

Dossiê entre mídias:
Dramaturgia e Tradução

Adaptación teatral, traducción
literaria o transposición cultural:
cierta Pasión según G.H en
Argentina

*Theatrical adaptation, literary
translation or cultural
transposition: a certain Passion
according to G.H. in Argentina*

Maria Fernanda Gárbero
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro/ GTT/CNPq
E-mail: nandagarbero@gmail.com

Resumen

El presente artículo es una propuesta de lectura del texto teatral “La pasión según G. H.”, adaptado y puesto en escena por el dramaturgo argentino Marcelo Velázquez, en 2021, en Buenos Aires. A partir de una comparación con partes elegidas y traducidas por Velázquez de la novela homónima de Clarice Lispector, pretendemos discutir cómo las violencias sociales siguen presentes en la pieza, y sostenidas por los momentos en que la protagonista habla de su empleada doméstica. Atentos al panorama brasileño en lo que se refiere a las herencias coloniales y su fuerte vínculo con la estructura racista de nuestro país, intentamos comprender las estrategias presentes en la adaptación que corroboran o se distancian de lo que leemos en la novela de 1964.

Palabras-clave: Adaptación, Traducción, Transposición, Texto teatral.

Abstract

This article is a reading proposal for the theatrical text “La passion according to G.H.”, adapted and staged by the Argentine playwright Marcelo Velázquez, in 2021, in Buenos Aires. Starting from a comparison with parts chosen and translated by Velázquez from the homonymous novel by Clarice Lispector, we intend to discuss how social violence is still present in the piece and is sustained by the moments in which the protagonist talks about her domestic worker. Attentive to the Brazilian panorama to which corresponds the colonial heritage and its strong link with the racist structure of our country, we try to understand the strategies present in the adaptation that corroborate or distance themselves from what we read in the 1964 novel.

Keywords: Adaptation, Translation, Transposition, Theatrical text.

El diecinueve de septiembre de 2021, estrenó en el teatro “El portón de Sánchez”, ubicado en el barrio porteño de Almagro, la pieza “La pasión según G. H.”, adaptada y dirigida por el dramaturgo Marcelo Velázquez, con diseño y realización de escenografía de Ariel Vaccari, escenógrafo cuya trayectoria extensa lo hace reconocido internacionalmente. La pieza, además de ser presentada en un circuito de cultura alternativa de la ciudad, ante un público que suele ir a las salas teatrales, evoca la presencia de Clarice Lispector en un país donde sus obras hace años están traducidas por editoriales prestigiosas, como Sudamericana, Corregidor, Fondo de Cultura Económica, entre otras, y cuenta entre sus traductores con nombres como los de Gonzalo Aguilar y Florencia Garramuño, importantes investigadores de literatura brasileña en el país vecino.

Aunque no nos sea posible afirmarlo con seguridad total, es bastante probable que el público que estuvo presente en las funciones de la pieza tuviera algún contacto con las obras de Clarice, o por lo menos que ya hubiera escuchado hablar de la autora. Y, aunque ella no haya vivido en la era desenfundada de internet, cabe destacar que Clarice, en los últimos quince años, con los avances de las redes sociales, transita entre diferentes generaciones y modos de lectura; las citas de frases de sus cuentos y novelas, fuera de contexto, sirven de ejemplo de cómo se puede convertir cualquier pedazo de texto (a veces incluso apócrifo) en frase de efecto vacía, haciendo que Clarice, hoy, sea donde sea y para quien sea, además de una escritora de Brasil, se haya vuelto un meme, término empleado para el fenómeno de “viralización” de imágenes, ideas, frases, informaciones, músicas, etc.

La elección, sin embargo, de la novela de 1964 para una adaptación teatral en 2021 nos llama la atención tanto sobre el contexto de la obra, como sobre el acto traductorio en sí mismo: una traducción del texto en portugués hecha por el dramaturgo, a pesar de las ediciones ya publicadas en su país. Para los

que trabajamos con traducción teatral, ese dato está lejos de ser un problema, pues el texto teatral tiene sus demandas y cabe al traductor reconocerlas. Es decir, además de transitar desde una lengua de partida hacia una lengua de llegada, la traducción teatral trabaja con una instancia a más: el escenario de llegada. La propuesta de Velázquez parte de su conocimiento del portugués tras años de estudio en la Universidad de Buenos Aires, donde el dramaturgo tuvo contacto con las novelas de Clarice, y parece bastante próxima de lo que podríamos esperar de una traducción literaria. Sobre eso, hablaremos más detalladamente, a fin de trazar algunas comparaciones entre los textos de la novela y los fragmentos presentes en la pieza.

