

## **GRAN SERTÓN: VEREDAS EN TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA: ASTRONOMÍA Y AUTO-MITOBIOGRAFÍA**

### **GRAN SERTÓN: VEREDAS UNDER INTERSEMIOTIC TRANSLATION: ASTRONOMY AND AUTO-MYTHOBIOGRAPHY**

Marcelo Marinho<sup>1</sup>  
Brígida Eugenia de Castro Alemán<sup>2</sup>

#### **RESUMEN:**

La escena del pacto con el diablo se concibe como el ojo del remolino en la novela **Gran sertón: veredas** (1956), de João Guimarães Rosa (1908-1967). El presente estudio se dedica al análisis de las cuestiones de traducción intersemiótica en cuanto a esta corta escena en la película **Grande Sertão** (1965), en contrapunto con el fragmento correspondiente del texto original y de su traducción al español en su variante argentina (2009), precisamente en ese punto nodal de la narrativa. Roman Jakobson define la traducción intersemiótica como una transposición de signos de un sistema a otro, como, por ejemplo, la representación en cine de una obra literaria, que se ve condicionada por las lecturas e interpretaciones del equipo de producción, el cual asume el rol de traductor. Nuestro trabajo se basa en las ideas de Antoine Berman, quien identifica trece tendencias deformantes en el proceso de traducción, las cuales permiten abordar los procesos de transposición y adaptación entre texto fuente y versión traducida. El presente estudio parte de la idea de que la traducción es una herramienta fundamental para ampliar la inserción de un autor en otros espacios culturales.

Palabras-clave: Antoine Berman; traducción intersemiótica; João Guimarães Rosa.

#### **ABSTRACT:**

The deal with Devil scene could be conceived as the typhoon eye throughout the novel **Gran sertón: veredas** (1956), by João Guimarães Rosa (1908-1967). The present paper is aimed to analyse some intersemiotic translation matters within that short scene from the film **Grande Sertão** (1965), in counterpoint with the related fragment from the source text and from its translation into the Argentine variant of the Spanish language (2009), precisely at that nodal point of the narrative. Roman Jakobson defines intersemiotic translation as a transposition of signs from one system to another, such as, for example, a movie representation of a literary work, which is conditioned by the readings and interpretations of the production team, which assumes the role of translators. Our work is based upon the ideas of Antoine Berman, who identifies thirteen translation deforming tendencies, which could

<sup>1</sup> Professor Associado de Poéticas Latino-Americanas e Comparatismo no Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA, Foz do Iguaçu). Doutor em Literatura Geral e Comparada pela Sorbonne-Nouvelle (Université de Paris III).

<sup>2</sup> Bacharel em Comunicação Social pela Universidad Centroamericana (Managua, Nicaragua) e Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA, Foz do Iguaçu), com bolsa da Organização dos Estados Americanos (OEA).

allow critical approaches to the transposition and adaptation processes between the source text and the translated version. The present study starts from the idea that translation is a fundamental tool to expand the insertion of an author in other cultural spaces.

Key-words: Antoine Berman; intersemiotic translation; João Guimarães Rosa.

## Introducción

El ejercicio de traducción corresponde a un proceso de adaptación de una obra artística a un sistema de signos que no es su original; sin embargo, la traducción no se limita únicamente al signo verbal. Así es que Roman Jakobson (2011) clasifica las traducciones en tres categorías: interlingual, cuando se traduce de una lengua a otra; intralingual, si bien es dentro de un mismo idioma, esta se refiere a transposiciones entre distintos niveles sociolingüísticos o campos lexicales; y, por último, la traducción intersemiótica, la cual se caracteriza por implicar diferentes sistemas de signos (verbales y no verbales), que pueden ser de naturaleza visual, sonora, táctil o icónica. Esta última categoría de traducción está en el punto focal del presente trabajo, el cual analizará la adaptación de un fragmento importante de la novela *Grande Sertão: Veredas* (1956) en su versión cinematográfica *Grande Sertão* (1965), en confronto con una lectura contrastiva complementaria sobre la versión argentina del mismo fragmento de la novela (2009), con base en una revisión interpretativa de las ideas de Berman en el contexto de la traducción intersemiótica. Vale decir que elegimos limitarnos tan sólo al análisis del corto pasaje en el que se presentan las condiciones del pacto fáustico con el Demonio, eventualmente llevado a cabo por el protagonista de la novela, el bardo Riobaldo, bajo la premisa de que la novela se lee también según capas palimpsésticas metapoéticas. Más allá de buscar elaborar o justificar un cualquier juicio de valor negativo sobre la adaptación cinematográfica, intentamos proponer un breve análisis de la aplicabilidad eventual de las tendencias deformantes de Berman en el proceso de traducción intersemiótica.

Por consiguiente, partimos de la constatación de que, mientras las traducciones presentan desplazamientos semánticos y formales respecto a la versión fuente, Antoine Berman (2007, p. 48-71) propone una estructura de trece tendencias deformantes que podrían minar el delicado trabajo de los traductores de textos poéticos. Originalmente concebidas para el análisis del proceso de traducción interlingual, en este trabajo esas categorías serán empleadas para verificar los problemas de traducción entre la novela escrita por João Guimarães Rosa y su adaptación cinematográfica dirigida por los hermanos Santos Pereira, con apoyo en la versión argentina del fragmento. Esto quiere decir que las trece tendencias bermanianas sirven, aquí, para el análisis de los vacíos o sobrecargas de sentido que se instalan entre una obra escrita y su adaptación fílmica, una traducción entre dos sistemas de signos. Para esta lectura crítica, se seleccionó la escena clave en que se presenta el pacto fáustico, simbólicamente transculturado en el contexto de la poesía brasileña, con enfoque en las tentativas de traslado a la pantalla de la múltiple carga polisémica que enmarca la novela.

