía explicativamente la referencia al “perdido por perdido” de Machado, introduciendo “lo que sí me quedó claro” como traducción de “entendi”, que en realidad es bastante tenue como afirmación de certeza. Asimismo, vemos de nuevo la introducción del conector “entonces”, que de cierta forma introduce una linealidad en el razonamiento que no maneja Machado. Se pierde así lo descabellado que hay en ofrecer una cena como resultado de liberar a un esclavo.

la *Folha* en 1994, por lo que no estaríamos frente a una “antología en traducción”, sino a una “antología traducida”.

En otro orden de cosas, creí conveniente introducir algunas expresiones informales del castellano para la traducción, para conferirle el tono ligero y sarcástico que se observa en Machado:

ORIGINAL	COELLO	MI TRADUCCIÓN
Pancrácio, que estava à espreita , entrou na sala, como um furacão, e veio abraçar-me os pés.	Pancracio, que estaba a la expectativa , entró a la sala como un huracán, y se me abalanzó a los pies.	Pancrácio, que estaba al alpiste , entró a la sala, como un huracán, y vino a abrazarme los pies.

Puede discutirse si la expresión “estar al alpiste” no es un exceso similar al de Coello al traducir que Pancrácio se “abalanza” a los pies de su amo. Considero, no obstante, que la expresión no es un magnificador de la acción, sino que es una forma de adherirla al castellano rioplatense, recogiendo al mismo tiempo la intención punzante y crítica del texto.

Al mismo tiempo, se hicieron necesarias algunas innovaciones relacionadas con la morfología y la fonología de la lengua, como en:

os bisolhos e os caolhos	a biojos y bizcachos
--------------------------	----------------------

Aquí hay una referencia a la duplicidad de ojos en el primer caso, pero una conjunción del nombre del roedor “vizcacha” más el sustantivo “bizco”, estrábico, con riesgos semánticos, pero justificados por el objetivo fónico del recurso.

Sobre Bilac

El respeto a la puntuación del texto original en la traducción fue puesta a prueba en algunos cronistas más que en otros. Frente a la traducción de Bilac, opté por seguir su estrategia de no comenzar con mayúsculas los períodos luego de los signos de interrogación, como en el siguiente ejemplo:

Vejamos. Por que são os ingleses implicantes, orgulhosos, irascíveis? por que, quando tomam um bonde, esmagam os calos dos vizinhos sem piedade? por que, insaciáveis, aniquilam o Egito e a Índia? porque comem	Veamos. ¿Por qué los ingleses son provocadores, orgullosos, irascibles? ¿ por qué, cuando toman un tranvía, aplastan los callos de los vecinos sin piedad? ¿ por qué, insaciables, aniquilan a Egipto e India? porque comen
--	--

<i>roast-beef</i> , o ignóbil <i>roast-beef</i> sangrento, a imunda posta de carne...	<i>roast-beef</i> , el innoble <i>roast-beef</i> sangriento, la inmunda posta de carne...
---	---

En crónica del 30/03/1895, mantuve la omisión de artículos del portugués para concisión de la crónica en castellano:

Junto aos canteiros, homens descalços vendiam refrescos gelados.	Junto a los canteros, hombres descalzos vendían refrescos helados.
--	--

Sobre Kilkerry

La lengua hermética de Kilkerry hizo que sus crónicas fueran especialmente desafiantes a la hora de la traducción. En el uso de las numerosas palabras en lengua extranjera, se mantuvo en cursivas las que ya estaban de esta manera. Ya en cuanto a los neologismos inventados por el cronista, como “cinemiza, automobiliza”, que sí son introducidos por el verbo “electrizar”, admitido en ambas lenguas, se pudo mantenerlos de manera similar.

Particular atención merecieron las inversiones sintácticas, que le confieren una densidad específica a las crónicas. Asumiendo el riesgo de la inteligibilidad en la lengua de llegada, se buscó “flexionar” la lengua para recibir estos ejercicios. De esta forma, traduje:

esse poder — repouso de espírito, cuja fisionomia se não compreende retardada nos limites inatuais da evolução	ese poder —reposo de espírito, cuya fisionomía se no comprende retardada en los límites inactuales de la evolución
---	---

O incluso, en la misma línea, mantuve la inversión:

já nos não diz satisfatoriamente Fustel de Coulanges, por melhor que haja pensado	ya nos no dice satisfatoriamente Fustel de Coulanges, por mejor que haya pensado
--	---

En el mismo sentido está la prescindencia de los artículos en la traducción de un pasaje como: “No se arrastran pasos, brazos no tiemblan; en la existencia del siglo no se titubea”, que es más permitida

en portugués. Tensar el castellano para recibir estas formulaciones fue por lo tanto una de las determinaciones traductivas.

Igualmente importante es el aspecto sonoro de algunos pasajes de las crónicas traducidas. Como ejemplo de ello, una musicalidad presente en “marulhada soturna”, fue traducida por “marullo soturno”, que cambia el género del sustantivo, pero mantiene la rima interna, que pasa de ser en “marulhada soturna” a ser en “marullo soturno”.

La cercanía entre el castellano y el portugués permitió mantener el registro arcaico de muchos sustantivos, como fue el caso de “olfacción” para traducir “olfação”, o “marullada” para dar cuenta de “marulho”. Incluso el título de la serie de crónicas se beneficia de esta afinidad entre las lenguas en cuestión, una vez que habilita el uso de “Cuotidianas”, en su forma más cercana al latín, y que el *Diccionario Panhispánico de Dudas* de la RAE desaconseja por ser una palabra en desuso, como lo es “Quotidianas” en portugués. Pero esta misma afinidad no quiere decir que no surjan desafíos, como aquel del género distinto en algunos sustantivos. Un ejemplo lo constituye: “o **costume** é o grande assassino. Prendam o sr. costume e as senhoras tradições”, se traduce como: “el **hábito** es el gran asesino. Agarren al Sr. hábito y a las señoras tradiciones”, donde se cambia “costumbre” por “hábito”, para mantener el juego de la masculinidad del término en contrapunto a las “señoras tradiciones”.

IV.IV Decisiones puntuales

Si bien en el apartado anterior son discutidas cuestiones de diversa índole en cada cronista, considero necesario ampliar el abanico de puntos tratados y comentar otras decisiones tomadas. Comencemos por los aspectos lexicales.

Por regla general, se mantuvo la grafía en cursivas para los términos en lengua extranjera que aparecían como tales en las crónicas originales, al margen de que algunos términos ya estén asimilados en el castellano, como una forma de mantener la ajenidad, y, en ocasiones, la fascinación que la introducción del término en otra lengua, casi siempre el francés o latín, revestía en el texto publicado. Asimismo, cuando el cronista realza algún término en cursivas, se hace lo mismo en la traducción. Pero cuando en el original no está marcado de esta manera, como, por ejemplo, “toilette” en Machado, no lo coloco como tal tampoco en castellano. En cuanto a los neologismos creados por los

cronistas, solamente se colocan en cursivas cuando ya aparecen así en el original. Caso contrario, no se resaltan, como por ejemplo en: “cerebración”, en crónica de Machado del 24/09/1893.

Una invención como “**paredear**” para “**paredar**”, en crónica sobre el río Madeira de Mário de Andrade, fue recreada. Estos neologismos no están colocados en cursivas, porque tampoco aparecen así en el original. Sí aparece en cursivas la palabra “tripieza”, que es una invención en castellano, mientras que en portugués está diccionarizada. En estas crónicas, se realizan algunas infracciones sintácticas, como en “sufrimientos y martirios **más mayores** y más cotidianos que el acceso de temblor”, buscando recrear la lengua de Andrade.

Se buscó mantener el registro más arcaico, apelando a la capacidad de comprensión, o de búsqueda, del lector. A grandes rasgos, se decidió mantener la grafía de los nombres en portugués, sin traducirlos; y la propensión a no usar palabras distintas del portugués cuando el castellano las ofreciera, implicando que el registro pueda ser más elevado. Un ejemplo de ello es el sustantivo “esquife” en crónica de Lima Barreto del 26/08/1922, donde se traduce como: “Equilibrando el **esquife**”, siendo “esquife” en castellano solamente la pequeña nave que se utiliza para desembarcar, pero no “ataúd” como sí lo es por extensión de sentido en portugués. No obstante lo anterior, se mantuvo la imagen de la nave, por considerar que el plano metafórico puede ser aprehendido por el lector sin mayores dificultades. Similar es el uso de “**gayola**” para traducir “**gaiola**”, a pesar de que la segunda acepción en el RAE, y más difundida en el Río de la Plata, es de “cárcel”, para así no repetir en el sintagma dos veces “jaula”.

Los préstamos son colocados en cursivas, algunos con notas de traducción. “**Feijoada**” no lleva nota, pero está en cursivas porque no está diccionarizada –aparece en el *Diccionario de Español del Uruguay*, pero la descripción es ambigua. Por ejemplo, hay una nota para “**moleque**” la primera vez que aparece, pero luego aparece el término “**molecote**”, y se deja sin repetir la explicación a pie de página, confiando en la inferencia del lector para establecer el significado en la segunda ocasión.

Por otra parte, mantuve los topónimos en portugués, no incluyendo el sustantivo que los antecede, como por ejemplo: “plaza **do Comercio**”, o “isla **do Governador**”, en una estrategia que busca no reducir el carácter extranjero de los mismos para el lector en otra lengua, pero que es ciertamente ambigua. Ya en el caso de “largo”, la nota de traducción se orientó por la inexistencia de tal espacio urbano para el castellano, y fue colocado en cursivas como préstamo.

En cuanto a los antropónimos, se mantuvo la grafía en portugués de los nombres propios, aunque se escribió por extenso “S.” por “São”. Traduje “**São** Pedro” por “**San** Pedro”, en crónica de Machado de Assis sobre su ascensión a los cielos, pero no así “**São Cristóvão**”, porque se refiere a un barrio carioca. Dejé “**Dom** Pedro de Alcântara”, por ser parte del nombre propio, pero no “doña” y “don” cuando referido a personas comunes. Sí se tradujeron los nombres propios no pertenecientes al universo del portugués, como “Abbas-Paxá” por “Abbās I Hilmi”, forma más difundida en castellano.

La estrategia en relación a las notas de traducción tuvo que ver con la necesidad de atender términos o expresiones que no tenían una traducción al castellano, o que difería en su literalidad, pero no de ahondar en la tendencia explicativa del texto, ya que se parte de la idea de que las crónicas podrían funcionar con relativa independencia de sus circunstancias particulares. Hay en el texto notas a pie de página que en portugués ya existían, como se anota en el caso de Alencar. Las notas de factura propia son indicadas como “N.T.” al principio de la misma, y buscan asimismo ampliar algunos hechos noticiosos que la crónica ficcionaliza.

En torno a los artículos, en portugués el artículo determinado puede anteceder al nombre propio, expresando un cierto grado de familiaridad, cuestión de la cual se prescinde en castellano en general, donde las excepciones son ínfimas en comparación, demostrando un grado de coloquialismo bastante más acentuado cuando aparecen. Como indica el *Diccionario panhispánico de dudas*, el uso del artículo determinado con antropónimos ocurre sí en la variante chilena del castellano, tanto en el habla culta, como habitualmente en registros coloquiales y ante nombres de mujer, pero se trata de una variante no usada en esta traducción.

Esta observación comparativa en torno a los artículos determinados, sirve de marco para abordar un problema de contexto histórico inmediato en crónica mundana de França Júnior del 15/08/1877, publicada en la *Gazeta de Notícias*. El texto, un punteo de cambios ocurridos en la vida cotidiana de la sociedad carioca, se detiene en las cantantes de ópera de un momento y otro, como se detalla a continuación:

São d'esses bons tempos a Candiani e a Delmastro, que embalam o berço do Theatro Lyrico com as plangentes	Son de esos buenos tiempos la Candiani y la Delmastro, que mecieron la cuna del Theatro Lyrico con las plañideras melodías
---	--

melodias de Bellini	de Bellini
---------------------	------------

Agregar el artículo en castellano, a pesar de generar una familiaridad inusitada del cronista con el objeto, compensa el dato de que ambos apellidos por sí solos no denotarían el género femenino de las cantantes Augusta Candiani y Clara Delmastro Eckerlyn, conocidas intérpretes alrededor de 1840. Sin ampliar informaciones a ese respecto, se logra que la referencia, junto al hecho de tratarse del ámbito de la lírica como se indica al ser relacionada con el “Theatro Lyrico”, siga funcionando.

Otro de los casos en que entre el portugués y el castellano difiere el uso del artículo determinado es la posibilidad más usual del portugués de prescindir de su uso al comienzo de la oración, como en el ejemplo que sigue:

Grupos de rapazes berravam graças, bondes paravam despejando gente, vendedores ambulantes apregoavam doces e comestíveis; todos os rostos abriam-se em fraterna alegria, e naquela sarabanda humana, naquele vozear estonteante, uma nota predominava – a do namoro.	Grupos de muchachos berraban bromas, los tranvías paraban descargando gente, los vendedores ambulantes pregonaban dulces y comestibles; todos los rostros se abrían en fraterna alegría, y en aquella zarabanda humana, en aquel vocerío aturdidor, una nota predominaba –la del romance.
--	---

La estrategia de traducción oscila entre un mantener la prescindencia en la primera línea, siguiendo al original en portugués, pero agregar el artículo masculino plural para “tranvías” y “vendedores”. De otra manera, el registro en la traducción sería demasiado poético, alejándose de aquel del texto en portugués. El castellano tiene diversos grados de resistencia a los grupos nominales escuetos –definidos como aquellos que tienen como núcleo un sustantivo común sin determinante o cuantificador a la izquierda–, según la posición sintáctica que ocupen, con el sujeto preverbal como posición menos afín, como se indica en la *Nueva gramática de la lengua española* (2010: 296). Excepciones a lo anterior son aquellas oraciones en las que toda la información está contenida en las mismas, como los titulares de periódicos, o cuando hay una enumeración de conjuntos específicos, como es el caso de “Grupos de muchachos...”, primera oración del conjunto. Se podría decir que las oraciones siguientes

estarían dentro de la enumeración, y que sería posible mantener la ausencia de artículos, aunque el efecto, como se sugirió, estaría más cerca de un cuadro impresionista.

