

EL PORTUGUÉS DEL OTRO O DE LA OTREDAD DEL PORTUGUÉS:  
EL INMIGRANTE COMO TRADUCTOR/ TRADUCIDO

POR

PABLO GASPARINI  
Universidade de São Paulo

SOBRE EL "TERRAÇO" DEL NO-FUNDAMENTO:  
PARA UNA TEORÍA LINGÜÍSTICA DEL *BODENLOS*

En *Bodentos: Uma autobiografia filosófica* (2007), Wilem Flusser (1920-1991), emigrado de la ciudad de Praga y arribado a Río de Janeiro en 1940, plantea una serie de observaciones sobre la lengua portuguesa del Brasil desde la perspectiva de un intelectual signado por los desplazamientos lingüísticos y la tentativa de convertirse, según sus propias palabras, en "escritor brasileiro" (71).

La original "autobiografía", escrita en portugués brasileño,<sup>1</sup> expone una personal teoría de la inmigración como experiencia del "no-fundamento", concepto que Flusser, en el título de esta obra, prefiere dejar en alemán (*bodentos*), una de las múltiples lenguas que conformaron su brillante poliglottismo lingüístico y cultural.<sup>2</sup> Dividida en cuatro partes, la autobiografía pasa de la descripción de su juventud en Praga, la violenta irrupción del nazismo y la llegada del filósofo a São Paulo (esto en la primera parte: "Monólogo"), a una serie de tres ensayos que, bajo la rúbrica de "Reflexões", meditan sobre la experiencia (y las ganancias) de la pérdida de la patria. Entre uno y otro extremo se interponen las secciones tituladas "Diálogo" y "Discurso". Si esta última se caracteriza por su brevedad (mostrando y comentando en dos ensayos su labor académica y periodística en el Brasil), la primera constituye la parte más extensa de la "autobiografía". Estructurada a partir

<sup>1</sup> *Bodentos* se publica por primera vez en Alemania (*Bodentos: eine philosophische Autobiographie*, Dusseldorf: Bollmann, 1992) a partir de la traducción al alemán de una copia dactilográfica realizada en portugués por el propio Flusser. Para la edición brasileña no se encontraron, sin embargo, las versiones correspondientes a la primera y última parte ("Monólogo" y "Reflexões") que fueron traducidas, para la edición que aquí trabajamos, de la versión alemana por Raquel Abbi-Samara.

<sup>2</sup> Flusser escribió en alemán, inglés y portugués, siendo frecuentes las autotraducciones de una de estas lenguas a otra. Dominó también el francés, el español, el latín y, en una medida que Flusser reconoce como insatisfactoria, el hebreo.

de una serie de evocaciones y comentarios sobre diferentes personalidades de la vida cultural brasileña, "Diálogo" es, en verdad, menos una exposición neutra del quehacer artístico o filosófico de los nombres allí convocados (centrales algunos, laterales otros)<sup>3</sup> que un decidido posicionamiento con cada uno de ellos. Por cierto, esta práctica intelectual que Flusser asume de forma agonística a la manera de un «diálogo violento» (193) se resume en la bella imagen del "terraço" [terrazal]:

O olhar retrovertido, ou invertido, ou apontado na direção de São Paulo, contempla a cena de nosso terraço nos fins de semana. O terraço é elo orgânico entre jardim subtropical e uma série de salas abertas. É acessível apenas para quem atravessa a série de salas. O visitante, tendo passado pelo portão sempre aberto e a porta da casa quase sempre aberta, penetra vestíbulo que contrasta com o calor, a pressão e o barulho da rua, e no qual o acolhem esboços em aquarela de Flexor. Daí passa para sala de Mira, passa por pequena biblioteca e outra sala coberta de quadros para encontrar-se no terraço, geralmente sem ser visto pelos habitantes da casa. No terraço dá de cara com os amigos empenhados em diálogo violento que formam círculo grande ou vários pequenos. (193)

Espacio a la vez abierto y cerrado (en todo caso vestíbulo entre lo externo y lo interno, lo público y lo privado), es este un lugar al cual se accede ritualmente (tras el pasaje por las acuarías de Samson Flexor y una "pequeña biblioteca") para el ejercicio del diálogo en el seno de la estimulante comunidad de amigos, fruto de un buscado compromiso con el Brasil y, específicamente, con su lengua, de (en manos de Flusser) una sintaxis peculiarmente fluida.

Del "Monólogo" a las "Reflexões", pasando por el "Diálogo" y el "Discurso", la estructura de esta autobiografía parece seguir así no tan sólo el trayecto biográfico de Flusser (Praga, São Paulo y "nuevamente" Praga recobrada en el título del último ensayo "Meu caminho de Praga") sino también, y primordialmente, la esencia de su propia filosofía, pues de la (aparente) autosuficiencia del "yo" se pasa, luego de la reveladora y variada experiencia del otro y de lo otro (la experiencia de otras lenguas, otras culturas, pero también del tiempo como otro), a la prefiguración de una "catástrofe indescribible" (245), quizás aquella que hace de lo que se creía (y cree) propio un lugar inhabitable:

Quando eu era rapaz e residia em Praga, passava por essa região sem percebê-la. O hábito, para mim, repousava sobre essa região como um cobertor. Agora, uma vez que os 52 anos correm e o hábito se desliza, recebo nos

<sup>3</sup> Pasan por esta sección los siguientes nombres: Alex Bloch, Milton Vargas, Vicente Ferreira da Silva, Samson Flexor, João Guimarães Rosa, Haroldo de Campos, Dora Ferreira da Silva, José Bueno, Romy Fink, Miguel Reale, Mira Schendel.

olhos o impacto do inabitual das cenas. Nesse meio-tempo estive em inúmeras ruas, inclusive em ruas barrocas, fosse na condição de turista ou de convidado de instituições. Conheci, por exemplo, de maneira intensa, o barroco espanhol sombrio, o barroco francês luminoso, o italiano, rico em gestualização, e o barroco brasileiro, repleto de arabescos líricos. Mas essa vivência, esse barroco de Kleinseide, é incomparável. Fica tão claro para mim, como se eu tivesse feito uma operação de catarata: mas, de fato, eu nasci e cresci em meio a tanto esplendor? E, efetivamente, não percebi essas condições impares?

Mas tal região percorrida não é apenas impossível, é também inabitável... (244)

Podría imaginarse que es inmediatamente antes de esa catástrofe (rubricada por un "añuera" del libro: la inesperada y accidental muerte de Flusser a su regreso a Praga en 1991<sup>4</sup>), o por sobre su inminente límite, que este filósofo escribe uno de sus ensayos más paradigmáticos, "Habitar a casa na apartidade (Pátria e mistério – Habitação e hábito)", inserto en las "Reflexões" de *Bodenlos*. En este texto, Flusser identifica la patria con el hábito, con el ejercicio secreto (y por lo tanto sagrado) de un código que sólo el extranjero (digno, por esto, de odio) puede revelar como banal o como sin belleza. Ante esta "habitação enovelada de misterios" (232) que sería la patria y ante la necesidad humana de "morar" para, simplemente, continuar con vida, Flusser propone una dialéctica entre la "habitação" y lo "inabitual", entre lo "abafado" (la invisibilidad de lo acostumbrado) y el "ruido" (lo incomprensible y caótico de lo todavía no asimilado): "A consciência é portanto aquela oscilação entre habitação e inabitual, entre privado e público, da qual Hegel diz que eu me perco a mim mesmo quando encontro o mundo e perco o mundo quando me encontro a mim mesmo" (233).

