

# Perspectivas literarias: traducción e intertextualidad

Celene García Ávila  
Alessio Zanier Visintin  
(Coordinadores)



ensaio

## Otros títulos de la colección Eón Ensayo

**Antonio Moreno Montero**

***Deseos de comunidad: el personaje intersticial en la novela y el cine de los noventa en México***

A partir de las obras literarias y cinematográficas analizadas en este volumen, el autor utiliza el universo existencial de marginados e intersticiales para evidenciar los momentos críticos de la vida contemporánea.

**Diana Isabel Jaramillo**

***Once autobiografías precoces y un solo proyecto: construir una visión de la lectura***

Este volumen es un análisis de las autobiografías de once escritores mexicanos, que lleva a dilucidar la manera en la que ellos se asumían en cuanto a lectores/escritores, por lo que resulta una aportación a los estudios referentes al género autobiográfico.

**Gerardo Argüelles**

***Mundo de vida y presentificación.  
Paul Ricoeur a cien años de su natalicio***

En los textos de esta publicación, los autores retoman la propuesta filosófica de Ricoeur de hilar la narración y la hermenéutica, además de engazarlas con la fenomenología, para estimular el diálogo entre las ciencias humanas y sus contextos socio-históricos.

*Perspectivas literarias:  
traducción e intertextualidad*





*Perspectivas literarias:  
traducción e intertextualidad*

---

CELENE GARCÍA ÁVILA  
ALESSIO ZANIER VISINTIN  
(COORDINADORES)



Colección



Diseño y producción editorial:

ISBN: 978-607-9426-25-5

Primera edición: mayo 2015

© Derechos Reservados:

© Universidad Autónoma del Estado de México,  
Facultad de Lenguas  
Av. Instituto Literario No. 100 Ote.  
C.P. 50000, México,  
<http://www.uaemex.mx>

© Universidad de Quintana Roo  
División Ciencias Políticas y Humanidades  
Boulevard Bahía Esq. Ignacio Comonfort s/n,  
Colonia del Bosque, Chetumal, Quintana Roo,  
C.P. 77019, México  
[www.uqroo.mx](http://www.uqroo.mx)

© Ediciones y Gráficos Eón, S.A. de C.V.  
Av. México-Coyoacán No. 421  
Col. Xoco, Deleg. Benito Juárez  
México, D.F., C.P. 03330  
Tels.: 5604-1204 / 5688-9112  
[administracion@edicioneon.com.mx](mailto:administracion@edicioneon.com.mx)  
[www.edicioneon.com.mx](http://www.edicioneon.com.mx)

Se prohíbe la reproducción parcial o total de esta obra –incluyendo el diseño tipográfico y de portada– sea cual fuere el medio electrónico o mecánico, sin el consentimiento por escrito del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México  
*Printed and made in Mexico*



UAEM | Universidad Autónoma  
del Estado de México

Dr. en D. Jorge Olvera García  
*Rector*

Dra. en Est. Lat. Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal  
*Secretaria de Investigación y Estudios Avanzados*

M. H. en E. L. Víctor Alonso Galeana Estrada  
*Director de la Facultad de Lenguas*

Mtra. en Hum. Blanca Aurora Mondragón Espinoza  
*Directora de Difusión y Promoción de la  
Investigación y los Estudios Avanzados*

L.L.L. Patricia Vega Villavicencio  
*Jefa del Departamento de Producción y Difusión Editorial*



UQROO  
Universidad de Quintana Roo

UNIVERSIDAD DE QUINTANA-ROO  
Mtra. Elina Elfi Coral Castilla  
*Rectora*

Mtra. Nancy Quintal García  
*Secretaria General*

Dr. Alfredo Marín Marín  
*Director División Ciencias Políticas y Humanidades*

Mtro. Gilberto Campos Valdez  
*Jefe Departamento Lengua y Educación*

*Perspectivas literarias: traducción e intertextualidad*

Celene García Ávila y Alessio Zanier Visintin  
(coordinadores)

Con la colaboración de Raúl Aristides Pérez Aguilar, Germán Rueda Vásquez,  
Luis Juan Solís Carrillo, Claudia E. Gómez Galindo, Luis María Quintana  
Tejera, Martín Ramos Díaz y Arturo Texcahua



## ÍNDICE

Prólogo	11
La traducción al italiano de una serie de relatos sobre la cosmogonía maya desde una fuente bilingüe, maya y español: un reto singular	17
<i>Alessio Zanier Visintin</i>	
Fernando Pessoa y la traducción: esbozo de una postura y tres traducciones al español de sus “Sonetos ingleses”	31
<i>Luis Juan Solís Carrillo y Celene García Ávila</i>	
Literacidad crítica y traducción	51
<i>Celene García Ávila, Luis Juan Solís Carrillo y Claudia E. Gómez Galindo</i>	
Temas e intertextualidades en los cuentos de José Luis González	75
<i>Raúl Arístides Pérez Aguilar</i>	

Acercamientos a la novela contemporánea del Caribe hispánico y de Brasil <i>Martín Ramos Díaz</i>	113
El jardín calcinado. Algunos aspectos míticos y simbólicos en el viaje de Juan Preciado a Comala: una lectura de <i>Pedro Páramo</i> <i>Germán Rueda Vásquez</i>	131
Thomas Mann. <i>Doctor Fausto</i> . El triángulo de la perfección: literatura, música y demonología <i>Luis Quintana Tejera</i>	147
Componentes de la canonización literaria <i>Arturo Texcahua</i>	177

## PRÓLOGO

EN ESTE LIBRO HEMOS REUNIDO UN CONJUNTO DE TRABAJOS que exploran temas relacionados con la traducción literaria y con los estudios literarios desde una perspectiva múltiple y comparada, pues creemos que, en estos tiempos, es valioso detenerse a analizar experiencias complejas con respecto a las prácticas literarias que permiten la comunicación intercultural, ya que ésta es una vía para cuestionar visiones nacionalistas que, en ocasiones, tienden a achatar el panorama en lugar de reconocer la hibridez y la heterogeneidad de los discursos literarios. Se trata de analizar estos temas desde distintos ángulos, tales como la traducción, las intertextualidades temáticas, la formación de traductores, la perspectiva de los lectores, la construcción del canon por distintas instancias culturales y los estudios comparados.

El primer capítulo, “La traducción al italiano de una serie de relatos sobre la cosmogonía maya desde una fuente bilingüe maya y español: un reto singular”, es una reflexión acerca de la traducción

al italiano del libro de cuentos *Historias mágicas del Mayab*, del profesor Javier Gómez Navarrete, un trabajo que aceptó el autor del ensayo, Alessio Zanier, quien al haber leído la versión en español sintió una profunda fascinación por un mundo nuevo, el de la civilización maya, totalmente desconocida para él, la primera vez que tuvo contacto con la prosa empleada por el autor: clara, impactante, sencilla y evocativa, seca y dulce al mismo tiempo. La experiencia fue enriquecedora, sea debido a la existencia de dos lenguas de partida, español y maya, sea por el hecho de que Zanier descubrió una dimensión existencial e histórica que parecía haberse extinguido hace siglos.

Los cuentos de *Historias mágicas del Mayab* llevan a otra visión de la realidad, fundada en la búsqueda del equilibrio y de la armonía, a la que se aúna la impactante sencillez de la prosa. El traductor al italiano reconoce que la estructura de los textos de la versión en español, con oraciones breves, le permitió utilizar estrategias de traducción directa, sin tener que recurrir muy a menudo a transformaciones o modulaciones.

El siguiente capítulo es una pieza de orfebrería y jardinería, como diría Octavio Paz, que deriva de los esfuerzos de Luis Juan Solís Carrillo por traducir al español tres “Sonetos ingleses”, de Fernando Pessoa; la coautora acompaña al talentoso traductor y aprende los delicados movimientos que entraña la composición de un poema en la lengua de llegada, sin perder de vista las cualidades del poema de partida. Toda traducción nace de la curiosidad por saber, por entender. Llama la atención que Fernando Pessoa, el más grande literato portugués del siglo pasado, se haya impuesto la tarea de escribir en una lengua que no le era ajena, por supuesto, pero que no era la materna; y no sólo eso: quiso, como otro ejercicio por enmascararse, escribir sonetos a la manera shakespereana.

Se sabe que la extensa y variopinta obra de Pessoa se ramifica en una exuberante serie de heterónimos, voces que le permiten asumir

diversas posturas estéticas y diferentes géneros. Si por su extensión y riqueza la obra pessoana es descomunal, su vida es mucho más modesta. Pessoa se ganó la vida traduciendo documentos comerciales. Sin embargo, su importancia como traductor radica, entre otros logros, en su versión de *El Cuervo*, de Allan Poe, la cual es hoy la versión “oficial” en portugués del celebrado poema. El trabajo titulado “Fernando Pessoa y la traducción: esbozo de una postura y tres traducciones al español de sus ‘Sonetos ingleses’”, además de repasar someramente el papel que la lengua inglesa desempeña en la vida y obra del gran poeta de Lisboa, se centra en una versión al español de tres de sus “Sonetos ingleses”.

A continuación, el lector encontrará un trabajo de autoría colectiva, que deriva de la tesis presentada por Claudia E. Gómez Galindo como uno de los resultados del proyecto *Lectura y escritura en la Universidad*, en el que participan también Celene García y Luis Juan Solís. Cabe señalar que este proyecto recibió el apoyo de la convocatoria Promep para el fortalecimiento de los Cuerpos Académicos (2011-2012). Aquí se presenta un trabajo que trata de explicar los principios de la literacidad crítica propuestos principalmente por Luke y Freebody en Australia, con sus cuatro dimensiones: la del código, la que se refiere a los procesos de la significación, la que atañe a la pragmática y la crítica (capacidad de duda y de elaboración de una opinión sustentada con respecto a un discurso específico). El trabajo propone el empleo de este modelo para que los traductores en formación fortalezcan la fase de la comprensión de lectura; se recurre a algunos ejemplos de la novela *The Portrait of the Artist as a Young Man*, de James Joyce, para proponer algunos retos de traducción que requerirían, primero, una comprensión profunda.

En el capítulo “Temas e intertextualidades en los cuentos de José Luis González”, Raúl Aristides Pérez Aguilar analiza diversas narraciones del escritor mexicano-puertorriqueño estableciendo, por

un lado, nexos entre éstas y otras de autores conocidos, mediante el análisis de intertextualidades temáticas y formales, y, por otro, las constantes temáticas de su producción narrativa que nunca deja de mirar de cerca el campo, la ciudad y la lengua puertorriqueños; en otras palabras, el terruño.

Las preocupaciones plasmadas en la obra completa de José Luis González, los prejuicios étnicos, lingüísticos y raciales de los puertorriqueños en los Estados Unidos, el dolor del obrero en su lucha por una justicia social en un país racista, la agonía y la tristeza de los hogares humildes y la pelea del proletariado en desgracia económica frente a la opulencia de una sociedad capitalista, podrían no resultar una novedad en la literatura. Lo que sí puede serlo son los contactos intertextuales que suelen tener sus narraciones con otros textos. En esta temática radica lo valioso de este capítulo. Y de esta confrontación analítica de historias surgen posibles transferencias de informaciones que abonan a los textos gonzalianos constantes venas de comunicación con la tradición literaria universal.

Por otra parte, el capítulo “Acercamientos a la novela contemporánea de República Dominicana, Puerto Rico, Cuba y Brasil” es un rápido recorrido por el exuberante mundo de la ficción del Caribe hispano y de la extensa geografía del portugués brasileño. El panorama de la nueva novela en el Caribe hispánico tiene el intrincado aspecto de las raíces aéreas de un manglar. Temas, estilos y generaciones se combinan en un modo peculiar y parte de ello se muestra cuando el capítulo se enfoca en tres nuevas novelas que circulan ampliamente en el mercado editorial de la región: *Así es como las pierdes* (2013), de Junot Díaz, escritor estadounidense de origen dominicano; *Selena sirena vestida de pena* (2000), de la puertorriqueña Mayra Santos-Febres, y *El insaciable hombre araña* (2003), del cubano Pedro Juan Gutiérrez.

En cuanto a la abundante novela brasileña contemporánea, casi desconocida en México, el autor, mediante el sencillo procedimiento

## P R Ó L O G O

de una encuesta, confecciona una nómina de cerca de 90 novelas, cantidad que ofrece una idea de lo que ese país escribe y al que las barreras del idioma no permiten acercarnos. La encuesta fue aplicada en 2011.

En el siguiente capítulo, titulado “El jardín calcinado. Algunos aspectos míticos y simbólicos en el viaje de Juan Preciado a Comala: una lectura de *Pedro Páramo*”, el autor, Germán Rueda Vásquez, parte de un planteamiento común a varias tradiciones mitológicas: la nostalgia humana y el recuerdo impreciso de un jardín que el tiempo no ha borrado. Para el autor, Rulfo plantea en su novela esa expulsión del jardín prodigioso, por eso se imponen imágenes del descenso y del sofocamiento. La búsqueda de Juan Preciado lleva el signo paradójico de su propia muerte, causada por la búsqueda del edén imaginado. En este ensayo se encontrará el análisis de ciertas similitudes entre la historia de Pedro Páramo y algunos mitos clásicos, como el de Kore y Hades.

Con el afán de buscar interconexiones en este libro, el capítulo escrito por Luis María Quintana Tejera, cuyo título es “Thomas Mann. El *Doctor Fausto*. El triángulo de la perfección: literatura, música y demonología”, explora la relación entre el personaje principal, Adrián Leverkühn, un hombre que avanza de la teología a la música, y su biógrafo, el narrador. En el entendido de que la literatura no es una manifestación independiente, autónoma, sino que, en esta novela, obedece y rinde tributo a sus hermanas mayores: la ciencia, la historia, la filosofía y, junto con la música, eleva su canto a la divinidad panteísta que contiene y resume a todos.

Por último, el libro cierra con “Componentes de la canonización literaria”, trabajo presentado por Arturo Texcahua, quien analiza los diversos mecanismos de validación social que permiten reconocer autores y obras en los ámbitos literarios, culturales, educativos y de difusión. Siguiendo a estudiosos de la cultura como Iuri Lotman y a sociólogos como Pierre Bordieu, el autor deja bien en claro que

P E R S P E C T I V A S   L I T E R A R I A S . . .

la literatura requiere de algo más que el texto o la obra para poder existir y circular. Además, Texcagua analiza con detenimiento el papel de las editoriales independientes en la creación de públicos y de figuras literarias.

LOS AUTORES  
junio de 2014

LA TRADUCCIÓN AL ITALIANO DE UNA SERIE  
DE RELATOS SOBRE LA COSMOGONÍA MAYA DESDE  
UNA FUENTE BILINGÜE, MAYA Y ESPAÑOL:  
UN RETO SINGULAR

*Alessio Zanier Visintin\**

**Introducción**

EN MAYO DE 2000, recién incorporado a la Universidad de Quintana Roo, se me propuso la traducción al italiano del libro de cuentos *Historias mágicas del Mayab*, del profesor Javier Gómez Navarrete, un trabajo que acepté sin miramientos después de haber leído la versión en español, por diferentes razones, entre las que destacó una profunda fascinación por un mundo nuevo, el de la civilización maya, totalmente desconocida para mí en aquel entonces, junto al placer de poder apreciar el estilo de la prosa empleada por el autor, claro e impactante, sencillo y evocativo, seco y dulce al mismo tiempo.