Ya sobre las preposiciones, al margen del régimen preposicional en ocasiones divergente entre ambas lenguas, me interesa destacar un caso específico. El coloquialismo que Mário de Andrade introduce por el uso de las preposiciones contraídas “pra” y “pro” se buscó recrear en castellano por el uso del “pa” y luego el artículo correspondiente. Se puede argumentar que esta maniobra de traducción consigue un registro más informal aún que el del portugués, lo cual no deja de ser cierto. No obstante, en un texto experimental donde existe una constante oscilación entre arcaísmos y coloquialismos, era necesario retomar estos últimos por medio de algunos elementos de la lengua meta.

Ahora bien, hay dos elementos a subrayar sobre los pronombres personales. Por una parte, la frecuencia de uso más elevada de los mismos si comparamos al portugués con el castellano, que prescinde con más facilidad de los mismos, como observé en los comentarios sobre la traducción de Machado por parte de Coello. Por ende, hubo una anulación de los pronombres personales cuando no eran estrictamente necesarios en la traducción, resultando en una frecuencia menor que en el original en portugués.

Al mismo tiempo, adopté estrategias disímiles en la traducción de los pronombres personales en sí, en las formas de la segunda persona del singular y del plural, siguiendo las operaciones de los propios cronistas en este sentido. Por ejemplo, si en la crónica de Bilac del 04/10/1894, usé el “tú” con su paradigma de conjugación para traducir la exhortación al pueblo en esta crónica, para retomar esa fuerza casi “religiosa” que le imprime el cronista al pedido contra la carne; el “vosotros” fue elegido para traducir el “vós” en todos los casos que el portugués lo utilizaba.

Para un cronista como João do Rio, fue introducido el “vos” acompañado de las formas verbales del voseo, carácter generalizado en el espacio rioplatense y hoy aceptado casi sin reservas, además de ya estabilizado en el Siglo XIX, como sugiere Beatriz Fontanella de Weinberg, al indicar que en Buenos Aires “A partir de 1860, se elimina el uso de *tú* como sujeto y las formas verbales son reemplazadas por formas voseantes monoptongadas: *vos sos, cantás, tenés, partís*, en lo que es ya el paradigma moderno del voseo bonaerense” (FONTANELLA DE WEINBERG, 1992: s/n).

En el ejemplo que sigue, el cronista trata de “vos” al muchacho que encuentra en la iglesia, que por su parte lo trata de “usted”:

<p>– Meu senhor! – Que está você a fazer aí? – Que estava? Ah? perdão...Estava a rezar, estava a pedir ao Menino Deus que dê saúdinha aos pais lá na terra e que me proteja. – Donde é você? – Saberá V. Sa que do Douro, sim senhor.</p>	<p>– ¡Señor mío! – ¿Qué estás haciendo acá? – ¿Qué estaba? ¿Eh? perdón... Estaba rezando, pidiéndole al Niño Dios que les dé saludecita a mis padres allá en la tierra y que me proteja. – ¿De dónde sos? – Sabrá V. S. que del Douro, sí señor.</p>
--	---

Pasando a otro ítem morfosintáctico, se debe anotar que además de la no completa coincidencia de todos los tiempos verbales entre el portugués y el castellano, hay usos distintos de los mismos tiempos verbales en cada una de las lenguas, como el uso en menor medida de la voz pasiva del castellano. Por lo tanto, ciertas formas verbales pasivas no tan usuales son traducidas por formas activas, como en:

defunto que ia sendo levado ao cemitério a enterrar	el difunto que llevaban a enterrar al cementerio.
--	--

En Alencar, por ejemplo:

Em que o autor, não tendo mais nada que contar	En que el autor, al no tener más nada que contar
---	---

Otra diferencia está en la fórmula del verbo “ir”, “andar” o “vir” + gerundio, muy usual en portugués y no tan usada en castellano:

Nós ganhávamos com isto uma boa meia hora de rir franco e alegre, e estou certo que por esta maneira o gosto dos passatempos hípicos se iria popularizando.	Ganábamos con eso una buena media hora de reír franco y alegre, y estoy seguro de que así el gusto por los pasatiempos hípicos se popularizaría.
--	---

En Mário de Andrade:

Abri de novo os olhos e fui vendo o que é viajar.	Abrí de nuevo los ojos y vi lo que es viajar.
--	--

En João do Rio:

<p>E iam rodando, iam voltando lentamente, porque ambos fugiam da parede do circo e ambos desejavam encostar o adversário ao acolchoado para mais facilmente furar-lhe os olhos.</p>	<p>Y rodaban, volvían lentamente, porque ambos huían de la pared del círculo y ambos deseaban poner al adversario contra el acolchonado para más fácilmente sacarle los ojos.</p>
---	--

Algo propio del portugués es el uso de “coisa” por “asunto”, con un uso menos intenso en castellano, pero con Mariano José de Larra usando por ejemplo: “porque en la actualidad maldito si me asombro de cosa alguna” (LARRA, 1836: s/n). En general, “coisa” se tradujo por otras opciones, aunque en Edisonina, opté por la traducción por “cosa”, en realidad porque es un ejemplo en el que la materialidad de lo que está hablando es funcional a la crónica:

<p>Uma cousa exijo como prova de amizade.</p>	<p>Una cosa les exijo como prueba de amistad.</p>
--	--

Varios otros aspectos de la traducción podrían ser comentados. La traducción, al atender crónicas distantes entre sí, y distantes de la actualidad, demandó estrategias en ocasiones divergentes, pero que se inscriben en el proyecto general de actualizar y arcaizar simultáneamente la lengua de estos cronistas en castellano hoy en día. Tensar el castellano para recibir al portugués, al tiempo que actualizar el corpus elegido por medio de la inscripción en este presente, fue el principio norteador de esta antología en traducción. Otros aspectos deberán ser expuestos a la lectura para poder ser visualizados cabalmente.

REFLEXIONES FINALES

La intersección de las tres grandes áreas abordadas en el trabajo doctoral lejos de haberse agotado en la antología de crónicas en traducción resultante, sugiere profundizar en áreas de la tesis que podrían haber sido tematizadas con más largo aliento, con obvias consecuencias sobre la praxis. Asimismo, motiva a extender la labor antológica en términos traductivos, pero también vernáculos. Situándonos en un plano teórico, sin embargo, es pertinente hacer anotaciones que surgieron de los análisis propuestos en conjunción con las prácticas realizadas.

En primer lugar, fue productivo situar a la antología como un género, y como un mecanismo crítico, ya que la doble naturaleza de la tesis, descriptiva y prospectiva, fue beneficiada en varios planos. Mientras contribuyó a visualizar las regularidades en el relevamiento de las prácticas antológicas que anteceden a esta propuesta; hizo posible establecer con más claridad el proyecto de la antología en traducción, con el norte de la “posicionalidad declarada” que retomé de Martha Cheung (2012). Sobre este último aspecto, y de acuerdo al enfoque mediático que primó en determinados momentos, se debe puntualizar el cambio en el género de la crónica que supone su inclusión en la antología, en un reordenamiento que lleva siempre las marcas, implícitas o explícitas, de la poética con que fue concebida. Así, fue posible plantear el proyecto crítico en el que la antología en traducción inaugura, de cierta manera, la historia de estos textos en castellano.

Debe considerarse que el enfoque teórico sobre las antologías en traducción propuesto por los Estudios de la Traducción, que aúna las tareas de antologar y traducir, iluminó las diferencias entre las antologías vernáculos y aquellas en traducción, en términos de selección y desbloqueo, representación y traducción, comentarios y crítica (NAAJKENS, 2006). La atención prestada por los investigadores al universo paratextual de las antologías, llevó a introducir esta variable a la hora del relevamiento, que arrojó que hay en las antologías vernáculos la presencia de prólogos con enfoques teóricos similares, y una relativa estabilidad en la elección de los corpus, orientados a crónicas tenidas como “antologables”. Este aspecto fue corroborado en el relevamiento de la única antología de crónicas de Machado de Assis traducida al castellano (2008), que retoma una antología previamente publicada en Brasil.

A grandes rasgos, identifiqué cuatro dimensiones cardinales en las reconfiguraciones operadas por la antología sobre la crónica: títulos,

fechas, corte textual y selección por lo literario. Además, pero ya en la elaboración de la antología, el marco teórico fue puesto a prueba, constatando la radicalización de la operación que lleva a cabo la antología en traducción en lo lingüístico, mediático, ideológico, cultural y estético, punto discutido en la reflexión sobre la propia praxis.

Mientras la primera parte del trabajo fue un “state of the art” acerca del soporte de las antologías, la “cronología de la crónica” que se propuso a continuación se alejó de una postura descriptiva, para comenzar a construir las bases del proyecto traductivo. La lectura comparativa de las tradiciones de la crónica francesa, brasileña y rioplatense fue uno de los pasos más complejos del trabajo, por la escasa disponibilidad de antecedentes de abordajes del tema en forma conjunta, y demostró el largo camino por delante que tendría un análisis más global del asunto. De todas maneras, los principales resultados del CAPÍTULO II tienen que ver con haber trazado el desarrollo casi simultáneo, “concomitante” como se prefirió denominar (GUTIÉRREZ GIRARDOT, 2004), de la crónica en Europa y de este lado del Atlántico, con escasos años de diferencia entre los hitos de este transcurso mediático. Es en las condiciones de los medios de comunicación que se pudo visualizar diferencias en el surgimiento inicial de la crónica, elemento que, no obstante, no explica por sí solo la sofisticación de un Machado de Assis en Brasil.

Es preciso mencionar la importancia de haber enfocado dos postulados críticos sobre la crónica, tanto en Brasil, como en Hispanoamérica. Una vez que se rastreó la propiedad “brasileña” que la crítica de Brasil lanza sobre el género, fue posible entrever que una articulación con el Río de la Plata, y no solamente con Francia, podría ser un movimiento que descubriera más afinidades intercontinentales que las pocas aquí anotadas. En paralelo, el enfoque de la crónica modernista como punto de arranque del género, igualmente desconoce lo que ocurre en Brasil en esas mismas décadas, y podría obtener una visión menos restringida a las particularidades del movimiento si dialogara con la periodización distinta que la crítica brasileña propone y con sus cronistas. Estas operaciones contribuyeron a plantear una definición de la crónica que sirviera para la “selección de traducción”, orientada por la casualidad y la causalidad como ejes, de acuerdo a la definición de Barthes (1964).

El corpus antologado, visto desde una cierta distancia, se transforma en un retrato de estos posicionamientos, y de una cuota de casualidad, gusto personal y elementos que tal vez hayan pasado desapercibidos, por no ser del todo conscientes. De cualquier modo, el

conjunto pone de manifiesto las afinidades con los cronistas rioplatenses revisitados durante la cronología de la crónica, al tiempo que introduce elementos originales de la producción brasileña, importante para la historia literaria y también para el presente de producción cronística del Río de la Plata. La arqueología de lo vernáculo y lo extranjero, actualizado vía antología, se mostró como un desafío que demandaría en el futuro un trabajo no individual, sino en equipo.

En otro orden de cosas, la traducción del género crónica fue similar en sus desafíos a la instancia de edición, particularmente en torno a las cuatro observaciones sobre sus cambios expuestas en párrafos anteriores, de las cuales no puede ser desagregada. Pero en un corpus integrado por varios cronistas como éste, es posible advertir los cambios en la lengua desde la primera crónica antologada hasta la última, publicada originalmente setenta y seis años después, cuestión que demandó diversas estrategias traductivas. La decisión de no ofrecer una antología que fuera anotada, determinó una cierta unificación de los textos, su falta de localización precisa, pero también la conjunción en un cuerpo material y simbólico nuevo. Sumado a ello, el hecho de que el portugués y el castellano son dos lenguas cercanas, pero distintas, suscitó la posibilidad de ahondar en las similitudes entre ambas, gesto acentuado por la disposición bilingüe del corpus.

Hay preguntas que siguen planteadas. Algunas tienen que ver con la circulación del género crónica fuera de fronteras, un género no marginal por el éxito en número de lectores, pero ligado de modo estrecho al periódico o a la revista. En este sentido, es posible aventurar el inicio de un nuevo tipo de acercamiento, propiciado por la accesibilidad digital de los archivos, elemento revolucionario que solo con el paso de las décadas podremos ver en alcance. Otras tienen que ver con las particularidades de la traducción entre el portugués y el castellano, con la necesidad de contar con insumos estilísticos comparados para la labor traductiva entre ambas lenguas. Queda también en el tintero una ampliación del corpus antologado a cronistas que no pudieron ser relevados en esta instancia, como Lulu Sênior, seudónimo de Ferreira de Araújo, Blick, de Capistrano de Abreu, Humberto de Campos, y otros de ciudades alejadas del eje Rio-São Paulo. Una antología conjunta, brasileña y rioplatense, asimismo sería un nuevo paso en el camino emprendido.

BIBLIOGRAFIA

Obras utilizadas

ACUÑA DE FIGUEROA, Francisco. “A nuestro Señor Crucificado”. In: *La República*. 5 de julio de 1861. Pp. 2.

_____. “El vate de anteojos”. In: *La República*. 5 y 6 de julio de 1858. Pp. 3.

_____. “Pinceladas biográficas sobre los lidiadores de la cuadrilla”. In: *La República*. 4 de julio de 1857, Pp. 1.

ACHUGAR, Hugo. “El poder de la antología. La antología del poder”. In: *Cuadernos de Marcha*, Montevideo, Tercera época, 46, 1989. Pp. 55-63.

_____. “Parnasos fundacionales: letra, nación y Estado en el siglo XIX”. In: *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, Vol. LXIII, (178-179), 1997. Pp. 13-31.

AGUDELO OCHOA, Ana. “Aporte de las antologías y de las selecciones a una historia de la literatura”. In: *Lingüística y Literatura*. N. 49, 2006. Pp. 135-152. Disponible en: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/lyl/article/viewFile/1905/4604> [19/09/2015].

ALENCAR, José de. *Alfarrábios: crônicas dos tempos coloniais*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953.