Ubicado entre el añuera (de calor, presión y ruido) y el interior habitado por las pinturas de Samson Flexor y de Mira Schendel, el "terraço" (donde la amistad y la empatía se dicen, por sobre todo, a través de la agonal intersubjetividad

<sup>4</sup> Flusser regresa a Europa en 1973 (instalándose en Robion, Francia), pero sólo en 1991 decide retornar a Praga (a través de una invitación del Instituto Goethe de esa ciudad). Como lo relata Gustavo Bernardo en su prólogo a la edición brasileña de *Bodenlos*: al día siguiente de pronunciar una conferencia en aquel Instituto (conferencia en la cual Flusser, sin percibirlo, comenzó a hablar en portugués hasta que alguien lo alertara de la sorpresa de sus oyentes) muere en un accidente automovilístico.

<sup>5</sup> La "moradia" y el "morar" se plantean en Flusser como una necesidad restringida casi al plano de lo biológico: "...pode-se mudar de pátria ou então simplesmente não tê-la, mas é sempre preciso morar, não importa onde. Os mendigos parisienses moram sob pontes, os cigarras, em caravanas, os agricultores brasileiros, em cabanas, e por mais horrível que isso possa soar, morou-se também em Auschwitz. Pois sem moradia literalmente morre-se. Esse morrer pode ser formulado de diversos modos, mas o formulamos de modo menos emocional possível: sem habitação, sem proteção para o habitual e o costumaz, tudo o que chega até nós é ruído, nada é informação, e em um mundo sem informações, no caos, não se pode nem sentir, nem pensar, nem agir" (232).

intelectual<sup>6</sup>) parece configurarse como el espacio privilegiado de esta dialéctica que abre el hábito a lo inhabitual, revelando lo oculto y extraño de lo conocido y convirtiendo, a su vez, en información lo que era ruido. Esta dialéctica, capaz de revelar a Flusser el esplendor del barroco de su ciudad natal advirtiéndole, al mismo tiempo, su férreo y novísimo carácter inhabitual, traza, por otro lado, una verdadera tipología de las vivencias culturales.

Por cierto, siguiendo el a veces rígido (y tal vez irónico) formato expositivo de los textos flusserianos, el ensayo titulado "A língua portuguesa" (inserto en "Monólogo", 67-85) discrimina entre la vivencia de la cultura como simple dato (donde la cultura del otro no es considerada como alternativa sino, a lo más, como objeto de estudio), la vivencia de una cultura como progresiva sustitución de otra (según Flusser "a situação do clássico imigrante", 69) y la vivencia de un "pariar" (hesitar o vacilar) entre varias culturas, "pariar" que imposibilita, a diferencia de la opción anterior, el "engajamento" (es decir, el "compromiso", término que se repite obsesivamente en Flusser) específico en determinada cultura. Contrariamente a lo que el título de la autobiografía haría sospechar, Flusser rechaza, en principio, esta última opción, pues, asumiéndose como típico inmigrante, procurará "comprometerse" con la cultura brasileña: compromiso que supone una decisión ética y lingüística en la que (distante todavía del descubrimiento de la "liberdade da apatridade", 232) la dialéctica entre hábito e inhabitualidad se desarrollaría en su aspecto transcendente.

De hecho, Flusser confiesa que, pasados diez años de vida en Brasil, asume el compromiso de construir "uma nova pátria, livre de preconceitos e digna do ser humano" (229). La afirmación resalta sobre el oscuro fondo europeo que lo había golpeado, apenas llegado a los muelles del puerto de Río de Janeiro, con la noticia de la muerte de su padre (asesinado, al igual que el resto de su familia, en un campo de concentración). Sin embargo, el entusiasmo inicial para con el compromiso adoptado ("tecer um futuro código secreto, o código de uma futura pátria brasileira", 230) parece ir perdiendo fuerza a medida que (para seguir las categorías de Flusser) los hábitos de la nueva patria van siendo "santificados". Se diría que de una situación percibida como originaria al tiempo de su llegada, aquella del Brasil como "país vazio" o "terra de ninguém"<sup>7</sup>, se pasa a una situación donde

<sup>6</sup> De hecho, Flusser suele establecer la genealogía de sus ideas y conceptos a través de la mención de las amistades intelectuales que habiéndolo "impactado" se constituirían en resistencias a vencer para el desarrollo de su pensamiento. En este sentido, resulta paradigmática la semblanza de Alex Bloch en *Bodentlos* (93-98) y el "Prefácio" de *História do Ativo* (19-21).

<sup>7</sup> Flusser describe, en este sentido, un Brasil que "antes da libertação dos escravos" se reduía a una "classe alta portuguesa refinada, que se acumulava ao redor dos portos para receber as últimas notícias de Lisboa e Paris, pátrias perdidas" (220), una masa de africanos que "traíam traços culturais distintos apenas em seu interior, anestesiado pelo trabalho pesado - traços que

la definición del proyecto nacional se dirime, según Flusser, entre la opción por la tendencia "populista" (representada por Getúlio Vargas) o la "tecnocrática", aquella que propone una planificación centralizada para la erradicación de la miseria "presupuestada e impedimentos 'provisórios' para qualquer perturbação social, política e cultural do plano" (231). Habiendo elegido concienzudamente esta última propuesta ("Depois de 1964, ficou claro para mim que a vitória da tecnocracia sobre o 'populismo' era o único caminho para fazer do Brasil finalmente uma pátria", 231), Flusser debe arcar con sus consecuencias políticas, claramente autoritarias y represivas desde el golpe militar que derrocaría al presidente João Goulart. De este modo, y paradójicamente, la fundación de la patria en términos tecnocráticos (tan particular, por otro lado, de la última dictadura, del "potente" país del "ama-o ou deixe-o") se traduce como decepción y como desistencia de su compromiso con el Brasil:

E também pude imaginar o aspecto dessa pátria: um aparelho gigantesco e progressivo que, em termos de inépcia, patriotismo e preconceitos patrióticos, não ficaria atrás de nenhuma pátria europeia. Demorou até o ano de 1972 para que eu me decidisse, de maneira dolorosa, a desistir de meu engajamento no Brasil e fosse morar na Provença, esse anti-Brasil.