Con el pasar de las semanas, mientras me estaba documentando, me di cuenta de que esta obra se insertaba dentro de un poderoso

\* Profesor-Investigador, Universidad de Quintana-Roo, México. <alessiozanier@yahoo.com>.

renacimiento de los estudios antropológicos y lingüísticos referentes al ámbito cultural de la civilización maya, que desembocó en la publicación de diferentes obras, incluyendo relatos, historias, novelas y artículos científicos.

Las obras de Bracamonte y Sosa, de León-Portilla, de Cocom Pech, de José Argüelles y del mismo Gómez Navarrete, así como los diferentes congresos sobre las literaturas autóctonas de América Latina, la creación de academias de lenguas indígenas y el interés académico por parte de diferentes instituciones universitarias y sociales con respecto a los mundos de las culturas mesoamericanas prehispánicas, fomentaron el conocimiento de los rasgos peculiares de la cultura de los pueblos mayas, que conforman la etnia indígena más numerosa en el México de hoy.

Este renovado interés por los usos, costumbres, religión, ciencia y cosmogonía de los mayas de antaño y de hoy brotó no solamente en las áreas todavía pobladas por los descendientes de esta misteriosa y fascinante civilización, sino también en diferentes ámbitos culturales y académicos de América Latina, dentro de un panorama en el que la reevaluación de las culturas indígenas del continente adquiere matices científicos y políticos de insospechada envergadura, desafiando los intentos de destierro cultural y epistemológico que conllevan los más aborrecibles elementos del neoimperialismo cultural y lingüístico implícito en algunos aspectos de la globalización impuesta a toda costa.

La narración oral, patrimonio imprescindible de la humanidad, se eleva como un dique cognitivo enfrentándose a los malos agüeros del fin de la historia, del supuestamente inevitable choque de las civilizaciones, del sagrado materialismo obligatorio, de las mistificantes religiones institucionalizadas, del pensamiento único de corte disneyano o neo-orwelliano, reivindicando la profunda dicha de una sencilla dimensión de grupo social, en la que el arte de narrar es solidario, compartido y reinventado por el cuentero

junto al público, promoviendo la participación y el crecimiento interior de todos los involucrados.

La obra del maestro maya Javier Gómez Navarrete (Akil, Yucatán, 1942) se atreve a ir más allá todavía, concebida desde su génesis como una colección de relatos bilingües, en maya y español, a los que se añadió la versión en inglés redactada por los profesores Maribel Olguín Díaz y Sigurd Hinojosa O'Neal, tal vez con el loable propósito de contribuir al desarrollo cultural y cognitivo de los pueblos que demoran al norte del Río Grande.

El hecho de poder contribuir a semejante esfuerzo creativo con una traducción al italiano lo consideré un honor inesperado y, al mismo tiempo, un tributo de la *Weltanschauung* europea a una civilización que supo crear monumentos literarios y filosóficos como el *Popol Vuh*, el *Libro de los libros de los Chilam Balam 'ob*, el *Chilam Balam de Chumayel*, entre otros, sin olvidar, por supuesto, los sorprendentes logros en las ciencias matemáticas, cronológicas, astronómicas, médicas, arquitectónicas y urbanísticas que conservan su vigencia a través de los siglos.

Sirve recordar que el pueblo maya fue el único pueblo prehispánico que desarrolló un sistema de escritura completo, definido como morfemo-silábico, que se puede apreciar en los códices, las estelas, los dinteles, las escalinatas, los tableros, las vasijas y otros elementos de su arquitectura.

Desconociendo la profundidad del desarrollo de esta civilización, me acerqué al texto, conformado por 20 cuentos cortos, que nos relatan unos tratos peculiares de la sociedad y las costumbres de los mayas.

### **El texto**

La estructura narrativa de los cuentos resulta inmediatamente clara, pues están contruidos según los criterios de una prosa poética, en

la cual las segmentaciones textuales ricas de musicalidad subyacen al mensaje de corte eminentemente pedagógico y explicativo, y adquieren significado en la medida en que nos transportan, por medio de un ritmo dulce, pausado y envuelto en tranquilidad, hacia otra concepción del mundo, hacia una época sin tiempo.

Los cuentos del campesino maya nos abren un universo en el que el respeto por la naturaleza y el profundo lazo entre los quehaceres cotidianos y las creencias místicas y religiosas conforman algunas de las esencias de esta civilización, dando forma a maneras de confrontarse con la realidad tangible y con múltiples dimensiones míticas y filosóficas fundadas en una precisa síntesis de conocimientos ancestrales y arquetípicos, que la tradición oral nos transmite con colorida vivacidad y desarmante inocencia.

Al acercarme al texto con intenciones traductoras, me di cuenta de la complicada sencillez –valga el oxímoron– de su estructura y de su contenido narrativo, evocador de imágenes olvidadas y de emociones a veces reprimidas por una educación que rechaza lo infantil con su inmediatez, su honestidad y su entusiasmo en la aceptación de la realidad.

La escasez de conocimientos personales sobre la civilización maya fue uno de los primeros obstáculos que tuve que franquear en el cotejo de los datos textuales con mi bagaje cultural previo, legado estructural de un cuarto de siglo vivido en otro continente, en otro planeta: la presencia del autor en la Universidad de Quintana Roo fue iluminadora y aproveché ampliamente sus conocimientos, que me transmitió con ahínco y cariño.

La corrección de inferencias inexactas, las explicaciones sobre modelos situacionales sólo aparentemente claros, las anécdotas sobre sus experiencias personales como maestro de primaria en áreas rurales muy alejadas, en las que el oficio de cuentero formaba parte integrante de su enfoque pedagógico, y sobre todo los detenidos esclarecimientos de los pilares de la cosmogonía maya

lograron introducirme en un mundo hasta entonces desconocido en mi visión limitadamente eurocéntrica del universo.

Junto a estas vallas generales me enfrenté con detalles más específicos, propiamente lingüísticos; por ejemplo, en las oraciones en las que el autor se refería a elementos del entorno medioambiental de la península de Yucatán, es decir, cuando nombraba plantas y animales característicos de esas regiones del México tropical.

Las notas al pie de página presentes en el texto original se revelaron útiles, ya que esclarecieron el significado de diferentes términos en español, tales como *sosquil* (una fibra extraída de la planta del henequén) o *macal* (un tubérculo comestible), y se volvieron estratégicas en el caso de términos en lengua maya, mismos que se referían a una amplia gama de campos semánticos, como en los casos de *sakab* y *balchè* (bebidas sagradas), *peten àak* y *lèek* (enseres de la cocina) y *batab* (autoridad de rango intermedio).

En estos casos, se procedió a la traducción de las notas, que reportaban los nombres científicos en latín en los casos de vegetales, de la siguiente forma:

[TO (texto origen):] *Balchè: Bebida ritual fermentada hecha con la corteza del árbol balchè (Lonchocarpus violaceus), agua y miel.*

[TM (texto meta):] *Balchè: Bevanda rituale fermentata preparata con la corteccia dell'albero balchè (Lonchocarpus violaceus), acqua e miele.*

Por lo que se refiere a los nombres de frutos, plantas y árboles en español, que no existen ni en España ni en Italia, y por los cuales el autor no consideró necesarias unas notas aclaratorias, se procedió a la traducción literal, adjuntando los nombres científicos en latín en las notas en el texto meta, como en los casos de *zaramullo*, *anona*, *achiote*, *zapote*, *ciricote*, *jícama*, *henequén*, *yuca*, *copal*, lo cual dio como resultado: “*Saramuyo: Annona squamosa L.*”.

Los términos del mundo animal como *saraguato* (también conocido como mono aullador) y *mono* (*mono araña* en ese caso) se tradujeron como *scimmia urlatrice* e *scimmia-ragno*, respectivamente, mientras el nombre *tepezcuintle* requirió de una explicación que resultó así: “*Tepezcuintle: Mammifero roditore dalla pelle giallo-rossiccia a striscie bianche (Cuniculus paca nelsoni)*”.

Los términos *milpa* y *cenote* requirieron una estrategia amplificativo-descriptiva para su comprensión por parte del lector italo hablante, resultando en el texto final *campo di mais* y *grotta inondata d’acqua*, respectivamente; mientras que en el caso de *tamales* se prefirió agregar una nota, ya que una explicación exhaustiva dentro del texto mismo habría resultado pesada en la estructura de la oración. La nota fue: “*Tamales: Involtini di mais ripieni di carne e avvolti in foglie di banana*”.

Los nombres propios de lugares, ciudades y pueblos en español y en maya fueron tratados como préstamos, sin variaciones morfológicas, como en los casos de *Chichen-Itzà*, *Tulum*, *Bacalar*, *Uxmal* y *Dzibanchè*. Lo mismo pasó con los nombres propios de los dioses, las autoridades y el calendario de los mayas, tales como *Itzamná* e *Ixchèel* (dioses), *jalach wìinik* y *chilam* (autoridades) y *Yàaxk’iin* y *Poop* (meses del año).

La mayoría de las oraciones del texto tiene una estructura breve, con una o dos formas verbales, estilo característico de un libro pensado como una transcripción de cuentos que tenían que entretener a un público con una importante presencia de niños, tan numerosos también hoy en día en los pueblos mayas, a los cuales el campesino narrador presentaba imágenes vívidas y en rápida sucesión, a menudo terminando la narración con una exhortación o un consejo. Entonces los procedimientos de traducción oblicua o indirecta no fueron muy utilizados en el proceso, como resulta de un análisis detallado de uno de los cuentos, el decimoquinto, intitulado “Soy maya”, en el cual el autor delinea unos platos peculiares del sentir de los mayas.

Una primera comparación nos revela la preeminencia de la traducción literal, debido a la estructura del texto, en donde las equivalencias de los términos son muy directas y sus posiciones en las diferentes oraciones corresponden muy a menudo en las dos versiones, tanto que en los tres primeros párrafos del cuento se efectuaron sólo tres variaciones significativas, de las cuales la primera fue: “y al ver los *semblantes* tristes de sus compañeros...”, que resultó en “*e al vedere l’aspetto triste dei suoi compagni...*”, ya que la palabra *sembianze* –sinónimo de aspecto– pertenece a un registro lingüístico más refinado, en disonancia con el lenguaje sencillo y claro del narrador, que tenía que ser entendible por un auditorio conformado por campesinos y cazadores.

La segunda variación conllevó una interpretación de la expresión: “Yo me siento un *hombre grande* porque nació en esta tierra”, e implicó un proceso de eliminación de alternativas (casi) sinónimas, tales como *potente, forte, completo, fatto e finito, maturo*, optando por la expresión *grand’uomo* que pareció reflejar de manera más completa el orgullo del narrador y la importancia que él mismo atribuye al hecho de haber visto la luz en tierra maya.

La expresión “nunca ha pasado por mi pensamiento cambiar mi nombre” fue traducida de esta forma: “*non mi è mai passato per la testa di cambiare il mio nome*”, usando una forma metafórica idiomática del italiano derivada de un registro léxico familiar, de uso frecuente y en consonancia con el ambiente humano en el contexto situacional.

El párrafo siguiente presentó dos momentos interesantes, ya que la frase “Los mayas no tenían cerrado su entendimiento” se tradujo utilizando una transformación antonímica y una agregación, modificando la estructura morfosintáctica del texto original, resultando en italiano: “*I Maya erano aperti alla comprensione delle cose*”, considerando, en primer lugar, la necesidad de obtener un efecto equivalente en los lectores en los dos idiomas.

Por la misma razón, no se quiso eliminar ninguno de los adjetivos posesivos utilizados en la oración: “la selva y sus animales; el mar con sus peces, sus caracoles y sus tortugas”, que en el texto meta se tradujo como “*la foresta e i suoi animali; il mare con i suoi pesci, le sue conchiglie e le sue tartarughe*”, manteniendo así el ritmo aliterativo y el acento sobre el sentido de pertenencia de los animales a un medio ambiente específico.

En el párrafo siguiente, la palabra *linaje* se tradujo como *razza*, expandiendo en cierta forma el concepto; una elección, a mi ver, todavía válida porque es evidente a qué se refería el autor:

[TO:] Es verdad que en el mundo hay hombres negros, hombres rojos, hombres amarillos, hombres blancos, pero ningún linaje es más inteligente que otro [...]

[TM:] *È vero che nel mondo ci sono uomini neri, uomini rossi, uomini gialli, uomini bianchi, però nessuna razza è più intelligente di un'altra [...]*

Aquí el autor no habla de *abolengo, familias o descendencias tribales*, sino de grupos raciales de colores diferentes. Una última observación se refiere al segmento en el texto original: “puedo llegar a hacer cosas admirables como las que hacían nuestros antepasados; o diferentes, como las que hacen en otras tierras, pero que tengan nuestra confección y que nos ayuden a vivir mejor”, que en el texto meta resultó: “*posso riuscire a fare cose ammirevoli come quelle che facevano i nostri antenati, o differenti, come quelle che fanno in altre terre, però che siano fatte qui e che ci aiutino a vivere meglio*”.

Tomando en consideración la existencia de diferentes niveles de equivalencia –gramatical, textual, pragmática y denotativa– entre las dos lenguas, el único momento en el que hubo necesidad de recurrir a una técnica de traducción oblicua o indirecta, en este segmento, fue al traducir la expresión “que tengan nuestra confec-

ción”, misma que se transformó en “*que siano fatte qui*”, a través de una transposición que modificó las categorías gramaticales de los dos términos españoles *nuestra* y *confección*, sustituyéndolos con *fatte* y *qui* en italiano.

Este ejemplo nos confirma lo antedicho en cuanto a las técnicas o estrategias de traducción utilizadas en este trabajo, en donde la traducción directa nos dio resultados satisfactorios en la mayoría de las situaciones, debido a las semejanzas estructurales entre los dos idiomas.

Resulta interesante notar que, a seis años de haber realizado ese trabajo, se descubrieron soluciones traductoras que podrían ser discutibles, sugiriendo, en el caso de una reedición de la obra, un trabajo de revisión de la traducción al italiano, posiblemente con la cooperación de otro traductor ítalohablante y tomando en cuenta las aportaciones teóricas y prácticas sugeridas por los diferentes autores que enriquecieron mi formación como traductor en estos años, tales como Vinay y Darbelnet, Hatim y Mason, García Yebra, Mona Baker, Nida y Taber, Vázquez-Ayora y Christopher Taylor, entre otros.

Tiene sentido, entonces, concebir a la traducción también como un trabajo de grupo, en el que diferentes mentes cooperan, especialmente en la fase de revisión, y también como un trabajo que incluye una dimensión diacrónica importante, ya que la revisión de una traducción a distancia de tiempo puede conllevar nuevas actitudes, razonamientos, sorpresas enriquecedoras y propuestas de soluciones novedosas, con mira a la obtención de un producto final más satisfactorio tanto para el traductor como para el lector.