_____. *Ao correr da pena*. São Paulo: Edigraf, [19-].

_____. *Ao correr da pena*. Portal Domínio Público. Disponible en: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1838 [19/09/2015].

ÁLVAREZ FERRETJANS, Daniel. *Historia de la prensa en el Uruguay: desde La estrella del sur a Internet*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo, 2008.

ÁLVAREZ, Jesús Timoteo; MARTÍNEZ, Ascensión. *Historia de la prensa hispanoamericana*. Madrid: Mapfre, 1992

AMBROISE-RENDU, Anne-Claude. “Les faits divers”. In: KALIFA, Dominique; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain (Org.). *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. Paris: Nouveau Monde, 2011. Pp. 979-997.

ANDRADE, Mário de. *Obra escogida. Novela cuento ensayo epistolario*. Trad. Santiago Kovadloff y Héctor Olea. Caracas: Ayacucho, 1979.

_____. *Os Filhos da Candinha – Crônicas*. São Paulo: Livraria Martins, 1963.

_____. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. Org. e prólogo Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Secretaria da Cultura, 1976.

ARAYA, Pedro. “Itinerario de un pensamiento”. In: MARTÍ, José. *En los Estados Unidos. Periodismo de 1881 a 1892*. Ed. crítica R.F. Retamar y P. P. Rodríguez. Madrid: Barcelona: La Habana: Lisboa: ALLCA XX, 2003. Pp. 1783-1801.

ARLT, Roberto. *Águas-fortes portenhas seguidas de Águas-fortes cariocas*. Trad., prólogo e notas Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iuminuras, 2013.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *A semana*. Intro. e notas John Gledson. São Paulo: Editora Unicamp, 1996.

_____. *Balas de Estalo de Machado de Assis*. Org. Heloisa Helena Paiva de Luca. São Paulo: Anna Blume, 1998.

_____. *Bons Dias! (1888-1889)*. Intro. e notas John Gledson. São Paulo: Hucitec/Editora Unicamp, 1990.

_____. *Comentários da semana*. Org. Lúcia Granja e Jefferson Cano. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

_____. *Crítica literária*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson Inc., 1955.

_____. *Crônicas de Lélío*. Org., prefácio e notas Raimundo Magalhães Junior. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

_____. *Crônicas escogidas*. Trad. Alfredo Coello. Madrid: Sexto Piso, 2008.

_____. *Crônicas escolhidas*. Ed. Fernando Paixão. São Paulo: Ática/Folha, 1994.

_____. *Crônicas escolhidas*. Org., intro. e notas John Gledson. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

_____. *Histórias de quinze dias*. Intro. e notas Leonardo Affonso de Miranda Pereira. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

_____. *História de quinze dias, história de trinta dias*. Org. Silvia Maria Azevedo. UNESP, 2011.

_____. *Machado de Assis, Crônicas: A + B/ Gazeta de Holanda*. Org. Mauro Rosso. Rio de Janeiro: Loyola, 2011.

_____. *Notas semanais*. Org., prefácio e notas John Gledson e Lúcia Granja. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

_____. *Obra completa*. Vol. III. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *O Espelho*. Org., introducción e notas João Roberto Faria. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

_____. *Páginas recolhidas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1899.

ARRIGUCCI Jr., Davi. “Fragmentos sobre a crônica”. In: _____. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Pp. 51-66.

AZEVEDO, Arthur. “França Júnior”. In: FRANÇA JUNIOR, Joaquim José da. *Folhetins*. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria Jacintho Ribeiro dos Santos, 1926. Pp. 7-12.

BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London & New York: Routledge, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. “Os gêneros do discurso”. In: *Estética da criação verbal*. Trad. M. E. Galvão Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Pp. 277-288.

BANDEIRA, Manuel. *Literatura Hispano-americana*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1949.

BAROFFIO, Orestes. *La influencia de la tierra en las letras brasileñas*. Conferencia del 22 de Noviembre de 1944. Montevideo: Imprenta Artigas, 1942.

BARTHES, Roland. “Structure du fait divers”. In: *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964. Pp. 188-197.

BAUBETA, Patricia Odber de. *The Anthology in Portugal: A New Approach to the History of Portuguese Literature. The Twentieth Century*. Oxford: Peter Lang, 2007.

BENEDICT, Barbara. *Making the Modern Reader: Cultural Mediation in Early Modern Literary Anthologies*. Princeton: Princeton University Press, 1996.

BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. Trad. Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner. *Clássicos da teoria da tradução*. Volume 1. Alemão-Português. 2a ed. Florianópolis: UFSC, 2010. Pp. 202-233.

_____. “Algo nuevo acerca de las flores”. In: _____. *Sobre la fotografía*. Trad. José Muñoz Millanes. España: Pre-textos, 2005.

_____. “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”. In: _____. *Discursos interrumpidos I*. Trad. J. Aguirre. Barcelona, Planeta-Agostini. 1995. Pp. 89-135.

_____. “Unpacking my Library: A Talk about Book Collecting”. In: *Illuminations*. Transl. Harry Zorn. London: Pimlico, 1999. Pp. 61-69.

BERMAN, Marshall. *All that is Solid Melts into Air*. London/New York: Verso, 2010.

BIELSA, Esperança. *The Latin American Urban Crónica: Between Literature and Mass Culture*. Oxford: Lexington Books, 2006.

BLANCO, José Joaquín, VILLORO, Juan. "Questioning the Chronicle" In: CORONA, Ignacio; JÖRGENSEN, Beth (Eds.). *The Contemporary Mexican Chronicle: Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Albany: State University of New York Press, 2002. Pp. 61-68.

BLIXEN, Samuel. *Desde mi butaca*. Montevideo: Imprenta de la España Moderna, 1894.

BODEKER, Birgit; ESSMANN, Helga (Eds.). *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997.

BOURDIEU, Pierre. "A conservative revolution in publishing". In: *Translation Studies*, 1:2, 2008. Pp. 123-153.

_____. *The rules of art: Genesis and structure of the literary fields*. Trans. Susan Emanuel. California: Stanford University Press, 1995.

BORGES, Jorge Luis. "Las versiones homéricas". In: _____. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1974. Pp. 239-243.

_____. *Nueva antología personal*. 5ª ed. México DF-Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix. 1994.

_____. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. "Machado de Assis na encruzilhada dos caminhos da crítica". In: *Machado de Assis em linha*. Ano 2, número 4, dezembro 2009. Pp. 17-32.

BRAVO, Federico. "Les pratiques anthologiques: pour une critique du fragment". In: CHAMPEAU, Geneviève.; LY, Nadine. *Le phénomène antologique dans le monde ibérique contemporain*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2000.

BRAYNER, Sônia. “Machado de Assis: um cronista de quatro décadas”. In: CANDIDO, Antonio et al. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. Pp. 407- 417.

BROCA, Brito. *A Vida Literária no Brasil – 1900*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio: Academia Brasileira de Letras, 2004.

BULHÕES, Marcelo. *Jornalismo e Literatura em Convergência*. São Paulo: Ática, 2007.

CAMINHA, Pêro Vaz de. *Carta a El Rei D. Manuel*. Dominus, São Paulo, 1963. Disponível em: www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=36336 [19/09/2015].

CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerry*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. Perspectiva: São Paulo, 1976.

_____. “A Transcrição do ‘Lance de Dados’ de Mallarmé”. In: COSTA, Luiz Angélico (Org.). *Limites da traduzibilidade*. Salvador: EDUFBA. 1996. Pp. 29-40.

_____. “A palavra vermelha de Hoelderlin”. In: _____. *A Arte no Horizonte do Provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969. Pp. 93-107.

_____. “Da tradução à transfuncionalidade”. Publ. como “Reflexões sobre a Poética da Tradução”. In: SOUZA, Eneida; PINTO, Julio. (Org.). *Anais dos 1o e 2o Simpósio de Literatura Comparada*. Belo Horizonte: UFMG, 1987. Pp. 82-101.

_____. “Da Transcrição. Poética e semiótica da operação tradutora”. In: *Cadernos Viva Voz*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

_____. “Da tradução como criação e como crítica”. In: _____. *Metalinguagem: Ensaios de teoria e crítica literaria*. Petrópolis: Vozes, 1967. Pp. 21-38.

_____. “O branco no branco”. In: _____. *Pedra e Luz na Poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998. Pp. 69-83.

_____. “O que é mais importante: a escrita ou o escrito? Teoria da Linguagem em Walter Benjamin”. In: Dossiê Walter Benjamin, *Revista USP*, no. 15, São Paulo, 1992. Pp. 78-84.

_____. *O Sequestro do Barroco Na Formação da Literatura Brasileira: o Caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. “Paul Valéry e a poética da tradução”. In: COSTA, L. A. (org.) *Limites da traduzibilidade*. Salvador: EDUFBA, 1996. Pp. 201-16.

_____. “Reflexões sobre a transcrição de *Blanco*, de Octavio Paz, com um excuroso sobre a teoria da tradução do poeta mexicano”. In: CAMPOS, Haroldo de; PAZ, Octavio. *Transblanco*. São Paulo: Siciliano, 1994. Pp. 181-192.

_____. “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (Coord.) *América Latina em sua literatura*. Trad. João Luiz Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. “Tradición, traducción, transculturación, historiografía y ex-centricidad”. Trad. Néstor Perlongher. In: _____. *Galaxias/Galáxias*. Trad. Reynaldo Jiménez. Montevideo: La Flauta Mágica, 2010. Pp. 231-238.

_____. “Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfiguidor”. In: COULTHARD, Malcolm; CALDAS, Carmen Rosa. (Org.) *Tradução: teoria e prática*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1991. Pp. 17-32.

_____. “Tradução, ideologia e história”. In: SIMON, Iumna Maria. (Org.) “Território da Tradução”. *Revista Remate de Males*. Campinas: IEL, 1984. Pp. 239-247.

_____. “Transluciferação Mefistofaústica”. In: _____. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981. Pp. 179-209.

CAMPOS, Humberto de. *Lagartas e libélulas: crônicas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1951.

CAMPRA, Rosalba. “Las antologías hispanoamericanas del siglo XIX. Proyecto literario y proyecto político”. In: *Casa de las Américas*, La Habana, Vol. XXVII, (162), 1987. Pp. 37-46.

CANDIDO, Antonio. “A literatura durante o Império”. In: HOLANDA, Sergio Buarque de; CAMPOS, Pedro Moacyr. *História geral da civilização brasileira*. 3. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1969 Pp. 343-355.

_____. “A Vida ao Rés-do-Chão”. In: CANDIDO, Antonio et al. *A Crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. Pp. 13-22.

_____. “Esquema de Machado de Assis”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Ouro sobre Azul/Duas Cidades, 2004. Pp. 15-32.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

_____. “Mário de Andrade. Poesias” [Resenha]. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. N. 36. São Paulo, 1994. Pp. 135-139.

_____. “Radicais de ocasião”. In: *Discurso*. N. 9, 1978. Pp. 193-201.

CANDIDO, Antonio et al. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CANO, Jefferson; CHALHOUB, Sidney Pereira; PEREIRA MIRANDA, Leonardo Affonso de. “Narradores do ocaso da monarquia (Machado de Assis, cronista)”. In: *Revista Brasileira* (Rio de Janeiro. 1941), v. 55, 2008. Pp. 289-316.

CARPENTIER, Alejo. “El periodista: un cronista de su tiempo”. In: _____. *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Corregidor, 2003. Pp. 35-48.

CARRIÓN, Jorge. *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Barcelona: Anagrama, 2012.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 13^a ed. Belo Horizonte: INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1984

CERTEAU, Michel de. “Historia, ciencia y ficción”. Trad. Oscar Barahona. In: *Nexos*. México, 1981. Disponible en: <http://www.nexos.com.mx/?p=3799> [29/07/2015]

_____. *The practice of everyday life*. Trans. Steven Rendall. Berkeley: University of California, 1988.

CESCO, Andréa; ABES, Gilles Jean. “Entrevista com Maria Paula Gurgel Ribeiro”. In: *Nonada Letras em Revista*. Porto Alegre, ano 14, n. 16, 2011. Pp. 131- 137.

CHALHOUB, Sidney Pereira. *Machado de Assis: historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. “John Gledson, leitor de Machado de Assis”. In: *Art Cultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 109-115, jul.-dez. 2006. Disponible en: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/viewFile/1423/1284> [19/09/2015].

CHALHOUB, Sidney Pereira; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (Org.) *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 2005.

CHEUNG, Martha. “De la ‘teoría’ al ‘discurso’: la elaboración de una antología de traducción”. Trad. Juliana Alzate Sánchez. In: *Mutatis Mutandis*. Vol. 5, No. 1. 2012. Pp. 164-180.

_____. “Representation, Mediation, and Intervention: A Translation Anthologist’s Preliminary Reflections on Three Key Issues in Cross-cultural Understanding”. In: *LEWI Working Paper Serie*. No 14. Hong Kong: David C. Lam Institute for East-West Studies, 2003. Pp. 1-25.

COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Melhores Crônicas*. Seleção e prólogo Ubiratan Machado. São Paulo: Global, 2009.

CORÇÃO, Gustavo. “Machado de Assis cronista”. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Volume III. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Pp. 325-331.

CORONA, Ignacio; JÖRGENSEN, Beth (Eds.). *The Contemporary Mexican Chronicle: Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Albany: State University of New York Press, 2002.

COSTA, Walter Carlos. “Traducción y formación de géneros”. In: *Revista Aletria*. V. 17. Belo Horizonte, 2008. Pp. 74-81.

COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COUTINHO, Afrânio. “Cap. 57. Ensaio e Crônica”. In: *A Literatura no Brasil*. 5ª ed. vol. 6. São Paulo: Global, 1999. Pp. 117-143.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. “Luz e sombra no écran: realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922”. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas: [s.n.], 2014.

CRESCO, Ángel. “Teoría de la Antología”. In: _____. *La experiencia literaria*. México: FCE, 1983. Pp. 125-129.

DARÍO, Rubén. *Retratos y figuras*. Caracas: Ayacucho, 1993.

DARRINGRANDI, Claudia. “Crônica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio”. In: *Cuadernos de Literatura*. Vol. XVII, n.º34, 2013. Pp. 122-143.