## 1. Traducción intersemiótica y tendencias deformantes: cuestiones y problemas

Para empezar nuestra discusión sobre las relaciones entre cine y literatura, diremos, con Marine Joly, que, “si la imagen es percibida como representación, eso es decir que la imagen es percibida como signo” (JOLY, 2012, p. 39). Así pues, en la adaptación de una novela a una película, la traducción intersemiótica corresponde a un proceso de traducción de una narrativa verbal a las imágenes, sonidos y movimientos propios de la pantalla cinematográfica: traducción entre dos sistemas de signos diferentes. En este caso, el equipo de producción cumple colectivamente el papel de traductor, pues se encarga de promover equivalencias entre palabras y los demás recursos que compondrán la película final.

En esa perspectiva, Grasiela Lima recuerda que, “cuando un director opta por producir un filme basado en un texto ya existente, el estará conduciendo, transfiriendo, transportando ese texto para un otro lugar – para un nuevo lenguaje, para un otro campo semiótico – el cinematográfico” (LIMA, 2011, p. 18). Por supuesto, el cine posee un lenguaje particular, donde los diálogos o monólogos, expresiones corporales, planos y ángulos de toma, movimientos de cámara, escenografía, vestuario, maquillaje, juegos de luces y sonidos, entre otros, son articulados en lugar de la palabra escrita para construir un plan de significación, como lo afirma Marcel Martin (2011).

Se comprende que, como todo artefacto estético resultante de la traducción, la adaptación cinematográfica de un texto parte de la lectura e interpretación que se le es dada al material original. En este caso, aquella lectura está sujeta a la mirada de más de una persona, pues, en el cine, “el traductor es dúplice o colectivo” (LIMA, 2011, p. 34). Es decir, la lectura hecha sobre el texto fuente involucra las interpretaciones de guionistas, productores, camarógrafos y directores, actores, compositores de banda sonora, técnicos en efectos especiales (sonoros o visuales), maquilladores, entre los demás participantes del equipo de rodaje y realización; en fin, todo un conjunto de realizadores deberá trasladar a la pantalla los escenarios, paisajes, vestuarios, diálogos, gestos, registros sociolingüísticos, ideas y personajes planteados o asentados ambiguamente por el autor en su novela. Por esa razón, es más que posible que la versión final no conlleve todos los elementos originales de la obra fuente, sobre los cuales incidirán las transformaciones o adaptaciones que el equipo considera importantes para alcanzar la audiencia planteada, en función del tipo de película que está siendo producida.

En el marco de las traducciones de naturaleza estética, suele considerarse esta serie de tendencias deformantes propuestas por Antoine Berman (2007, p. 48-71): racionalización, clarificación, alargamiento, ennoblecimiento o vulgarización, empobrecimiento cualitativo, empobrecimiento cuantitativo, destrucción de ritmos, destrucción de redes subyacentes de significado, destrucción de sistematismos textuales, destrucción (o exotización) de redes vernáculos, destrucción de locuciones e idiosincrasias, eliminación de la superposición de lenguas.

Originalmente, estas tendencias fueron concebidas para interpretación de hechos poéticos dentro del campo de la traducción interlingual. No obstante, buscaremos aplicarlas

para entender las oquedades de sentido propias a la traducción intersemiótica, bajo la premisa de que las imágenes son signos y el cine está compuesto por imágenes en movimiento. Así mismo, tal como explica Julio Plaza, “toda operación de sustitución es, por naturaleza, una operación de traducción – un signo se traduce en otro – una condición, además, inalienable de cada interpretación: el significado de un signo sólo puede tener lugar bajo otro signo” (PLAZA, p. 27). En este caso, se sustituyen imágenes creadas por la palabra escrita, por imágenes grabadas por una cámara cinematográfica. Veamos, entonces, las características de las tendencias deformantes de Berman (2007, p. 48-71):

**Racionalización:** el traductor altera la estructura u orden sintáctico (o también la puntuación) en la sucesión de palabras, frases o párrafos originales, según una idea preconcebida de lo que sería una secuencia lingüística racional. En el caso de una adaptación cinematográfica, una secuencia lineal sustituiría una narrativa multidireccional, por ejemplo.

**Clarificación:** el traductor añade glosas o explicaciones al texto fuente; en cine, por ejemplo, un personaje (o narrador) explicaría verbalmente hechos o motivos en lugar de mostrarlo con acciones o gestos, o explicaría el significado de una palabra o locución. También puede ocurrir que la caracterización de personajes y el escenario traigan elementos figurativos que ni mismo sean mencionados en el texto escrito, para aclarar el camino interpretativo del espectador.

**Alargamiento:** el traductor añade volumen o extensión (verbal o sonoro) sobre la “masa bruta” del texto fuente, sea para racionalizar, sea para clarificar, sea para crear ritmo, hecho que conlleva a una distinta musicalidad. En cine, un ejemplo sería el caso en que un párrafo o palabra resulte en una secuencia de más dilatado metraje escénico.

**Ennoblecimiento y vulgarización:** el traductor procede a desplazamientos semántico-lexicales en términos de variantes diastráticas, diatópicas o diacrónicas de la lengua, es decir, variantes observables entre platicantes del pueblo o de élites, de centros urbanos o de aldeas campesinas, entre otras combinaciones posibles, según enmarcaciones sociolectales y geolectales (BRAGA, p. 21-29). Por ejemplo, un vocablo popular sería sustituido por un término culto, o viceversa, una jerga por una expresión corriente etc. Esa tendencia emana de prejuicios de clase (en cuanto a las variantes lingüísticas de mayor o menor prestigio social), pero este caso también podría tener causa en la censura y/o pudor de época o público. En la pantalla, por ejemplo, se velan cuerpos desnudos o expresiones consideradas políticamente incorrectas, se cambian los acentos lingüísticos regionales o étnicos, se sustituyen indicativos de pertenecimiento de clase, o se eligen actores con rasgos físicos que en nada corresponden a los personajes literarios, tan sólo para atender a las expectativas preconcebidas del público consumidor de películas.