A decepção com o Brasil foi a descoberta de que cada pátria, independentemente de nos ter sido lançada através do nascimento ou de estarmos engajados em sua síntese, nada mais é senão a sacralização do banal. A pátria, seja de que maneira for, não é nada além de uma habitação enovelada de mistérios. E ainda: quando se deseja manter a liberdade da apatridade, adquirida com sofrimento, é necessário que a gente se recuse a participar dessa mistificação dos hábitos. (231-32)

La apatridad como valor, la esencia de la filosofía del *bodentlos* (término que puede ser traducido como "sin fundamento" o "sin suelo"), surge de este modo como la reconversión de la dialéctica entre el hábito y lo inhabitual, pues de lógica en prosecución de integración a la patria (integración que supondría su anulación en tanto que dialéctica) se pasaría a su imanencia, al hacer de esta dialéctica un liberador fin en sí mismo. La falta de fundamento que Flusser dice haber experimentado durante la primera década de vida en el Brasil (70), se ve así retomada concientemente luego de la desistencia de su compromiso, abandonando de alguna manera la figura del inmigrante por la del apátrida, un pasaje que matizará, por otro lado, su relación con la lengua portuguesa.

irrompiam sobretudo em forma de música, dança e ritos religiosos para formar o solo de uma futura pátria brasileira") y los nativos ("aparção de fardo, mítica e enaltecida, por um lado, e, por outro, brutalmente violentada", 228). Según Flusser, "os imigrantes da Europa, do Oriente Médio e do Extremo Oriente começaram a partir do final do século a levantar a questão do Brasil como pátria" (195).

En este sentido, deberíamos notar que si Flusser establece una suerte de correspondencia entre cada una de las vivencias culturales antes señaladas y una determinada actitud lingüística, "su" lengua portuguesa se mueve entre la vivencia lingüística propia del inmigrante (en la cual la nueva lengua es "meio de comunicação com o novo ambiente, e passa, imperceptivelmente, a deslocar a língua materna", 70-71) y la posición "wittgensteiniana" (en la que "todas as línguas são vistas a partir de uma posição extralingüística" 70) inherente al "paízar" del no-fundamento. De esta manera, aunque el compromiso con la cultura brasileña se le presente como un compromiso con la lengua portuguesa en el sentido de utilizar esta lengua no sólo en la vida cotidiana sino como "instrumento para articular-se" (71), su relación con la misma aparece siempre mediada, tanto intelectual como materialmente, por las (otras) lenguas (centralmente el checo, el alemán y el inglés) que acompañaron la vida de este políglota.

En lo atinente a lo estrictamente intelectual (es decir, en lo que respecta a la reflexión lingüística explícita de la que Flusser desprende, como veremos, la justificación teórica de su práctica concreta con el portugués), este filósofo establece una serie de comparaciones possibilitadas gracias a su políglota diversidad lingüística. La "flexibilidad" que Flusser descubre en el portugués surge, por ejemplo, de su comparación respecto al inglés y al alemán: "o alemão e o inglês são como vertebrados, nos quais um esqueleto de regras sustenta um organismo em crescimento, e o português é como concha, na qual cascas crescentes de regras protegem um organismo" (76). Siguiendo este pensamiento, la sintaxis del portugués (según Flusser, mucho más consistente que la alemana y mucho más compleja que la inglesa) permitiría, así, en el muy posible caso de quebrarse (pues, su consistencia, como la de una concha, sería extremadamente frágil), exhibir la blanda materia del léxico y "as pérolas duras, brilhantes e opacas [...] que nela se escondem" (76). De esta observación lingüística, surgida de cierto "estar entre lenguas", Flusser pasa enseguida a ciertas consecuencias literarias: De este modo, y siguiendo siempre con los posicionamientos de este filósofo, mientras que la "poesia concreta" de Edward E. Cummings o de Oskar Morgenstern no alterarían, respectivamente, la sintaxis inglesa o las reglas de la alemana, la "poesia concreta" de, por ejemplo, Pedro Xisto, no podría realizarse sin quebrar la cáscara de la sintaxis portuguesa. Como brevemente lo expone el filólogo checo, "o organismo do português não pode crescer sem romper as regras que o encerram" (77), un "hecho lingüístico" que definiría el compromiso y la tarea con la lengua y la cultura del Brasil:

Tudo isto pode ser resumido da seguinte forma: escrever em inglês e alemão significa manipular a semântica para revelar a sintaxe. Escrever em português significa quebrar a sintaxe para revelar os segredos semânticos escondidos por ela. Isto pode ser generalizado: enganjar-se na cultura brasileira significa romper as

casas formalistas (positivismo, marxismo, etc.) para revelar os segredos semânticos escondidos (por exemplo, o seu misticismo e messianismo). (78)

A partir de estas reflexiones, y siempre dentro del estricto paradigma comparativo que caracteriza estos ensayos, Flusser pasa a indagar la sintaxis del portugués brasileño al mismo tiempo que traza una suerte de protohistoria de los desafíos estéticos que tal lengua exigirá. De esta manera, estableciendo una suerte de relación inversa entre ciertas condiciones naturales de las lenguas y los desafíos por ellas impuestos, se sostiene que si, por ejemplo, la poesía inglesa (los cantos de Pound, las melodías de Eliot, los sonetos de Shakespeare) y alemana (Rilke y sus *Elegías de Duino*) retornaran una y otra vez a trabajar con la melodía, esto sería, precisamente, porque estas lenguas (caracterizadas el inglés por el ritmo y el alemán por la armonía) son poco melódicas. Contrariamente, la condición naturalmente melódica del portugués ("falar português é quase cantá-lo", afirma Flusser, 79) no sólo evidenciaría el fracaso del trabajo poético a partir de la melodía (la sentencia, en este aspecto, resulta rotunda: "os românticos portugueses e brasileiros são doces a ponto de serem indigestos", 79), sino que también indicaría los verdaderos desafíos de esta lengua: la armonía y, principalmente, el ritmo. En este sentido, antes que la Semana del 22, el filósofo checo hace de la *bossa nova* la "primeira manipulação consciente do ritmo da língua" (79), tal vez por el hecho de haber echado mano en sus letras al ritmo africano, ritmo que "confere personalidade a toda a cultura" (79) y, sin embargo, hasta entonces preterido por una producción literaria y poética limitada a "um cálculo de sílabas mecânico e inteiramente alienado da realidade" (79).

Estas observaciones, surgidas del "paízar" entre lenguas, definirán a su vez el compromiso lingüístico de Flusser, asumido, como veremos, como un desafío rítmico que, de la mano del checo, lo llevaría a una tentativa de "hexametrización" del portugués.