DELABASTITA, Dirk. “Anthologies, Translations and European Identities”. In: DELA BASTITA, Dirk; FRANSSEN, Paul; DE VOS, Josef. *Shakespeare and European politics*. Newark: University of Delaware Press, 2008.

DENIS, Ferdinand. *Resumo da História Literária do Brasil*. Trad. Guilhermino Cesar. Porto Alegre: Lima, 1968.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2001.

DIMAS, Antonio. “Ambigüidade da crônica: literatura ou jornalismo?”. In: *Revista LITTERA*. Rio de Janeiro, nº12, pp. 46-51, setembro-dezembro, 1974. Pp. 46-51.

_____. *Bilac, o Jornalista*. Crônicas- Vol. 1. São Paulo: EDUSP/Editora Unicamp/Imprensa Oficial, 2006a.

_____. *Bilac, o Jornalista*. Crônicas- Vol. 2. São Paulo: EDUSP/Editora Unicamp/Imprensa Oficial, 2006b.

_____. *Bilac, o Jornalista*. Ensaios- Vol. 3. São Paulo: EDUSP/Editora Unicamp/Imprensa Oficial, 2006c.

_____. *Tempos eufóricos: análise da revista Kosmos 1904-1909*. São Paulo: Ática, 1983.

DUMASY-QUEFFÉLEC, Lise. “Le feuilleton”. In: KALIFA, Dominique; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain (Org.). *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. Paris: Nouveau monde, 2011. Pp. 925-936.

D’HULST, Lieven. “Anthologies of French Medieval Literature (1756-1816): Between Translating and Editing”. In: KITTEL, Harald (Ed.). *International Anthologies of Literature in Translation*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995. Pp. 1-14.

_____. “Forms and functions of anthologies of translations into French in the nineteenth century”. In: SERUYA, Teresa; D’HULST, Lieven; ASSIS ROSA, Alexandra; LIN MONIZ, Maria. *Translation in Anthologies and Collections (19th and 20th Centuries)*. Amsterdam: John Benjamins, 2013. Pp. 17-34.

ESSMANN Helga, FRANK, Armin Paul. "Translation Anthologies: An Invitation to the Curious and a Case Study". In: *Target* 3 (1), 1991. Pp. 65-90.

ESTÉBAÑEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial, 1996.

EVEN-ZOHAR, Itamar. "Polysystem Theory". In: *Polysystem Studies, Poetics Today* 11:1, 1990. Pp. 9-26.

_____. "The making of Culture Repertoire and the Role of Transfer". In: *Target* 9:2, 1997. Pp. 373-381.

FACCIOLI, Valentim. "A Crônica de Machado de Assis". In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. Pp. 86-87.

_____. "A Fraude e a Gaforinha: A Crônica de Machado de Assis". In: CRUZ JÚNIOR, Dílson F. *Estratégias e máscaras de um fingidor: a crônica de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin, 2002. Pp. 9-13.

FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando J. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. São Paulo: Editora 34, 2004.

FERREIRA, Eduardo. "Actualidad uruguaya". In: *Caras y Caretas*. Buenos Aires, 13 de mayo de 1899. s/n.

FONTANELLA DE WEINBERG, Beatriz. "El español de América a partir de 1650". In: *Actas Congreso Sevilla*. Centro Virtual Cervantes. 1992.
Disponível em:
http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/sevilla/unidad/ponenc_fontanella.htm [20/11/2015]

FOWLER, Alastair. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press, 1982.

_____. "Género y canon literario". In: GARRIDO GALLARDO, Miguel A. *Teoría de los géneros literarios*. Trad. José Simón. Madrid, Arco Libros, 1988. Pp. 95-127.

FRAISSE, Emmanuel. *Les anthologies en France*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

FRANÇA JUNIOR, Joaquim José da. *Folhetins*. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria Jacintho Ribeiro dos Santos, 1926.

_____. *Política e Costumes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

FRANCO, Jean. *An Introduction to Spanish American Literature*. Cambridge University Press, 1971.

_____. *La cultura moderna en América Latina*. Trad. Sergio Pistol. México DF: Joaquín Mortiz, 1971.

_____. *Historia de la literatura latinoamericana*. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Ariel, 1979.

_____. "The Nation as Imagined Community". In: McCLINTOCK, Anne; MUFTI, Aamir et al. (Org.). *Dangerous liaisons: gender, nation, and postcolonial perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota, 1997. Pp. 130-137.

FRANK, Armin Paul. "Translation Anthologies". In: BAKER, Mona; MALMKJAER, Kirsten (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge, 2001. Pp. 13-17.

FRANK, Armin Paul; ESSMANN, Helga. "Translation Anthologies: A Paradigmatic Medium of International Literary Transfer". In: *Amerikastudien/American Studies* 35.1, 1990. Pp. 21-34.

GAMA, Elvira. *Cartas de Sinhá Miquelina e Humorismos de Edisonina*. Rio de Janeiro: Oficinas do Jornal do Brasil, 1896.

GARRIDO GALLARDO, Miguel A. "Una vasta paráfrasis de Aristóteles". In: *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco, 1988. Pp. 9-30.

GENETTE, G. "Rhétorique et enseignement". In: *Figures II*. Paris: Seuil, 1969. Pp. 23-42.

_____. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GENTZLER, Edwin. *Contemporary Translation Theories*. Clevedon: Multilingual Matters, 2001.

GLEDSON, John. "A história das edições das crônicas machadianas". In: ASSIS, Machado de. *Crônicas escolhidas*. Org., intro. e notas John Gledson. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013a. Pp. 313-319.

_____. "A semana' 1892-3. Uma introdução aos primeiros anos da série". In: _____. *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a. Pp. 207-235.

_____. "Bons dias!". In: _____. *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b. Pp. 134-187.

_____. (Org.) *Conversas de burros, banhos de mar e outras crônicas exemplares*. Lisboa: Cotovia, 2006c.

_____. "Introdução". In: ASSIS, Machado de. *Crônicas escolhidas*. Org., intro. e notas John Gledson. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013b. Pp. 9-38.

_____. "Nota às notas". In: ASSIS, Machado de. *Bons dias!*. Intro. e notas de John Gledson. 3. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2008. Pp. 73-77.

_____. *Machado de Assis: ficção e história*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

_____. "Translating Machado de Assis/ Traduzindo Machado de Assis". In: *Scientia Traductionis*. Trad. Luana Ferreira de Freitas. N. 14, 2013c. Pp. 6-63.

_____. "Uma leitura equivocada: incompreensão do funcionamento da crônica de Machado de Assis". Resenha de: ASSIS, Machado de. *História de quinze dias*. Org., introd. e notas de Leonardo Affonso de Miranda Pereira. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. In: *Jornal de Resenhas*, São Paulo, 2010. Pp. 6-7.

GOMES, Eugênio. "Introdução às crônicas de Machado de Assis". In: *Cadernos Brasileiros*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, 1963. Pp. 15-20.

GONZÁLEZ, Aníbal. *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*. New York: Cambridge University Press, 1993.

_____. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Porrúa, 1983.

GOORDEN, Bernard. "Bélgica en la obra de Roberto J. Payró". In: GROOF, Bart de et al. (Org.) *En los deltas de la memoria: Bélgica y*

Argentina en los siglos XIX y XX. Leuven: Leuven University Press, 1998. Pp. 201-204.

GRANJA, Lúcia. “A língua engenhosa: o narrador de Machado de Assis, entre a invenção de histórias e a citação da história”. In: CHALHOUB, Sydney Pereira; MIRANDA PEREIRA, Leonardo Affonso de. *A história contada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. Pp. 67-94.

_____. “Folhetins d'aquém e d'além mar: a formação da crônica no Brasil”. In: BUSATO, Susanna e MOTTA, Sérgio Vicente (Org.). *Figurações contemporâneas do espaço na literatura*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. Pp. 111-133.

_____. *Machado de Assis, escritor em formação: à roda dos jornais*. São Paulo: Fapesp; Mercado de Letras, 2001.

_____. “Das páginas dos jornais aos gabinetes de leitura: rumos dos estudos sobre as crônicas de Machado de Assis”. In: *Teresa*: Revista de Literatura Brasileira, São Paulo, v. 6/7, 2006. Pp. 385-399.

_____. “Machado de Assis cronista: primeiros anos”. In: DIAS, Tânia; SÜSSEKIND, Flora (Org.). *A historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa; Vieira & Leut, 2004. Pp. 595-608.

_____. “Um espaço de experimentação narrativa”. In: *Jornal da Unicamp*, Campinas, n. 406, 25-31 ago. 2008. Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/agosto2008/ju406_pag1011.php [19/09/2015].

GUERRIERO, Leila. “La verdad y el estilo”. In: *El País*. 18 de febrero, 2012. Disponível em: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/15/actualidad/1329307919_560267.html [11/07/2015].

GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Grijalbo, 1985.

GUILLORY, John. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin; EDUSP, 2004.

GUTIÉRREZ, José Ismael. “Manuel Gutiérrez Nájera y la crónica como género de transición o la confluencia del periodismo y la literatura”. In: *Literatura Mexicana*. Volumen 8-2, 1997. Pp. 597-623.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. 3ª ed. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. *La música y el instante. Crónicas*. Sel. y pról.. Óscar Rodríguez Ortiz. Caracas: Ayacucho, 2003.

HABERMAS, Jürgen. “El giro pragmático de Rorty”. Trad. Pere Fabra. In: *Isegorí*. 17, 1997. Pp. 5-36. Disponible en: <http://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/viewArticle/196> [19/09/2015].

_____. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: GG, 1990.

HALLEWELL, L. *O livro no Brasil: (sua história)*. Trad. Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira, Geraldo Gerson de Souza. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: EDUSP, 2005.

HOLMES, James S. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1994.

IMBERT, Enrique Anderson. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

IVO, Lêdo. “Apresentação. Um olhar sobre João do Rio”. In: RIO, João do. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: ABL, 2009. Pp. VII-XIII.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. “Linguistics and poetics”. In: *Language in Literature*. Harvard: Harvard University Press, 1990. Pp. 62-94.

JITRIK, Noé. *Contradicciones del modernismo*. México: El Colegio de México, 1978.

JORGENSEN, Beth E. *Documents in Crisis: Nonfiction Literatures in Twentieth-Century Mexico*. Albany: State University of New York Press, 2011.

JUNQUEIRA, Ivan. "Machado de Assis cronista". In: CHAVES, Vania Pinheiro; MOREIRA, Lauro; CARDOSO, Solange Aparecida (Org.). *Lembrar Machado de Assis: 1908 – 2008*. Lisboa: CLEPUL, 2009. p. 123-131.

KALIFA, Dominique; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain (Org.). *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. Paris: Nouveau monde, 2011.

KITTEL, Harald (Ed.). *International Anthologies of Literature in Translation*. Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, Band 9. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995.

KITTEL, Harald; POLTERMANN, Andreas. "German Tradition". In: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London & New York: Routledge, 2009. Pp. 411-418.

KORTE, Barbara. "Flowers for the picking. Anthologies of Poetry in (British) Literary and Cultural Studies". In: KORTE, Barbara; SCHNEIDER, Ralf; LETHBRIDGE, Stefanie (Eds.). *Anthologies of British Poetry. Critical Perspectives from Literary and Cultural Studies*. Amsterdam/Atlanta, GA.: Rodopi, 2000. Pp. 1-32.

LAERA, Alejandra. "Géneros, tradiciones e ideologías literarias en la Organización Nacional". In: SCHVARTZMAN, Julio. *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*. Vol. Buenos Aires: Emecé, 2003. Pp. 407-438.

_____. "Cronistas, novelistas: la prensa periódica como espacio de profesionalización en la Argentina (1880-1910)". In: ALTAMIRANO, Carlos (Org.). *Historia de los intelectuales en América Latina. Vol. I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*. Ed. del vol. Jorge Myers. Buenos Aires: Katz, 2008. Pp. 495-522.

LAGMANOVICH, David. “Los Estados Unidos vistos con ojos de nuestra América”. In: MARTÍ, José. *En los Estados Unidos. Periodismo de 1881 a 1892*. Ed. crítica R.F. Retamar y P. P. Rodríguez. Madrid: Barcelona: La Habana: Lisboa: ALLCA XX, 2003. Pp. 1848-1861.

LARRA, Mariano José de. “Vuelva usted mañana”. In: *El Pobrecito Hablador*, n.º 11, enero de 1833. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vuelva-usted-manana--0/html/ff7a5caa-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html [19/09/2015].

_____. “El día de Difuntos de 1836”. In: *El Español*, n.º 368, 2 de noviembre de 1836. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-dia-de-difuntos-de-1836-figaro-en-el-cementerio--0/html/ff79053a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html [19/09/2015].

LÁZARO, Rosario Igoa. “El universo de las antologías de poesía brasileña en traducción al castellano”. In: *1611. Revista de historia de la traducción*. Número 8, 2014. Disponible en: <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/lazaro.htm> [19/09/2015].

LEFEVERE, André. “German Literature for Americans”. In: KITTEL, Harald (Ed.). *International Anthologies of Literature in Translation*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995. Pp. 40-55.

_____. *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York: Modern Language Association of America, 1992.

_____. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London/New York: Routledge, 1992.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Toda crônica*. Org. Beatriz Resende e Rachel Valença. Vol. 1. Rio de Janeiro: Agir, 2004a.

_____. *Toda crônica*. Org. Beatriz Resende e Rachel Valença. Vol. 2. Rio de Janeiro: Agir, 2004b.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Mário de Andrade cronista do Modernismo: 1920-1921”. In: *Literatura e Sociedade*. USP. N. 7. 2004. Pp. 266-294.

_____. “Mário de Andrade no *Diário Nacional*”. In: ANDRADE, Mário de. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. Org. e prólogo Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas cidades, 1976.

LORENZINI, Esther. “Cronología”. In: PAYRÓ, Roberto Jorge. *El casamiento de Laucha*. Buenos Aires: Colihue, 2009. Pp. 7-17.