**Empobrecimiento cualitativo:** la traducción procede a la “sustitución de términos, expresiones, formas de decir, que no tienen ni la riqueza sonora del texto fuente, ni su riqueza significativa o – mejor – icónica”, como lo dice Berman (2007, p. 75). En intersemiosis, podríamos tener, en la construcción de personajes, el aplastamiento de la personalidad, habla o

acento socio-referencial, presencia física o importancia narrativa, pero también la elección arbitraria de actores inexpressivos, pero con potencial de suceso de boletería. Otro caso sería el en que el texto nombra, por ejemplo, estrellas o constelaciones específicas (sugiriendo significados simbólicos), pero la película apenas las muestra, sin nombrarlas.

**Empobrecimiento cuantitativo:** reducción numérica de vocablos o sinónimos, o sea, de significantes, sobre todo cuando el respectivo pasaje del texto fuente parezca no presentar un sentido evidente cualquiera. En una adaptación cinematográfica puede manifestarse tanto en el corte de diálogos entre personajes como en la omisión de escenas y personajes para adecuarse la película al tiempo asignado al metraje. En el ejemplo de las estrellas, estas serían suprimidas de la pantalla.

**Homogeneización:** el traductor rompe con las características heterogéneas del texto fuente al aplastarlas según patrones sígnicos uniformes (sintaxis, registros sociolingüísticos, campos lexicales, monosemia, iconografía etc.). Dentro de una traducción intersemiótica, personajes de distintos segmentos sociales tendrían el mismo acento o expresiones verbales, el mismo vestuario o expresiones corporales, los mismos rasgos étnicos cuando, en la versión fuente, los personajes provienen de diversos orígenes geográficos, por ejemplo.

**Destrucción de ritmos:** modificación excesiva en cuanto a los elementos rítmicos del texto fuente, definidos por signos diacríticos, inversiones sintácticas por hipérbaton, rupturas por elipsis, redundancias léxicas, extensión de capítulos, párrafos, frases o palabras, por asonancias y aliteraciones, tipología de sonoridades predominantes (nasales u orales, explosivas o fricativas, entre otras combinaciones propias a los modos de articulación del aparato fonador), enmarcación textual de pies métricos (medición rítmica de versos). En intersemiosis, el ritmo del texto fuente se cambia según las opciones que los autores colectivos definen para los cortes entre escenas o secuencias, formas de transición, número de fotogramas para cada toma de imagen, velocidad y cadencia de diálogos, gestos y movimientos, banda sonora, arreglos musicales y efectos especiales (visuales o sonoros).

**Destrucción de redes subyacentes:** supresión o cambio de vocablos, expresiones, imágenes o ideas que generan un subtexto o permiten construir capas palimpsésticas en la obra. Por ejemplo, en *Grande Sertão: Veredas*, la palabra “arte” retorna en más de 60 ocasiones, y los diferentes traductores la suprimen sistemáticamente (mientras los críticos la ignoran), por no encontrar sentido en ese vocablo que, en su fuerte recurrencia, construye un plan de lectura metapoética alrededor del campo lexical de los artefactos estéticos, para más allá de las lecturas de naturaleza regionalista (MARINHO, 2002, p. 2-8). En una adaptación cinematográfica, tendríamos la omisión de símbolos icónicos o ideas subtextuales que abren el texto fuente a otras posibilidades de sentido.

**Destrucción de sistematismos textuales:** consiste en borrar las marcas estilísticas y discursivas que, por reiteración, construyen la organicidad sistémica del texto fuente en su totalidad, en sus articulaciones estructurales internas: modos, tiempos y transitividades verbales, constituyentes articulatorios sintácticos (subordinación, coordinación, yuxtaposición...), etc. Como resultado de la combinación de racionalización, clarificación y

expansión, esa tendencia se traduce, en la pantalla, en la imposibilidad de reconocimiento del estilo poético del texto fuente.

**Destrucción (o exotización) de redes vernáculas:** presentación como extravagantes u omisión sistemática de vocablos (propios al vernáculo fuente) que se anudan en mallas significantes mucho más densas y plurales que la lengua franca, vehicular o común que resulta de la unificación reductora de variantes sociolectales y geolectales, cuyas manifestaciones orales estarían en la base misma de la poesía de una cultura nacional. En una versión cinematográfica, tendríamos diálogos en ese lenguaje artificial o artificioso, con acento neutralizado o estereotipado, supresión o exageración de elementos tangibles de culturas geosociales, pero también la elección sistemática de actores cuyos rasgos fisonómicos no corresponden a la región, grupo étnico o social, sugeridos o explicitados en el texto fuente.

**Destrucción de locuciones e idiotismos:** refranes, proverbios, dichos, expresiones idiomáticas y otras fórmulas clónicas se ven traspuestos en idiotismos (“locución propia a una lengua, cuya traducción literal no hace sentido en otra lengua de estructura análoga”, según Houaiss) o grupos sintagmáticos fijos, específicos de la cultura meta. En términos intersemióticos, una expresión como “deitar o cabelo” (gauchismo de Brasil) sería perfectamente representada por alguien corriendo en alta velocidad, pero el idiotismo estaría suprimido, en términos de marcas orales de la cultura fuente.

**Eliminación de la superposición de lenguas:** la traducción suprime el bilingüismo o plurilingüismo propio a ciertos textos poéticos, que expresan el convivio de múltiples culturas en un mismo suelo, como es el caso del portuñol en las regiones de frontera en Brasil, el yopará en Paraguay, o, como lo ejemplifica el propio Berman (2007, p. 46), la mezcla de idiomas empleada por Guimarães Rosa en su obra – como se sabe, “sagarana”, por ejemplo, resulta de la aglutinación del escandinavo “saga” con el tupi-guaraní “rana”, que significa “parecido a”. En cine, la adaptación de esa marca autoral es más que compleja, pues la lectura interpretativa suele ser inmediata: el espectador debe comprender de un solo rasgo lo que se ve y se oye desde la pantalla y los parlantes.