Lo que nos llama la atención sobre el contexto, además de ese importante dato de conformación del texto teatral, es: ¿sería posible hablar de G. H. tal cual el personaje aparece en la novela de los años 60? Si la pieza hoy fuera presentada en Brasil, ¿los recortes serían parecidos a los propuestos por Velázquez? Brevemente, lo primero que se nos ocurre como repuesta es que no, definitivamente no, pues, al contrario del país vecino, donde los operativos de la esclavitud no sucedieron con el masivo tráfico de personas (aunque el aniquilamiento indígena tampoco haya dejado de ser un capítulo de horror), en nuestro país se firmó un proyecto de subyugación humana. Otro punto sería: ¿cómo se puede comprender un monólogo extremadamente íntimo que parte de la ausencia de una empleada doméstica ninguneada, como tantas en Brasil? Y, para llevar ese tema de una manera que desde los años sesenta ya tendría que ser problematizado en su contexto territorial, Clarice crea una narradora en primera persona que poco a poco nos va revelando sus inquietudes entre momentos de dolor y comentarios a veces fútiles; una mujer de nivel social privilegiado que vive en un departamento bastante superior al de la mayoría de los brasileños, y cuenta con una empleada que habita un cuarto donde valijas y otras cosas sin uso se amontonan con la presencia silente de Janair, nombre del que G.H inicialmente ni siquiera se acuerda.

¿Es la empleada el estopín de la epifanía que leemos en el monólogo de G. H? O mejor: para el público de la novela en Brasil, ¿quién y qué es Janair? En relación con eso, nos parece interesante hacer una breve comparación entre los resúmenes de la novela, retirados del sitio Amazon, con respecto a las ediciones en portugués de Rocco (2009) y en lengua española de las editoriales Siruela (2016) y Vereda Brasil (2021), esta última un sello de Corregidor, editorial argentina:

Romance original, desprovido das características próprias do gênero, A paixão segundo G. H. conta, através de um enredo banal, o pensar e o sentir de G. H., a protagonista-narradora que despede a empregada doméstica e decide fazer uma limpeza geral no quarto de serviço, que ela supõe imundo e repleto de inutilidades. Após recuperar-se da frustração de ter encontrado um quarto limpo e

arrumado, G. H. depara-se com uma barata na porta do armário. Depois do susto, ela esmaga o inseto e decide provar seu interior branco, processando-se, então, uma revelação. G. H. sai de sua rotina civilizada e lança-se para fora do humano, reconstruindo-se a partir desse episódio. A protagonista vê sua condição de dona de casa e mãe como uma selvagem. Clarice escreve: “Provação significa que a vida está me provando. Mas provação significa também que estou provando. E provar pode se transformar numa sede cada vez mais insaciável.” A paixão segundo G. H., como os demais títulos de Clarice Lispector lançados pela Rocco, recebeu novo tratamento gráfico e passou por rigorosa revisão de texto, feita pela especialista em crítica textual Marlene Gomes Mendes, baseada em sua primeira edição.¹ (Cursivas nuestras)

La pasión según G. H., para muchos la obra maestra de Clarice Lispector, es la confirmación de la autora como un clásico del siglo XX. G. H. – nunca sabremos el nombre y apellido de la protagonista – es una mujer independiente, escultora amateur y bien relacionada en los círculos más influyentes de Río de Janeiro. Un día, sola en su ático, encuentra una cucaracha. Esto provocará en ella arcadas de repulsión y un caudal de reflexiones íntimas, algunas hasta entonces desconocidas para ella misma, sobre sus sentimientos, miedos, angustias... Este hecho aparentemente intrascendente le servirá para repasar su vida desde la infancia y llegar así a la determinación de vencer todos sus miedos.² (Cursivas nuestras)

La pasión según G. H. (1964) narra la historia de la relación de la mujer con un hombre, de la mujer consigo misma, de la mujer con otro, de la mujer con todos los otros, de la mujer con el Ser, finalmente, no deja de ser también la historia de la mujer con la novela que ella misma construye. Este trayecto que va en busca de sentidos, representa también el modo por el cual G.H. se redescubre.

Sea como fuere, es la historia de la pasión y la historia de la vida cruda, sangrando, en lo que tiene de más conmovedor: toda su grandeza y toda su miseria. Luego de degustarla, sádicamente, hasta la última gota, enfrentándose a la vida en su totalidad, es decir, con la vida plena, agotada, que ya ni es vida, es muerte, se torna posible, entonces, no el trascender – porque la trascendencia también es un recurso engañoso –, sino aprehender *la vida en sí*, en su inmanencia,

1 Fuente: <https://www.amazon.com.br/Paix%C3%A3o-Segundo-G-H-Clarice-Lispector/dp/853250809X>. Acceso en 24 de octubre de 2022.