LUZ, Eduardo. “Crônica e brasilidade: a catação do mínimo e do escondido”. In: *Machado de Assis em linha*. Ano 5, número 9, junho 2012. Pp. 102-121.

LYON-CAEN, Judith. “L’exercice de la presse au XIXe siècle”. In: KALIFA, Dominique; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain (Org.). *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. Paris: Nouveau monde, 2011. Pp. 23-60.

McLUHAN, Marshall. *Understanding Media. The Extensions of Man*. Boston: MIT, 1994.

MACHADO, Antonio de Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Ed. digital:
<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=29252> [19/09/2015].

_____. *Pathé-Baby*. São Paulo: IMESP/DAESP, 1982.

_____. *Pathé-Baby*. Trad. Antoine Chareyre. Paris: Petra, 2013.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Crônicas do Lélío*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1958.

_____. “Introdução”. In: FRANÇA JUNIOR, Joaquim José da. *Política e Costumes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957. Pp. IX-XIII.

_____. “Prefácio”. In: ASSIS, Machado de. *Diálogos e Reflexões de um Relojoeiro: escritos de 1886 (“A + B”), de 1888 e 1889 (“Bons dias”), recolhidos da “Gazeta de Notícias”*. Org. Magalhães Júnior. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1990. Pp. 15-23.

MAHIEUX, Viviane. "The Chronicler as Streetwalker: Salvador Novo and the Performance of Genre". In: *Hispanic Review*, Volume 76, Number 2, Spring 2008. Pp. 155-177.

_____. *Urban Chroniclers in Modern Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2011.

MALHARRO, Martín. *La pampa de agua y otras crónicas. La revolución oriental en el teatro de los sucesos. Crónicas de Roberto J. Payró*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2011.

MARTÍ, José. "Coney Island". In: *En los Estados Unidos. Escenas norteamericanas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/en-los-estados-unidos-escenas-norteamericanas--0/> [19/09/2015].

_____. *En los Estados Unidos. Periodismo de 1881 a 1892*. Ed. crítica R.F. Retamar y P. P. Rodríguez. Madrid: Barcelona: La Habana: Lisboa: ALLCA XX, 2003.

_____. "Prólogo al Poema del Niágara". In: *Claves del pensamiento martiniano. Ensayos políticos, sociales y literarios*. Madrid: Verbum, 2013.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República*. São Paulo (1890-1922). São Paulo Ed. da USP, 2001.

MARTINS, Wilson. *A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca*. 3. ed. rev. e atual. São Paulo: Ática, 1998.

MARTINS DE SOUZA, Silvia Cristina. "Ao correr da pena: uma leitura dos folhetins de José de Alencar". In: CHALHOUB, Sydney Pereira; MIRANDA PEREIRA, Leonardo Affonso de. *A história contada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. Pp. 123-144.

MASSUCCI, Sérgio. "La literatura brasileña en España a lo largo del tiempo: intentos de divulgación". In: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 2009. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/librasi.htm> [19/09/2015].

MAZZUCCHELI, Aldo. “La ironía, clave de una modernización sudamericana: las desconocidas crónicas urbanísticas de Herrera y Reissig en el diario *El Uruguay*, 1905”. In: *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*, 39, 2010. Pp. 105-124.

MENDONÇA TELES, Gilberto (Ed.). *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1976.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Perspectiva, 2010.

MEYER, Marlise. *Folhetim: uma história*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. “Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica”. In: CANDIDO, Antonio et al. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. Pp. 93-133.

MIRANDA PEREIRA, Leonardo Affonso. “O jogo dos sentidos: os literatos e a popularização do futebol no Rio de Janeiro”. In: CHALHOUB, Sydney Pereira; MIRANDA PEREIRA, Leonardo Affonso de. *A história contada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. Pp. 195-232.

MONSIVÁIS, Carlos. “De la Santa Doctrina al Espíritu Público (Sobre las funciones de la crónica en México)”. In: *Nueva Revista de Filología Hispánica*. T. 35, No. 2, 1987. Pp. 753-771

MUJICA, Beatriz. “Teaching literature: canon, controversy and the literary anthology”. In: *Hispania*, v. 80, n. 2, 1997. Pp. 203-215.

MUÑOZ, Daniel. “Impresiones de Roma”. In: *La Revista*. Año I, Tomo II, nº 1, Montevideo, 10 de enero de 1900. Pp. 13-16.

_____. “La Basura”. Montevideo, 2 de agosto, 1883. Disponible en:

www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/daniel_munoz/docs/articulos/Basura.htm [19/09/2015].

_____. “El cometa”. Montevideo, octubre, 1882a. Disponible en: www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/daniel_munoz/docs/articulos/Cometa.html [19/09/2015].

_____. “El Patio de ‘El Nacional’”. Montevideo, 14 marzo, 1882b. Disponible en: www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/daniel_munoz/docs/articulos/ElNacional.htm [19/09/2015].

MUSSO, Luis Alberto. *Bibliografía Uruguaya sobre Brasil*. Montevideo: Instituto Cultural Uruguao-Brasileiro, 1967.

NAAIJKENS, Ton. “The World of World Poetry: Anthologies of Translated Poetry as a Subject of Study”. In: *Neophilologus*, V. 90, N. 3, July 2006. Pp. 509-520.

NÚÑEZ, Estuardo. “Teoría y proceso de la antología”. In: *Cuadernos Americanos*, México, año XVIII, (106), 5, 1959. Pp. 257-267.

PAIVA, Clotilde et al. “Publicação crítica do recenseamento geral do Império do Brasil de 1872 (Relatório Provisório)”. Centro de Desenvolvimento e Planejamento Regional. UFMG, 2012. Disponible en: http://www.nphed.cedeplar.ufmg.br/wp-content/uploads/2013/02/Relatorio_preliminar_1872_site_nphed.pdf [19/09/2015].

PALENQUE, Marta. “Cumbre y abismos: las antologías y el canon”. In: *Revista Ínsula*. N. 721-722, 2007. s/n. Disponible en: <http://www.insula.es/Articulos/INSULA%20721-722.htm> [19/09/2015].

PALMA, Ricardo. *Cien tradiciones peruanas*. Sel., pról. y cronología José Miguel Oviedo. Caracas: Ayacucho, s/fecha.

PAYRÓ, Roberto Jorge. *Obras*. Org. Beatriz Sarlo. Caracas: Ayacucho, 1984.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira*. Vol. XII. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

POMPEIA, Raul. *Melhores Crônicas*. Sel. e prefacio Cláudio Murilo Leal. São Paulo: Global, 2011.

POUND, Ezra. *Guide to Kulchur*. New York: New Direction, 1970.

_____. *The ABC of Reading*. [1934]. New York: New Directions, 2010.

PREMINGER, Alex; BROGAN, Terry (Eds.). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

PRICE, Leah. *The Anthology and the Rise of the Novel*. Cambridge: University Press, 2000.

PYM, Anthony. “Translational and Non-Translational Regimes Informing Poetry Anthologies. Lessons on Authorship from Fernando Maristany and Enrique Díez-Canedo”. In: *International Anthologies of Literature in Translation*. Ed. Harald Kittel, Berlin: Erich Schmidt, 1995. Pp. 251-270.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

_____. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985a.

_____. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas/Barcelona: Alfadil, 1985b.

_____. *Transculturación narrativa en América Latina*. 2ª ed. Buenos Aires: El Andariego, 2008.

RAMOS, Julio. “Anticonfesiones: Deseo y Autoridad en *Memórias póstumas de Brás Cubas* y *Dom Casmurro* de Machado de Assis”. In: *Bulletin of Hispanic Studies*. Volume 63, Issue 1, 1986.

_____. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Caracas: El perro y la rana, 2009.

RE, Lucia. “(De) constructing the Canon: the Agon of the Anthologies on the Scene of Modern Italian Poetry”. In: *Modern Language Review*, 87:3. July 1992. Pp. 585-602.

REAL DE AZÚA, Carlos. “Ambiente espiritual del Novecientos”. In: *La literatura uruguaya del Novecientos*. Montevideo: Número, 1950. Pp. 15-36.

_____. (Org.) *El tiempo viejo: cronistas y memorialistas*. Colección Capítulo Oriental. Buenos Aires/Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1968.

REQUENI, Antonio. “El cuarto de hora de Juan José de Soiza Reilly”. In: *Boletín Nacional de la Academia de Periodismo*. Año 6. Número 15. Buenos Aires, 2004. Pp. 15-19.

RESENDE, Beatriz. “Sonhos e mágoas de um povo”. In: LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Toda crônica*. Org. Beatriz Resende e Rachel Valença. Vol. 1. Rio de Janeiro: Agir, 2004. Pp. 9-23.

REYES, Alfonso. “Teoría de la antología”. In: *La experiencia literaria*. Buenos Aires: Losada, 1948. Pp. 135-140.

RIBEIRO, Maria Paula Gurgel. “Tradução de ‘Águas-Fortes Portenhas’, de Roberto Arlt”. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 2001.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas: crônicas*. Org. Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *As religiões do Rio*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

_____. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: ABL, 2009.

_____. *Las mariposas del lujo y otras crónicas*. Trad. Pablo Rocca. Montevideo: Banda Oriental, 2013.

_____. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: Garnier, 1911.

ROCCA, Pablo. “Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: dos caras de un proyecto latinoamericano”. Tese de doutorado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, 2006.

_____. “Cruces y caminos de las antologías poéticas uruguayas”. In: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 33, 2004. Pp. 177–241.

_____. “Sobre esta antología”. In: *Las mariposas del lujo y otras crónicas*. Trad. Pablo Rocca. Montevideo: Banda Oriental, 2013. Pp. 11-12.

RODÓ, José Enrique. “Discurso sobre el Brasil”. In: ETCHEVERRY, José Enrique. “Un discurso de Rodó sobre el Brasil”. Apartado de la *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios*, Montevideo, 1950. Pp. 27-46.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. “Tradición y renovación”. In: *América Latina en su literatura*. Coord. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI Editores, 2000. Pp. 139-166.

ROMÁN, Claudia A. “La prensa periódica. De *La Moda* (1837-1838) a *La Patria Argentina* (1879-1885)”. In: SCHVARTZMAN, Julio. *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*. Vol. 2. Buenos Aires: Emecé, 2003. Pp. 439-467.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

RÓNAI, Paulo. “Divagações sobre a crônica em geral e uma cronista em particular”. In: *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

ROTKER, Susana. *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas, 1992.

_____. “Intérprete de dos mundos. Las crónicas de José Martí y la prensa norteamericana”. In: *En los Estados Unidos. Periodismo de 1881 a 1892*. Ed. crítica R.F. Retamar y P. P. Rodríguez. Madrid: Barcelona: La Habana: Lisboa: ALLCA XX, 2003. Pp. 1862-1880.

_____. *La invención de la crónica*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2005.

ROXLO, Carlos. *Historia crítica de la literatura uruguaya. El romanticismo*. Tomo I. Montevideo: Librería Nacional A. Barreiro y Ramos, 1912a.

_____. *Historia crítica de la literatura uruguaya. El romanticismo*. Tomo III. Montevideo: Librería Nacional A. Barreiro y Ramos, 1912b.

_____. *Historia crítica de la literatura uruguaya. La influencia realista*. Tomo IV. Montevideo: Librería Nacional A. Barreiro y Ramos, 1913.

RUIZ CASANOVA, José Francisco. *Anthologos: Poética de la antología poética*. Madrid: Cátedra, 2007.

_____. “Introducción”. In: *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas*, Madrid, Cátedra, 2001. Pp. 38-66.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 2001.

SABIO PINILLA, José Antonio. “¿Es la antología un género?”. In: *Revista de Traducción Hikma*. Universidad de Córdoba, N. 10, 2011. Disponible en: [http://www.academia.edu/1912731/ Es la antologia un genero A proposito de las antologias sobre la traduccion](http://www.academia.edu/1912731/Es_la_antologia_un_genero_A_proposito_de_las_antologias_sobre_la_traduccion) [19/09/2015].

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Aspectos da crônica em Machado de Assis”. In: *Estudos de Literatura Brasileira: Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, n. 4, 1994.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *As cem melhores crônicas brasileiras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SARLO, Beatriz. “Prólogo”. In: PAYRÓ, Roberto Jorge. *Obras*. Org. Beatriz Sarlo. Caracas: Ayacucho, 1984. Pp. IX-XLIV.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo o Civilización y barbarie*. Ed. Roberto Yahni. Madrid: Cátedra, 2003.

_____. “Diarios y publicaciones periódicas”. In: _____. *Recuerdos de provincia*. Santiago: Imprenta de Julio Belín y compañía, 1850. Disponible en: http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/lit_biografica/recuerdos/recuerdos_19.html [19/09/2015].

SCHAPOCHNIK, Nelson. “Prólogo”. In: *Las mariposas del lujo y otras crónicas*. Trad. Pablo Rocca. Montevideo: Banda Oriental, 2013. Pp. 5-12.

SCHMITZ-EMANS, Monika. “Mapping poetry: poem anthologies and the modelling of world literature”. In: *Journal of Romance Studies*; Spring 2011, Vol. 11 Issue 1, 2011. Pp. 37-50.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 4. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.

SCHULMAN, Iván. “Textualizaciones sociales y culturales del proyecto moderno Martiniano: las crónicas norteamericanas”. In: *En los Estados Unidos. Periodismo de 1881 a 1892*. Ed. crítica R.F. Retamar y P. P. Rodríguez. Madrid: Barcelona: La Habana: Lisboa: ALLCA XX, 2003. Pp. 1884-1885.

SCHULMAN, Iván; GONZÁLEZ, Manuel Pedro. *Martí, Darío y el modernismo*. Madrid: Gredos, 1974.

SERRANI, Silvana. “Antología: escrita compilada, discurso e capital simbólico”. In: *Alea*, V. 10, N. 2, 2008. Pp. 270-287.

SERUYA, Teresa. “Anthologies and translation”. In: GAMBIER, Yves; VAN DOORSLAER, Luc. *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam: John Benjamins, 2013. Pp. 1-6.