Por cierto, si el anapesto es planteado como "comnatural" a la acentuación aguda del francés y el hexámetro como comnatural a la lengua checa (que "acentua invariavelmente a primeira sílaba", 80) alentando, siguiendo la lógica lingüística flusseriana, una tarea poética en sentido contrario, el hexámetro, por ser precisamente el ritmo "em tudo oposto ao 'espírito' do português" (80), es propuesto como el verdadero desafío, la verdadera "tarefa", que impediría esta lengua. De pensarse que este ritmo, siempre según las afirmaciones de Flusser, sería el comnatural a su lengua natal, la hexametrización del portugués puede leerse como el proyecto de escribir en portugués con el ritmo natural (y por lo tanto inútil estéticamente) de la lengua checa, es decir, con el ritmo natural de lo que el propio Flusser reconoce como el substrato de su pensamiento (80).

La habitualidad del checo es así introducida como el ruido capaz de imponer el ritmo a la melodía, abriendo la sintaxis del portugués para poder apreciar, por entre las rasgaduras de su frágil "cáscara", el fulgurante tesoro de su léxico. De recordar que el alemán no sólo es descrito en *Bodénios* como "invadido" por el latín de la educación "clásica" de los colegios de Praga, sino también enriquecido por las estructuras checas a fin de "combatir a su barbarização pelos nazistas" (72), podríamos pensar que el desbordamiento de una lengua en otra es un gesto recurrente de este nada purista lingüista que hizo de la diversidad de lenguas la mejor manera de mostrar tanto la imposura de la "lengua pura" como, quizás, la ideal esperanza de la "pura lengua", aquella que Derrida en *Torres de Babel* (una minuciosa lectura de "La tarea del traductor" de Walter Benjamin) define como el "ser-lingua da lingua, a lingua ou a linguagem enquanto tais, essa unidade sem qualquer identidade a si que faz que existam línguas e que são línguas" (66).

En este sentido, lejos del puritanismo del compromiso (que, como veremos, lo exime, pese a todo, del abjurado "macarronismo"), la actitud lingüística o más bien extralingüística de Flusser no traiciona su filosofía del no-fundamento. Por cierto, la hexametrización del portugués definirá hasta la opción genérica, ya que si "o hexâmetro articula um clima épico e dramático que convinha a gente, tanto direta como ironicamente, para comunicar sua mensagem (que era sempre a da existência sem fundamento)" (80), se sabe que tal ritmo, que en poesía sería "arcalismo inautêntico e preciosismo" (81), sólo podría tolerarse en prosa, y, preferentemente, como el propio Flusser reconoce, en ensayos.

El portugués de Flusser se exhibe así como una consciente distorsión rítmica de una supuesta naturalidad del portugués, distorsión que, si por un lado, lleva a Gustavo Bernardo a solicitar del lector brasileño cierta predisposición para vencer la singular extrañeza de la sintaxis flusseriana (14), permite, por otro lado, hacer del portugués el punto de anclaje de toda una teoría lingüística. En efecto, como lo reconoce en su medular *Lingua e realidade* (1963), "o português [...] serve como sistema de referência para traduções e retraduções" (86), constituyéndose en el principal campo de experimentación para probar una de las mayores tesis lingüísticas de este filósofo, aquella que, partiendo de la vieja hipótesis de la lengua como estructurante de la realidad, pretende probar la alteridad ontológica de cada una de las lenguas que signaron su vida.

SOBRE LA BÁRBARA DESTRUCCIÓN DE LOS MONUMENTOS:  
LA LENGUA DEL INMIGRANTE COMO ESPEJO DEFORMADOR

Ejercicio deliberado de la extrañeza lingüística, el inhabitual ritmo que Flusser impondría a sus frases en portugués busca así romper el hábito de esta lengua,

quebrando en sus lectores (al menos en sus lectores brasileños nativos) la experiencia de la lengua como fundamento del arraigo patriótico.

En este sentido, la escritura en portugués de Flusser poseería un férreo espíritu pedagógico, aquel que procura inducir al vislumbre de la propia lengua como "otra", un ejercicio de apertura y desverandamiento que en la historia literaria brasileña encontraríamos, en tanto proyecto deliberado, en cierta tradición macarrónica que hace, precisamente, de la figura del inmigrante el pretexto, al parecer necesario e imprescindible, para viabilizar tal operación.

En efecto, bajo la firma literaria de Juvô Bananêre, Alexandre Ribeiro Marcondes Machado (1892-1933) aprovechará la/s lengua/s de los inmigrantes italianos<sup>8</sup> arribados a la ciudad de São Paulo durante los inicios del siglo veinte para forjar un estereotipo lingüístico y cultural que, como lo señalan las imprescindibles lecturas de Cristina Fonseca (2001), Maurício Martins do Carmo (1998) y Benedicto Antunes (1988), subvertirá, con ferocidad crítica sin igual, los valores estéticos e ideológicos vigentes.

Por cierto, asumiendo el estereotipo de un ignorante peluquero italiano (ora napolitano, ora toscano), la errática lengua de Juvô Bananêre, un fabuloso entremedio de italiano y portugués, atenta no sólo contra los casos de corrupción política de su tiempo sino, fundamentalmente, contra los cimientos de lo que era colocado como el monumento de la fundación nacional brasileña y sus correspondientes expresiones estéticas y lingüísticas. De esta manera, en las columnas de "As cartas D'Abaix o Pignes" (aparecidas en la revista *O Pirralho*, fundada por Oswald de Andrade en 1911<sup>9</sup>), encontramos una singular versión de la primera misa celebrada en el Brasil. El *incipit* de esta crónica, titulada "A fundação de Zan Baolo"<sup>10</sup> sería un ejemplo paradigmático de la inversión paródica ejercida por esta reescritura de los textos fundadores:

Nu animo di 1584 sbarcò inzima o porto di Santos un navilio xamado Santamaria, che vigna inzima delli o Pietro Caporale, quello napoletano che inventò o Brasile, o Garamuri che os indio vulveo cumre elli e intò elli dè un

<sup>8</sup> Decimus "lenguas" en vista de la heterogeneidad lingüística que caracterizaba a estos inmigrantes, emigrados de Italia antes de la fuerte política de centralización y parametrización del toscano como lengua referencial italiana.

<sup>9</sup> Como lo señala Maurício Martins do Carmo, esta columna fue creada por Oswald de Andrade quien, en un precedente del futuro Juvô Bananêre, y firmando bajo la rítmica de "Annibale Scipione", utilizaba ya el verosímil lingüístico del inmigrante italiano para operar una crítica política aún al espíritu de la revista. Oswald abandona rápidamente la responsabilidad por la sección que pasa, desde el 14 de octubre de 1911, a ser responsabilidad de Marcondes Machado. Ver Carmo (33).