2 Fuente: https://www.amazon.com/-/es/Clarice-Lispector-ebook/dp/B01E725QSW/ref=sr_1_1?keywords=la+pasión+según+gh&qid=1666643655&qu=eyJxc2MiOiwljg0liwicXNhljoiMC4wMCIslnFzcCI6IjAuMDAifQ%3D%3D&sprefix=la+pasión+se%2Caps%2C233&sr=8-1

con horror y encantamiento: “la libertad soy yo delante de las cosas”.
Nádia Battella Gotlib³ (Cursivas nuestras)

Cuando comparamos los resúmenes de las ediciones, vemos que la mención a la empleada doméstica se hace presente en la publicidad de la novela en portugués, al contrario de lo que vemos en el texto dirigido al público de lengua castellana. En el de la editorial española Siruela, se describe al personaje a través de la definición breve de G.H como “*mujer independiente, escultora amateur y bien relacionada en los círculos más influyentes de Río de Janeiro*”, mientras que en el sello Vereda Brasil, vemos una descripción basada más en el argumento de la novela “*historia de la relación de la mujer con un hombre, de la mujer consigo misma, de la mujer con otro, de la mujer con todos los otros, de la mujer con el Ser*”. A pesar del nivel social del personaje, la descripción publicitaria de Siruela surgiere una comprensión más dirigida de G. H. como alguien que fácilmente puede corresponder a los estereotipos de las “*madamas*” y “*dondocas*” (término en portugués que define a las mujeres fútiles y extremadamente arregladas). Por otro lado, el de Vereda Brasil, nos parece más adecuado a lo que conocemos de la narrativa a partir de las angustias de una mujer que no solo se distancia de su empleada, sino que parece desconectada de todo lo que está al su alrededor. En ese sentido, aunque la idea de “*madama*” constituya el personaje, lo que leemos en sus reflexiones a lo largo de la narrativa no se restringe a los reclamos frívolos de una “*escultora amateur*” rica de Río de Janeiro. Aún con respecto a la publicidad de Vereda, destaca la cita de Nádia Battella Gotlib, importante investigadora de las obras de Clarice Lispector.

La publicidad de Rocco, en ese sentido, parece juntar ambos panoramas, pues sin dejar de informar el simple argumento, desatado por la ausencia de la empleada, destaca también las complejidades de la narradora ante la nada, así como su busca de una revelación de la comprensión humana. Para los que vivimos en Brasil, mencionar a la empleada doméstica tampoco configura una marca decisiva de clase del personaje. Hasta 2013, las personas que trabajaban en casas de familia, limpiando, lavando, planchando, cocinando y cuidando a los demás, ni siquiera tenían sus derechos laborales reconocidos como una categoría específica. Esa llaga heredada del período de la esclavitud permitió que miles de familias tuviesen en su casa a alguien que les hiciera el trabajo doméstico, sin los derechos de otros trabajadores, como las horas extras, los aportes de jubilación, las vacaciones y el descanso, por ejemplo. Por supuesto, las familias más ricas podrían tener más de una empleada, como vimos a lo largo de más de cuarenta años en la representación de los ricos en la teledramatur-

3 Fuente: https://www.amazon.com/-/es/Clarice-Lispector-ebook/dp/B097FCTD7X/ref=sr_1_2?keywords=la+pasi3n+seg3n+gh&qid=1666643655&qu=eyJxc2MiOiIwLjg0IiwicXNhIjojoiMC4wMCIslInFzcCI6IjAuMDAifQ%3D%3D&sprefix=la+pasi3n+se%2Caps%2C233&sr=8-2

gia brasileña, con sus conductores, cocineras, niñeras, mayordomos y gobernantas, es decir, todo un “staff” para servir a la casa del patrón y de la patrona. Más allá de una representación de clases abastadas, esa conformación socio-laboral formó parte del imaginario brasileño de clase media, que de diferentes maneras se reproducía en la presencia de una empleada doméstica y una niñera, ambas muchas veces sin registro laboral y sin cobrar el sueldo mínimo.

En 2013, la presidenta de la nación Dilma Rousseff propuso una enmienda constitucional (PEC 66/2012), conocida como la “PEC de las domésticas”, para reglamentar derechos básicos que antes no eran garantizados a esas trabajadoras. Además de limitar la jornada a 44 horas semanales y regularizar el vínculo laboral, la propuesta contenía los derechos a la licencia maternidad, derecho a la jubilación y auxilios en caso de accidentes y enfermedades. Lo que nos parece obvio en una relación laboral, ya que se trata de una prestación de servicios que exige el mismo reconocimiento de otros empleados, en aquel momento generó un desborde de las alcantarillas del odio y del prejuicio. No era raro ver en la televisión, sobre todo en los programas matutinos, protestas contra la ley, como solía hacer la presentadora de la Rede Globo, Ana María Braga, con cierta recurrencia en los meses de 2013, mientras se discutía el tema en la cámara de diputados.