SERUYA, Teresa; D’HULST, Lieven; ASSIS ROSA, Alexandra; LIN MONIZ, Maria. *Translation in Anthologies and Collections (19th and 20th Centuries)*. Amsterdam: John Benjamins, 2013.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

_____. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da Literatura Brasileira: Do descobrimento aos dias de hoje*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

STEINER, George. *Depois de Babel*. Trad. de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

SOIZA REILLY, Juan José. *Crónicas del Centenario*. Colección Los Raros. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.

_____. “La cultura ‘chic’ en Mar del Plata”. In: *Página 12*. 24 de febrero, 2010. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/subnotas/140919-45392-2010-02-24.html> [19/09/2015].

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras – Literatura, Técnica e Modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TERRANOVA, Juan. “El escritor perdido”. In: *La máquina del tiempo*, 2006. Disponible en: <http://lamaquinadel tiempo.com/algode/soiza01.html> [19/09/2015].

THÉRENTY, Marie-Éve. “La chronique”. In: KALIFA, Dominique; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Éve; VAILLANT, Alain (Org.). *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. Paris: Nouveau monde, 2011. Pp. 953-958.

_____. *La littérature au quotidien: poétiques journalistiques au XIXe siècle*. Paris: Seuil, 2007.

THÉRENTY, Marie-Éve; VAILLANT, Alan. *1836. L'An I de l'ère médiatique*. París: Nouveau Monde, 2001.

TODOROV, Tzvetan. “El origen de los géneros”. In: GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel. *Teoría de los géneros literarios*. Trad. A. Fernández Ferrer. Madrid: Arco Libros, 1988. Pp. 31-48.

TOMACHEVSKI, Boris. “Los géneros literarios”. In: *Teoría de la literatura*. Trad. Marcial Suárez. Madrid: Akal, 1982. Pp. 211-269.

TORRE, Guillermo de. “El pleito de las antologías” In: _____. *Tríptico del sacrificio*. Buenos Aires: Losada, 1948. Pp. 117-126.

VAILLANT, Alain. “Pour une histoire de la communication littéraire”. In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. Vol. 103. 3. 2003. Pp. 549-562.

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

_____. *The Translation Studies Reader*. London & New York: Routledge, 2000.

VERA MÉNDEZ, Juan Domingo. “Sobre la forma antológica y el canon literario”. In: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2005. Disponible en: www.ucm.es/info/especulo/numero30/antcanon.html [19/09/2015].

VERÍSSIMO, Érico. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

VILLORO, Juan. “La crónica, ornitorrinco de la prosa”. In: *La Nación*. 22 de enero, 2006. Disponible en: www.lanacion.com.ar/773985-la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa [19/09/2015].

VOGEL, Daisi Irmgard. “Fábulas do gol: as crônicas esportivas de Nelson Rodrigues”. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina. 1997.

WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso*. Florianópolis: UFSC, 1997.

_____. *Machado de Assis, uma apresentação*. Disponible en: <http://www.machadodeassis.ufsc.br/apresentacao/Weber.htm> [19/09/2015].

WERNECK, Humberto (Org.). *Boa companhia. Crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ZAPATERO, Javier Sánchez. “Una charla de vecinos: la crónica periodística en Machado de Assis, entre lo local y lo universal”. In: HERNÁNDEZ, Ascensión Rivas (Coord.). *Un clásico fuera de casa: nuevas miradas sobre Machado de Assis*. Recife: Massangana; Salamanca: Centro de Estudios brasileños de La Universidad de Salamanca, 2010. Pp. 125-136.

ZUM FELDE, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay*. Montevideo: Imprenta Nacional Colorada, 1930.

Otros recursos

Diccionarios y gramáticas

Diccionario DIRAE <http://dirae.es/>

Diccionario El País <http://servicios.elpais.com/diccionarios/>

Diccionario Panhispánico de Dudas <http://lema.rae.es/dpd/?key=>

Dicionário Michaelis de Português <http://michaelis.uol.com.br/>

Dicionário Priberam de Português <http://www.priberam.pt/dlpo/>

Español del Uruguay
<http://www.mec.gub.uy/academiadeletras/Bpalabras/a.htm>

Goodrae <http://www.goodrae.es/>

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Versión digital.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*.
<http://www.rae.es/>

_____. *Diccionario panhispánico de dudas*.
<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd>

_____. *Nueva gramática de la lengua española*. Buenos Aires: Espasa, 2010.

Word Reference *Portugués-Español*
<http://www.wordreference.com/ptes/>

Word Reference *Sinónimos Español*
<http://www.wordreference.com/sinonimos>

Corpus en línea

Corpus de la Real Academia Española.
<http://corpus.rae.es/cordenet.html>

Corpus del Español del Siglo XXI. <http://web.frl.es/CORPES>

Corpus del Español. <http://www.corpusdelespanol.org/>

Linguee. <http://www.linguee.es/espanol-portugues>

Archivos digitales

Archivo de la Prensa Uruguaya, Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Uruguay.

www.archivodeprensa.edu.uy/doku.php?id=presentacion

Biblioteca Guita y José Mindlin, Universidade de São Paulo, Brasil.

www.brasiliana.usp.br

Bibliotecas de Literatura de Língua Portuguesa. Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. www.literaturabrasileira.ufsc.br

Gallica, Bibliothèque National de France, Francia. www.gallica.bnf.fr

Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional, Brasil. www.bndigital.bn.br/hemeroteca-digital

Publicaciones Periódicas del Uruguay www.periodicas.edu.uy/

Trapalanda Biblioteca Digital, Biblioteca Nacional, Argentina. www.trapalanda.bn.gov.ar

ANEXOS

Anexo A. Entrevista al Prof. Dr. John Gledson

[Realizada en portugués en Liverpool, el día 23/01/2015]

No prólogo de *Conversas de burros, banhos de mar e outras crônicas exemplares*, o senhor sugere que a crônica seria brasileira não tanto por suas características intrínsecas, mas pela aceitação e êxito entre os leitores. Poderia ampliar essa ideia?

John Gledson (JG): Há uma tendência a achar que a crônica é uma coisa particularmente brasileira, o que, obviamente, é uma inverdade. Porque há crônicas em outros países, sob outros nomes, *chronique* francesa, *columns* ingleses, *crônica* na América Hispânica. Um amigo meu, Antonio Dimas, que fez uma grande coletânea das crônicas de Olavo Bilac, também acredita que esse suposto brasileirismo das crônicas é, no mínimo, um exagero.

Haveria características estilísticas próprias da crônica produzida no Brasil?

JG: Uma dificuldade no estudo da crônica é que são tantas, não há unidade nem dentro da própria crônica, nem de todas as crônicas entre si. Você pode inventar um roteiro dentro de uma série como a de *Bons dias!*, mas vem da conjuntura política, social. Trata-se de um enredo que vem de fora. Generalizar nestes textos é particularmente complexo. Como não sou partidário de definições simples demais de identidade nacional, tenho uma certa relutância em definir a crônica em termos nacionais. A única coisa que a gente pode fazer é o que eu fiz em *Conversas de burros*: tentar uma cronologia, um esboço, isso em relação, sobretudo, à cultura em geral, à importância do jornal, que no século XIX era enorme, já que era a internet da época. Tudo passava por ele. Acho difícil caracterizar, escrever uma história da crônica fora desse contexto. Obviamente, há alguns cronistas excepcionais, como Machado, João do Rio, Bilac, Drummond, Rubem Braga, que são os que eu incluí na antologia citada. Faltou incluir o Nelson Rodrigues, mas os grandes estão: Rubem Braga, que é realmente excepcional e só escreveu crônica, Machado, Clarice. Os dois mineiros, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos, são gozados, excelentes. Penso naquela crônica de Sabino, “O tapete persa”, que brinca com o inglês do inquilino americano.

E se pensássemos em Machado em comparação com outros cronistas hispano-americanos da mesma época, como José Martí, seria possível falar de diferenças?

JG: Não conheço suficientemente a tradição hispano-americana, mas quando a política entra na crônica de Machado sempre é nas entrelinhas. Tento o tempo todo evitar os lugares comuns sobre o Brasil, que seria um país de falta de enfrentamento, uma ideia muito difundida e paradoxal. O Brasil não compartilha os mesmos processos que o resto da América, pelo fato de ter sido um Império, e pela escravidão em grande escala. Importa, sim, para estudar Machado saber que foi monarquista, mulato, que, por isso, teve uma relação um pouco difícil com a escravidão, que ele não criticava abertamente, mas que, no fundo, odiava. Quando Alfredo Bosi argumenta que na crônica de Machado não há propriamente política, não é bem assim: quando aparece é dentro de um parêntese irônico. Quem diz isso deve ignorar *Bons dias!* e boa parte de *A Semana*, já que a política, a economia e as opiniões sobre esses assuntos entram bastante na crônica de Machado. Não é no sentido de Martí, que é um homem mais politizado, engajado, mas isso não quer dizer que Machado não advogue suas opiniões entre as linhas.

Haveria uma explicação para a escassa circulação das crônicas em tradução?

JG: Aí há um problema, que é o contexto imediato da crônica. Quando a gente pensa em traduzir esses textos para estrangeiros, há dificuldades, já que teria que circundar a crônica de paratextos, notas, o que se torna um pouco chato. Há algumas crônicas nas quais não se aplica essa ideia, como por exemplo, “O punhal de Martinha”, que não precisa muito contexto. Mas como traduzir “Eu lhe furo”, que são as palavras da protagonista? Há crônicas como a de Abílio, “O autor de si mesmo” segundo o título de Mário de Alencar, que trata de um – horroroso – *fait divers* no Rio Grande do Sul, a morte de um menino, que é dos textos mais traduzíveis.

Seriam essas as crônicas mais literárias?

JG: Não necessariamente. São as que precisam menos de explicação fora do texto, mas são relativamente poucas. No caso de Abílio, não precisa de nenhuma nota, mas já a crônica de Martinha toparia com dificuldades. A da conversa de burros, pode ser, mas ali também há um necessário contexto histórico, que é a chegada dos primeiros bondes elétricos ao Rio. A questão é saber se a qualidade é tão excelente, alta, que pode superar essas limitações do contexto. Acho difícil. Agora estão surgindo mais traduções para o inglês dos contos de Machado. Houve

até uma resenha aqui na Inglaterra, no *Times Literary Supplement*, de umas três antologias de traduções.

Há uma antologia de crônicas de Machado na Espanha e no México, pela editora Sexto Piso, com poucas notas, mas que aparentemente não teve êxito comercial. A pergunta seria: quem lê crônica do século XIX fora de fronteiras?

JG: Pois é. Esse *Conversas de burro* vendeu relativamente pouco em Portugal, que eu saiba. Está dentro da coleção “Curso Breve de Literatura Brasileira”, editada por Abel Barros Baptista, colega e amigo português – um empreendimento corajoso. Confesso que sou meio pessimista em relação às vendas, porém. As crônicas da Clarice, por exemplo, têm melhor aceitação, são mais modernas, têm uma aceitação sua, que é particular dela, da autora. O mesmo com o Drummond.

Nas histórias da literatura brasileira, o gênero da crônica está praticamente ausente, e sua genealogia deriva mais de análises de autores específicos sobre um cronista, ou de estudos de outras áreas do conhecimento que ressaltam a hibridez da crônica. O que faltaria para uma história da crônica no Brasil?

JG: Eu fiz, ousadamente, uma genealogia da crônica brasileira no prólogo do livro *Conversas de burros*. Se a gente quisesse escrever uma história da crônica no Brasil, implicaria muitíssima leitura. Para fazer essa antologia, tive que ler a obra de autores que eu praticamente desconhecia, mesmo que fosse só para rejeitá-los. Mesmo assim, faltam estudos sobre autores individuais. No caso de Bilac, o estudo de Dimas, *Bilac o jornalista*, é muito bom. Como a divulgação de João do Rio foi através de livros de crônicas, há bastantes coisas escritas sobre ele. Porém, para Mendes Campos ou Sabino, faltam estudos sérios e a edição de suas crônicas completas. No caso de Drummond, há muita crônica à qual o público não tem acesso. Fernando Py, quando Drummond ainda vivia, publicou a antologia *Auto-retrato e outras crônicas*. Agora a Companhia das Letras está publicando a obra completa de Machado de Assis em mais de 40 volumes. Eu fico com um pé atrás, às vezes, quando escuto essas notícias, porque as pessoas não sabem com o que vão ter que lidar em termos de crônica, já que o processo de edição é complexo. Como sabemos, a Companhia tem uma competência e seriedade grandes, quando a Aguilar só publicou uma *Prosa seleta*. Na Aguilar, a própria urgência do projeto (para publicar no centenário) levou a muitas deficiências. Quando me pediram ajuda, fiz o possível, mandando, entre outras coisas, uma lista das edições das crônicas de Machado, advertindo que nem todas eram completamente

confiáveis, e recomendando voltar ao jornal, um trabalho lento, ingente, e idealmente de equipe, que eles não puderam arcar.

A propósito, como pesquisador de crônica, como avaliaria o trabalho com o jornal?

JG: O que mudou a minha vida em relação às crônicas do Machado foram os microfimes que a Biblioteca Nacional fez no final dos anos 80, disponibilizando a *Gazeta de Notícias* inteira. Eu tinha estudado em 1983 a série *Bons dias!* na edição de Magalhães Júnior, *Diálogos e reflexões de um relojoeiro*. Voltei do Brasil, adoeci de um negócio estranho que nunca explicaram, uma doença supostamente tropical, e que acabou não tendo maiores consequências. Passei três semanas em isolamento. A grande vantagem era que eu tinha um quarto só para mim, construído décadas atrás para tratamento de varíola. Nessa total tranquilidade, li as crônicas de *Bons dias!*, com as notas úteis do próprio Magalhães, e escrevi o capítulo de *Ficção e História* sobre o assunto. Depois veio uma oferta da Hucitec para editar *Bons Dias!*, para uma série da qual Davi Arriguucci Jr. e Alfredo Bosi eram editores. Quando empreendi esse trabalho, compreendi que as crônicas não podiam ser entendidas sem os jornais. Fui, então, ao Rio, e eu tinha uma rotina em que eu acordava cedo, ia à Biblioteca Nacional e passava o dia inteiro com as máquinas de microfimes, tentando entender a relação da crônica com o resto do jornal. Foi, então, que me dei conta até que ponto não podiam ser entendidas sem esse contexto. Fiz essa edição, que teve boa recepção. Fizeram-se muitas edições de outras séries depois, que ou pecam por não ir ao jornal, ou pecam, como se diz em português, por “mostrar serviço”, ou seja, por exagerar, fazer notas longas e irrelevantes sobre coisas de interesse secundário ou de conhecimento geral. Você deve limitar-se às crônicas. Pode ser egoísmo, mas as únicas edições boas são as minhas, e algumas poucas outras.