¿Pero las tendencias deformantes implican necesariamente el hecho de que una adaptación cinematográfica sea inadecuada en comparación con el libro adaptado? Agustín Neifert (2005, p. 32) sostiene que una película puede basarse en una obra literaria y ser una producción que se valga por sí misma, aunque contorne el texto de referencia, el cual sería un pretexto para transcribir otra obra, también original. Por ese prisma, es así que, en el tercer apartado de este artículo, se abordarán las tendencias deformantes incidentes en la adaptación de 1965 de un importante pasaje de la novela. Para ello, veamos cómo se concibe la estética de Guimarães Rosa, sobretudo en términos de metapoesía.

## **2. Grande Sertão: Veredas (1956): problemas de traducción interlingual y intersemiótica**

*Grande Sertão: Veredas* (1956) es una de las obras más importantes de la literatura brasileña, razón por la cual, a lo largo de los años, ha sido objeto de análisis en cuanto al inédito

uso del lenguaje, las múltiples temáticas implicadas y los mitos alimentados alrededor de su proceso de creación poética.

Sua obra, que ainda hoje se situa na vanguarda da narrativa brasileira, tem como marca maior a forma como o autor lapida sua linguagem, dando à palavra, assim como se faz a uma gema, facetas múltiplas, de onde parte um feixe de significações. O alto grau de significação que Rosa dá à sua prosa a eleva naturalmente ao mais alto patamar a que chega a literatura. Isso se tomarmos obviamente como base a noção de literatura como alteração da linguagem, como novidade, como invenção e gesto artístico por natureza. (ABRIATA; CÂMARA; SCHWARTZMANN, 2012, p. 2).

La novela es narrada por el protagonista, Riobaldo, bajo la forma de un monólogo continuo y cronológicamente desordenado, proferido delante un interlocutor silente, inidentificable para el lector. La historia, en principio, se desarrolla en el Sertón, en medio de una guerra de yagunzos. Riobaldo, luego del asesinato de Joca Ramiro a manos de Hermógenes, asume el liderazgo y, tras hacer un supuesto pacto con el diablo, se convierte en Urutú Branco (traducido como “Yarará Blanca”, un crótalo) y logra traspasar el desierto denominado “Liso do Sussuarão” (traducido como “Liso del Puma”) para matar a Hermógenes. De entre un amplio leque de lecturas posibles, partimos del concepto de “autobiografía irracional” con que Rosa cualifica su novela, para desarrollar una lectura metapoética, en la cual cada personaje, lugar o evento, teje cerradas mallas de significación con la lingüística, la poesía y el mundo de las Letras, como ese “Sussuarão” que se plantea en referencia a Ferdinand de Saussure<sup>3</sup>:

o romance coloca em cena o pacto faustiano eventualmente concluído pelo bardo Riobaldo – um pacto cujo objeto é a derrota de Hermógenes (epônimo de Saussure e do signo arbitrário, segundo Gerard Genette), cujo preço é a morte de Diadorim (Deodorina, o “presente de Deus” ou a alma – “deodoron”), cujo prêmio é Otacília (“moça da carinha redonda”, a efigie cunhada sobre a moeda – a deusa Juno Moneta). Na guerra pelo signo motivado, os jagunços correligionários de Riobaldo (Urutu-Crátalo, por paronomásia) chamam-se Drumão (Carlos), Dos Anjos (Augusto), Selorico (Odorico) Mendes... Conforme orientam também os desenhos solicitados por Rosa para as orelhas e folha de rosto de seu livro (“almanaque grosso, de logogrifos e charadas”, aponta ludicamente Riobaldo, o narrador de si mesmo), o universo do sertão toma-se como uma alegoria para o universo das letras, da literatura e da linguagem. (MARINHO, 2012, p. 189).

La corta escena analizada en este trabajo es aquella del supuesto pacto fáustico en la encrucijada nombrada “Veredas Mortas” (ROSA, 1976, p. 316-320), momento en que el bardo Riobaldo empieza a transformarse en “Urutú Branco”, apodo cuya fuerza expresiva se aplasta en la traducción “Yarará Blanca”, por efecto de la sonoridad (vocálica y consonántica) y del

3 Para más detalles, véase Marinho (2001, 2003, 2008, 2012); Castro e Marinho (2021); Castro, Maciel e Marinho (2022); Maciel e Marinho (2021); Marinho e Maciel (2021); Marinho e Silva (2019, 2020); Marinho e Oliveira (2021).

cambio de género gramatical, conllevando al empobrecimiento cualitativo. Esta escena, posiblemente una de las más polisémicas del libro, será analizada en confronto con la adaptación de la película de 1965, dirigida por los hermanos Santos Pereira (escena desarrollada entre 1:06 y 1:08). Mientras la novela es narrada en un monólogo ajeno al orden cronológico, la película, por su parte, adopta una narración lineal, enmarcada por la presencia de la racionalización bermaniana. Por otro lado, la fuerte carga de oralidad variopinta (popular, regional, neológica o arcaizante) del texto fuente es reemplazada por una lengua estándar, con acento artificialmente neutralizado (tirando más bien a Rio de Janeiro, muy lejos del Sertón) y vocabulario simplificado, una lengua cercana a las normas del registro culto, hecho que implica el ennoblecimiento, la homogeneización y la destrucción de redes vernáculas.