<sup>10</sup> Para una referencia completa sobre el juego de anacronismos, equívocos y desplazamientos de las figuras y hechos históricos y literarios mencionados en esta crónica, ver Antunes (62-63).

trigino nus indio, i o padro Caxetta chi tã a rua co nomino deli iã perro du largo du palazzo. (Antunes 299)

Increíble anticipo, como lo señalan Antunes (71-74) y Fonseca (52), de ciertos aspectos del modernismo brasileño (en este caso de la rescritura vanguardista que, en *Pau-Brasil*, Oswald de Andrade hará del arribo de Cabral). La originalidad de Juó Bananêre radica en perpetrar esta parodia a través del macarronismo de través de la deformación de los nombres propios (el “padre Anchieta” devenido en “padro Caxetta”<sup>11</sup>), sino también el sentido y valor de la propia “fundación”. En efecto, a través de un breve diálogo mantenido entre el “padro Caxetta” y “Xiquigno Misquiro” [Francisco Mesquita], esta se presenta como un verdadero “fundamento” [fundimiento] surgido del equívoco entre el italiano “fondare” y el portugués “fundar”;<sup>12</sup> connotación ideológica reforzada por el sugerente “primera messã” que rubrica la viñeta de esta crónica.<sup>13</sup> La devota expresión de la caricatura de Juó Bananêre (creación de un celebrado dibujante de la época: Voltofino) en la misa, representada en la mencionada viñeta, resulta, por otro lado, ilustrativa de la actitud aparentemente involuntaria o inconsciente de Juó Bananêre frente a los efectos transgresores de su macarrónica habla. En efecto, la mayor parte de las veces, Juó Bananêre aparece como ignorante de la ácida lectura que descarga sobre los sacros eventos que conciermen a la fundación de la patria o, directamente, sobre los representantes del poder. Como lo señala Fonseca, Juó Bananêre, en tanto que etnotipo del “carcamano” [carcamán], “Não escapa do culto estúpido ao poder e à ideologia dominante, com adesão patrioteira aos símbolos cívicos, às fardas, ao militarismo, aos homens de poder e de posição” (100).

La contradicción apuntada resulta esencial, ya que el macarronismo menos que representarse como una política lingüística positivamente asumida aparece figurado como producto de un siempre involuntario error. A pesar de que en el caso específico de Juó Bananêre este aspecto se matice, o más bien se extreme, dando lugar a la lectura de Juó Bananêre como cínico o artero (compatible con su

<sup>11</sup> Además del sugerente “padro” (que evoca el italiano “padrone”, dueño o amo), “Caxetta” quizás comote “caxeta”, árbol típico del litoral brasileño, también llamado “pau-caxeta”, referencia tal vez al famoso “pau-brasil”, uno de los primeros objetos encontrados por la explotación colonial portuguesa.

<sup>12</sup> “Quanto xigáro indo o langhe du Palazzo u padro Caxetta dê treiz pulo di contento i dissí p’ra Chiquigno: -Vamco afundá aqui, ê Xiquigno? -U Xiquigno pensó chi era p’r afundá na ladre du Juó Arfrede, que naquillo tempio era un brutto buraco i dissí: -Io nó! vâi insigniambã co miengo tomobilê! Io non só roxa nó... -Non ê afundá dig ai... ê urganzá una città” (299).

<sup>13</sup> Por cierto, el vocablo italiano “messa” [misa], en lugar del portugués “missa”, parece evocar, al menos lexicográficamente, los sentidos figurados del vocablo portugués “messe”: “conversión de las almas” pero también “adquisición” o “conquista”.

estereotipada idiosincrasia, tan cercana, por otro lado, a la de algunos inmigrantes italianos del sainete argentino<sup>14</sup>), podría afirmarse que la posibilidad nuclear aportada por el macarronismo (detalladamente analizado en la literatura occidental por Anne Tomiche) es la de traicionar, gracias a los deslizamientos de las lenguas “azarosamente” puestas en contacto, la faz identitaria de aquel que habla permitiendo el surgimiento de lo olvidado, velado o reprimido.

¡Por cierto, abrevando en el precedente abierto por Juó Bananêre, pero explotando, sin márgenes de cinismo, el contrabando lingüístico que permite la clandestinidad del macarronismo, el brasileño Wilson Bueno nos presenta, en el siempre quebradizo y heterogéneo discurso de la protagonista de *Mar paraguay*, la capacidad de “ser hablado” que anida en el “error” de aquel que habla. En efecto, el “portmoul escandido de guaraní”<sup>15</sup> de la “marafona”<sup>16</sup> paraguaya que habla (o se habla) en este relato, no sólo denuncia la confesión de un crimen (el “asesinato/accidente” del “protector/cliente” que la retenía en el Brasil), sino que también despierta la recreación de un mítico pasado que se dice a través de una lúdica y gozosa urdimbre lingüística:

... higuêra, cõpa, sombrêros: la fala ancestral de padres y avuêlos que se van de infânito a la memoria, se entretienen todo habla y trico: estas voces guaranis solo se enterniecen se todavía tecen: ñandu: no hay mejor tela de que la telarãña de las urtidãs hojas: higuêra: sombrêro: de sus urtidãs hojas de pleno acordio, ñandu, de acordio y de entremelo por los arabescos que, sinfonia, se entrelaza, rãdrez de verde e ave y canto, en el andamiento feliz de la croché mis rendas ñanduti: ñandurenimbo: acá me sientu: ñandu: para uudir en el croché mis rendas ñanduti: ñandutimichi: mínima florinba que se persegue con la aguja ni que sea el tempo pacientíssimo de unas dos horas: en estos pontêros, relógios-de-sal, que van manchando-se de los colores cambiantes del poente se poniendo en los otfoos de agora: acá ñandu: su opacidad de sentimiento: me sientu: sinto: ñandu: cancertana ni verbo es sentir:

<sup>14</sup> Para la lectura negativa sobre la experiencia lingüística y literaria de Juó Bananêre, ver José Paulo Paes quien considera la lengua de Bananêre “a grosseira da paródia semi-erudita” y “a habilidosa mas grosseira contrafação do italo português macarrônico” (*Gregos & Babilinos*, São Paulo: Brasiliense, 1985, 264; apud Carmo 123). Sin ser una crítica negativa, Alcântara Machado (quien en los cuentos reunidos en *Brãis*, *Bexiga* e *Borra Funda* trabaja cómicamente con la figura del “carcamãno italiano”) señala, a su vez, los sabrosos “momentos de cinismo” aportados por Juó Bananêre (Antônio de Alcântara Machado, *Contaguiño e sarçofane*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1940, 236; apud Antunes 53). En relación a un etnotipo similar al del inmigrante italiano en el sainete argentino, pensamos, por ejemplo, en el “Don Chicho” de la obra homónima de Alberto Novión.

<sup>15</sup> Sobre este concepto ver Chadaud André (2007) quien lee el proyecto de Wilson Bueno como una experiencia de saturación y desestructuración del lenguaje.

<sup>16</sup> *Marafona* (vocablo portugués, proveniente del árabe: mara-franja): mujer engañosa; muñeca de trapos; meretriz. *Marafa*: vida desarreglada, licenciosa, libertina.

me ver: handu: inviamo más que otoño pánico otoño: handu: o que vá de secreta identidad entre estos dos cosas absolutamente distintas: arañas y escorpiones? (*Mar paraguayo* 43).