São particularmente interessantes aquelas suas notas sobre a relação da crônica com outras partes do jornal...

JG: Existe uma dimensão não só histórica, mas também linguística. Porque Machado comenta as escolhas, os clichês, as maneiras de referir coisas constrangedoras, a “língua do jornal”. É um trabalho difícil, no qual você deve fuçar, ter faro, tentar entender a que Machado está se referindo. A dificuldade é juntar o trivial com o irônico, mas a gente deve se dar conta disso mesmo. Uma coisa muito frequente em Machado é que o que parece trivial não é trivial, e as pessoas ou sabem disso, ou ele brinca com o fato de alguns não saberem. O Dimas descobriu que, em 1908, Bilac escreveu sobre Machado, dizendo que as crônicas dele eram difíceis de entender. Naquele momento, vinte dias

depois da morte do autor, ao que parece, Bilac se sentiu livre para dizer o que muita gente devia pensar. Na vida do Machado, as referências que vi às crônicas dele, são muito mais *polite*, mas às vezes exageram. Arthur Azevedo diz que em outro país mais literário que o Brasil, elas seriam reconhecidas como grande literatura. Mas acho arriscado afirmar que são grande literatura, e transportáveis a outra cultura. Até podem ser (ou, algumas delas podem ser) grande literatura, mas sempre dependem dos fatos da semana. Isso é a grande frustração para a gente, mas dentro do Brasil é mais fácil; acho que as possibilidades fora do país são mais limitadas.

Em que está trabalhando atualmente?

JG: Neste momento, estou editando o que faltava da série *A Semana*, e me dou conta da importância desses fatos e da leitura de vários jornais para compreender o contexto. Por exemplo, há passagens onde Machado fala do júri, de que as pessoas não queriam participar, e os brasileiros nessa época não tinham consciência dessa responsabilidade. Para quem sabe de outras ocorrências do assunto, é fácil de entender. Depois, porém, começa a falar das “sessões secretas do Senado”. Mas como essas sessões são secretas, você não pode saber do que ele estava falando! Porém, podemos pesquisar isso nas reportagens de *O Paiz*, que era, em alguns aspectos, um jornal mais interessante que a *Gazeta*, porque era republicano. No próprio dia em que Machado publica a crônica, há uma reportagem nesse jornal dizendo que no dia anterior houve sessão secreta do Senado, e que alhures, em outra parte do jornal vai ser comentado do que se falou, porque as coisas extravasavam. Num caso desses, então, você deduzir o que realmente se passava, é complexo. Claro, é o assunto secreto que interessa. Mas você não vai entender a crônica se não compreender isso. Não é fuçar por fuçar.

Também devemos ter em conta que estamos em um estágio inicial, de poucas décadas, de trabalho com essas crônicas.

JG: As crônicas não podem ser estudadas sem essas informações. Alguns estudos dizem que usam *Bons dias!* e os dois primeiros anos de *A Semana*, porque é do único que há boas edições. A tendência da crítica literária até há pouco tempo, era de querer ver a crônica no geral ao invés de no trivial, como se a crônica fosse autônoma, literária. A chave é entender o contexto não só histórico, mas jornalístico. Na minha carreira, isso tem sido a minha grande preocupação. No início, achei que era um trabalho agradável, que qualquer um pode fazer, e depois me dei conta de que não é assim. São necessários tino e conhecimento literários, mesmo com a ajuda do Google: o pesquisador deve conhecer a história literária, europeia e brasileira, claro, além de história,

brasileira e mundial. A ironia, também não devemos esquecer nunca, é a chave, o fascínio de juntar o trivial com o irônico. (Um comentário suplementar, escrito em 2016: agora também existe a hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, uma maravilha, sobretudo quando penso no que eu tinha que fazer há um ano para consultar a edição de *Bons Dias!*: sento-me à minha mesa de trabalho, e está ao meu alcance tudo o que me fazia atravessar o Atlântico, levantar cedo, e copiar coisas à mão horas a fio naquele calor! É maravilhoso também que todo mundo tem acesso a esses jornais, pode consultar por si mesmo, e sobretudo experimentar esses jornais, diferentes e semelhantes aos nossos – em vias de desaparecer).

Pensando no Machado de Assis cronista, existe uma diferença radical entre literatura para ganhar o sustento e a literatura onde a necessidade material imediata se dilui, como no caso dos romances?

JG: Existe, sem dúvida. Machado pensa que a crônica é efêmera. A única exceção a isso é a meia dúzia de textos que ele selecionou para *Páginas recolhidas*, de 1899. Todas essas crônicas são do início da década de 90, até 1894. Dessa coletânea, há algumas cuja seleção é mais óbvia. Está a “Conversa de burros”, e “Vae soli”, mas ele corta pedaços. Ele só queria reproduzir o que pudesse ser lido sem o contexto, pois não achava o resto literariamente interessante. Quem vai discordar disso? O objetivo dele ao reproduzir crônicas é diferente do meu, que também é histórico, biográfico. O mesmo aconteceu com Mário de Alencar, que publicou algumas crônicas de *A Semana* em 1914, e que corta pedaços, dá títulos quando não tinham. Os nossos interesses não são os deles. Alencar estava interessado na literatura contemporânea, e inclui muitas crônicas sobre livros recentes, que podem nos interessar menos. É interessante, porém, porque mostra o gosto da época.

O fato de Machado muitas vezes escrever crônicas assinadas com pseudônimos, tem alguma consequência no plano estilístico desses textos publicados em jornal?

JG: Há contos e crônicas assinados com o mesmo pseudônimo, como Manassés. Machado inventou esse pseudônimo em um pequeno jornal dirigido por Joaquim Nabuco. Depois usou para as *Histórias de Quinze Dias* e para as *Histórias de Trinta Dias*. Às vezes, os críticos e editores veem as crônicas como algo mais unificado do que realmente são, acredito que pelo fato de estarem reunidas em livro. Mas, claro, não havia enredo, era uma coisa que se fazia toda semana, e para aquela semana. Às vezes tem algum personagem, como o José Rodrigues, o criado burro, que aparece várias vezes em *A Semana*, mas nem por isso podemos falar de uma ficcionalização total, já que é muito intermitente

como estratégia. Cada série tem, em geral, um pseudônimo, às vezes de significado duvidoso: Lélío, Manassés, por exemplo. Acho difícil que os leitores entrassem em malabarismos de interpretação, pelo menos além de certo ponto. Com *Bons dias!*, assinado “Boas noites”, Machado estabelece, desde o começo da série, uma estratégia de polidez, mais importante que o “pseudônimo” em si, ou de qualquer nome que inventa, de passagem, para o “cronista”. A *Semana* não tem assinatura, porque todo mundo sabia que era Machado, e ele até se apresenta nessas crônicas como tal. Por exemplo, diz que mora perto da estação do trezinho do Corcovado, conta o primeiro encontro com Carolina, fala de ter saído em carruagem no dia da Abolição, ou lembra as conversas com José de Alencar na livraria Garnier. Esses momentos são comoventes. Mas, em geral, quando ele fala em primeira pessoa, sempre ironiza ou até “mente”.

Seria possível sistematizar o corpus de crônicas machadianas em etapas? Elas têm relação com a produção ficcional? Ou com a vida do autor?

JG: Isso pode ser feito, mas com muitas restrições. As etapas mais óbvias têm a ver com o jornalismo, com o desenvolvimento do jornal, sobretudo com o aparecimento da *Gazeta*, em 1874, o mesmo ano em que começam a chegar telegramas através do Atlântico, pelo cabo submarino. Romances, contos, crônicas, teatro, tudo faz parte de uma história única, na qual Machado lança mão de cada gênero segundo as necessidades dele. Por exemplo, *Brás Cubas* foi um surto de gênio escrito com relativa rapidez, uma ousadia maior, mas quando acabou esse livro e *Papéis Avulsos*, para onde ele vai? Começa uma coisa nova, aparecem contos realistas, simplesmente, como “Singular Ocorrência”, de 1883. Depois surgem contos e mais contos, tanto que em quatro anos publica os melhores, justamente porque o gênero servia para o que ele podia e queria dizer. Só depois escreve, com grande dificuldade, *Quincas Borba*, que deu um trabalho terrível. Sendo um escritor ousado, ele não tinha modelos. Nas crônicas dessa época, ele tem menos independência literária, como na série *Balas de Estalo*, em que fazia parte de uma equipe. Todos os seus romances da maturidade são muito individuais, possuem condições narrativas muito diferentes, e a minha impressão é que amadurecem ao longo dos anos; algumas crônicas fazem parte desse processo. Na década de 90, seu impulso criativo se dirige às crônicas da série *A Semana*, um terço da sua produção cronística total. Ali é que se concentra sua produção desses anos, de 1892 a 1897, e ali sobressai não só a maturidade do autor, como também a situação política da república e a modernização. Depois, ele volta para

o passado, pois *Dom Casmurro* centra-se nos anos cinquenta e sessenta, vai para a frente com *Esau e Jacó*, que termina em 1894; *Memorial de Aires* também aborda esse mundo mais moderno.

Como foi feita a seleção de uma antologia como a da Penguin-Companhia das Letras? Havia orientações da editora em relação ao público-alvo da obra?

JG: Na antologia para a Companhia das Letras não tive orientação, e acho que deveria ter tido, já que é uma coletânea de grande divulgação. Nas edições de contos que fiz na mesma coleção, fizemos questão de colocar notas, eu e Hélio de Seixas Guimarães. No caso de *Quincas Borba*, foi diferente, porque minha amiga Maria Cristina Carletti já tinha feito edições excelentes de Machado. Eu não via necessidade de reinventar a roda, e decidimos trabalhar juntos para as notas. O ideal foi a antologia dos contos para a Companhia, e que ainda dá dinheiro. Esse livro tem uma introdução curta, e que procura ser simpática. Porém, nas crônicas, há outros problemas, relacionados com a quantidade de notas de pé de página. Em certo sentido, talvez não seja possível fazer uma edição “popular” dessas crônicas, em termos de sucesso de vendas. Fazer as notas pode parecer pedantismo – você entra em especulações que podem não ser justificadas – mas levanta questões interessantes, e no fundo, é *necessário* para o pleno entendimento delas, até no que têm de mais superficial.

E nas outras edições, como foi o processo?

JG: Em *Conversas de burros*, fiz muita leitura, e excluímos certas crônicas que são interessantes, mas que precisam de muita explicação. Sempre tive consciência de que ia ser vendido em Portugal, por isso até incluí alguns textos sobre esse país que eram bons, como “Aventura em Lisboa”, de Paulo Mendes Campos. A seleção foi dos cronistas que eu conhecia bem, como Drummond, Machado; Bilac porque estava bem editado e é muito representativo; João do Rio porque é famoso e bem visto na área de história literária; Rubem Braga, porque era inevitável. Stanislaw Ponte Preta foi uma escolha pessoal, porque eu li muito no passado e gosto muito. A Clarice foi uma escolha natural. Os dois mineiros eu achei bom incluir. Mas há pontos cegos, o principal Nelson Rodrigues, que eu deveria ter incluído. Gostaria de reproduzir esse livro no Brasil, mas acrescentaria o Nelson Rodrigues.

A edição de *A Semana*, de Mário de Alencar, como o senhor lembra em “A história das edições das crônicas machadianas” (2012), foi responsável pela introdução de títulos para algumas crônicas que hoje são conhecidas por esses títulos, como “O punhal de

Martinha”. Quais poderiam ser os acréscimos ‘permanentes’ das suas edições?

JG: Normalmente, a minha política é mencionar o título, mas não usá-lo. Eu quero reproduzir a edição do jornal. Pode ser que no futuro outras pessoas achem coisas que eu não vi, ou coisas que estão erradas. Evidentemente, o que eu fiz foi um avanço grande na compreensão dessas crônicas. O bom, hoje em dia, é que o acesso ao jornal está aí, na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, como falei, e, claro, existe a pesquisa digital no Google. Mas, mesmo assim, devemos ter o instinto, a sensibilidade e o conhecimento para selecionar o que serve e o que não serve. Machado citava a literatura mundial muito mais que o resto dos cronistas brasileiros – Dickens, Molière e *tutti quanti* – e o conhecimento dessas referências pelo editor traz esclarecimentos para a crônica. Eram crônicas mais difíceis, o motivo pelo qual o Bilac o critica. Por exemplo, em uma crônica que estou editando, ele diz “Farà da se”, que eu sei o que quer dizer, claro, mas fui buscar e apareceu a frase “L’Italia farà da se”, que é uma citação de Carlos Alberto, rei de Sardenha, nos começos do processo do Risorgimento. E isso faz parte do universo do século XIX.

As edições críticas das crônicas machadianas começam a aparecer com mais intensidade a partir dos anos 90. Como avaliaria as suas edições em comparação com a pioneira de Raimundo Magalhães Junior (1958), e depois com as de Heloisa Helena Paiva de Luca (1998), Salete de Almeida Cara (2003), Leonardo Affonso de Miranda Pereira (2009), João Roberto Faria (2009), Sílvia Maria Azevedo (2011) e Mauro Rosso (2011)?