Para lograr el pacto, Riobaldo camina a pie (“em pé”) hasta la encrucijada, lugar que simboliza la muerte, no solo por su nombre explícito (“Veredas Mortas”), sino también porque ese entronque de caminos forma una cruz; hay que decir las encrucijadas son el sitio donde se hacen los rituales votivos de las religiones afrobrasileñas, los encuentros con divinidades infra terrenales como Ejú (nótese que “Xu” es uno de los nombres del diablo en la novela, justo en esa escena clave, donde también es llamado de “Careca”, una de las representaciones visuales del Ejú...).

El pacto, que se recuerde, es “fáustico”, es decir, tiene la literatura y la oralitura como referencias intertextuales, en una novela de naturaleza metapoética. En la película ocurre una forma de racionalización o ennoblecimiento, pues el personaje toma su caballo, en lugar de seguir a pie; pero también se observa empobrecimiento cualitativo, pues que el texto fuente permitiría leer que el camino al pacto se hace en “pies” de verso, es decir, una medida métrica para el ritmo de los poemas. Por supuesto, en la pantalla, nada se ve de metapoésía.

Riobaldo hace una significativa mención a seres que revolean (“esvoaçavam”) en bando alrededor de sus pasos enmarcados por pies cadenciosos: los “caborés”. Ese nombre indica una especie de búho, ave que simboliza clarividencia, sabiduría, conocimiento, misterio, malos augurios, muerte, sacrificio, hechicería, mandinga; entre los aztecas, es el animal simbólico del dios de los infiernos (CHEVALIER y GHEERBRANT, 1989, p. 293): es decir, el búho representa todo el simbolismo fáustico en sí mismo. Para más allá de los búhos, el término proviene del tupí “*kawu're*” y remite a los mestizos con sangre amerindio (cafuzos, caboclos y caipiras, que suelen ser entidades espirituales de la religiosidad afrobrasileña), pero también corresponde a los jarrones utilizados en ceremonias de brujería o hechicería afro-amerindias (Houaiss). ¡En la película, nada de eso sería posible de se ver (empobrecimiento cuantitativo y cualitativo)! Mientras Riobaldo dice que nada se pasa (en el texto fuente), los directores añaden a la escena una borrasca sin lluvia, pero con vientos fuertes y muchos relámpagos, que por nada se presentan en el texto fuente: clarificación, alargamiento, destrucción de ritmos...

El texto fuente no indica o sugiere, en parte alguna, rasgos fisionómicos que pudieran apuntar un cualquiera pertenecimiento étnico de Riobaldo, mientras, en el film, se trae un Riobaldo blanco, puro caucasiano, con rasgos físicos que le apartan de los brasileños de los segmentos populares, sobre todo los mestizos (ennoblecimiento y empobrecimiento



qualitativo). En la escena fílmica del pacto, su rostro se ve en plano cerrado o close up, plano generalmente usado para dar énfasis en las expresiones emotivas del actor. De acuerdo a la actuación, Riobaldo demuestra nerviosidad, angustia e inseguridad respecto a su decisión de hacer el pacto, pero, en la novela, Riobaldo se aburre de que no sucede nada de lo que esperaba, sigue en duda sobre la eventual posibilidad del pacto: empobrecimiento cualitativo y clarificación, pero más que engañosa.

Pasemos ahora a un lance de suprema genialidad de Guimarães Rosa: en la novela, mientras Riobaldo espera la llegada del “Xú” para concluir el pacto poético, el bardo-héroe espía al cielo donde resalen tres grupos de estrellas:

E foi assim que as horas reviraram. – A meia-noite vai correndo... – eu quis falar. [...] Decidi o tempo – espiando para cima, para esse céu: nem o setestrela, nem as três-marias, – já tinham afundado; mas o cruzeiro ainda rebrilhava a dois palmos, até que descendo. [...] Eu fosse um homem novo em folha. [...] As coisas assim a gente não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas! (ROSA, 1976, p. 318-319).

Para empezar, es preciso decir que la hora del supuesto pacto es sugerida por la configuración visual de estrellas en el cielo: después de medianoche, asegura Riobaldo; ¿pero el conjunto de constelaciones visibles permitiría definir mejor ese horario?

Los “Siete Cabritos” (“setestrela”) pueden ser vistos durante ciertas horas de las noches de otoño y verano, en los cielos del sur. Las “tres marías” alcanzan su punto más elevado entre medianoche y las cuatro de la madrugada, pero hay periodos en los que se ocultan a partir de las dos de la madrugada (MAGALHÃES, 2006, p. 16). Su ausencia, entonces, sería una indicación astronómica para que el lector pueda situarse en el tiempo de la narrativa. Si las estrellas no se ven en el cielo, es posible ubicar ese deseado encuentro con Lucifer, nominalmente convocado por el bardo bajo ese nombre (precisamente como se convocan las divinidades afrobrasileñas), entre las dos y las cuatro de la madrugada, lo que podría coincidir con la hora conocida popularmente como “la hora del demonio”, o sea, las tres de la madrugada, en oposición a las tres de la tarde, hora en la que murió Jesús. Como se sabe, “Lucifer” significa “aquel que porta la luz”, mientras el “Xú” es un orisha, nombre que significa “cabeza iluminada”, ideas que, en el pasaje en tela, podrían verse en las expresiones “cabem é no brilho da noite” y “aragem do sagrado” (en tupi-guaraní, “ara” remite a luz; claridad, día, tiempo).

Como se nota, en ese pasaje convergen elementos de astronomía que aportan sentido a la narración, pues permiten definir, indirectamente, el horario en que acontecen los hechos del pacto fáustico enmarcado por los “caburés” de sangre mestizo. Ese es Rosa, siempre solicitando la participación de los lectores: en esas veredas, nada se recibe graciosamente, es preciso merecer para lograr una adecuada llave de lectura, es preciso hacer ofrendas poéticas de tiempo y conocimiento, acomodadas con arte en los más bellos de los “caburés” embrujados... No será mero acaso el hecho de que Riobaldo desvíe sus ojos del Norte y mire atentamente (“espía”) en la precisa dirección Suroeste, donde se ponen los cuerpos estelares: en términos metapoéticos,

el pacto tendría como objeto una literatura que se pase de la prepotencia colonial eurocéntrica, pero también una poesía ajena al concepto de “signo arbitrario” postulado por el suizo Ferdinand de Saussure (cuyo epónimo se presenta en el “Liso do Sussuarão”, cabe decir...).