Una posible reedición de los cuentos, tal vez agregando una versión en francés, sería bienvenida y muy útil para que también en la lejana Europa se puedan conocer las enseñanzas implícitas en la cosmovisión de los mayas, en una época de tanta soberbia e ignorancia occidentales con respecto a los pueblos autóctonos, su sabiduría profunda y sus conocimientos de realidades que ignora-

mos, envueltos en las espiras de una pseudocultura que privilegia la expansión y la acumulación a toda costa en lugar de valorar la búsqueda del equilibrio y de la armonía con nuestro entorno, columna portante del pensamiento de los mayas de antaño y de hoy. Expansión y acumulación, banderas infames de un modelo de sociedad neoliberal, moderna, aparentemente sin alternativas posibles.

Desde un punto de vista histórico, hay que recordar que el neoliberalismo, o la modernidad, “no cumplieron con su oferta de justicia, ciudadanía, inclusión social, por el contrario, trajeron la génesis de la desesperanza que se extendió por todo el contexto social, étnico y político de los pueblos indígenas, haciendo que emerjan distintas perspectivas por una sociedad alternativa, entre ellas el gobierno indígena, la autonomía territorial y el modelo de la sociedad intercultural” (Quisbert, 2009: 94).

La resistencia cultural de un pueblo indígena, a defensa de su patrimonio imprescindible, se eleva como un dique cognitivo enfrentándose a los mal agüeros del fin de la historia, del supuestamente inevitable choque de civilizaciones, del sagrado materialismo obligatorio, de las mistificadoras religiones institucionalizadas que siguen con sus obras de colonización de las mentes y los corazones de los grupos humanos más desprotegidos culturalmente, del pensamiento único de corte disneyano o neo-orwelliano.

Hay que entender que hace 500 años inició un proceso en el que “no se trató solamente de imponer las concepciones religiosas de Roma, las humanas de la Edad Media y de la violencia económica y política de la implantación del sistema de explotación colonial. Más bien, en las tierras mesoamericanas y particularmente en la Nueva España se cumple una conflictiva dinámica multidimensional de Occidentalización del imaginario” (González, Suárez y Valenzuela, 1989: 291).

Esta occidentalización histórica sigue absolutamente vigente hoy en día no sólo en sus explicitaciones más violentas, como las ocupaciones de países lejanos a través de guerras altamente

mediatizadas e impuestas a una opinión pública idiotizada, sino también con las propuestas incesantes de modelos culturales y lingüísticos únicos, expuestos a la atención de los pueblos a través de todos los medios posibles, sugiriendo la inevitabilidad de un solo futuro posible.

Afortunadamente, existen múltiples voces en las academias y en las ciencias sociales, foros de debate, redes sociales, organizaciones internacionales, modelos de pensamiento y grupos activos a nivel local, que responden a estas amenazas, se organizan y hace sentir su voz en su propia lengua y cultura, justo como sugirió Cronin en su obra iluminadora *Translation and Globalization (Traducción y globalización)*, en donde afirma que el megaestado monolingüe es un sistema inflexible que no se ajusta, y la resistencia a tal influencia se expresará en el idioma de un lugar y de una cultura específica (Cronin, 2003). Además, agrega que así se pone de manifiesto que la identidad y la memoria colectiva de un pueblo se mantienen vivas y reclaman su lugar en la historia (Cronin, 2003).

Identidad y memoria colectivas que viven hoy en día en una resistencia que asume las formas de una lucha pacífica pero constante y decidida para la preservación de su cultura, lengua y tradiciones, que asumen “enormes desafíos para producir una plataforma de la comunidad política, que reconocen su identidad cultural, con esquemas ideológicos consistentes, capaces de discernir matrices de la civilización occidental y matrices de la cultura indígena, para desplazarse en un mundo diverso en términos culturales” (Quisbert, 2009).

Los movimientos para la preservación de la memoria colectiva, la identidad cultural, los modelos epistemológicos, las tradiciones, las creencias religiosas, las lenguas y costumbres locales han crecido de manera exponencial a lo largo de estas últimas décadas en toda Latinoamérica.

Hay que recordar que los europeos, más que aplicar las leyes humanitarias, adelantaron una violenta política de conquista,

pacificación y reducción de los mayas en todo Yucatán, y, en general, de todos los pueblos indígenas de la Nueva España, ante la inmensa demanda de fuerza de trabajo para el campo y las minas, que habían quedado en sus manos, lo que provocó una resistencia por “la legítima defensa de sus tierras, religión y cultura ancestral, que actuó y sigue actuando como un mecanismo de contracultura” (Vivas Ramírez, 2003).

Los Secretos del Abuelo “Mukul T’aan - in Nool”, de Jorge Miguel Cocom Pech, nos hace conocedores de la muy particular cosmovisión de este pueblo, que Karl Lenkensdorf y Mariana Alcocer interpretan de esta forma: las cosmovisiones permiten no sólo percibir la realidad, sino vivirla con los cinco sentidos y los sentimientos, así como con las aspiraciones e imaginaciones: rutinas diarias y razón. Las cosmovisiones permiten captar todo un mundo. Afirman los autores que la cosmovisión occidental, hoy predominante, representa una “tendencia exclusivista”: no acepta competidores ni otras ideologías (Lenkensdorf, en Cocom Pech, 2001).

La cosmovisión maya nos llega como un llamado de atención, y como una advertencia, cuando se expresa así: “Todo el mundo vive y nosotros no somos más que una especie entre otras. No somos ni tan únicos ni tan singulares. Formamos parte de una comunidad cósmica donde el Espíritu nos dice ‘yo soy tú y tú eres yo’”. Es la comunidad de hermanas y hermanos, de respeto mutuo. Todos nos complementamos. Nuestras acciones tienen consecuencias insospechadas. Repercuten en las “cosas” que consideramos materia o naturaleza muerta. No son cosas sin alma sino que sí están animadas y quieren vivir en comunidad con todos los demás vivientes. Sufren y se alegran. Saben llorar y sonreír. Saben ayudarnos y saben tragarnos. Porque “el espíritu de la vida es el nombre de todas las cosas” que esperan que seamos hermanas y hermanos de ellas (Lenkensdorf, en Cocom Pech, 2001).

Esta clase de cosmovisión donde no hay naturaleza muerta, sino en donde todo vive, se suele llamar, a menudo con desprecio

o condescendencia, animismo, representativo de los “pueblos primitivos”. En vista de la crisis ecológica aguda, del desdén a los sin poder, de la discriminación de los pueblos aborígenes, de la pauperización creciente de los pobres y niños, considerados superfluos, de la comercialización de todo y de la guerra sin cuartel contra la naturaleza, el mensaje de la cosmovisión maya nos llega para que aprendamos más, en un tiempo de tanta soberbia e ignorancia occidentales con respecto a los pueblos autóctonos, sobre su sabiduría profunda y sus conocimientos de realidades que ignoramos (Lenkendorf, en Cocom Pech, 2001).

Dentro de esta cosmovisión caben perfectamente los planteamientos de Alejo Carpentier, que en *Los pasos perdidos* y en *Concierto barroco* llama nuestra atención a enfocarse en lo “real maravilloso”, que incorpora todas las dimensiones de la imaginación, los sueños, los mitos y la magia, según los cuales “los habitantes de estas tierras, a diferencia de los europeos, no tenemos que inventarnos la magia; en nuestras culturas la realidad ‘racional’ (la única válida para los occidentales) se mezcla con otra realidad, en la que los seres se transportan, sin notarlos, en el tiempo y espacio, infringiendo las leyes del pensamiento científico” (Alcocer, en Cocom Pech, 2001).

Alcocer (en Cocom Pech, 2001) considera que se trata de otro tipo de conocimiento: uno en el que el hombre se pone en contacto directo con los sentimientos y el pensamiento de todos los seres: humanos, plantas y animales se comunican con las otras fuerzas de la naturaleza. Con ello se logran situaciones armónicas favorables a las personas libres de espíritu, ya que “la libertad verdadera no busca el sometimiento de otros, sino una interacción en equilibrio”. Este conocimiento milenario plantea alternativas de vida: “El que quiera disfrutar el canto de los pájaros no necesita construir jaulas, sino sembrar árboles... este canto, al igual que la libertad de expresión del hombre, no se vende. No es una mercancía”.

## Referencias

- Argüelles, José (1993). *El factor maya*. El Círculo Cuadrado, México.
- Bracamonte y Sosa, Pedro y Solís Robleda, Gabriela (1996). *Espacios maya de autonomía. El pacto colonial en Yucatán*. Universidad Autónoma de Yucatán/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Mérida, México.
- Bracamonte y Sosa, Pedro (2001). *La conquista inconclusa de Yucatán: los mayas de la montaña 1560-1680*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Universidad de Quintana Roo, Chetumal, México.
- Cocom Pech, Jorge Miguel (2001). *Los secretos del abuelo*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- León Portilla, Miguel (1990). *El reverso de la conquista*. Joaquín Mortiz, México.
- León Portilla, Miguel (1986). *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Morley, Sylvanus G. (1975). *La civilización maya*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Navarrete, Javier Gómez (2002). *Cecilio Chi*. Instituto Quintanarroense de la Cultura, Chetumal, México.
- (1998). *Historia y geografía de Quintana Roo*. Colegio de Bachilleres de Quintana Roo, Chetumal, México.
- (2001). *Historias mágicas del Mayab*. Sans Serif, México.
- Reed, Nelson (1987). *The Caste War in Yucatan*. Stanford University Press, Redwood City, California.
- Ruz Lhuillier, Alberto (1993). *El pueblo maya*. Salvat Ciencia y Cultura Latinoamericana, México.
- Thompson, Eric S., trad. de Félix Blanco (1984). *Historia y religión de los mayas*. Siglo XXI Editores, México.

FERNANDO PESSOA Y LA TRADUCCIÓN:  
ESBOZO DE UNA POSTURA Y TRES TRADUCCIONES  
AL ESPAÑOL DE SUS “SONETOS INGLESES”

*Luis Juan Solís Carrillo\**

*Celene García Ávila\**

### **Introducción**

COMO SABEMOS, EXISTEN ALGUNOS –aunque muy pocos– narradores y poetas cuyo dominio de dos lenguas permite la creación de obras en dos horizontes culturales y lingüísticos. Entre ellos, se cuentan figuras extraordinarias como: Jorge Luis Borges, Vladimir Nabokov, Joseph Conrad y, para el caso que nos ocupa, Fernando Pessoa, el más importante personaje de la literatura portuguesa del siglo pasado y una de las voces más destacables de las letras modernas en su conjunto.

Es ya un casi ineludible lugar común recordar que el apellido del poeta, *Pessoa*, significa *persona* en portugués. En este caso, por

\* Profesores-Investigadores, Universidad Autónoma del Estado de México. <luisjuana.jones@yahoo.com> y <celviravila@gmail.com>.

múltiples razones, la palabra tiene que remitirnos al más extenso y abarcador plural. La persona de Pessoa se desdobra en una red de heterónimos: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, el semiheterónimo Bernardo Soares, etc. Estas voces, sin embargo, son las de los heterónimos “grandes”, pues muchos otros hay; pero no todos a la misma altura ni con obra igualmente amplia o delineada.

Retomando la faceta bilingüe de Fernando Pessoa, es preciso señalar que uno de los momentos cruciales en su vida está marcado por lo que él mismo denomina *afastamento* (alejamiento). Esta sensación de insalvable lejanía surge a raíz de su traslado a Durban, Sudáfrica (Bréchon, 1999). En esa ciudad, el joven se ve inmerso en un mundo anglófono. Aquí tiene lugar su primera exploración en la heteronimia: Charles Robert Anon, autor inglés. Sus lecturas de la época también dan cuenta de este contacto con la lengua inglesa: Milton, Jonson, Marwell, Shakespeare, entre otros autores canónicos ingleses. Una vez concluida esta parte de su educación, Pessoa ambiciona emprender estudios universitarios en el Reino Unido. Lamentablemente, no consigue la beca que le permita el ingreso a ninguna institución de ese país y Sudáfrica no posee nada equiparable al nivel académico con el que sueña el joven. En estas circunstancias, Pessoa toma una decisión que habrá de tener enormes repercusiones para la literatura: retorna a Lisboa, ciudad testigo del surgimiento de sus más grandes heterónimos, de la infructuosa relación con Ofelia y de su trabajo como traductor comercial y de grandes poetas.

A pesar de su vuelta al mundo lusófono, la lengua inglesa será una constante en la vida literaria y personal del gran poeta portugués. Prueba fehacientes de esto es Álvaro de Campos, el heterónimo autor de “Oda Marítima” y de “Tabaquería”. Esta singular y estrambótica personalidad poética nace en 1914, estudia ingeniería en Inglaterra y da dolores de cabeza a Ofelinha, la infortunada novia de Pessoa. Aunque la cuna de Álvaro de Campos es Tavira, en la

región portuguesa de Alentejo, la influencia de la lengua inglesa permea la expresión poética de este heterónimo. Como lo señala Jorge de Sena (1994) en el prólogo a su edición de los *Poemas ingleses*, Álvaro de Campos es “a diferencia del propio Pessoa, una ‘traducción’ de la sintaxis británica” (p. 19). Sin restar importancia a lo antes dicho, hay que reconocer que las muestras más palpables de la importancia de la lengua inglesa en Fernando Pessoa deben buscarse en las colecciones de poemas, tales como *Antinous* (1918), *Inscriptions* (1920), *Epithalamium* (1921), en sus poemas dispersos y, por supuesto, en *35 Sonnets* (1918). Sin embargo debe decirse que –por más anglófilas que fueran las aspiraciones creativas del Pessoa ortónimo o de sus heterónimos– la crítica inglesa no le concede lugar alguno entre los grandes:

[...] y, por otro lado, el aislacionismo y la arrogancia del mundo anglosajón nunca reconocen verdaderamente que un “extranjero” pueda escribir en inglés (aún hoy, la crítica insiste en el estilo “artificial” del polaco Conrad, uno de los más grandes escritores en lengua inglesa, y por cierto menos “artificial” que muchos ingleses ilustres de su tiempo (De Sena, 1992: 39).<sup>1</sup>

Si en la pérfida Albión, los sonetos no alcanzaron las excelsas glorias con las que soñaba su autor, tampoco recibieron una acogida mucho más calurosa en Portugal. Bréchon (1999) señala lo siguiente:

[...] fueron ignorados o incomprensidos. Incluso un crítico agudo y ferviente como Jorge de Sena, quien por lo menos tuvo el mérito de traducirlos y de publicarlos [...] no parece haber notado lo esencial, tanto en su comentario como en su versión portuguesa de los versos.

<sup>1</sup> Traducción de Luis Juan Solís Carrillo.

Vemos claramente, al leerlo, donde radica el malentendido. Jorge de Sena reprocha a los sonetos ser simples *pastiches* superficiales y desarticulados de los sonetos de Shakespeare, de ser, en el fondo, meros ejercicios de estilo [...] en los que están ausentes la emoción y la poesía auténticas (p. 310).