Sin duda, el asunto es complejo y la comprensión de los cambios socio-laborales que se produjeron en Brasil nos demandaría un estudio mucho más profundo hecho por especialistas, lo que no correspondería a un artículo que se propone discutir una novela y su adaptación teatral, articulado teóricamente por otras áreas del saber. No obstante, estamos hablando de una novela donde la empleada doméstica ausente es un personaje, o mejor: es la ausencia de la empleada doméstica lo que hace que la narradora esté presente en un espacio de su casa antes desconocido: el cuarto de la empleada, el cuarto de los fondos, la metonimia más reciente de lo que separaba la “Casa-grande” y las “senzalas” (FREYRE:1933), palabra que en portugués define el lugar antes destinado a las personas esclavizadas.

Y si en la publicidad de la editorial brasileña se nota esa ausencia-presencia como parte de la narrativa, sin que sea un problema social que se pretenda tema en la novela, es porque ese tipo de vínculo, con todas sus perversiones y falta de derechos, es naturalizado y compartido por diferentes clases sociales; sin ser un “privilegio” de los más ricos, la presencia de una empleada doméstica en casa formaba parte de un sistema simbólico compartido (BOURDIEU:1989), que respondía a los deseos de una clase media incapaz de reconocerse a sí misma como parte de la clase trabajadora. El espectro de la riqueza en Brasil es muy complejo, pues es cultural, sociológico y económico. Para un público que desconoce ese dato, una G. H. que sea “*bien relacionada en los círculos más influyentes de Río de Janeiro*”, que vive en un ático, como dice la publicidad de Siruela, sugiere un personaje quizás más abastado de lo que reconocemos al leer la novela en Brasil, por todo lo ya expuesto sobre la

presencia de las empleadas domésticas en las casas brasileñas. El problema no se reduce a eso, y para el público argentino la duda se rehace: ¿cómo comprender un monólogo extremadamente íntimo que parte de la ausencia de una empleada doméstica ninguneada, como tantas en Brasil? En ese sentido, consideremos un aspecto que está presente en todo el texto teatral, con el objetivo, posiblemente, de recrearlo o, mejor, aclimatarlo culturalmente: la traducción del término en portugués “empregada” por “mucama”, como vemos en la comparación entre el texto teatral adaptado por Velázquez y la novela en portugués, respectivamente:

Antes de entrar a la habitación, ¿qué era yo? Era lo que los otros siempre me habían visto ser, y yo me conocía así. No sé decir lo que yo era. Pero, al menos, quiero acordarme: ¿qué estaba haciendo?

Eran casi las diez de la mañana y hacía mucho que mi departamento no me pertenecía tanto. *La mucama se me había ido.* (VELÁZQUEZ, texto gentilmente concedido para este artículo. Cursivas nuestras.)

Naquela manhã, antes de entrar no quarto, o que era eu? Era o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia. Não sei dizer o que eu era. Mas quero ao menos me lembrar: que estava eu fazendo? (...) Eram quase dez horas da manhã, e há muito tempo meu apartamento não me pertencia tanto. *No dia anterior a empregada se despedira.* (LISPECTOR 1964:19-20. Cursivas nuestras.)

Sobre esa elección / selección terminológica por parte del dramaturgo, una vez que el término “empleada doméstica” existe en los países hispanohablantes, incluso en los países de Latinoamérica donde la palabra “mucama” todavía le sirve de sinónimo, nos parece interesante pensarla desde el concepto de Glotopolítica, propuesto por los franceses Louis Guespin e Jean Baptiste Marcellesi en 1986:

Reconhece-se como *glotopolítica* toda e qualquer ação sobre a linguagem, nos mais diversos âmbitos e níveis, sem pretender tornar obsoletos os termos *planejamento* ou *política linguística*, mas deixando explícito que toda decisão sobre a linguagem tem “efeitos glotopolíticos”. O esforço de abordar o complexo dinamismo das políticas que, de alguma maneira, afetam a linguagem, com seus jogos de forças e consequências muitas vezes imprevisíveis, faz parte de diversas iniciativas teóricas e vem ocupando as preocupações dos pesquisadores desde o final do século XX. (LAGARES 2018:33. Cursivas del autor)

Por tratarse de un texto Pós-Dramático, donde percibimos ya en la primera rúbrica (*En el living de su casa, G.H. le habla al auditório*)⁴, “o desvio da atenção

4 VELÁZQUEZ 2021.

e ênfase na representação (...) para a criação/ presentificação como parte de uma situação na qual a relação entre todos os participantes do evento torna-se um objeto importante do conceito artístico e da pesquisa” (LEHMANN 2013: 876), la propuesta de hablar al auditorio, mientras dura la actuación, simula una relación de confianza y abertura, una vez que la ruptura total de la cuarta pared, en esa perspectiva, obviamente plantea una proximidad con el público.