Así, Riobaldo hace referencia al “Setestrela”, también llamado de “las Pléyades” (o “palomas”, en griego), “Objeto Messier 45”, “las Siete Hermanas”, “las Siete Cabrillas”, “los Siete Cabritos”. Esa constelación ocupa un espacio privilegiado en la mitología de múltiples pueblos, incluso en términos de simbolismo bélico (CHEVALIER y GHEERBRANT, 1989, p. 723), si consideramos que Riobaldo se propone a hacer un pacto para vencer una guerra. Por otro lado, la denominación “los Siete Cabritos” remite al diablo mismo, el cual suele ser representado como un ser híbrido con piernas y cuernos de cabra, torso y rostro humanos. Por otro lado, en la Biblia, este grupo es mencionado tres veces en conjunto con “las Tres Marías”: dos en el libro de Job y una vez en el libro de Amós. En Job, remiten a la omnipotencia del dios cristiano y su “Fiat lux”: “Dios creó la Osa Mayor, el Orión, las Pléyades y las Bodegas del Sur” (Job, 9:9); en Amós, también se puede leer: “Dios es el creador de las Pléyades y de Orión. Él es quien convierte la oscuridad en luz del día y transforma el día en noche” (Amós, 5:8). Así, del punto de vista religioso, las Pléyades se ofrecen como imagen especular de la omnipotencia de los dioses y de la perennidad de sus creaciones por intermedio del Verbo demiúrgico, una posible referencia a la naturaleza misma de la *poiesis* a la que se dedican los bardos en guerra sobre el desierto de Saussure, flanqueados por Riobaldo. Que se recuerde que Macunaíma, figura central en la literatura brasileña, está íntimamente ligado a las pléyades...

Pero hay más, querido lector, mucho más: en la cultura francesa, “Pléyade” es el nombre que se da al primer movimiento organizado de poetas de Francia, reunidos en torno a Pierre de Ronsard, con el firme propósito de promover la lengua francesa como herramienta de poesía, ya en el Siglo XVI. Uno de los siete bardos del grupo, el poeta Joachim Du Bellay, publicó el manifiesto intitulado **Defensa e ilustración de la lengua francesa**, en 1549. De hecho, “pléyade” se tornó sinónimo de grupo de escritores o personas notables. Así, en la primera mitad el Siglo XX, nace y se desarrolla la “Bibliothèque de la Pléiade”, una prestigiosa colección de Ediciones Gallimard, la cual publica únicamente obras y autores de referencia, en ediciones de lujo (papel biblia, tapa en cuero, composición tipográfica esmerada). Si uno le reconoce el evidente carácter metapoético a *Gran Sertón: Veredas*, cabría preguntarse si la mirada atenta lanzada por el bardo Riobaldo sobre esa constelación específica no sería una indicación sutil, pero absurdamente genial, de que el pacto fáustico tiene como objeto el suceso literario y la promoción de la variante brasileña de la lengua portuguesa como vehículo privilegiado de poesía... ¿Tendría ese grupo de estrellas la función de indicar la ambición de Guimarães Rosa por publicar sus obras bajo ese sello más que prestigioso de la literatura transnacional, de hacerse él mismo una de las estrellas de la Pléyade? Sería mera coincidencia el hecho de que el escritor se muera al instante mismo en que las Pléyades salen del mar al horizonte de Copacabana, como para cosechar su alma y llevarla al firmamento (MARINHO e OLIVEIRA, 2021)?

En busca de elementos de respuesta para esas cuestiones, veamos cómo se traduce el pasaje en la versión argentina de la novela:

Y fué así que las horas pasaron. – La media noche va corriendo... – quise decir. [...] Decidí sobre el tiempo: espiando hacia arriba, para ese cielo: ni los siete cabritos, ni las tres marías, ya se habían hundido, pero el crucero todavía rebrillaba a dos palmos, aunque descendiendo. [...] Yo sería un hombre nuevo recién nacido. [...] Las cosas así nosotros en realidad no tomamos ni abarcamos. Si caben es en brillo de la noche. Aire de lo sagrado. ¡Absolutas estrellas! (ROSA, 2009, p. 389-391).

Las “Tres Marías” aquí mencionadas se inscriben, por su vez, en el cinturón de Orión, constelación íntimamente ligada a la oralitura, pues es asociada por los sumerios a la figura de Gilgamesh, cuya epopeya es el punto de convergencia de la mitología de ese pueblo, pero también es uno de los elementos fundadores de la literatura occidental. Orión mismo es el nombre del gran cazador de la mitología griega, mientras las tres estrellas de su cinturón corresponden a figuras sagradas de la oralitura propia a múltiples cosmogonías pancontinentales. Es posible que su presencia en la escena del pacto sea una indicación del carácter sagrado de los relatos míticos orales, pero también una alusión a la pervivencia de las propias narrativas de naturaleza trascendental.