Bréchon (1999) sostiene que los sonetos son un esfuerzo por rivarizar con Shakespeare —sin caer en una copia— como un formato que sirva al portugués para expresar sus propios sentimientos. Así pues, se trataría de una suerte de ejercicio fundado en un empleo de formas arcaizantes, destinado a una voz del siglo XX. Con todo, hay quien ve en estos sonetos mucho más que el recurso a estilos y formas del pasado. Como uno de los grandes biógrafos de Pessoa, Robert Bréchon ve en los sonetos “*una de las primeras obras maestras de la madurez de Pessoa*” (p. 310).

Dejando de lado toda discusión bizantina que intente elucidar si se trata de obras maestras, de ejercicios estilísticos o de simples pastiches, hay que decir que la trayectoria temática trazada en los 35 sonetos ingleses habrá de alcanzar un aliento más grande en heterónimos posteriores. Ahora bien, entre los asuntos tratados en la colección, cabe resaltar, por ejemplo, el abismo entre palabra y pensamiento, la insalvable distancia entre el sueño y la realidad, y el sentimiento anticipado de derrota en toda iniciativa de creación. Este último aspecto, sin duda, se manifiesta con una claridad más precisa en la obra de Barão de Teive, otro de sus heterónimos.

El formato de los 35 sonetos, como era de esperarse, es el del soneto isabelino: ABAB CDCD EFEF GG. El mismo Pessoa señala justificada la elección de este esquema, argumentando que en los sonetos de Shakespeare encuentra una complejidad y una originalidad tales que lo llevan a aceptar el reto autoimpuesto de escribir otros, pero tratando de conservar el primer aspecto, o sea, la complejidad. No hay mención de su parte en cuanto al segundo punto, la originalidad. De todas formas, hay pruebas de que su esfuerzo

por imitar el soneto isabelino le valió en su tiempo ser blanco de los más mordaces detractores: “[...] a la crítica británica de la época los sonetos le parecieron una curiosidad extranjera, una imitación de las fantasías estilístico-intelectuales del soneto isabelino y jacobita que no le restaña la gloria” (De Sena, 1994: 39).

### **Propuesta de traducción**

Hasta aquí sobre la estructura y la génesis de los sonetos. A diferencia de Pessoa, no era la intención de este trabajo imitar, y mucho menos “mejorar”, a nadie. Es el resultado de un interés que data de viejas fechas, en cuanto a la lectura de la obra pessoana se refiere. De igual forma, la versión en español que aquí se presenta constituye un reto para quienes se dedican a la docencia y a la práctica de la traducción. De manera análoga al desafío autoimpuesto por Pessoa en la realización de los sonetos, su traducción al español se nos ofrece como un desafío por demás interesante, tanto en lo que concierne al contenido y a la estructura formal, como en lo referente a la propia lengua de partida. Como se sabe, Pessoa negaba valor a la traducción del portugués al español. Vale la pena recordar su aseveración a este respecto, recogida por Teresa Rita Lopes (1993):

La traducción solo interesa cuando es difícil, o sea, de una lengua a otra completamente distinta, o bien de un poema muy complicado a una lengua muy cercana. No tiene ninguna gracia traducir, digamos, entre el español y el portugués. Cualquier persona que pueda leer una lengua, puede automáticamente leer la otra; por eso me parece que tampoco tiene utilidad esa traducción. Pero traducir a Shakespeare a una de las lenguas latinas sería una tarea por demás gratificante (p. 221).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Traducción de Luis Juan Solís Carrillo.

Aunque es posible estar en franco desacuerdo con Pessoa, es innegable que la rigidez del formato del soneto y las distancias que median entre la sintaxis del español y la inglesa –amén de otros y variados escollos– presentan desafíos especiales para el traductor. Para llevar a cabo la traducción, se elaboró un plan de trabajo, el cual, siempre que fuese posible, debería ceñirse a las siguientes reglas:

1. A pesar de que Verlaine nos enseñó a despreciar la ramplona bisutería de la rima, los sonetos siempre se escriben en verso rimado. Esto implica la conocida aseveración de que, a mayor apego a la forma, mayor alejamiento del contenido. El esfuerzo, por lo tanto, se dirigirá a negociar una suerte de equilibrio entre ambos aspectos.
2. Los versos de los sonetos ingleses miden diez sílabas. En nuestra versión, se permitirá aumentar esta medida, hasta una sílaba para cada verso. Con esto se obtienen endecasílabos, de uso normal en la versificación española.
3. Hasta donde sea posible, se conservarán las metáforas del original. De tal modo, cuando el poeta habla de libros, sueños, vista, carne, etc., el esfuerzo se encaminará a la retención de esas mismas imágenes. Lo mismo vale con respecto a las anáforas y a cualquier otra figura retórica presente en el original.

De cualquier forma, los puntos anteriores son, si se quiere, una “lista de deseos”. Es fácil coincidir con Raffel (1988), en el sentido de que las diferencias gramaticales, sintácticas e históricas entre dos lenguas serán razón de sobra para muchas e inevitables pérdidas, y esto no sólo acerca de los aspectos formales.

En lo que toca al contenido, es preciso decir que habría sido posible olvidarse de muchos aspectos formales, no así con respecto

a las ideas expresadas en los poemas. Este punto –sobre todo tratándose de Pessoa– no deja mucho espacio para negociar salidas. Viene a colación la forma en que el mismo poeta se concebía como creador artístico. En la edición crítica que de las obras en prosa de Fernando Pessoa hace Cleonice Berardinelli (2004), aparece el texto intitulado “Predominio del sentido interior”, en el cual el portugués traza una raya que delimita claramente los espacios de la poesía y de la especulación filosófica: “Un poeta estimulado por la filosofía, no un filósofo con facultades poéticas” (p. 36).

Así pues, no era lícito abandonar ningún aspecto del contenido filosófico de los sonetos, a saber: dualismo, percepción y subjetividad, trascendencia de la obra frente a lo transitorio de la vida, entre otros asuntos.

Claro está que al llegar a este punto, ya se habrá perdido mucho de lo poético que los sonetos pudieron haber tenido. No podemos dejar de incluir en este trance la multicitada frase de Robert Frost, la cual nos viene como anillo al dedo: “Poetry is what gets lost in translation”.

El análisis de la traducción de cada uno de los tres sonetos pone el énfasis en los aspectos formales y de contenido que la fortuna nos permitió conservar en la versión al español. Es obvio que un análisis centrado en las inevitables pérdidas habría dado lugar a muchas más páginas, que nosotros no queremos escribir y, seguramente, nadie querrá leer. Así pues, salvo cuando no fue posible conservar algún aspecto metafórico destacable o cierto rasgo del relieve textual (aliteraciones, por ejemplo), el análisis de la traducción se centra en los paralelismos observables entre original y traducción.

Una vez aclarado el plan de trabajo, se presentan algunas de las dificultades que entrañó el traslado al español de los tres primeros sonetos.

### Primer soneto

I	I
Whether we write or speak or do but look	Decir y hacer son pura semejanza.
We are ever unapparent. What we are	Eternamente ocultos, nuestra esencia
Cannot be transfused into word or book	Es una inexorable lontananza,
Our soul from us is infinitely far.	Y libro y voz no son más que apariencia.
However much we give our thoughts the will	Por más que lo intentase, el pensamiento
To be our soul and gesture it abroad,	No habrá de ser la voz con la que hable
Our hearts are incommunicable still.	El corazón. Y en el fallido intento,
In what we show ourselves we are ignored.	Aún nos oscurece lo inefable.
The abyss from soul to soul cannot be bridged	De un corazón a otro hay un abismo,
By any skill of thought or trick of seeming.	Infranqueable a la razón y a toda forma,
Unto our very selves we are abridged	Que encierra nuestro sobre ser sí mismo
When we would utter to our thought or being.	Jamás el ser al pensamiento se conforma.
We are dreams of ourselves, souls by gleams,	Sueños de un sueño de un leve resplandor,
And each to each other dreams of others' dreams.	No somos más que el sueño del otro soñador.

En primer lugar, el soneto afirma que, independientemente de la acción emprendida por el sujeto (*write or speak or do*), siempre se asiste a una devaluación del mundo empírico. El sujeto y los objetos del mundo perceptible quedan reducidos a un juego de apariencias, expresado con el verbo *look*, ‘parecer’. De este modo, no somos más que apariencias, siempre de este lado de la mostración: *unapparent*. Esta imposibilidad no se limita a nuestro propio ser, sino que tampoco nos es dado expresarnos a través de obras: *What we are/ cannot be transfused into word or book*. El alma queda a muchos años luz de nosotros mismos: *Our soul from us is infinitely far*. En este desolador paisaje, somos perfectamente incommunicables para nosotros y para los demás, pues todo cuanto es queda siempre de este lado de lo nominable:

*However much we give our thoughts the will  
To be our soul and gesture it abroad,  
Our hearts are incommunicable still.*

En la óptica de Pessoa, no queda sino aceptar sin remilgos nuestra comunicabilidad. No hay arte ni técnica que logre salvar el abismo que media entre un ente y otro:

*The abyss from soul to soul cannot be bridged  
By any skill of thought or trick of seeming.*

No hay artilugio (*trick of seeming*) que logre dar voz a las ideas y a los sentimientos del artista. Incluso el propio autor de la obra resulta extraño para sí mismo, incapaz de superar la distancia que media entre él y él mismo:

*Unto our very selves we are abridged  
When we would utter to our thought or being.*

Finalmente, la imposibilidad de trascender el mundo de las apariencias, para alcanzar la realidad última que haga posible la expresión y la percepción certera de las cosas, queda salvada en un platonismo que reduce la realidad a un remedo; y al arte, a un remedo de éste, o sea, un sueño de un sueño de un sueño:

*We are dreams of ourselves, souls by gleams,  
And each to each other dreams of others' dreams.*

La anterior es nuestra lectura de los contenidos del poema original. Nos ocuparemos ahora de las respuestas a los problemas planteados por el contenido del soneto. Primeramente, la meta era conservar la idea central, tesis del soneto: a toda acción le es imposible ser algo más que remedo y apariencia. Se efectuó un cambio de los verbos *write* y *speaks*, por *decir* y *hacer*; el último incluye y generaliza toda idea de acción. La aseveración categórica de que todo lo que existe no es más que imagen y apariencia (*look*) se conserva con

el sustantivo *semejanza*. De igual modo, la imposibilidad de manifestarnos plenamente (*We are ever unapparent*) se trasladó como *eternamente ocultos*. Se trasladaron al cuarto verso los contenidos del tercero. Fue posible conservar la imagen de *book = libro*; igualmente, por metonimia, *word* se tradujo como *voz*. La idea de que nos hallamos siempre lejos de nosotros mismos (*Our soul form us is infinitely far*), se conservó mediante la adjetivación de un italianismo: *inexorable lontananza*. La frase concesiva *However much we give our thoughts the will* pasa al español con otra concesión: *Por más que lo intentase el pensamiento*.

Por su parte, la incapacidad, inherentemente humana, de expresarnos, *incommunicable*, se mantuvo en *fallido intento*, que condensa también lo expresado en el verso once: *by any skill of thought or trick*. También se recuperó la metáfora del abismo, *abyss*. Por proximidad semántica, se conservó el sentido de la palabra *soul*, mediante el empleo de la palabra *corazón*. Asimismo, la brecha imposible de salvar entre un ser y otro (*cannot be bridged*) se tradujo por medio del adjetivo *infranqueable*. El poema asegura que es imposible salir de nosotros mismos para ir al encuentro con otros seres: *Unto our very selves we are abridged*. Esta aseveración lapidaria se expresó mediante: *Que encierra nuestro ser sobre sí mismo*.

El desenlace establece un juego especular en el que todo es sueño de un sueño de un sueño. Se realizó un intento por conservar el valor anafórico de la palabra *dreams*, la cual aparece tres veces. En este caso, se conservó solamente en dos instancias, pero se agregó la palabra *soñador*, con lo cual se mantiene la sonoridad característica del soneto original. Rescatamos la idea de que la percepción de los otros, y de nosotros mismos, se da como efecto de un precario vislumbre *souls by gleams = leve resplandor*.

*We are dreams of ourselves, souls by gleams,  
Sueños de un sueño de un leve resplandor;  
And each to each other dreams of others' dreams.  
No somos más que el sueño del otro soñador.*

### Segundo soneto

El segundo soneto, como se verá, es una expansión de los contenidos temáticos del primero:

II  
If that apparent part of life's delight  
Our tingled flesh-sense circumscribes were seen  
By aught save reflex and co-carnal sight,  
Joy, flesh and life might prove but a gross screen.  
Haply Truth's body is no eyeable being,  
Appearance even as appearance lies,  
Haply close, dark, vague, warm sense of seeing  
Is the choked vision of blindfolded eyes  
Wherefrom what comes to thought's sense of life? Nought  
All is either the irrational we see  
Or some aught-else whose being-unknown doth rot  
Its use for our thought's use. Whence taketh me  
    A qualm-like ache of life, a body-deep  
    Soul-hate of what we seek and what we weep.

II  
La parte que la carne circunscribe,  
De ser por nuestra vista percibida,  
Sería, para el ojo que percibe,  
Burdo tamiz de esta dichosa vida.  
Por suerte, la verdad se muestra huraña.  
Un mentidor mendaz es el sentido.  
Por suerte, oscuro y vago, nos engaña  
Con torpe sensación el ojo infido.  
¿Y la razón de esta creencia? Rota.  
Sólo la sinrazón de un mundo ciego  
Sólo la corrupción de esencia ignota,  
Que escapa a la razón. Y yo reniego  
    Al escrúpulo del alma que en la vida,  
    Anhela y odia y busca dolorida.

Ahora la apariencia es mendaz incluso como apariencia, o sea, una muy falsa falsedad o, paradójicamente, una “auténtica” falacia. El poema pone en tela de juicio todos los poderes de la vista. La realidad es sólo aquello que logra filtrarse por el crudo tamiz de lo sensible. La idea central del poema se expresa mediante la figura de la antítesis. Por un lado, el mundo de los sentidos; por el otro, la verdad, eternamente vedada y pospuesta.