El poeta y antropólogo argentino Néstor Perlongher afirma en su introducción a esta (en cierto sentido) *novelle* de Wilson Bueno,<sup>17</sup> que si la misma constituye un verdadero acontecimiento, lo es sobre todo por su deliberada invención de una lengua, o, más bien, por la mezcla aberrante y errática de varias lenguas: una verdadera “sopa paraguaya” que recuerda su propia definición y práctica del neobarroco (o neobarroso). Por cierto, el gozo que la *marqfona*, cual araña (en guaraní: “handu”), encuentra en el tejido de su urdimbre parece provocado por la misma operatoria que Perlongher vislumbra en la experiencia neobarroca cuyo ejercicio “tece, mais que un texto significante, un entretecido de alusiones e contrações rizomáticas, que transforman a língua em textura, lençol bordado que repousa na materialidade de seu peso” (*Caribe transplantino* 16).<sup>18</sup> Sin embargo, este “croché” entretejido por el placer de lo lúdico, no carece de finalidad. Así como (gracias a la engañosa y bien calculada transparencia de su tela) el “handu” o araña retiene el volátil insecto que la nutrirá, el tejido urdido por la *marqfona* parece querer convocar o “atrapar” el ocasional error que logre decirlo. De esta manera, transponiendo cualquier tipo de contradicción excluyente y reductora, los múltiples sentidos convocados por el habla macarrónica forjarán a la *marqfona*, a la vez, como culpable e inocente, como masculina y femenina, como prostituta y enamoradiza adolescente romántica, despertando la —según el párrafo— “secreta identidad” entre “cosas absolutamente distintas”. Diferentemente a Juó Bananère, (sospechosamente) ignorante de las posibilidades de su “error”, la *marqfona* de Wilson Bueno se erige como la solitaria hechicera de su propio conjuro de auto-revelación; aquel por el cual procura romper, a través del “libertinaje” lingüístico de su “canción marafá”, el taxativo orden del lenguaje y permitir así el depurador rito capaz de “expresar” el contradictorio mundo de su “sentimiento” (palabra que en guaraní se dice con el mismo vocablo reservado a “araña”: el recurrente y engañoso “handu” incluido en el pequeño bestiario construido por el texto).

<sup>17</sup> Decimos *novelle* en el sentido en que Deleuze y Guattari presentan este género en “1874. Tres novelas cortas, o ¿Qué ha pasado?”; es decir como un texto que “nos pone en relación con un inconoscible o un imperceptible” (198). *Mar paraguayo* habilita, por cierto, a un lector inquieto por las razones del aparente crimen de la “marafona” y por las razones o génesis de su errática lengua.

<sup>18</sup> Por otro lado, deberíamos tener en cuenta que Perlongher encuentra en la condición semánticamente “resbalosa” del portuol una verdadera lengua poética dirigida, en su producción, a corromper el carácter trágico de ciertos mitos argentinos. Ver mi artículo “No entremeto do trágico: Perlongher e os ‘Cadáveres’ da Nação” (2007).

Lejos de presentarse como mero (e improbable) calco de la oralidad inmigrante, las propuestas de Bananère y Bueno, en tanto que representaciones del portugués del “otro”, parecerían prestarse, de este modo, a la ruptura del “hábito” lingüístico, permitiendo el “desvelamiento” de la lengua portuguesa. La macarrónica lengua de Bananère podría considerarse, de hecho, como —en los términos de Flusser— “o feio” que viene a alentar contra lo “bonitinho de toda pátria” (234), abriendo incluso esta lengua a futuros desarrollos. Por cierto, como lo señala Antunes (47), la lengua de Bananère acabaría implantando en la práctica la ortografía simplificada (adoptada en Portugal en 1916 y en Brasil en 1931). Significativamente, esta ortografía, haciendo prevalecer lo fonético por sobre lo etimológico, llevará a Flusser a entender la escritura en portugués como un sorprendente “ejercicio em a-historicidade” (78). Por otro lado, asumirse como molesto “ruido” frente a la convención de la lengua, implica una actitud de franca escucha para con el afuera que convierte, por ejemplo, a Juó Bananère (a través, entre otros, de su poema “As barbuletas” de 1912) en uno de los primeros difusores y —teniendo en cuenta el evidente tono paródico de sus poemas “futuristas”— críticos del futurismo italiano.

Esta actitud nada inocente frente a la lengua y las lenguas que evidencia el personaje creado por Marcondes Machado deja entrever la sagaz articulación que este autor entrevió entre lengua y nación y, más profundamente, entre estética y proyecto político. En este sentido, no sólo deben señalarse las usuales parodias de célebres poemas románticos, paradigmáticamente de la famosa “Canção do exílio” de Gonçalves Dias (em “Migna terra” Bananère escribirá: “Migna terra tã parmeras./ Che ganta inzima o sabiá./ As aves che stó aqui/ Também tuttos sabi gorgéa...”) <sup>19</sup>, sino también la esencial “visita na Cademia di Cumerço du Braiz”, relatada en su crónica “O nacionalizimo” (ver Antunes 366-68). En este texto del 30 de octubre de 1915, uno de los que integran “As cartas D’Abaix’ o Pignes”, Juó Bananère, parodia un discurso que el poeta Olavo Bilac pronunciara recientemente (el 9 de octubre de 1915) en la Facultad de Derecho de São Paulo. Llamando, de forma exacerbada, al nacionalismo de los italianos residentes en el Brasil, Juó Bananère muestra (por el revés que le permite tanto el género elegido como su macarrónica lengua) la imposición del discurso nacionalista de Bilac, en el que se hacía referencia a la inmigración como un componente disolvente de la nación brasileña y como una prueba más del “lamentável estado atual da nossa nacionalidade” <sup>20</sup>.

<sup>19</sup> En *La Divina Invenção*, p. 16. El primer cuarteto del poema de Gonçalves Dias, escrito cuando el poeta se encontraba en Portugal, dice: “Minha terra tem palmeiras, / Onde canta o Sabiá; / As aves que aqui gorjeiam, / Não gorjeiam como lá.”

<sup>20</sup> Apud Antunes 367. El discurso de Bilac se encuentra transcripio en *O pirralho* del 16 de octubre de 1915.

Si, de acuerdo a Flusser, el inmigrante “Vive não no mistério [de una determinada pátria] mas na evidência”, no resulta extraño que su figura, como la de Juó Bananère, resulte para “as pessoas da pátria” lo mismo que el emigrado resulta para aquellos que decidieron no migrar: “um espelho, que permite que eles se vejam a si mesmos, ainda que desfigurados” (235). Girado frente a sí mismo, este deformante espejo puede llevar, como ocurre en *Mar Paraguayo*, al descubrimiento de la heterogeneidad de toda identidad, a la desbordante aparición de la mítica y lúdica *Lalangue*:<sup>21</sup> reprimida e imposible lengua del deseo que el cruce de fronteras nacionales evoca al convocar un origen infinitamente desplazado: “O migrante –escribe Flusser con neto sabor autobiográfico–, essa pessoa do futuro apátrida que se aproxima, arrasta consigo em seu inconsciente fragmentos de mistérios de todas as pátrias por que passou, apesar de não se encontrar ancorado em nenhum desses mistérios” (235).