JG: O interesse pelas crônicas tem crescido muito nos últimos anos. Atualmente, estão sendo feitas edições das crônicas de *O Futuro*, e eu estou fazendo a série de *A Semana*: pode ser que haja outras que eu não conheço. Mas destas sete que você citou, há péssimas, há boazinhas e há boas, como a edição de João Roberto Faria, e eu tenho uma grande simpatia ainda hoje pelas edições de Magalhães Júnior, apesar de tê-lo criticado. Ele foi um verdadeiro pioneiro, e sabia que sem notas essas crônicas não podiam ser entendidas. Os outros ou pecam por não entender o lado literário, que é o caso de Leonardo Affonso de Miranda Pereira; ou por não ir ao jornal, que é o caso de Heloisa Helena Paiva de Luca, Sílvia Maria Azevedo e Mauro Rosso. Teoricamente, poderíamos colocar junto as edições de Leonardo Affonso e de Sílvia Maria Azevedo, que fazem a mesma série, porque ela identifica as citações literárias, e ele as jornalísticas. Nenhum deles sabe como juntar as duas coisas. O principal problema de boa parte das edições é que

simplesmente não consultam o jornal, e eu não consigo entender a razão disso. Afinal, o exemplo do que eu fiz está aí. Hoje, também, você já não precisa ir diretamente à Biblioteca Nacional, no Rio, pode acessar tudo on-line. Eu tenho a *Gazeta, O Paiz* aqui mesmo em casa, em Liverpool. O que não existe on-line é o *Jornal do Commercio* (Correção, 2016: agora, para felicidade minha e nossa, já existe). É importante esse jornal, porque era o *Times* da época, era sério, sisudo, e melhor informado, dá detalhes. Onde a *Gazeta* só dá um resumo dos debates do Conselho Municipal do Rio, por exemplo, o *Jornal do Commercio* escreve tudo, dá a história minuciosa em colunas e colunas. Esse universo de publicações é básico para a pesquisa, já que Machado comprava e lia muitos jornais.

O senhor defende as notas de rodapé como subsídio para a compreensão das crônicas. Que outros ajustes seriam necessários na reconfiguração da crônica, quando publicada como livro? As notas seriam necessárias também na tradução?

JG: As notas são necessárias na tradução, mas como se dirigem a um determinado leitor, devem variar de público para público. Depende muito da edição. Eu não tenho regras absolutas. Como falei, eu não gosto de usar títulos, mas na antologia portuguesa eu usei e não coloquei notas. Por exemplo, eu fiz a edição de *Dom Casmurro*, vernáculo e em tradução para o inglês, e as notas diferem. A primeira resenha que eu tive de uma edição de crônica minha, foi na *Folha*. Reclamavam de que eu dizia quem era Darwin. Talvez até tivessem razão: mas importa menos que a multidão de aspectos e personagens – na sua maioria brasileiras – em que não há discussão possível. Eu faço o que acho necessário, sem me impor ao leitor e tendo em conta que o primeiro dever é com Machado, que, paradoxalmente, não queria que esses textos perdurassem...

Nesse mesmo prólogo, o senhor afirma que, de Drummond em diante, o antologista pode relaxar. Qual é a razão de tal afirmação? Como é a relação com a história dessas crônicas mais próximas da atualidade? Isso aconteceria porque os textos de Sabino, Drummond e Clarice estão menos ligados às circunstâncias históricas em um sentido estrito, ou as referências são mais próximas para o leitor atual?

JG: Um pouco as duas coisas. Alguns leitores compartilharam a realidade que esses dois cronistas descrevem. Talvez seja ilusão nossa... Eu escolhi os cronistas mais óbvios, menos o Stanislaw.

Na crônica, Machado inaugura uma tradição?

JG: Eu sempre acho que Machado é uma exceção. Drummond lia Machado, gostava muito das suas crônicas. Mas a gente vê pouca influência, ou se existe, é uma coisa tão diluída, tão íntima, que você não percebe. O tipo de crônica feita por Machado tem a ver com questões da época. Seus contos e romances são únicos, difíceis de imitar, e ele não é fundador de uma tradição. Quando Bilac fala (relativamente) mal na morte de Machado, nos damos conta de que não é um modelo. O Brasil é um país que sofreu mudanças gigantescas em pouco tempo, é uma coisa que eu sempre penso. Isso é colossal, e os escritores devem arcar com esse fato. Machado se dá conta disso, porque ele até convive com o “bota-abaixo”. A população do Rio não varia tanto de 1850 a 1880. As grandes mudanças são de 1890 e do começo do século XX. *A Semana* é, em parte, consequência disso. A crônica, em geral, é um esforço deliberado de compreender o que está acontecendo naquele momento, sem contexto maior. Mas esse contexto existe. Em *A Semana*, Machado comenta muitas vezes mais os acontecimentos estrangeiros, porque queria situar o Brasil dentro do contexto mundial.

Bibliografia relacionada a la entrevistista

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *A semana*. Edição, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996.
- _____. *Balas de Estalo de Machado de Assis*. Organização de Heloisa Helena Paiva de Luca. São Paulo: Annablume, 1998.
- _____. *Bons Dias! (1888-1889)*. Edição, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec/Editora Unicamp, 1990.
- _____. *Comentários da semana*. Organização, introdução e notas de Lúcia Granja e Jefferson Cano. Campinas: Editora Unicamp, 2008.
- _____. *Crônicas: A + B/ Gazeta de Holanda*. Organização, introdução e notas de Mauro Rosso. Rio de Janeiro: Editora PUC/Loyola, 2011.
- _____. *Crônicas de Lélío*. Organização, prefácio e notas de Raimundo Magalhães Junior. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.
- _____. *Crônicas escogidas*. Trad. Alfredo Coello. Madrid: Sexto Piso, 2008.
- _____. *Crônicas escolhidas*. Edição de Fernando Paixão. São Paulo: Ática/Folha, 1994.

- _____. *Crônicas escolhidas*. Organização, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2013.
- _____. *Diálogos e Reflexões de um Relojoeiro*. Organização de Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1956.
- _____. *Histórias de quinze dias*. Introdução e notas de Leonardo Affonso de Miranda Pereira. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- _____. *História de quinze dias, história de trinta dias*. Organização de Sílvia Maria Azevedo. São Paulo: UNESP, 2011.
- _____. *Melhores crônicas*. Seleção e prefácio de Salette de Almeida Cara. São Paulo: Global, 2003.
- _____. *Notas semanais*. Organização, introdução e notas de John Gledson e Lúcia Granja. Campinas: Editora Unicamp, 2008.
- _____. *Obra completa*. Volume III. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- _____. *O Espelho*. Organização, introdução e notas de João Roberto Faria. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- _____. *Páginas recolhidas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1899.
- GLEDSON, John. "A história das edições das crônicas machadianas". In: ASSIS, Machado de. *Crônicas escolhidas*. Organização, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2013, pp. 313-319.
- _____. "'A semana' 1892-3. Uma introdução aos primeiros anos da série". Trad. Maria Teresa David. In: _____. *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a, pp. 207-235.
- _____. "Bons dias!". Trad. do autor com a colaboração de Walter Costa, Lúcia Granja e Cristina Carletti. In: _____. *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 134-187.
- _____. (Organizador) *Conversas de burros, banhos de mar e outras crônicas exemplares*. Lisboa: Cotovia, 2006.
- _____. "Nota às notas". In: ASSIS, Machado de. *Bons dias!* Introdução e notas de John Gledson. 3ª edição. Campinas: Editora Unicamp, 2008, pp. 73-77.
- _____. "Introdução". In: ASSIS, Machado de. *Crônicas escolhidas*. Organização, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2013, pp. 9-38.
- _____. *Machado de Assis: impostura e realismo*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *Machado de Assis: ficção e história*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

_____. *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. Tradutores vários. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. “Translating Machado de Assis/ Traduzindo Machado de Assis”. In: *Scientia Traductionis*. Trad. Luana Ferreira de Freitas, n. 14, 2013c, pp. 6-63.

_____. “Uma leitura equivocada: incompreensão do funcionamento da crônica de Machado de Assis”. Resenha de: ASSIS, Machado de. *História de quinze dias*. Organização, introdução e notas de Leonardo Affonso de Miranda Pereira. Campinas: Editora Unicamp, 2009. In: *Jornal de Resenhas*, São Paulo, 2010, pp. 6-7.

Anexo B. Entrevista a la Prof. Dra. Esperança Bielsa

[Realizada en castellano en la Universidad Autónoma de Barcelona el día 03/02/2015]

¿Qué dificultades encontró para abordar el objeto de estudio de la crónica en *The Latin American Urban Crónica: Between Literature and Mass Culture* (Lexington Books 2006)?

EB: Realmente di muchas vueltas para definir la crónica. Hasta bastante entrado el trabajo, no expuse una definición, creo que hasta la página 40. Sin embargo, eso es de las cosas buenas del libro, porque presenta su objeto de estudio como un problema, como un enigma, y es parte de la investigación trabajar con una definición que no es nada clara. Para mí eso lo hace más interesante, pues la crónica como género se mueve.

En vez de colocarlo en el binomio periodismo-literatura, usted lo coloca como género de contacto entre alta y baja literatura, desde dónde ocurre. ¿Cómo surgió la idea de trabajar desde allí?

EB: Eso es deformación sociológica mía. Me interesaba aportar a esa discusión un punto de vista teórico más general, pero sin considerar a la crónica desde una mera distancia sociológica. Paralelamente, entonces, quise trabajar con textos concretos. Desde hacía tiempo, tenía un gran interés en la literatura latinoamericana, leía bastante, y por otra parte uno de los temas que más me interesó cuando cursé la asignatura de Sociología del arte y de la literatura durante la carrera fue la cuestión sobre la denominada ‘gran división’ entre la baja y la alta cultura. Por razones personales, fui conociendo la crónica ecuatoriana. La mexicana la escogí porque era una de las más potentes del continente. El trabajo se estructuró en función de ello. En la crónica latinoamericana, que en el libro defino como un informe de la cultura no oficial, hay mucho de la cultura popular. No sucede lo mismo en España, donde la crónica se asemeja al ensayo.

¿Cómo fue la metodología de trabajo?

EB: Yo siempre me he considerado socióloga, y mi interés es sociológico y literario. Prefiero los estudios que relacionan lo periodístico con un contexto social más amplio. En ese caso, trabajé con dos autores (Jorge Martillo, de Guayaquil, y Emiliano Pérez Cruz, de ciudad de México) de forma más detallada. Por otra parte, recuerdo haber tenido dificultades para seleccionar las crónicas de una pequeña muestra que buscaba demostrar la diversidad existente de crónica, de Monsiváis a otros muy diferentes. Me costó mucho escoger en función de lo que es una crónica y lo que no es. Quise recoger muchas crónicas

que sabía que no iban a ser antologadas; lo que aparece en el periódico y luego desaparece. Trabajé con una definición abierta y amplia de crónica, que hizo la investigación más compleja. Busqué toda la crónica que podía haber en el periódico, e iba trabajando con las ediciones del día. Una parte importante del trabajo era también hablar con los cronistas. Donde sí precisé apoyo institucional, fue en las entrevistas con lectores que hice para analizar la recepción de esos textos.

¿Considera que las crónicas son un objeto de traducción?

EB: Es interesante que lo preguntes. Son textos difíciles de traducir, por la cercanía con la cultura popular, que hace el viaje, intra e interlingüístico, más complicado. También por la polifonía de voces. Yo no he trabajado en ese sentido, pero ciertamente es algo que debería ser hecho. Monsiváis ha sido traducido al inglés, por ejemplo. Mientras que en España lo que se ha publicado de él ha sido ensayo.

Si bien la crónica reporta una cultura no oficial, ¿con el paso del tiempo no hay cosas que se han ido oficializando?

EB: En 2013, hice una reseña sobre las dos antologías de crónica latinoamericana²⁵⁶, y noté que en esas selecciones se privilegian los textos más elevados, los menos ligados a la cultura popular. A los antólogos les interesan ciertos aspectos de la crónica, pero no el texto imperfecto, el más complejo y ligado al movimiento del presente. Actualmente, hay muchas revistas de crónica, donde se ven crónicas más elaboradas que tienden al ensayo, pero creo que hay que seguir yendo a los periódicos. Está bien que existan las revistas, pero recogen otro tipo de texto. A mí me interesa desenterrar en el mar de noticias, no esta crónica más de revista. Me gusta la hermana fea, la crónica más periodística, como por ejemplo las de Juan Villoro sobre fútbol; son muy inmediatas, y aun así han sido antologadas. Es que, obviamente, no hay un solo tipo de crónica.

¿Cómo ocurre el tránsito hacia el segundo libro, *Translation in Global News* (Routledge, 2009), en coautoría con Susan Bassnett?

EB: Mi primer trabajo posdoctoral fue como investigadora contratada en un proyecto financiado por el Arts and Humanities Research Council, de Gran Bretaña, y trató sobre traducción de noticias. Fue realizado con bastante libertad, con una clara línea sociológica. Me sirvió para

²⁵⁶ BIELSA, E. 'Una aproximación a la crónica latinoamericana en España'; Jorge Carrión (ed.): *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*; Darío Jaramillo Agudelo (ed.): *Antología de crónica latinoamericana actual*. In: *Guaraguao*, 42, 2013. Pp. 179-85.

aprender más sobre las agencias de prensa y sobre traducción, tema en el que comencé a trabajar en ese momento. El principal problema que tuve para iniciar la investigación fue que no había antecedentes. Por otra parte, enseguida nos dimos cuenta de que no había traductores de prensa, sino que el rol del periodista y del traductor está en la misma persona. Asimismo, es difícil entrar en las organizaciones grandes, en las empresas, pero tuvimos suerte con eso. Hice observación etnográfica en organizaciones que funcionan compitiendo con otras, donde no les gustan los observadores externos, porque hay una tradición sociológica importante que ha criticado mucho la labor del periodista. Trabajé en las sedes de France Presse e IPS para América Latina, hice la mayor parte del trabajo de campo en Montevideo.

¿Qué fue lo que más les sorprendió?

EB: Puede parecer obvio, pero fue ver que los periodistas traducían tanto, la figura del periodista-traductor.

¿Qué inquietudes surgieron a partir de ese trabajo?

EB: Volviendo al tema del inicio, existen distintos tipos de traducción periodística. La mayoría de veces estas traducciones son invisibles, pero también prolifera en el contexto actual la traducción de textos más extensos de figuras de la cultura, que se publican en varias lenguas. Mirar cómo circulan esos textos, justamente en traducción, textos que encuentran lectores a partir del periodismo en lugares específicos muy distintos, es un tema que ha surgido a partir de esa investigación.