El poema comienza con una condicional que podría expresarse así: Si la parte visible de las delicias de la vida es percibida por nuestra mirada, entonces carne y vida son una burda pantalla que no permite ver la verdad. Mientras que en inglés la condición abre con la conjunción *if*, esto se conserva en español mediante una frase formada por la preposición *de*, seguida de un verbo en infinitivo, *ser*. Se hizo un esfuerzo por recuperar los conceptos centrales de la antítesis: *life = vida*, *flesh-sense = carne*, *seen = vista*, *co-carnal sight = ojo*. De igual forma, aunque con recursos gramaticales distintos, se conservó la idea de que la vida es un festín sensorial: *joy = dichosa*. *Circumscribes* es la forma verbal que aparece en el segundo verso y es la acción realizada por el ojo. Desde nuestra lectura, el verbo así conjugado sugiere la idea de un tacto que envuelve a la distancia. Un aspecto destacable del relieve textual es el uso de la forma anafórica *haply*, adverbio que expresa la idea de feliz desenlace. Se mantuvo este rasgo, cambiando *haply* por la frase *por suerte*:

Haply Truth's body is no eyeable being,

Por suerte, la verdad se muestra huraña

Appearance even as appearance lies,

Un mentidor mendaz es el sentido

Haply close, dark, vague, warm sense of seeing

Por suerte, oscuro y vago nos engaña

La oposición realidad-carnalidad, central en el contenido del poema, se preservó mediante un cambio de perspectiva. De ser un objeto refractario al ojo humano, *no eyeable being*, la verdad se convierte en un sujeto que de forma consciente se evade a la inspección de la mirada: *se muestra huraña*. El esfuerzo se centró en conservar, aunque fuese en parte, los aspectos sonoros de la anáfora creada con *appearance = mentidor mendaz*. Salta a la vista la palabra *mentidor*, la cual, por cierto, no está en el *DRAE*, pero

poco importa. La intención fue acentuar que la apariencia no se limita a proferir mentiras sino que ella misma *es* la mentira. Los adjetivos que acompañan el sustantivo *appearance*: *close*, *dark* y *vague* se trasladan sin problema como: *oscuro* y *vago*. El octavo verso afirma metafóricamente que el ser humano no ve, pues tiene una venda sobre los ojos: *blindfolded eyes*. Se conservó el concepto mediante otra adjetivación que recupera lo falaz de los sentidos, es decir, la imposibilidad de ver: *ojo infido*.

La pregunta del noveno verso resultó, en nuestra opinión, el más duro escollo, pues los versos siguientes resumen la forma en que el poeta entiende los límites y alcances del conocimiento. La peculiar construcción de la interrogante: *Wherefrom what comes to thought's sense of life?* podría parafrasearse como: ¿De dónde sacamos la peregrina idea de que hay vida? En el espacio disponible, fue preciso resumir y generalizar arteramente: *¿Y la razón de esta creencia?* El poema dedica los versos diez y once a explicar la razón de nuestra fe en la realidad perceptible. El original declara que todo lo percibido no es más que la irracionalidad de lo visto: *All is either the irrational we see*. Por ese motivo, nos atrevimos a usar una palabra de signo contrario: *Sólo la sinrazón de un mundo ciego*. La segunda posibilidad que se da como respuesta a la pregunta inicial es: *Or some aught-else whose being-unknown doth rot/ its use for our thought's use*, o sea, alguna causa desconocida y corrupta que escapa al entendimiento humano.

Propongo esta respuesta: *Sólo la corrupción de esencia ignota/ perdida a la razón*. El dístico final cambia el tono del poema, pues aparecen dos palabras compuestas ligadas mediante un guion: el adjetivo *qualm-like* y el sustantivo *soul-hate*. Se trata de grupos no lexicalizados, productos de la creatividad lingüística del autor. El primero, el adjetivo, tiene como una de sus primeras acepciones la idea de escrúpulo o incluso de náusea. El sustantivo compuesto está formado por otros dos sustantivos independientes: *soul* y *hate*. La idea sustancial con la que cierra el poema es, a nuestro

entender, la renuncia a toda odiosa búsqueda de sentido en los actos humanos. El esfuerzo se dirigió a conservar las palabras clave del enunciado: *qualm* = *escrúpulo*, *soul* = *alma*, *hate* = *odia*, *life* = *vida*, *weep* = *dolorida*, *seek* = *anhela* y *busca*. El enlace de sustantivos mediante guion es un afortunado recurso expresivo del inglés ya que permite condensar significados de una manera en extremo sintética. Esto, evidentemente, no es posible en español. Por ello, se acudió a una licencia poética, que de ningún modo altera los contenidos del original: el polisíndeton del último verso. De este modo, se concatenan las acciones en una secuencia de verbos. El poema cierra de la siguiente manera:

*A qualm-like ache of life, a body-deep*

*Al escrúpulo del alma que en la vida*

*Soul-hate of what we seek and what we weep.*

*Anhela y odia y busca dolorida.*

### **Tercer soneto**

La tesis central del tercer soneto se centra en uno de los tópicos del barroco, a saber, lo efímero de la existencia humana. Ante la precaria fugacidad de la existencia, sólo queda la vía del arte, máxima forma de superación de lo transitorio. Sin embargo, ni siquiera los portentos de la creación artística habrán de franquear el abismo entre las obras y quienes habrán de disfrutarlas en una edad futura. De tal suerte, el artista será objeto de las más diversas y descabelladas lecturas, no sólo en lo que toca a su obra, sino en cuanto a su misma persona como creador. Así las cosas, la voz poética levanta una rabiosa queja. Lo anterior es un escueto resumen de lo dicho en el tercer soneto de la serie. A continuación, se presentan el soneto original y nuestra versión. Posteriormente, se muestra un análisis más detallado de la traducción.

III

When I do think my meanest line shall be  
 More in Time's use than my creating whole,  
 That future eyes more clearly shall feel me  
 In this inked page than in direct soul;  
 When I conjecture put to make me seeing  
 Good readers of me in some aftertime,  
 Thankful to some idea of my being  
 That doth not even my with gone true soul rime;  
 An anger at the essence of the world,  
 That makes this thus, or thinkable this-wise,  
 Takes my soul by the throat and makes it hurled  
 In nightly horrors of despaired surmise,  
 And I become the mere sense of a rage  
 That lacks the very words whose waste might 'suage.

III

No a mí, sino a mi pálida poesía  
 es fuerza que el futuro más valore.  
 En versos ha de hallar el alma mía  
 la vista que en mi rima se demore.  
 Si luego, en azarosa conjetura,  
 vislumbro un buen lector que agradecido  
 concede, en ignota edad futura,  
 bondades a mí ser enmudecido,  
 la cólera en tal punto surge fiera,  
 en contra de ese simple pensamiento.  
 La furia el corazón destroza artera,  
 En lóbrego terror de desaliento.  
 Sujeto de esta rabia que encadena,  
 Que, inepta, no da voces a su pena.

La voz poética deplora el hecho de que incluso el menos logrado de sus versos (*my meanest line*) será la que mejor resista los embates del tiempo (*Time's use*) una vez que las edades borren todo rastro de su persona como creador artístico (*my creating whole*). Los lectores futuros, expresados mediante una sinécdoque, *future eyes*, podrán reconocer al autor, no en su persona física o en su alma (*direct soul*), sino en sus textos (*inked page*). La versión en español intentó reconstruir la queja, empleando una cadena de sinécdoques o de metonimias: *line* (verso) = *poesía*; *Time* (tiempo) = *futuro*; *eyes* (ojos) = *vista*; *inked page* (página impresa) = *rima*. El carácter peyorativo que se expresa en la adjetivación del concepto de obra poética, *meanest line*, se retiene mediante una aproximación: *pálida poesía*. La idea expresada mediante el verbo *feel* (tocar, sentir, percibir) se tradujo por cercanía semántica con el verbo *hallar*. Aunque fue posible conservar los contenidos antes señalados, no es menos cierto que hubo notables pérdidas; por ejemplo, no fue posible, dada la limitada extensión de los versos, conservar la forma en la que el poeta se describe a sí mismo, *my creating whole*. En este caso, lo único que se logró fue un raquítico pronombre: *mí*.

El segundo cuarteto plantea una hipotética situación en la que los lectores del futuro, errónea pero generosamente, habrán de atribuir al artista rasgos que distan mucho de describir su personalidad como creador:

*When I conjecture put to make me seeing  
Good readers of me in some aftertime,  
Thankful to some idea of my being  
That doth not even my with gone true soul rime;*

Fue posible efectuar un traslado análogo de esa situación imaginaria, tratando de no cambiar las palabras clave:

*Si luego, en azarosa conjetura,  
vislumbro un buen lector que agradecido  
concede, en ignota edad futura,  
bondades a mi ser enmudecido,*

Como puede verse, se conservó la palabra clave que sirve para plantear la situación imaginaria: *conjecture* = *conjetura*; *thankful* = *agradecido*; *good readers* = *buen lector*; *some aftertime* = *ignota edad futura*. La vaguedad expresada por el determinante *some* se desplazó de *aftertime* al sustantivo *conjetura*, pero se conservó esta misma indefinición mediante el adjetivo *azarosa*.

Antes de pasar al último cuarteto, cabe señalar que la traducción de las ideas contenidas en los dos últimos versos del segundo cuarteto planteó uno de los problemas de mayor dificultad. La construcción sintáctica misma de los versos tres y cuatro de este cuarteto resulta –admitámoslo– obtusa y agramatical. El artista se queja de la caritativa (pero equívoca) lectura de los lectores futuros, quienes atribuyen al autor capacidades que ni remotamente son rasgos distintivos de su personalidad. Se confiesa la imposibilidad de armonizar (*rime*) una falsa concepción acerca del creador de

los versos (*some idea of my being*) con su propia y verdadera alma (*true soul*), la cual, para entonces, habrá abandonado la corporeidad del artista (*gone*). En este caso, el afán se centró en conservar la idea mediante recursos análogos. La idea de un cuerpo que ha perdido el alma –y que por lo tanto es incapaz de rechazar cualquier interpretación futura, por más generosa que sea– se conserva en *mi ser enmudecido*.

Pasamos ahora a los versos 9 a 12, que conforman el último cuarteto. En este punto, la voz poética sufre una suerte de exabrupto furibundo, que se alza rabioso contra todo y contra todos: *An anger at the essence of the world*. Su ira se despierta tras imaginar un mundo en el que sería posible la situación planteada en los versos anteriores: *That makes this thus, or thinkable this-wise*. Esta ira, en franca contradicción con los versos 7 y 8, toma por el cuello al alma del artista (*Takes my soul by the throat*), para luego botarla furiosamente (*makes it hurled*). Todo ello ocurre en una horribla noche sin esperanzas: *in nightly horrors of despaired surmise*. Se obtuvieron las siguientes correspondencias para este cuarteto:

- *anger* = cólera/fiera/furia
- *soul* = corazón
- *hurled* = destroza
- *horrors* = terror
- *despaired surmise* = desaliento
- *thinkable* = pensamiento
- *nightly* = lóbrego

Una dificultad especial de este pasaje fue la que plantea la economía silábica de la frase *en contra de*, la cual se expresa con una simple preposición en inglés: *at*. Esto implicó la reducción del espacio libre para expresar los contenidos del cuarteto. Por esa razón, no nos fue posible recuperar el objeto al que se dirige la ira del artista: *the essence of the world*. En este caso, el objeto de la rabia

se desplazó a *pensamiento*. Debemos reconocer que tampoco fue posible retener las aliteraciones formadas por los sonidos del par consonántico *th*, el cual aparece cinco veces en el original.

Una vez descrito lo anterior, el análisis se centra en el dístico que cierra el tercer soneto:

*And I become the mere sense of a rage  
That lacks the very words whose waste might 'suage*

Este pasaje final declara que el propio artista se convierte en el propio sentido y dirección de la ira (*the mere sense of a rage*). El artista se lamenta de esta rabia que carece de las palabras justas (*very words*) que puedan apagarla (*'suage*). Esta última palabra es una aféresis de la palabra *assuage*, que significa *calmar, mitigar, tranquilizar*. Esta omisión de una sílaba en el vocablo original reduce, en no poca medida, el espacio para expresar los contenidos del dístico en español:

*Sujeto de esta rabia que encadena,  
inepta, sin consuelos a su pena.*

Otra dificultad se encontró en el uso de los intensificadores *mere* y *very*, los cuales habrían de perderse en la traducción. Sin embargo, tratamos de mantener la intensidad mostrada en el poema original. Así pues, se optó por *encadena*. Este verbo destaca el hecho de que el propio artista es blanco de su ira y, a la vez, sirve para subrayar lo infructuoso del esfuerzo. Esta misma futilidad se observa en el empleo del sustantivo *waste*, desperdicio, que tradujimos por el adjetivo *inepta*. Por último, era preciso señalar que la furia es incapaz de hallar palabras que la calmen. En nuestra versión, la aféresis *'suage* se conservó con el sustantivo *consuelos*. Con ello, se dio fin a la traducción del soneto.

### Conclusiones

Los párrafos anteriores resumen un esfuerzo encaminado a conservar diversos aspectos de forma y de contenido de los tres sonetos. Sin duda, un análisis de las incontables pérdidas de la traducción con respecto a su original habría arrojado un número mucho mayor de páginas que, difícilmente, ameritarían lectura alguna. También creemos necesario señalar que desde nuestro punto de vista estos sonetos no son equiparables a nada surgido de los grandes heterónimos pessoanos. A pesar de que se trata de ejercicios de estilo, ello no obsta para que su traducción al español carezca de interés, al menos desde la perspectiva de la resolución de dificultades formales y de contenido. Dicho esto, como se habrá observado en los párrafos anteriores, la traducción que hemos presentado constituye, primordialmente, la descripción de un ejercicio, muy alejado de toda intención prescriptiva.

### Referencias

- Berardinelli, Cleonice (ed.) (2004). *Fernando Pessoa, Obra em Prosa*, Nova Aguilar, Lisboa.
- Bréchon, Robert (1999). *Fernando Pessoa, Estranho estrangeiro, uma biografia*, Record, Río de Janeiro.
- De Sena, Jorge (1994). *Poemas ingleses de Fernando Pessoa*, Ática, Lisboa.
- Lopes, Teresita Rita (1993). *Pessoa inédito*, Livros Horizonte, Lisboa.
- Raffel, Burton (1988). *The Art of Translating Poetry*, The Pennsylvania State University Press, University Park & London.

## LITERACIDAD CRÍTICA Y TRADUCCIÓN

*Celene García Ávila\**  
*Luis Juan Solís Carrillo\**  
*Claudia E. Gómez Galindo\*\**

### **Introducción**

EN LA UNIVERSIDAD ES FRECUENTE escuchar y formular comentarios acerca de que los estudiantes leen poco y manifiestan dificultades para comprender lo que leen y para expresar sus ideas por escrito. Las causas de estas deficiencias suelen trasladarse a niveles previos del sistema educativo. Se espera que los alumnos universitarios ya dispongan por sí mismos de los procedimientos in-

\* Profesores-Investigadores, Universidad Autónoma del Estado de México. <celvira vila@gmail.com>, <luisjuanajones@gmail.com>.

\*\* Becaria y asistente de investigación, Universidad Autónoma del Estado de México. <yggdrasil\_skuld@hotmail.com>.

telectuales necesarios para el trabajo académico. Algunos lo logran; sin embargo, muchos sufren rezago académico en la universidad.

Por tanto, la necesidad de introducir el enfoque de la literacidad crítica responde a los efectos que ha tenido la educación de masas en México. Por un lado, el hecho de aplicar prácticas homogeneizadoras en la escuela deja aparte la atención a la diversidad propia de toda aula. Rosa María Torres afirma, en una conversación que sostiene con Emilia Ferreiro, lo siguiente: “Lo que se viene planteando hoy es que esta escuela homogénea, igual para todos, que aplica un mismo patrón urbano incluso en el medio rural, ha profundizado la inequidad en tanto ha incrementado el número de repitientes y desertores” (Ferreiro, 1999).