Espejo que mina las bases identitarias, los monumentos de la fundación nacional que son también los monumentos del mito personal, el “error” propiciado por el macarronismo burlaría tanto los controles lingüísticos, como los controles de la (compulsoria) filiación a determinada patria, convirtiéndose así en la (aparente) lengua del inmigrante.

*HLÖR U FANG AXAXAS MÛD: DE LA TRADUCCIÓN COMO MODELO DEL APÁTRIDA*

La frase del título, proveniente de la traducción al idioma austral de Tlön de la sentencia en español “Surgió la luna sobre el río”, sería, como veremos, un ejemplo conveniente de traducción léxica según los términos de Flusser en *Lingua e realidade*. Como es fácil recordar, en la ficción elaborada por Borges en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, el mundo idealista de Tlön no admite sustantivos y tolera tan sólo “verbos impersonales, calificadores por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial” (435). La retraducción al español de *hlör u fang axaxas mló* acabaría siendo, entonces, y con ayuda del inglés, la siguiente: “hacia arriba (*upward*) detrás duradero-fluir lunecio” (frase que, según Borges, Xul Solar traducía como “upa tras perfluye lunó”, brindando además una versión en inglés: *Upward, behind the onstreaming it mooned*). El mismo efecto de distorsión de la lengua destino puede encontrarse en las retraducciones al portugués que Flusser realiza de frases en esta lengua traducidas al alemán según el criterio léxico. Así, la frase en alemán *dabim mit Furcht der Anfröge was ich gehe machen dem Zahner morgen*,

traducción léxica de la frase portuguesa *Estou com medo da consulta que vou fazer ao dentista amanhã* podría ser retraducida en esta lengua como *eu receio-me diante da amanhãnesca pesquista perto do dentomédico* (60). La conclusión de Flusser es evidente: lejos de promover las traducciones léxicas (que en *Lingua e realidade* se utilizan pedagógicamente para demostrar la divergencias ontológicas entre las lenguas), la traducción debe ser “significativa”, concepto que en Flusser, como veremos, supone una serie de matices y de recaudos que lo alejan de los riesgos de, en palabras de Márcio Seligmann-Silva (2005), someter “lo otro” a la ley de la casa, es decir, el riesgo de anular la lengua de partida en pro de una supuesta transparencia en la lengua destino.<sup>22</sup>

Estas primeras consideraciones sobre el concepto de traducción en Flusser dejan entrever, a mi entender, una diferencia radical respecto a la manera en que, al menos en cierta zona de la literatura brasileña, se plantea como la distorsionada y deformante lengua del inmigrante. De hecho, reflexionando sobre la traducción léxica, Flusser afirma que:

Este tipo de tradução é grotesco. Por quê? Revela a personalidade de uma língua nos trajes de outra. A sensação do grotesco, do impossível e do irreal, a qual sentimos, em grau menos acentuado, quando ouvimos falar uma língua por quem não tem o seu governo, é prova da força ontológica, enfim, da autenticidade de toda língua. (*Lingua e realidade* 61)

Colocada esta opinión, sería difícil creer que Flusser aprobara el macarronismo con el cual se representa al inmigrante en los ejemplos expuestos en el apartado anterior. Aun cuando los efectos del “error” podrán ser considerados liberadores en tanto, como vimos, impugnan el nacionalismo (considerado por Flusser, en *História do diabo*, como “uma máscara romântica da luxúria”, 85) y abren, por otro lado, el devenir identitario, podemos pensar que este filósofo rechazaría el carácter aleatorio y aparentemente imprevisible surgido del equívoco léxico. Diferentemente al “ruido” aportado por el mismo, la “libertação da língua” pasa para Flusser, recordemos, por el “engajamento contra a sintaxe” (77), una preferencia que queda clara cuando en su semblanza sobre Guimarães Rosa (una de sus amistades brasileñas más caras), deslegitima los neologismos roseanos (“muito ambivalentes e perigosamente próximos de jogos de palavras baratos”, *Bodentos* 136) para alabar “a ruptura da sintaxe alcançada por Rosa”, ruptura por la cual la lengua portuguesa se volvería

<sup>21</sup> Para el concepto de *Lalangue*, ver Lacan 1975 (126). Sobre la lengua materna como tesoro oculto e ilegal subterráneamente revelada (en tanto que lengua de contrabando) en el discurso consciente, ver Hassoun (1993). Para un análisis psicoanalítico de las relaciones entre lengua materna y migración, ver Meiman (1992).

<sup>22</sup> Por cierto, en su lectura “cultural” de las operatorias de la traducción, Seligmann-Silva suscita que la traducción de la tradición de la *belle infidèle* puede entenderse como “colonizadora da língua de partida” ya que, asentándose sobre la exigencia de transparencia, “submete o ‘outro’ à lei da casa” (209).

“autoconsciente e virada contra si própria” (137). Por otro lado, si el macarronismo parece auspiciar la exterioridad de las lenguas puestas en juego y posibilitar la afluencia de sentidos por el libre juego de significantes, la crítica de Flusser a lo que entiendo ser cierta restricción de los concretistas a los aspectos materiales de la palabra podría entenderse como cierta resistencia a decirse desde la liberalidad promovida por la distorsionada materialidad del macarronismo.

En este sentido, a pesar de que Flusser valore las “experiencias concretistas” por “permitirem técnicas de tradução de textos estrangeiros (por exemplo, os de Joyce e dos formalistas russos)” (*Bodenlos* 148), el mismo filósofo presente, en relación a la reticencia antes señalada, que “É como se os concretistas (e Haroldo de Campos principalmente) não se permitissem o ‘luxo’ de serem arrebatados pelo mistério da palavra. Nisto são o exato contrário de Rosa, que se tornou vítima do poder misterioso da palavra” (*Bodenlos* 149). La misma observación se encuentra en su descripción de la traducción al alemán de *Galáxias* que el filósofo checo hiciera a pedido del propio Haroldo de Campos: De hecho, si la traducción implicaba arrojarse a las repeticiones fonéticas, visuales y semánticas desperdidas por los equivalentes alemanes de las dos palabras portuguesas (“livro” y “viagem”) *ad hoc* elegidas por Haroldo para disparar y hacer progresar su texto, el Flusser/traductor descubre en Haroldo cierta “manipulação” por la cual la corriente espontánea de variaciones resultaría deliberadamente coartada en pro del “engajamento político” (144) del autor.