De hecho, la elección del término “mucama” tiene una resonancia semántica que no vemos en “empleada doméstica”. Si esta configura una profesión, aquella marca una condición que rescata los tiempos de la esclavitud y, por ende, de la colonización. Y si, en el texto en portugués, la narradora menciona a su trabajadora doméstica como “empregada”, lo hace porque la palabra en su contexto prescinde de especificación. Sin embargo, cuando pasamos a la lengua española, la definición es obligatoria: “empleada doméstica”, es decir, empleada se vuelve un término genérico para cualquier empleado, funcionario, trabajador, etc.

Al tomar como referencia la perspectiva de la glotopolítica, nos parece interesante pensar en el proyecto de Velázquez desde sus decisiones traductorias, pues su actuación como traductor lo hace, en cierta medida, un agente glotopolítico. Tanto la adaptación de la novela para el teatro, como la presentación del contexto brasileño (como el desencadenador de todo lo que escucharemos con la protagonista) a un público que no lo comparte históricamente, hacen el término “mucama” mucho más amplio de lo que podríamos suponer en un primer momento. Semánticamente, en él se agregan condiciones históricas que, posiblemente, hoy traducen lo que pudo ser una empleada doméstica en Brasil, antes de la ley de las domésticas. Reconocemos, sin embargo, que la palabra habitualmente usada en Argentina, para referirse a mujeres que trabajan con limpieza en casa de familia y hoteles, todavía forma parte del vocabulario del país vecino, como tantas otras que hoy en Brasil ya son rechazadas por sus significados violentos, sobre todo de origen racial, y no se acepta más usarlas en el habla corriente.

Sobre eso, un ejemplo simple y brutal es el empleo de los “apodos” “negro” y “cholo” antes del nombre de las personas por su ancestralidad (como “Negra Sosa”, para la cantautora tucumana Mercedes Sosa, y “Cholo Simeone”, para el jugador de fútbol Diego Simeone, ambos por sus orígenes amerindios). En ese sentido, se toman como base aspectos físicos que, como forma de aproximación, legitiman desde el lenguaje una sociedad con fuertes rasgos de violencia. El uso, por ejemplo, de las variantes “gordo, gordi” (“El gordo Casero”, como apodo del actor Alfredo Casero), o el caso del cantor de quarteto cordobés “La Mona Jiménez” (nombre artístico de Juan Carlos Jiménez Rufino), obviamente se basa en una brutalidad que para muchos suele ser “graciosa”.

La elección de “mucama” y su permanencia en el vocabulario corriente, en el texto teatral de Velázquez recupera, quizás no la historia de las empleadas domésticas brasileñas, sino ese rasgo basado en prejuicios constituyentes de cierta elite latinoamericana, de la cual, por extensión, la G. H. brasileña hace

parte. Con respecto a ese tema, nos parece importante rescatar un texto de Beatriz Sarlo del inicio de los años 2000. Cuando la investigadora argentina escribe *Tiempo Presente* (2001), la Argentina vivía prácticamente el año posterior a la salida de Carlos Menem de la presidencia (1989-1999), y ya se preparaba para una de las peores crisis económicas de su historia reciente, oriunda de la desastrosa política gubernamental de dicho mandatario. El mundo conocía poco a poco el fenómeno de la era digital, sin tener consciencia todavía de todos los problemas que nos iban a suceder con las múltiples formas de agresión que aún estaban por emerger. Con respecto a la fractura social que Sarlo problematiza en aquel entonces, la autora argumenta en un momento de su libro:

Nunca la sociedad argentina estuvo tan fracturada. Hemos aprendido a observar injusticias bestiales con una perspectiva distante. Nos hemos latinoamericanizado, no sólo por razones que se aducen habitualmente: aumento de la desigualdad; desempleo o trabajo al que el adjetivo “precario” no describe adecuadamente en su ciclo de humillaciones, inseguridades y angustias; debilitamiento de toda acción pública. Nos hemos latinoamericanizado en un sentido cultural porque aprendimos a vivir en una sociedad dual, aceptando que nuestro destino sea radicalmente diferente del de los pobres. Nos acostumbramos a que la sociedad argentina sea impiedosa. Ése es un verdadero giro en un imaginario que, hasta no hace tantos años, tenía el ascenso social como una expectativa probable para casi todos. (SARLO 2001:133)