El profesor universitario enfrenta un reto paradójico: por un lado, asume que su función es facilitar el acceso de los alumnos a saberes especializados; por otro, muchos de los estudiantes carecen de las habilidades básicas para la comprensión de textos, así como para la comunicación escrita, además de que no cuentan con un horizonte amplio de referencias. ¿Cómo puede explicarse que, después de años de estudio en la escuela, los universitarios presenten carencias básicas para leer y escribir?

Es necesario señalar que, en la actualidad, hay actores que transforman el acto de leer (Cassany, 2006), como el hecho de desentrañar la ideología que se esconde en cada texto, en un mundo en el que la información suele someterse a formatos uniformes. Asimismo, la globalización ha impulsado el aprendizaje de lenguas y el acceso a distintos horizontes culturales; del mismo modo, Internet ha creado nuevas comunidades discursivas y nuevas funciones para el autor y el lector, géneros electrónicos y formas de argot. La ciencia y la tecnología, por su parte, han permitido la interpolación de diversos textos, la lectura en cascada gracias al hipervínculo; todo ello diversifica y transforma las prácticas de lectura.

En el caso concreto de los contextos universitarios, es necesario, además, admitir que se exige a los alumnos precisión en el manejo de la información, capacidad de discriminación y crítica, así como una escritura científica. En este tenor, Paula Carlino (2005) afirma que los estudiantes universitarios necesitan someterse a un proceso de “alfabetismo académico” (frase que acuña del inglés *academic literacy*). Esto quiere decir que los estudiantes universitarios no están familiarizados con el “conjunto de nociones y estrategias necesarias para participar en la cultura discursiva de las disciplinas, así como tampoco con las actividades de producción y análisis de textos requeridas para aprender en la universidad” (2005: 13).

En síntesis, la alfabetización no es “una habilidad básica, que se logra de una vez y para siempre” (Carlino, 2005: 14). El fortalecimiento de la lectura de textos literarios es una puerta que facilitará el desarrollo y perfeccionamiento de las prácticas lectoras durante la permanencia en la universidad y fuera de ella. Más aún si se trata de estudiantes que se forman en áreas humanísticas, ya que si se ignoran las referencias básicas que configuran cada área, los estudiantes ven reducidas sus posibilidades de comprensión de los temas de estudio correspondientes a la licenciatura que cursan.

Por ello, es necesario subrayar que los estudios de licenciatura no deberían centrarse únicamente en el aprendizaje de los conocimientos particulares de una disciplina, sino que tendrían que contribuir a desarrollar el sentido humano de la persona, ayudándole a que se apropie de la más útil herramienta para desarrollar el pensamiento: la propia lengua.

En el siguiente trabajo se considera que si los estudiantes de lenguas que se especializan en traducción conocen y aplican estrategias derivadas de la literacidad crítica, entonces serán capaces de aplicar el primer paso para traducir textos con efectividad (la comprensión). A manera de ejemplo, se recurre a la novela *El retrato del artista adolescente*, de James Joyce.

### **La literacidad crítica**

El enfoque de la literacidad crítica define y analiza de qué manera la lectura debe pensarse como formación, como una actividad que tiene que ver con la subjetividad del lector, no sólo con lo que el lector sabe sino también con lo que es (Larrosa, 2003). La lectura no solamente es un pasatiempo y no se reduce tampoco a un medio para conseguir conocimientos. Pensar en la lectura y la escritura como formación supone, además, hacer que el mundo suspenda, por un instante, su sentido y se abra una posibilidad de resignificación (Larrosa, 2003).

Lectura y escritura van de la mano. Asimismo, escribir no es sólo un canal para expresar lo que se piensa y transmitir el conocimiento, y no es algo que se aprenda de por vida en la primaria. Para Cardinale, el potencial epistémico de la escritura funciona como instrumento para desarrollar, revisar y transformar el propio saber (2006/2007).

En las universidades australianas, inglesas y estadounidenses, desde hace más de una década, se considera estratégica la alfabetización académica en sus estudiantes, por lo que la han incluido en sus políticas de formación (Carlino, 2003). La enseñanza debe partir de la lectura y la escritura como prácticas, procesos y representaciones sociales y como forma de apropiación de una cultura académica. Como Paula Carlino señala, los universitarios aprenden a leer y escribir para enfrentar las prácticas de producción discursivas y la consulta de textos propios de cada disciplina (2003).

Una vez que la alfabetización alcance el nivel superior y funcione como una herramienta básica, será prudente aislar el concepto que se refiere a la simple trasmisión de una técnica instrumental realizada en la universidad, y deberá apreciarse más como parte del patrimonio cultural, como una diversidad de propósitos y de usos sociales, de lenguas en contacto, en relación con el texto,

en la definición histórico cultural del lector, en la autoría y en la autoridad (Ferreiro, 1999).

El modelo de la literacidad crítica sirve como apoyo a los especialistas de cada disciplina para, a su vez, ayudar a los alumnos a desarrollar potencialidades para el aprendizaje. Sirve, de igual forma, a los alumnos para seguir nutriendo la lectura y la escritura más allá de una disciplina en específico. Valdría la pena explicar la definición de *crítica*, pues podría prestarse a confusiones en el modo de ver el concepto, ya que en muchos idiomas la palabra no tiene el significado de discernir, reflexionar, analizar o centrar, como el modelo lo requiere, por lo que podría relacionarse con atacar, minar o destacar lo negativo de alguna situación o persona. Tomando como referencia el primer significado, se establece entonces que la alfabetización crítica tiene algo de orientación política, porque se inclina hacia un objetivo (Temple, 2007). No es un método meramente científico o mecánico pues también involucra decisiones morales, éticas, políticas y culturales para hacer de un texto o un discurso un medio para crear nuevos conocimientos o reflexionar sobre los ya existentes. Es preciso señalar que la literacidad también se refiere al conjunto de estrategias de lectura y escritura, ligados a un contexto y un propósito en el texto escrito.

### **El modelo de la literacidad crítica**

Alan Luke y Peter Freebody, autores australianos del modelo de la literacidad crítica, la conciben como un conjunto de habilidades fundamentales para la comprensión y el dominio de los sistemas de símbolos de una cultura para el desarrollo personal y social. La literacidad va más allá de las habilidades funcionales de lectura, escritura, expresión oral y comprensión oral; se extiende a otras clases de literacidad como la visual, la mediática y la informativa.

La literacidad crítica es una herramienta que proporciona la reflexión y la acción frente a los diferentes mundos sociales. Leer y escribir, así como hablar, son construcciones y prácticas sociales que constituyen el discurso de una comunidad y contribuyen al desarrollo de una identidad junto con el lenguaje (Gee, citado en Gregory, 1999). El mundo universitario funciona como escenario perfecto para llevar a cabo las prácticas de leer, escribir y analizar lo que se lee y se escribe.

Sin duda, para la mayoría de los lectores, la experiencia humana que muestra participar en la visión de otro, obtener conocimiento del mundo, sondear los recursos de la literatura es lo fundamental. Los elementos formales de una obra, estilo y estructura y flujo rítmico, sólo funcionan como parte de la experiencia literaria total. El lector procura lograr el discernimiento que hará su vida más comprensible (Larrosa, 2003). Para los objetivos de este trabajo, esta concepción se ajusta perfectamente al proceso de traducción literaria, ya que la labor del traductor es obtener como resultado un texto que se aproxime al original y que provoque en el lector de la lengua de llegada una experiencia literaria lo más similar posible a la de la obra en la lengua origen.

Luke, Freebody y Land (2000) sintetizan la literacidad crítica como la habilidad de adaptar la manera de hablar, leer y escribir a diferentes contextos y diferentes relaciones y para diferentes propósitos, simultáneamente que utilizar el lenguaje de manera consciente y crítica cuando deben tomarse decisiones relacionadas con diversos discursos. Los autores australianos dividen el modelo en cuatro herramientas, a las que llaman *familias*. El modelo funciona para aprender cómo leer, escribir, hablar y pensar, principalmente en el ámbito académico.

Desde 1990, estos autores han debatido sobre cuál sería la terminología más adecuada y genuina para usar en el modelo. Originalmente habían elegido el termino *rol social*; sin embargo,

hay que señalar el hecho de que las cuatro tareas del lector han de ser concebidas como grupos o familias de prácticas (Freebody, 1999). Los autores agregan que ya no les parece tan conveniente usar la palabra *rol* porque este término sugiere algo que puede definirse de antemano, de modo que implica que los lectores deberían simplemente adaptarse a cada uno de los papeles (o tareas) sugeridos; pareciera entonces que, para leer críticamente, bastara el esfuerzo individual de llevar a cabo cada una de las tareas y no es precisamente así (en otras palabras, no se trata de una receta).

En su artículo “*Further Notes on the Four Resource Model*”, de 1992, Freebody explica que para llegar a ser un lector eficiente hay que desempeñar estas cuatro tareas. A continuación se explica cada una de ellas, siguiendo su texto, pero sin perder de vista las aclaraciones que se agregan en 1999. Se recurre también a un comentario acerca de lo que Cassany ha expuesto en su libro *Tras las líneas* (2006), ya que este estudioso ha sido de los primeros en discutir las propuestas de la literacidad crítica en lengua española. Además de la explicación de Cathy Walsh (1999), profesora de la primaria Ingle Farm Primary School, en Australia, sobre las cuatro familias, con base en la información de Luke y Freebody de 1992.

La *primera familia* tiene que ver con la capacidad para *entender el código escrito*, que plantea la relación entre los sonidos lingüísticos y los símbolos gráficos, pues dicha relación remite a contenidos específicos. Cassany (2006) y Walsh (1999) identifican la frase *code breaker (coding competence)*, que usa el autor para describir la primera familia de prácticas, como “desarmar el código”, lo cual se refiere a las estructuras lingüísticas y características del texto. En esta primera fase, el lector es capaz de discernir las formalidades y las convenciones establecidas dentro de un texto, es decir, conocer el uso y la naturaleza del texto, de las unidades léxicas del idioma, las reglas gramaticales, la relación entre los sonidos y los símbolos gráficos que los representan, los aspectos formales del texto y las

convenciones dentro de él, como la puntuación, el discernimiento de párrafos, las oraciones y la estructura, y el tipo de lenguaje que está utilizando el autor.

La *segunda familia* exige que el *lector* participe de manera activa como un *creador de sentidos*; esto es, el lector ha de llevar a cabo inferencias que le permitan comprender el texto, tanto en lo relacionado con el tema como en lo que se vincula con la comprensión de la estructura del texto; requiere también el conocimiento de las convenciones genéricas que subyacen en todo texto escrito (Freebody, 1992). La comprensión del tema atañe a referencias personales (éticas, morales, sociales) que ocurren fuera del texto, pero también a inferencias internas relacionadas con la composición misma. Para Cassany, *meaningmaker* tiene que ver con la conciencia sobre el texto: comprensión del contexto y significado del texto. El lector entiende la información del texto y la composición de su significado, da seguimiento al texto, relaciona con él sus propias experiencias, compara sus experiencias con las que le produjo éste y otros textos, y relaciona el texto con él mismo.

La *tercera familia* que expone Freebody (1992) es la que se refiere a la capacidad que se tiene, como lector, de participar en *interacciones sociales* en las cuales el texto tiene un lugar central; generalmente, para apropiarse de estos usos se recurre a contextos de instrucción formal, como la escuela; aquí se exige que el lector domine los códigos pragmáticos y sepa qué hacer con los textos en el aquí y ahora. Cassany (2006) acuña la frase “poner en práctica el texto”, utilizarlo, para referirse a la noción de *text user (pragmatic competence)*.

El lector se ve obligado a conocer el propósito del texto para darle un uso adecuado; sabe qué tipo de texto es (el género, la intención y el tipo de público al que va dirigido), conoce las estructuras y los tipos de textos. Sabe utilizarlo para transmitir un mensaje; por ejemplo, para hacer un reporte, escribir una carta, un correo electrónico, presentar una conferencia, es decir, puede ejercer

cierta influencia sobre otras personas con argumentos persuasivos; discute, puede inventar una historia a partir de lo leído o contar la historia de lo que leyó, así cómo descubrir información nueva. Planea, compara las relaciones sociales, edita y corrige el texto.

La *cuarta familia*, conocida como *text critic* (*critical competence*) consiste en que el lector se convierta en crítico y, frente al texto, pueda discutir el horizonte ideológico desde el cual el texto dirige (y construye) al lector. Freebody subraya dos preguntas centrales que sirven como punto de partida: a) ¿Cuáles son las creencias que el tratamiento del tema expuesto deja traslucir acerca de la persona que pudo haberlo escrito?; b) ¿qué tipo de persona podría acceder sin problemas a este texto y comprenderlo cabalmente? Es importante que el lector se dé cuenta de que el texto construye una versión del lector ideal. Freebody (1992) se refiere a esta manera de leer críticamente como la *capacidad de comprender los códigos ideológicos*.

Para Cassany (2006) y Walsh (1999), se trata de llevar a cabo un análisis del texto, un análisis crítico. En esta fase, el lector se cuestiona acerca del significado, considerando la información implícita, las propias impresiones y el análisis del texto editado por el propio lector. Con el fin de lograr un análisis completo, se necesita recurrir a las bases de la cultura y la ideología en las que el texto ha sido escrito para desentrañar el contexto, producir una opinión, dar una interpretación, elaborar un punto de vista y sustentarlo. Así, el lector analiza de qué manera podría dejarse influir por el texto.

Habría que subrayar que, para Luke y Freebody, no se trata simplemente de agregar precisiones terminológicas a su propuesta, sino de dejar bien claro —como lo han hecho los latinoamericanos Paulo Freire, Emilia Ferreiro, Delia Lerner, Gregorio Hernández, Judith Kalman, entre otros— que leer, escribir y tener acceso a los artefactos culturales no es un asunto de capacidades, habilidades y competencias; los profesores se ven obligados a tomar decisiones morales, políticas y culturales al momento de desempeñar su

labor, pues ellos son agentes principales para promover o frenar la literacidad crítica en sus alumnos.

### **Literatura, traducción y literacidad crítica**

En el orden de las ideas anteriores, es oportuno ejemplificar el modelo de la literacidad crítica mediante la literatura y la traducción literaria pues, en términos generales, la literatura es un arte que implica dos agentes: el escritor y el lector; además de que nace directamente de la cultura (Kolawole, 2011). La traducción de un texto literario implica varias consideraciones, como el tipo de texto y sus características. La traducción de una obra de teatro de Shakespeare, por ejemplo, involucra un conocimiento no sólo de la época y del autor, sino también un fiel desempeño de los recursos lingüísticos del texto original.

Es por eso que antes de llevar a cabo la traducción de un texto literario, primero, para comprenderlo, es necesario conocerlo a fondo. Cuando nos encontramos en presencia de una obra de arte o de una forma artística, no advertimos que se tenga en cuenta al destinatario para facilitarle la interpretación. De ahí que Ortega y Gasset (1996: 428) exprese que traducir es bastante utópico: primero, porque no siempre se puede saber qué textos se pueden traducir y cuáles no; en segundo lugar, porque la tarea resulta exorbitante y entraña tanto fracasos insalvables como loables tareas de comunicación entre las culturas; finalmente, hacer una traducción tiene un objetivo.