Estas observaciones, en las que, a pesar de valorar el significado del concretismo para la cultura brasileña, se señala, principalmente en Haroldo, cierta manipulación o reticencia a entregarse a lo que Flusser llama el “misterio”, completan, creo, la concepción de Flusser sobre la traducción, pues ésta supondría, además de, obviamente, recrear el original, su revelación por el contacto con una lengua “otra”. Por cierto, la razón del desacierto de Flusser con las traducciones de Guimarães Rosa al alemán o al italiano (traducciones que, en su opinión, habrían convertido a este autor en “una espécie de regionalista exótico e tropicalizante”, 142) deja claro la conciencia que Flusser posee sobre los riesgos de colonización del original en nombre de los *a priori* culturales y lingüísticos de la lengua destino. Por otro lado, lejos de limitarse a la desnaturalización (?macarrónica?) de esta lengua, Flusser liga la tarea de traducción al compromiso y responsabilidad de liberar lo propio (el misterio) de la lengua fuente, liberación que en su caso lo lleva tanto a la hexametrización checa del portugués, como al descrubrimiento de que “os clássicos checos que escreviam em hexâmetros eram praticamente ilegíveis” (80).

De esta manera, lejos de lo “protosco” de la inserción de palabras “otras” en el entramado textual (lejos, para decirlo con Melman, de conservar una “diferencia de culto” que supondría la honra de un determinado origen), pero también lejos de

la pretensión de escribir como un nativo (simulando la honra a un nuevo padre y a una nueva patria), el portugués de Flusser puede entenderse precisamente como el portugués de un apátrida, de aquel que si bien somete su lengua al ejercicio de depuración que supondría su apertura a otras posibilidades lingüísticas, admite (al mismo tiempo) la necesidad de afectar y modificar la nueva lengua: un camino de “doble mano” que recuerda el *principio de doble inversión* ejercido por Hölderlin en sus célebres traducciones al alemán de textos griegos. De hecho, partiendo de la convicción de que “o uso *livre* do *próprio* é o que existe de mais difícil”<sup>23</sup>, el poeta alemán sostiene que “o próprio deve ser tão aprendido quanto o estrangeiro” (36), proponiendo la liberación del elemento propio (y por lo tanto no explícito) que Flusser, respecto al portugués, veía en las ocultas posibilidades semánticas que el sometimiento de esta lengua a un rítmico “otro” lograría revelar. Diferentemente del énfasis que la recreación colocaría (según Flusser algo mecánicamente) en la desnaturalización de lo propio por influjo de lo otro (aquello que la acerca, en cierto sentido, a lo macarrónico), lo “otro” en Flusser es entendido como vector que revelaría el secreto (o “misterio”) andado en lo propio y que el manto casi impenetrable del hábito protegería como su bien más preciado.

Ni inmigrante (en aparente camino a la asimilación compulsoria) ni extranjero (con el “claxista” privilegio, según Abdelmalek Sayad (1998), de la conservación de su diferencia<sup>24</sup>), el “apátrida” sin-fundamento de Flusser se figura esencialmente como un traductor que no tan sólo se resiste a ajustarse a la lengua destino (afectada –concientemente– por la lengua fuente), sino que también busca provocar la apertura de la lengua de partida, la revelación de su más escondido secreto, a través del liberador vislumbre de posibilidades, inducido por el instante benjaminiano sagrado de la traducción. Quizás sea en este sentido que el portugués fue la “verdadera” lengua de Flusser: una lengua que si se convirtió en “propia” lo fue menos por su aparente naturalidad o dominio que por haberlo suspendido en el (?gozosamente?) aniquilante “terrazo” del *bodenlos*, punto sin apoyo que espacializa aquel “instante ontológicamente inconcebible da suspensão do pensamento” (*Língua e realidade* 58) que, para Flusser, fue la traducción y el consecuente y paralelo, en todo caso el simultáneo, gesto y necesidad de traducirse.

<sup>23</sup> Carta de Hölderlin a Balthasar (del 4 de diciembre de 1801) en Friedrich Hölderlin, *Werte, Briefe, Dokumente*, 4ª ed. (München: Winkler Verlag, 1990), 788s. Cita y traducción de Seligmann-Silva (*Let o Livro* 35-6).

<sup>24</sup> De acuerdo a Sayad (1998) mientras que el inmigrante es aquel en quien “os efeitos da condição social dobram os efeitos da origem nacional” (268), el extranjero sería aquel en quien los efectos de la condición social anulan los efectos del origen nacional y, por lo tanto, es tratado siempre “com o respeito devido a sua qualidade de ‘estrangeiro’” (244).

## OBRAS CITADAS

- Antunes, Benedito, org. e estudo. *Juó Bananère: As cartas d'Abax' o Piques*. São Paulo: Unesp, 1988.
- Bananère, Juó. *La Divina Incerença*. São Paulo: Escola Politécnica da USP, 1993.
- Borges, Jorge Luis. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". *Obras completas (1923-1949)*. Buenos Aires: Emecé, 1989. 431-43.
- Bueno, Wilson. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras/Secretaria do Estado da Cultura do Paraná, 1992.
- Carmo, Maurício Martins do. *Paulicéia scungliambada, paulicéia desvairada. Juó Bananère e a imagem do italiano na literatura brasileira*. Niterói: EdUFF, 1998.
- Chahad André, Leo. *Marcas de uma subjetividade sobre a projecção literária nas entrelinguas. Relações discursivas e efeitos de poesia no entremelo espanhol-português, escandido de Guarani*. Trabalho de Graduação Individual. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1994.
- Derrida, Jacques. *Torres de Babel*. Junia Barreto, trad. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- Flusser, Vilém. *Bodenlos: Uma autobiografía filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.
- \_\_\_\_\_. *A história do diabo*. São Paulo: Annablume, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Lingua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2007.
- Fonseca, Cristina. *Juó Bananère: O abuso em Blague*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- Gasparini, Pablo. "No entremelo do trágico: Perlongher e os 'Cadáveres' da Nação". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 29 (Brasília, janeiro 2007): 165-78.
- Hassoun, Jacques. *Exil de la langue. Fragments de langue maternelle*. Paris: Point Hors Ligne, 1993.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre XX. Paris: Encore, 1975*.
- Melman, Charles. *Imigrantes. Incidências subjetivas das mudanças de língua e país*. São Paulo: Escuta, 1992.
- Perlongher, Néstor, coord. *Caribe transplantino. Poesia neobarroca cubana y rioplataense*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- Sayad, Abdelmalek. *A imigração (ou os paradoxos da alteridade)*. São Paulo: Edusp, 1998.

- Seligmann-Silva, Márcio. "Globalização, tradução e memória". *O local da diferença. Ensaíos sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005. 205-13.
- \_\_\_\_\_. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin. Romantismo e crítica poética*. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 1999.
- Tomiche, Anne. "Comparatisme et altérations dans la langue: une démarche pour penser l'altérité de/dans la langue". *Comparer l'étranger. Enjeux de comparatisme en littérature*. Claire Joubert, org. Rennes: PUR, 2006. 163-76.
- Wolfson, L. *Le Schizo et les langues*. Paris: Gallimard, 1970.