Riobaldo añade una mención a la Cruz del Sur, pero en corto y sucinto: “cruzeiro” (traducido como “crucero”). Esta constelación tiene gran relevancia dentro de la identidad cultural brasileña, incluso forma parte de la bandera nacional. Por otro lado, su configuración visual en cruz apunta rumbo al Sur, quizá en propuesta metapoética de decolonialidad. La cruz es un símbolo cristiano para la muerte, la renuncia al sacrificio, temas desarrollados en la novela, bajo la figura de la “Bella Muerte” de la tradición helénica. Pero “cruzeiro” es también el nombre de la moneda brasileña entre 1942 y 1967, por el entonces da la publicación, y la presencia del “cruzeiro” en la escena del pacto podría ser interpretado como una referencia a la recompensa monetaria que un autor suele esperar en términos de derechos autorales y premios diversos. Esa alusión se presenta como una evidente referencia a Otacilia, el “premio” que recibirá el bardo Riobaldo luego de matar a Hermógenes, el signo arbitrario (MARINHO, 2001, p. 37). Esa posibilidad de lectura se conserva en la versión argentina (para lectores con ese conocimiento histórico), pero es suprimida en la película, ahora enmarcada por el empobrecimiento cuantitativo y cualitativo.

En la película, estos detalles fundamentales son sistemáticamente omitidos. En lugar de estrellas, el film trae largas tomas de ramas de árboles bajo una tormenta eólica y eléctrica, elementos sígnicos que no constan del texto fuente e implican, según las teorías de Berman, en alargamiento y tentativa de clarificación, aunque errónea. Sin embargo, ¿por qué el autor mencionaría constelaciones específicas si no es porque contienen una carga de significado esencial que contribuye a crear más capas palimpsésticas en el texto y a promover más lecturas

de la narrativa? En este caso, la versión fílmica destruye la red de significados subyacentes y los subtextos que integran la novela, conllevando a un empobrecimiento tanto cuantitativo

como cualitativo. Si una adaptación cinematográfica resulta necesariamente en una obra distinta del texto fuente, el equipo de producción tendría que, mínimamente, estar atenta a la polisemia que emana del texto fuente:

Cuando lo que está en juego en el proceso de traducción son elecciones que incumben a una misma materia (lingüística) en diferentes sistemas semióticos el trabajo del traductor es arduo. Cuando la traducción es intersemiótica, estas elecciones suponen una gama de desafíos más amplios, en tanto, deben reflexionar también en torno a otras materias, por ejemplo, visuales y sonoras. (VIGNA, 2017, p. 63).

Así, en esa narrativa metapoética, la escena del pacto fáustico subraya el hecho de que el bardo Riobaldo abarca, con su mirada sobre las “absolutas estrellas” a Suroeste, la esencia misma de la literatura absoluta, de la poesía en sus más elevados vuelos: la promoción de las lenguas y las culturas nacionales del Sur, el reconocimiento de la sangre mestiza continental, la inspiración basada en conciencias ancestrales nativas o mestizas, la inclusión de las religiosidades y cosmogonías autóctonas, la fuerza del verbo demiúrgico, la escrita atávica y telúrica, la transculturación intertextual, la pervivencia por intermedio de la oralitura, la gloria literaria pan-continental y, por supuesto, la recompensa material que suele esperar el poeta por sus préstamos a la humanidad (“La Vida ennoblece quienes el Arte habita”, dice el reverso de la medalla del Nobel de Literatura).

En esa perspectiva, la novela, calificada como “autobiografía irracional” por el escritor mismo, se propondría entonces como expresivos asterismos en el giro de la galaxia de signos con los cuales el autor se construye, de mano firme y propia, una inédita auto-mitobiografía, aquella de un poeta demiurgo de sí mismo, autor privilegiado de los relatos ficto-biográficos que dejará tras de su muerte, en búsqueda de pervivencia póstuma. En resumen, para más allá de los clichés lingüísticos vehementemente reprochados por Rosa, esa auto-mitobiografía es aquella de un “homem novo em folha” (ROSA, 1976, p. 317), es decir, un hombre inédito sobre las hojas de la poesía absoluta, primero y único en la serie de individuos llegados al mundo hasta el día de hoy.

Julio Plaza (2010) recuerda que el traductor disfruta de gran libertad para adecuar e incluso transformar la obra, plasmando un nuevo proyecto estético. No obstante, las características formales, la polisemia y los símbolos fundamentales de la obra fuente merecerían más consideración en el caso de adaptaciones cinematográficas. Como se ve en el presente ensayo, las herramientas de análisis propuestas por Antoine Berman podrían ser de gran utilidad y aplicabilidad en el proceso de elección de opciones que el equipo de producción debe necesariamente enfrentar.

## Consideraciones finales

Las adaptaciones cinematográficas se presentan como una forma de traducción de obras literarias, pues, en la pantalla, se traslada el lenguaje literario al lenguaje cinematográfico, donde las secuencias articuladas de palabras son traducidas a planos, encuadres, vestuario, maquillaje, sonidos, juegos de luz, expresiones corporales, efectos especiales etc. Todos estos elementos convergen para ofrecer un producto que intenta aproximarse a lo que es narrado en el texto fuente. En ese proceso de recreación, influyen formas de censura, el contexto social, el público meta, el presupuesto, las tecnologías y competencias que los realizadores tengan a disposición para la producción del film.

El presente estudio desagua en la idea de que, quizá, se podría partir de la teoría de las tendencias deformantes propuesta por Antoine Berman para analizar prospectivamente los efectos de sentido que la traducción intersemiótica provocará sobre las lecturas ulteriores del texto fuente, desdoblado o fraccionando, amputando o multiplicando, ampliando o encogiendo su constelación de signos en rotación.

En el caso de *Grande Sertão: Veredas*, la fuerte carga metapoética y polisémica, el simbolismo estético vasto y plural, la superposición de idiomas y campos lexicales, la articulación de redes vernáculas, la estructura palimpsestica, entre otros recursos lingüísticos y literarios, ofrecen desafíos por veces insuperables para el trabajo de traducción interlingual y, con más fuerte razón, intersemiótica. El presente ensayo trae una propuesta de apertura interpretativa en cuanto a los temas metapoéticos de la obra de Guimarães Rosa, en conclusión a un análisis crítico basado en las teorías de Berman en el ámbito de la traducción intersemiótica.