Siguiendo a Ortega y Gasset (1996), a diferencia de la del escritor, la función del traductor consiste en encontrar, en la lengua a la que se traduce, una actitud que pueda despertar en un eco del original. Ésta es una característica de la traducción que marca su completa divergencia con respecto a la labor del literato, porque

esta actitud se dirige de manera inmediata a determinadas relaciones lingüísticas. Es decir, la traducción literaria permite que el original penetre en la lengua de llegada, de ahí que el filósofo español critique la domesticación forzada de la lengua literaria en la traducción. Aquí puede demostrarse que ninguna traducción sería posible si su aspiración suprema fuera la semejanza con el original, porque el original se modifica, simplemente por ser leído e interpretado. Además, las formas de expresión ya establecidas están igualmente sometidas a un proceso de maduración: lo que fue de uso común puede resultar arcaico más tarde. Por ello, y leyendo a Benjamin (2000), la traducción no es sino un procedimiento transitorio y provisional para interpretar lo que tiene de singular cada lengua.

De acuerdo con estos razonamientos, el modelo de la literacidad crítica aplicado a la traducción podría esquematizarse dentro de los pasos que se describen a continuación. El modelo se encuentra dividido en dos: leer y traducir; ambas partes, a su vez, están divididas de acuerdo con el modelo de la literacidad crítica. La primera parte, que es la de la lectura, añade un paso al modelo de la literacidad crítica que se refiere a leer por primera vez la obra literaria.

Este paso podría parecer obvio pero no lo es tanto. Es importante tomarse el tiempo necesario para comprender la lectura, destinarle algún momento, ponerse cómodo y disfrutarla; en este punto, aún no es necesario conocer palmo a palmo el texto ni todo el vocabulario ni preocuparse por las partes complicadas, sino más bien se trata de saborear la primera impresión que el texto deja en el lector.

En la lectura por primera vez, el lector ha de sumergirse en la experiencia que le ofrece la obra literaria; por ejemplo, una novela. Esta experiencia es indispensable para completar el modelo de la literacidad crítica con la aplicación de la cuarta familia de prácticas; esto quiere decir que la primera lectura sirve para ir cobrando conciencia acerca de los aspectos que componen el texto. Es como si el lector, antes de tomar el texto en sus manos, fuera capaz de

comprender que está a punto de emprender un viaje a través de un universo de signos que debe saber interpretar si no quiere perderse (Larrosa, 2003). Por eso es tan importante que, en esta primera parte, el lector cuente con tiempo y paciencia.

Leer el texto literario de nuevo (*codebreaker / meaningmaker*). En este punto se puede poner en práctica la primera familia del modelo de la literacidad crítica, puesto que se trata de entender el código escrito, para que el lector-traductor sea capaz de discernir qué tipo de texto literario es y qué características tiene, así como las convenciones y formalidades que hay en él. Si se conoce el uso y la naturaleza del texto, las reglas gramaticales, la puntuación, los párrafos, las oraciones, la estructura y el tipo de lenguaje, entonces, la comprensión del texto será más fácil e ideal, lo que podría facilitar la traducción. Esta segunda lectura puede exigir que se investigue acerca de la época y de la corriente artística del autor.

El lector debe comenzar a desentrañar el texto, a verlo desde afuera para separarlo en partes e identificar, principalmente, la trama de la novela. En este caso, *El retrato del artista adolescente* se haría más comprensible si el lector investigara, por ejemplo, que Joyce escribió en función de la técnica literaria del *fluir de la conciencia*, que se trata de un monólogo interior que permite escudriñar en las más secretas sensaciones de los personajes de una novela y del narrador.

Al leer sobre el autor, el lector se enteraría de que James Augustine Joyce nació un 2 de febrero de 1882 en Rathgar, un pequeño pueblo de Dublín; que fue el primer hijo de un matrimonio excesivamente católico y el mayor de diez hermanos. En 1914 completó *El retrato del artista adolescente, A Portrait of the Artist as a Young Man*, el cual publicó por entregas, durante ese año y el siguiente, en *The Egoist*; posteriormente, la novela fue publicada por B. W. Huebsch en Nueva York (1916). El lector sabría que la construcción interior del personaje es una de las aportaciones de

la *Bildungsroman*, que literalmente significa “novela de aprendizaje o formación”, que se aplica al desarrollo físico, moral, psicológico y social de un personaje, generalmente desde la infancia hasta la madurez.

Posteriormente, el lector tendría que encontrar una relación entre el texto y él, como la familia tres del modelo lo indica (*text user/pragmatic competence*). Es entonces cuando el lector entiende la información del texto y la composición de su significado, lo relaciona con sus propias experiencias y las compara con las que le produjo la lectura. Es decir, el lector podría preguntarse, por ejemplo, qué podría o debería hacer con ese texto, cuál es el propósito de su lectura. Para llegar a este paso, es necesario un lector constante, por aquello de que la práctica hace al maestro.

En el caso de la novela del dublinés, el lector averiguaría que en la época de Joyce, la época de las guerras mundiales, se respiraba un ambiente revolucionario en las calles: Lenin preparaba la gran revolución rusa; las vanguardias florecían, el futurista Marinetti lanzaba un lenguaje oscuro y dislocado en sus manifiestos; Tristán Tzara creaba el dadaísmo; Max Ernst exhibía sus inusuales *collages*; con el futurismo y las demás vanguardias, la intención de escribir, pintar y componer proviene de la inteligencia y no sólo de las emociones.

Tal vez no sería buena idea generalizar; sin embargo, es importante subrayar que la mayoría de los lectores universitarios no alcanzan este paso. Y no es que a la hora de leer se tenga que seguir el modelo de Luke y Freebody estrictamente; más bien, lo que sucede es que algunos estudiantes de traducción se conforman con buscar el vocabulario que no conocen, con la información que el profesor provee antes de dar la instrucción de traducir, leer uno que otro dato sobre el autor o se quedan sin saber nada sobre él. De esta manera, dan por entendido que llegaron al análisis del texto y se aventuran a expresar que entendieron muy bien la obra y que están listos para traducirla.

Esto quiere decir que entablar una relación con el texto no siempre es fácil. Saber para qué se lee es una pregunta que se confunde con una respuesta enfocada a un propósito concreto; por ejemplo, traducir, hacer un resumen, una exposición o simplemente dar a conocer que se tiene un amplio repertorio de textos leídos y, por tanto, se es experto en la materia. Esto sucede muy frecuentemente en literatura; para un lector universitario sería muy fácil confundir una colección de novelas leídas con una colección de novelas comprendidas, disfrutadas y aprehendidas. Un alumno universitario debería preguntarse para qué lee lo que lee; en el caso de una novela, por ejemplo, habría que preguntarse cuál es la importancia de leer novelas.

En *El retrato del artista adolescente*, al conocer datos sobre las novelas y sobre ésta en particular, el lector sabría que la obra narra algunos aspectos de la vida cotidiana dublinaesa. Al lado del ambiente familiar de los Dedalus, de las reuniones en la casa de Mr. Daniel, nos ofrece el contraste social de los barrios pobres, vidas sórdidas, obreros de las fábricas de rostros pálidos e inexpresivos. Este primer relato en torno a la adolescencia tiene cierto carácter autobiográfico: está escrito en tercera persona y refleja parte de la personalidad del novelista a través de un narrador que analiza el espíritu del protagonista y sigue de cerca el crecimiento de su desarrollo mental.

La cuarta tarea (posición frente al texto: *text critic / critical competence*) consiste en que el lector se convierta en crítico y enfrente el texto con la finalidad de discutir el horizonte ideológico desde el cual se dirige al lector. Luke y Freebody subrayan que, detrás de las líneas, el texto construye, de algún modo, a su lector. Freebody subraya dos preguntas centrales que sirven como punto de partida: a) ¿cuáles son las creencias a las que el autor podría apelar para sustentar el tratamiento del tema?; b) ¿qué tipo de persona podría acceder sin problemas a este texto y comprenderlo cabalmente?

Freebody (1992) se refiere a esta manera de leer críticamente el texto como la capacidad de comprender los códigos ideológicos. Ahora bien, si un texto publicitario tiene como misión persuadir a un consumidor; si el discurso político puede acompañarse de la intención de manipular a un público específico, desde la perspectiva de Luke y Freebody, ¿cuál o cuáles serían las pretensiones ideológicas de un texto literario?

Además, haría falta añadir que hay preguntas en la mente del lector todo el tiempo, antes, durante y después de la lectura. En el caso de la novela de Joyce, que no es una novela sencilla, si se quiere, son necesarios todos estos procesos para que por lo menos llegue a la imagen del lector la época en que ocurrió la historia y cómo era el personaje, que es como crear una psicología aparte de la del lector mismo, para llegar entonces a entender que, por citar un caso, el monólogo interior manifiesta en esta obra un fluir de conciencia que genera un flujo constante de pensamientos expuesto por el narrador, con lo cual se quiere subrayar que el monólogo interior contribuye a la construcción del personaje principal desde su propio interior, como un intento por reflejar el discurrir de la conciencia.

En la parte analítica, muchas veces el análisis no solamente consiste en que el lector se identifique con el personaje principal. Se trata más bien de desenredar al autor, es esa especie de crisis en la que cae un lector al comprender qué tipo de ideología contiene el texto. Es saber identificar si la novela tiene la intención de persuadir o manipular con esa ideología o si su propósito solamente es transmitirla o criticarla, tal vez. La novela no pretende decir la verdad de lo que son las cosas, sino que intenta vincular un sentido para lo que le sucede al lector.

En la parte de traducción y, de acuerdo con la primera familia de prácticas, *codebreaker*, el traductor forma y transforma la lengua propia mientras, simultáneamente, reconoce sus límites y se abre a

lo otro. El primer reto para un traductor consiste entonces en situar la problemática común de la traducción y de la comprensión en el interior de una teoría general y fundamental del lenguaje. De lo objetivo a lo subjetivo, para que la hermenéutica cumpla la tarea de hacer comprensible al autor. En traducción literaria, el traductor tiene que comprender al autor en tanto que su texto es expresión de su libertad, además de comprender también todos los problemas de las diferencias entre las lenguas que se traducen, que son mundos diferentes e inconmensurables (Larrosa, 2003).

En la segunda familia de prácticas (*meaningmaker*) el primer borrador queda listo y el traductor buscará coherencia y fidelidad en el significado del texto traducido. En este punto, el traductor se enfrentará con algunos de los problemas que implica traducir en relación con el significado. Así, el traductor tiene que conocer el significado de todas las palabras del texto que va a traducir, para saber qué sentido se acerca más a lo que necesita. Todo signo tiene una dimensión denotativa que se complementa con su dimensión connotativa. En el caso de la novela de Joyce, surge, por ejemplo, la palabra *faucet*, que en español, según el Diccionario de la RAE, significa “grifo”; sin embargo, en la novela es una especie de juego de palabras en el que el grifo tiene la forma de pene y entonces hay un grifo caliente y uno frío; en este *slang* estudiantil, los alumnos lo asocian también a la palabra *suck*, que en español significa sucionar, pero que en inglés tiene fuertes connotaciones sexuales.

Para llevar a cabo la parte dos del modelo, se reflexiona sobre los aspectos teóricos de la traducción, cuáles son sus métodos y criterios de aplicación. Este trabajo se concreta a la primera etapa del proceso de traducción. La etapa de comprensión, que tiene el objetivo de extraer todo el contenido del texto, para que después el traductor se dedique a la tarea de repasar los diferentes métodos de traducción y elegir el que más le convenga. Dicho de otra manera, la comprensión y el análisis del texto no garantizan su buena traducción.

En seguida de tener el primer borrador listo, el traductor se da a la tarea de revisar y corregir la traducción (*text user*). ¿Qué debe tomar en cuenta el traductor para ser fiel a los aspectos pragmáticos (las funciones) del texto que traduce? La primera traducción puede parecer plana; para perfeccionarla, el traductor debe considerar cuáles son los elementos que emplea la novela, qué clase de narrador se utiliza, si está en primera o tercera persona, si combina ambos, si hay más de un narrador; el espacio, dónde ocurre la historia de la novela, cómo está ambientado el lugar; el tiempo, en qué época se desarrolla la historia, en qué momento aparecen los personajes, quiénes son; cuáles son las fechas, las estaciones, los escenarios. Tal vez el traductor tenga que estudiar un poco de psicología para entender cómo están planteados los personajes, cómo los ve el autor, cómo se ven a sí mismos, cómo la historia de cada uno se desarrolla dentro de la historia general y acompañando al personaje o personajes principales.

Finalmente, las decisiones que toma el traductor exigen una lectura crítica (*text critic*) en cualquiera de los cuadrantes, de manera que la cuarta familia de prácticas se activa al elegir traducir de un modo u otro, ya sea que se resuelva un problema relacionado con el código y la semántica o con los aspectos pragmáticos del texto. El conjunto de tareas relacionado con la competencia crítica (*critical competence*) atraviesa todo el proceso de traducción. No hay traductor que no aplique la literacidad crítica.

Una vez que la traducción está corregida y lista para entregarse, sería bueno que el traductor se preguntara cuál fue la finalidad de su traducción, pues si bien es cierto que ya hizo todo un análisis de la obra que lo ayudó a traducir mucho mejor, también es importante que adopte una postura con respecto a la traducción. Cuando la traducción está pulida y se considera que se hizo un buen trabajo, el traductor, como todo buen lector, debe construir una crítica, una reflexión acerca de la metodología, las causas y la finalidad de su traducción. Hay que preguntar también qué puede significar la tra-

ducción literaria en el propio campo o si el estudiante universitario se convertirá en un lector inteligente y sensible. ¿Le agradó llevar a cabo esa traducción? ¿Mantuvo una postura neutral, es decir, su opinión no intervino en la traducción y el texto se mantuvo fiel al autor?

### **Un ejercicio de traducción: comentario**

Nuestra becaria del proyecto *Lectura y Escritura en la Universidad* (financiado por la Universidad Autónoma del Estado de México) se impuso la tarea de poner a prueba la propuesta de la literacidad crítica para la fase de comprensión, necesaria a todo ejercicio traductológico, en la novela *A Portrait of the Artist as a Young Man*, de James Joyce. Hacia el final de la novela, el protagonista ya ha definido que desea escribir y se muestra en el acto de reflexionar con su amigo Lynch acerca de la dificultad de definir la belleza; en el diálogo se revisan distintas propuestas filosóficas, desde Platón y Aristóteles, pasando por Santo Tomás de Aquino; los personajes discuten tanto conceptos como sistemas concretos de teorías acerca de la belleza. En la de Aquino, la belleza requiere: *wholeness* (*integritas*), *harmony* (*consonantia*) y *radiance* (*quidditas* o “the whatness of a thing”). Luego Dedalus cita la frase de Shelley: “the enchantment of the heart”, pero ahora en el sentido de un estado espiritual fascinado por el placer estético y no con referencia al médico italiano Luigi Galvani (1737-1798), quien acuñó la frase al momento de llevar a cabo experimentos con ranas, los cuales le permitieron postular la existencia de impulsos eléctricos en los tejidos musculares (en Fresquet Febret, 2014).