La cita nos parece adecuada para tratar de dos problemas que, directa o indirectamente, vemos en la pieza de Velázquez. Primeramente, la G. H. puesta en escena sugiere una mujer no solamente desconectada de su entorno, sino una metonimia de las señoras capaces de representar esa latinoamericanización de la desigualdad de la que nos habla Beatriz Sarlo. El vestuario del personaje quizás sea lo que más nos llama la atención en comparación con la imagen de una mujer recién levantada de la cama y que ensaya todas las reflexiones y revelaciones de sí misma. En el cartel de publicidad de la pieza⁵, ese aspecto no deja dudas de que el público “charlará” más con una “dondoca” en los moldes antiguos que propiamente con alguien perdida en sus referencias anteriores:

5 Fuente: página de divulgación de la pieza en la red social Instagram. [@lapasionsegungh](#).



Su pelo recogido, los zapatos de tacón, la falda azul de lino, la cadena de oro y una remera de buen corte forman un conjunto de significados que, invariablemente, nos conecta a ciertos estereotipos que no me parecen presentes en el personaje imaginado por Clarice Lispector. Al contrario, parecen recrear una idea de la patrona de una época distante de la nuestra. Ese alejamiento quizás sea de propósito, a fin de llevar al público argentino una imagen más cercana de lo que podría ser, desde la concepción del dramaturgo y director, una mujer brasileña viviendo en un departamento en Copacabana, con una empleada doméstica que, sí, está más próxima a la condición histórica y social de las mucamas que a las empleadas domésticas de la actualidad.

El segundo punto que remite al argumento de Sarlo es lo que la autora llama “latinoamericanización”, como parte de la comprensión de un proceso de descenso valorativo de la sociedad argentina que, por más que se haya forjado bajo la ilusión de europeidad, nunca dejó de ser también latinoamericana, es decir: desde ese punto de vista, el aspecto político de la geografía se transforma en un calificador devaluado al servicio del entendimiento de una sociedad apartada de sus países vecinos y ahora más próxima, por las violencias que, reconozcámoslo, siempre estuvieron presentes en los países que sufrieron los terribles procesos de colonización. Con base en fragmentos del texto teatral, es posible verificar como eso forma parte de la concepción dramática, a partir de las selecciones que Velázquez hace de la novela, traducidas en su mayoría textualmente:

Y su nombre... claro, claro, ahora me acuerdo: Janair, se llamaba Janair. Janair me odiaba. Esos dibujos en la pared los dejó Janair como un mensaje en bruto para cuando yo abra la puerta.

Mi malestar es divertido: ¿Qué opinaba de mí, Janair? ¿Qué piensan? ¿Nunca me imaginé que, en su silencio, pudiera existir alguna censura sobre mi vida? ¿Que llevaba “una vida de hombre”?

Ahí debería estar retratada...Yo, el Hombre. Y el perro, ¿sería así como Janair me llamaba? Hace años que sólo soy juzgada por mis pares y por mi propio ambiente que están, en suma, hechos de mí y para mí. Janair es la primera persona realmente ajena de cuya mirada tomo conciencia. ¿Una perra?

Ahora, con un malestar real, tengo una sensación que durante meses no me había permitido tener: la del silencioso odio de aquella mujer, Janair. Lo que me sorprende es que era un odio indiferente, el peor odio: la indiferencia.

Ahora me acuerdo de su cara ¿cómo pude olvidarla?, vuelvo a ver el rostro negro y sereno, la piel opaca (uno de sus modos de callar), las cejas bien diseñadas, los trazos finos y delicados.

Rasgos de reina. Y también la postura: el cuerpo erecto, delgado, duro, liso, casi sin carne, con ausencia de senos y caderas. ¿Y su ropa? Bajo el pequeño delantal, se vestía siempre de marrón oscuro o de negro, lo que la volvía toda oscura e invisible -se me pone la piel de gallina. Esa mujer era invisible. Janair tenía solo forma exterior.

Así como era ella... ¿Así me habrá visto a mí? Quitó de mi cuerpo dibujado en la pared todo lo que no era esencial, y vio de mí sólo el contorno. Es curioso, las figuras en la pared me recuerdan a alguien, a alguien que soy yo misma. ¿Un contorno?

Esa parte del texto teatral es una unión de párrafos de las páginas 40 y 41 de la novela, según la edición brasileña de 1964 que hemos consultado para este artículo. Por más que en el texto de partida leamos lo que Velázquez transpone para el de llegada, el hecho es que la protagonista, con el conjunto sugerido por todo lo que representa su imagen, refuerza lo que nos parece corresponder a los reclamos de una parcela de aquella elite brasileña en contra de la ley de las domésticas sancionada en 2013. En la novela, la narradora habla del aspecto físico de su empleada negra, como el de la mayoría de las mujeres que, frente a las desigualdades basadas en el racismo estructural, siente en sus cuerpos negros las marcas de los trabajos menos valorizados, en una sociedad incapaz de comprender su responsabilidad en ese panorama misógino, racista y excluyente.