## Referencias

- ABRIATA, Vera; CÂMARA, Naiá; SCHWARTZMANN, Matheus. Das primeiras às outras estórias: adaptação, manutenção e alteração das formas semióticas. **Casa: Cadernos de Semiótica Aplicada**. v. 10, n. 2, 18 dez. 2012, p. 1-13. Disponible en: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/5575>>. Acceso en: 11 ago. 2020.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- BRAGA, Ariane. **Tradução comentada de Literatura Argentina no Brasil: Carlos Gamerro - linguagem e sociedade**. Dissertação de Mestrado (Literatura Comparada). Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2019. Disponible en: <https://dspace.unila.edu.br/handle/123456789/4987>. Acceso em: 20 jun. 2020.
- CASTRO, Gustavo; MACIEL, Josemar; MARINHO, Marcelo. O gesto afrobrasileiro em “O recado do morro”, de Guimarães Rosa. **Alea: Estudos Neolatinos**. Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, Jan-Abr 2022, p. 219-235. Disponible en: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/202224112>
- CASTRO, Gustavo; MARINHO, Marcelo. Espiritualidade afro-brasileira em “O recado do morro”, de Guimarães Rosa: imaginário e glossário da Umbanda. **Macabéa**. Crato, v. 10, n. 2, 2021, p. 33-53. Disponible en: <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MacREN/issue/view/133/showToc>

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- GRANDE Sertão. Direção, Roteiro e Produção de Geraldo e Renato Santos Pereira. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1965. P&B. (92 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ysqtc8VUtIc>. Acesso em: 3 jun. 2020.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa** [versão eletrônica]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística, poética, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- JOLY, Marine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papirus, 2012.
- LIMA, Grasiela Lourenzon de. **Literatura comparada e tradução intersemiótica: o tema da violência urbana em O Matador e O homem do ano**. Dissertação de Mestrado (Literatura Comparada). Universidade do Alto Uruguai e das Missões, 2011, 109 p. Disponível em: <http://www.fw.uri.br/NewArquivos/pos/dissertacao/22.pdf>. Acesso em: 3 jun. 2019.
- MACIEL, Josemar; MARINHO, Marcelo. Teotopias poéticas do Brasil profundo: a mistagogia da novilha pitanga em “Sequência”, de João Guimarães Rosa. **Teoliterária: Revista Brasileira de Literaturas e Teologias**. São Paulo, v. 11, 2021, p. 296-324. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/teoliteraria/article/view/52970>
- MAGALHÃES, Antonio Mário. O nosso universo. In: FRIAÇA, Amâncio et al. (org.). **Astronomia: uma visão geral do universo**. São Paulo: EdUSP, 2006. p. 13-21.
- MARINHO, Marcelo. **GRND SRT~: vertigens de um enigma**. Campo Grande: UCDB/Letra Livre, 2001.
- MARINHO, Marcelo. João Guimarães Rosa, “autobiografia irracional” e crítica literária: veredas da oratura. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 47, n. 2, maio 2012, p. 186-193. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/11315>.
- MARINHO, Marcelo. **João Guimarães Rosa**. Paris: L’Harmattan, 2003.
- MARINHO, Marcelo. O desaparecimento prematuro de Guimarães Rosa: enigma ou enredo? **Cultura Crítica**. São Paulo, v. 7, 2008, p. 50-54. Disponível em: <https://www.apropucsp.org.br/revista-cultura-critica>
- MARINHO, Marcelo; MACIEL, Josemar. O Grande Baile do Corpo Hospitaleiro em João Guimarães Rosa. **Revista África e Africanidades**. Rio de Janeiro, n. 37, fev. 2021, p. 87-106. Disponível em: [https://africaeaficanidades.online/documentos/Dossie\\_Tematico\\_Literaturas\\_e\\_Linguagens\\_ed.37.pdf#page=87](https://africaeaficanidades.online/documentos/Dossie_Tematico_Literaturas_e_Linguagens_ed.37.pdf#page=87)
- MARINHO, Marcelo; OLIVEIRA, Mirian S. R.. Koans, ascese, iluminação e budismo em “A menina de lá”, de Guimarães Rosa: a morte como Passagem, Gesta e Sacramento. **Revista M. Estudos sobre a morte, os mortos e o morrer** (online). Rio de Janeiro, v. 6, 2021, p. 416-441. Disponível em: <http://seer.unirio.br/revistam/article/view/11077>
- MARINHO, Marcelo; SILVA, David. “Desenredo”, de João Guimarães Rosa - prosoema, metapoética, necrológio prévio ou “autobiografia irracional”? **Remate de Males**. Campinas, v. 39, n. 2, dez. 2019, p. 799-829. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/remate.v39i2.8655681>
- MARINHO, Marcelo; SILVA, David. Anastasia e pervivência em João Guimarães Rosa: Vita brevis, Ars longa. **O Eixo e a Roda**. Belo Horizonte, v. 28, n. 1, 2019, p. 253-281. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.28.1.253-281>.

- MARINHO, Marcelo; SILVA, David. De Ramayana a Sagarana: a “Bela Morte” em João Guimarães Rosa. **Terceira Margem**. Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, 2020, p. 8-28. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/30897>.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- NEIFERT, Agustín. **Del papel al celuloide: escritores argentinos en el cine**. Buenos Aires: La Crujía, 2005.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ROSA, João Guimarães. **Gran Sertón: Veredas**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.
- VIGNA, Diego. Lo narrado en imágenes (o las imágenes narradas). Ficciones, pruebas, trazos y fotografías en las publicaciones de los escritores en blogs. **Cuad. Cent. Estud. Diseñ. Comun., Ensayos**. Buenos Aires, n. 61, marzo 2017, p. 17-34. Disponível em <https://www.scielo.org.ar/pdf/ccedce/n61/n61a02.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2020.