De hecho, si la pieza hoy fuera puesta en escena en Brasil, un pasaje como el que recién hemos citado causaría mal efecto ante un público que suele ir a las funciones teatrales más cercanas a la propuesta de Velázquez, que nos parece pensada fuera de los grandes circuitos comerciales e idealizada para una platea más consciente (o más disimulada, quizás) de las desigualdades sociales ancladas en los prejuicios étnico-raciales. Sin embargo, el dramaturgo opera un corte significativo al mencionar los rasgos de Janair en el momento en que leemos

cómo la protagonista dice: “vuelvo a ver el rostro negro y sereno, la piel opaca (uno de sus modos de callar), las cejas bien diseñadas, los trazos finos y delicados”, mientras que en la novela leemos: “revi o rosto prêto e quieto, revi a pele inteiramente opaca que mais parecia um de seus modos de se calar, as sobancelhas extremamente bem desenhadas, revi os traços finos e delicados *que mal eram divisados no negror apagado da pele.*” (LISPECTOR 1964:41. *Cursivas nuestras*).

El hecho recupera las intervenciones glotopolíticas tanto del traductor, como del dramaturgo dispuesto a adaptar la novela. Al omitir la frase que subraya el comentario racista, después de todo un compilado también racista, Velázquez crea un personaje muy consciente del “pacto narcísico de la blanquitud” (BENTO 2002), preservando el dato de que ella ni siquiera se acuerda del nombre de su empleada, o mejor, de su “mucama”. La intervención, así, sugiere un intento bastante curioso en lo que correspondería a la transposición cultural de un contexto brasileño de los 60 a otro contexto casi 60 años después. Y en ese sentido, pese a los cortes, nos parece que el dramaturgo ha captado bien ciertas grietas que hacen parte del texto de la novela.

La adaptación teatral corroborada por las operaciones de transposición cultural, por más que, a veces, presente anacronismos, como el del vestuario o la marca de la palabra “mucama” hoy en día, permite que su público se imagine a la protagonista desde una mirada fundadora. Implacablemente, la narradora de la novela y, por ende, la protagonista recreada por Marcelo Velázquez revelan sus prejuicios de clase y étnico-raciales. Entresacar de la novela (o de la pieza) solamente lo que la crítica literaria haya construido sobre las narrativas de Clarice Lispector, desde un punto de vista del relato íntimo y muchas veces psicoanalizado por expertos de otras áreas, es pactar con un discurso que forma parte del imaginario nacional brasileño en relación con su canon literario y con cierta noción que todavía persiste en la “autorización social” de los privilegiados en una sociedad dividida.

A pesar de la diversa historia argentina en relación con los rastros del tráfico humano (resinificado en trabajos como los de Janair y de otras miles de mujeres que siguen ninguneadas), la adaptación puesta en escena por Velázquez reproduce la brutalidad constituyente de esas relaciones de poder. Intencionalmente (para generar extrañamiento) o no, la señorita en su traje azul y pelo recogido transpone culturalmente un capítulo que necesita una reparación histórica, ya sea en Brasil con los negros, ya sea en Argentina con los indígenas, que son la mayoría pobre y sin el estereotipo pactado por la blanquitud.

Por fin, recupero un pasaje de Achille Mbembe que nos recuerda cómo la empleada es descrita en la novela, en relación con el espacio ocupado en la casa (el cuarto de despensas) y sobre la convivencia con sus patrones, ya siete décadas después del fin de la esclavitud. Al discutir la estructura de la *plantation*, o sea, del sistema de explotación colonial europeo en las colonias de América a lo largo de cuatro siglos, para la muerte social de las personas esclavizadas, el filósofo camaronés argumenta: “a condição de escravo resulta de uma triple

perda: ‘perda de um lar’, perda de direitos sobre seu corpo e perda de estatuto político” (MBEMBE 2018:27). En ese contexto, la empleada de la novela se traduce por la idea colonial de “mucama” también en portugués, dado que refuerza su fantasmagoría en la narrativa. En su lugar, arrinconada en el cuarto, queda la cucaracha; imagen kafkiana de la pérdida de la condición humana. Como desenlace espantoso, G. H. la mastica, destrozando el animal y encontrándose consigo misma, momentos antes de desatar su relato místico-existencialista.

Aunque nos sea imposible o injusto afirmar que la autora de la novela haya sido en su vida una persona racista, su personaje lo es, y Clarice no nos omite eso, al contrario. No obstante, borrar de la crítica que algunos de sus personajes sí corresponden al ideario heredado de la colonización es un pacto que, al revés de muchos que lo siguen haciendo, no estamos dispuestos a mantener. No hay como adaptarlo, ni traducirlo en cualquier sentido diverso de la palabra “vergüenza”.

Consideraciones finales

En los primeros meses de 2017, cuando publicaron la segunda versión de la biografía de Clarice Lispector, escrita primeramente en 2009 también por el historiador estadounidense Benjamin Moser, la escritora Ana Maria Gonçalves, autora del contundente y exitoso libro *Um defeito de cor* (2006), vino a público para rescatar un pasaje donde el biógrafo mencionaba en la primera versión esta icónica fotografía⁶ de un encuentro entre Clarice Lispector y Carolina Maria de Jesus:



Según las palabras de Moser, en la biografía publicada por la editorial Cosac Naify, ocho años antes de la editorial Companhia das Letras, leemos el siguiente pasaje:

6 Fuente de la fotografía: archivo de divulgación de la Editora Rocco.

Numa foto, ela aparece em pé, ao lado de Carolina Maria de Jesus, negra que escreveu um angustiante livro de memórias da pobreza brasileira, **Quarto de despejo**, uma das revelações literárias de 1960. *Ao lado da proverbialmente linda Clarice, com a roupa sob medida e os grandes óculos escuros que a faziam parecer uma estrela de cinema, Carolina parece tensa e fora do lugar, como se alguém tivesse arrastado a empregada doméstica de Clarice para dentro do quadro.* (MOSER 2009:25. *Cursivas nuestras*)

Además de racista, la visión del autor expresa un conjunto de problemas con los cuales se establece el “pacto narcísico de la blanquitud” del que nos habla Maria Aparecida Silva Bento, intelectual negra, cuyo texto “Branqueamento e Branquitude no Brasil” fue fundamental para las reflexiones que intentamos trazar en este estudio. Con razón, muchos estudiosos negros se manifestaron contra lo que Moser había escrito, y por eso lo que leemos en la edición de 2017 es un texto que, lejos de representar la tomada de conciencia repentina del biógrafo, corresponde a la tomada de conciencia social oriunda de la lucha antirracista de los movimientos negros y de parte de la sociedad civil, que no acepta más afirmaciones como las de Moser en su libro de 2009. En la reescritura / reestructura, leemos:

Numa foto, Clarice aparece em pé, ao lado de Carolina Maria de Jesus, que escreveu um angustiante livro de memórias da pobreza brasileira, **Quarto de despejo**, uma das revelações literárias de 1960, *que transformou sua autora numa das raríssimas negras a alcançar sucesso literário naquela época. Numa sociedade ainda sofrendo sob a herança de quase 400 anos de escravidão, onde a cor da pele estava fortemente vinculada à classe social, poucos adivinariam que a loira Clarice, com a roupa sob medida e os grandes óculos escuros que a faziam parecer uma estrela de cinema, tivesse origens ainda mais miseráveis que as de Carolina.* (MOSER, 2017, p. 22. *Cursivas nuestras.*)

Recupero esa historia como una muestra de cuántas camadas atroces sostienen un paisaje aparentemente apaciguado con respecto a los problemas que Sarlo atribuye a una sociedad marcada por las fracturas de la desigualdad y su supuesta “latinoamericanización”. Hay, sin duda, muchas formas de leer un (con)texto, sobre todo, llevándolo hacia otro panorama, sea por la transposición cultural o incluso por la traducción que busca intervenir en el lenguaje cuando le conviene. Pero hay algo de intraducible: la violencia que heredamos como algo “natural”, cuando nada en los vínculos sociales es natural, y las narrativas que creamos para justificar lo injustificable, ya sea en una novela de los 60, ya sea en un texto teatral adaptado o en una biografía reeditada.

Referencias

BENTO Maria Aparecida Silva. “Branqueamento e Branquitude no Brasil”. In: *Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva. (Orgs.) Petrópolis: Vozes, 2002, p. (25-58)

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Traducción de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 22ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

LAGARES, Xoán Carlos. *Qual política linguística? Desafios glotopolíticos contemporâneos*. São Paulo: Parábola, 2018.

LEHMANN, Hans-Thies. “Teatro Pós-dramático, doze anos depois”. Traducción de Martin Heuser y revisión de Marcelo de Andrade Pereira. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. 2013.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora do autor, 1964.

_____. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Traducción de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MOSER, Benjamin. *Clarice*,. Traducción de José Geraldo Couto. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2009

_____. *Clarice*,. Traducción de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SARLO, Beatriz. *Tiempo presente*. Notas sobre el cambio de una cultura. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina S.A., 2001.

VELÁZQUEZ, Marcelo. “La pasión según G.H. de Clarice Lispector. Adaptación teatral de la novela homónima.”. Texto gentilmente concedido por el dramaturgo, en formato Word, por correo electrónico.