Este pasaje tiene la frescura (y quizá la petulancia también) de un par de jóvenes universitarios que discuten con entusiasmo temas de su interés, ávidos de mostrar la exactitud de sus citas,

la cantidad de sus lecturas y sus personales puntos de vista. Pero, para captar este guiño narrativo, es preciso que el lector (posible traductor) esté en condiciones de ubicar las fuentes y la polémica que desarrollan los personajes. Para ello, se requieren las tareas dos y tres del modelo de Luke y Freebody: lo que se refiere a la reconstrucción del sentido, así como a la identificación de los usos textuales.

Ahora bien, Dedalus quiere establecer una analogía entre la belleza artística y la belleza femenina; para ello, usa de puente la frase ya citada “an enchantment of the heart”; enseguida, se muestra al personaje en el momento justo de la inspiración y, poco a poco, afloran los versos de un poema: “the verses passed from his mind to his lips and, murmuring them over, he felt the rhythmic movement of a villanelle pass through them” (Joyce, 2006: 220). De modo que cuando, por fin, se puede leer el poema completo, éste contiene un cúmulo de experiencia, tanto estética como erótica. Si se planteara, como ejercicio, la traducción del poema, habría que tomar todo lo anterior en cuenta, además de la estructura, la rima, el tipo de composición y de estrofas, etc. Con referencia a las rimas (*ways, days, ablaze, praise, seraphim, rim, him*), lo más conveniente sería que se tradujera al español con rima, pues Joyce quiere manifestar que Stephen es un poeta. El primer resultado de un traductor en formación seguramente será tímido y vacilante; queremos recoger el ejercicio de Claudia (tres primeras estrofas):

¿No estás cansada de los afanes fervientes,  
Seducción de ángeles caídos?

No digas más sobre los días reminiscentes  
Tus ojos mantienen los corazones de los hombres, llameantes  
Y por ellos tus deseos son obedecidos

¿No estás cansada de los afanes anhelantes?  
Más que el fuego, como el humo tus elogios magnificentes  
Se elevan, y al mar son servidos.  
No digas más sobre los días reminiscentes.

La traducción de arriba, como ya se dijo, sería un primer esbozo del poema; es una traducción más bien primitiva, pues en poesía se considera que las rimas que utilizan los pasados participios son pobres y poco expertas. Sin embargo, lo que se quiere demostrar es que a través de la comprensión del texto, con los pasos del modelo de la literacidad como guía, se puede lograr una traducción aproximada, que no transmite del todo la emoción o los sentimientos de Stephen y tal vez no representa mucha inspiración para el lector, pero sí contiene la idea fundamental de lo que está hablando el poema. Lo que significa un gran avance para proceder a la traducción definitiva.

Para finalizar, dejamos ante el lector, la traducción de Dámaso Alonso, reconocido poeta español, para que se observe el cuidado que se tuvo en la composición formal: los octosílabos del original se transforman en alejandrinos; Dámaso Alonso invierte la *villanelle* de Dedalus, ya que la traducción empieza por la cuarteta y le siguen los cinco tercetos, mientras que en la forma original en inglés (aunque este tipo de poema es de origen francés) primero van los cinco tercetos y se remata el poema con una cuarteta. Se fija el estribillo y se respetan los juegos de cambio de lugar de este elemento en el original y en la traducción: “Are you not weary of ardent days?” / “¿No estás cansada de los afanes anhelantes?” En fin, hay todo un estudio del poema original y se nota un gran esfuerzo por recomponerlo en español, con sus apuestas y sus riesgos.

**Poema de Stephen Dedalus**  
**(tres primeras estrofas)**

Are you not weary of ardent ways,  
Lure of the fallen seraphim?  
Tell no more of enchanted days.

Your eyes have set man's heart ablaze  
And you have had your will of him.  
Are you not weary of ardent ways?

Above the flame the smoke of praise  
Goes up from ocean rim to rim.  
Tell no more of enchanted days.

**Traducción de Dámaso Alonso**  
**(traducción en edición de 1983)**

¿No estás cansada de ese ardiente afán,  
Tú, de ángeles caídos seducción?  
No me evoques encantos que se van.

El corazón de un hombre es un volcán  
Por tus ojos que dueños suyos son.  
¿No estás cansada de ese ardiente afán?

Más que el fuego tus laudes altos van,  
Humo en el mar, desde uno a otro rincón.  
No me evoques encantos que se van.

La traducción de Dámaso Alonso pretende ser una traducción alusiva, que despierte la imaginación del lector para que éste pueda zambullirse en el poema. Con el ejercicio anterior se muestra que una primera traducción puede ser llevada a cabo a partir de la comprensión del texto. Estos ejemplos establecen que conocer el contexto y la cultura en los que se escribió una obra literaria es de gran ayuda al hacer una lectura profunda de ella y, como es de esperarse, un traductor de literatura debe hacer una lectura de este tipo para poder acercarse a lo que el autor original quiso expresar y después ponerlo en otra lengua.

La literacidad crítica ayuda al lector-traductor a darse cuenta de que el conocimiento léxico, aunque ligado, debe diferenciarse del conocimiento que se tiene de la cultura. Puesto que si se lee, por ejemplo, un texto en español pero que usa formas lingüísticas con las que no se está familiarizado podría tener dificultades para entender lo que ese texto “significa”. Es decir, para los estudiantes universitarios de lenguas y de traducción no debe parecer obvio que si se habla inglés, o cualquiera que sea la lengua en que está escrito el texto, entonces la lectura y la traducción de la obra son acciones implícitas.

En este trabajo, se concibe la literacidad crítica como un proyecto que prioriza la habilidad de leer y escribir para funcionar en la vida universitaria. La posesión de conocimiento es relevante para convertir al universitario en un ser competente que lo lleve al uso consciente de la palabra escrita y del conocimiento cultural para construir una voz propia con el fin de examinar críticamente al ambiente que lo rodea. La opinión crítica es vital no sólo para pasar un examen o para decir que se “sabe leer”, sino también para decidir qué hacer con la vida de uno mismo. Desde esta postura, entonces, leer no puede centrarse sólo en las letras (decodificar) ni en el texto aislado (sentido), sino que debe incluir la lectura del texto en su contexto y en su relación con los propios lectores (pragmática), además de saber comprender qué hay tras las líneas o entre las líneas de ese texto para poder construir una opinión o crítica.

## Referencias

- Benjamin, Walter (2002). “La tâche du traducteur”, en *Oeuvres I*, Trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz y Pierre Rusch, Gallimard, Mesnil-sur-l’Estrée, pp. 244-262.

- Cardinale, Lidia (2006-2007). “La lectura y escritura en la universidad. Aportes para la reflexión desde la pedagogía crítica”, *Pilquen-I*. Disponible en <<http://www.revistapilquen.com.ar/Psicopedagogia>> (consultado el 17 de junio de 2011).
- Carlino, Paula (2005). *La alfabetización académica*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Cassany, Daniel (2006). *Tras las líneas*, Anagrama, Barcelona.
- Diccionario de la Real Academia Española* (2012). Disponible en <<http://www.rae.es/rae.html>> (consultado el 15 de noviembre de 2012).
- Ferreiro, Emilia (1999). *Cultura escrita y educación: conversaciones de Emilia Ferreiro con José A. Castorina, Daniel Goldin y Rosa M. Torres*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Freebody, Peter (1992) y Alan Luke (1990). “Further Notes on the Four Resources Model”. Disponible en <<http://www.readingonline.org/research/lukefreebody.html>> (consultado el 20 de junio de 2012).
- Fresquet Febrer, José (2014). “Luigi Galvani”, en *Historia de la Medicina*, Instituto de Historia de la Medicina y de la Ciencia (Universitat de València-CSIC). Disponible en <<http://www.historiadelamedicina.org/galvani.html>> (consultado el 13 de mayo de 2014).
- Gee, citado en Anne Gregory (1999). “Constructing Critical Literacy: Self-Reflexive Ways for Curriculum and Pedagogy”, Boise State University, Boise, Idaho. Disponible en <[http://scholarworks.boisestate.edu/literacy\\_facpubs/62/](http://scholarworks.boisestate.edu/literacy_facpubs/62/)> (consultado el 09 de junio de 2011).
- Hammer, Langdon (2006). “Introduction”, en *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Signet Classics, Nueva York, pp. 7-18.
- Joyce, James (1971). *Escritos críticos*, Trad. Dámaso Alonso, Lumen, Barcelona.

- Joyce, James (1992). *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Modern Library, Nueva York [1916].
- Kolawole, S. O. (2011). “La Traduction d’une oeuvre littéraire. Le cas de Chroniques de Mvoutessi 2: Na Mongô ou Le Voyage à Ebolowa de Guillaume Oyônô-Mbia”. Department of French-University of Ado-Ekiti, Nigeria. Disponible en <<http://www.translationdirectory.com/articles/article2042.php>> (consultado el 21 de junio de 2011).
- Larrosa, Jorge (2003). *La experiencia de la lectura: estudios sobre lectura y formación*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Luke, Freebody y Land (2000). “Literacy and the Four Resource Model”. Disponible en <[http://criticalliteracy.freehostia.com/index.php?journal=criticalliteracy&page=article&op=viewPDFInterstitial&path\[\]=35&path\[\]=31](http://criticalliteracy.freehostia.com/index.php?journal=criticalliteracy&page=article&op=viewPDFInterstitial&path[]=35&path[]=31)> (consultado el 29 de mayo de 2011).
- Ortega y Gasset, José (1996). “Miseria y esplendor de la traducción”. *Teorías de la traducción: antología de textos*, Dámaso López García (dir.). Universidad de Castilla, La Mancha, Servicio de Publicaciones, Albacete.
- Temple, Charles (2007). “Critical Thinking and Critical Literacy”. Disponible en <<http://www.criticalthinkinginternational>> (consultado el 15 de junio de 2011).
- Walsh, Cathy (2000). “Four Roles & Literacy Frameworks”. Disponible en <<http://www.docstoc.com/docs/85195513/The-Four-Roles-of-a-Literate-Person>> (consultado el 17 de junio de 2011).
- Webster’s Dictionary* (2012). Disponible en <<http://www.webstersonline-dictionary.org>> (consultado el 17 de junio de 2011).

## TEMAS E INTERTEXTUALIDADES EN LOS CUENTOS DE JOSÉ LUIS GONZÁLEZ

*Raúl Aristides Pérez Aguilar\**

### **Introducción**

“JOSÉ LUIS GONZÁLEZ (1926-1996) fue un artista de la narración y un enamorado de las ideas”, asienta Edgardo Rodríguez Juliá en el epílogo a la *Antología personal* que reeditó la Universidad de Puerto Rico en 2009, y cuyo contenido puede ser tomado como el compendio de las distintas etapas de un cuentista que publicó su primer texto en 1942, apoyado por Juan Bosch, y que concluyeron 50 años más tarde en México. La aseveración no es falsa porque los mundos narrados por José Luis González muestran una singular prosa y un tratamiento a veces sinuoso de los temas que lo condujeron a la consecución de un estilo desde una edad temprana, seña

\* Universidad de Quintana Roo, Director General de Investigación y Posgrado. <au perez@uqroo.mx>.

de que el propio González llegó a madurar mediante la escritura cotidiana de toda su época ocurrida en el Caribe, Europa, México y Estados Unidos. El enamoramiento es, por otra parte, un subterfugio de todo escritor.

La cuentística de José Luis González, su narrativa en general, parte del rigor excepcional que poseía el maestro para la observación superficial y profunda de los procesos, encabalgamientos y yuxtaposiciones de los hechos vistos, vividos u oídos en los solares, comunistas o no, por los que anduvo como traductor, corresponsal, estudiante, profesor o amante. Sus textos, algunos, se asemejan a cuadros de costumbres, pero al estar estructurados alrededor de un conflicto se animan y se convierten en cuentos. “Mar” y “Cangrejeros”, que ejemplifican estas postales costumbristas iniciadas con descripciones y salpicadas después con acciones temerarias, son relatos de adolescencia, los primeros pasos de un “cuentista nato de nuestra tierra”, como lo caracterizó Francisco Matos Paoli en el prólogo a *Cinco cuentos de sangre* (1945), su segundo libro, bien acogido al igual que *En la sombra* (1943). En gran medida, éstos serán basamento y columnas sobre las que se asentará una producción itinerante que llevará al lector desde el campo puertorriqueño hasta las selvas coreanas, pasando por París, Nueva York, Praga, San Juan, Cuernavaca y el paisaje mexicano.

José Luis González siempre tuvo muy presente a Puerto Rico, porque, a pesar de que parte de su literatura se arrellane en paisajes ajenos a la isla, su idiolecto y el dialecto caribeños no desaparecen, salvo en contados casos. Varias plumas han criticado esta situación sin percatarse de que la hondura de la prosa gonzaliana, sus denuncias y riqueza expresiva son más universales y valiosas que la terquedad de escribir sobre el terruño en donde, si bien existen y seguirán existiendo situaciones e historias peculiares, las guerras mundiales no tuvieron los mismos matices que en Europa y nunca sufrió bombardeos con *napalm* y otros químicos nefastos. Pero, salvo esta lejanía topográfica con la insula en algunos relatos

(*Mambrú se fue a la guerra*, “El arbusto en llamas”, “La tercera llamada”, “El oído de Dios”, “Esta noche no”, “En este lado”), y de otra relativa en que el trasplante de lo puertorriqueño fuera de la isla es evidente (*Mambrú se fue a la guerra*, “En Nueva York”, “El pasaje”, “La noche que volvimos a ser gente”, “Paísa” y las tres narraciones de *Las caricias del tigre*), el resto de la producción gonzaliana (desde “El viento”, de 1942, hasta *La llegada*, de 1980) tienen como escenario los aromas y el habla de Puerto Rico.

En este artículo se recorre la narrativa cuentística de José Luis González, con el objeto de estudiar en ella la itinerancia de los fondos de escena, los temas recurrentes, los trasplantes del carácter puertorriqueño allende las fronteras líquidas y las posibles intertextualidades con otras obras.

### Los temas: el campo

El campo puertorriqueño con aromas mezclados de caña, huelga, amor, muerte, explotación y traiciones arropa gran parte de la cuentística gonzaliana, la envuelve y es telón de fondo al mismo tiempo; es un campo salpicado del “tiempo muerto”, venganzas y riesgos con los que los personajes tejen y destejen sus destinos de gente pobre e ignorante o de explotador prepotente, es un rincón del mundo lindado por guardarrayas en el que hachas, herbicidas, machetes y malos tratos son las armas con las que se enfrentan sus pobladores.

En este campo, en este exterior ajeno, deambulan seres como sombras, plagados de agüeros nefastos cuyos crímenes, enredos, violaciones, éxodos y miserias dan la nota dramática o trágica, pero también este mismo campo se convierte en enemigo mortal y cárcel, sitio en el que no es posible expulsar la pobreza, aunque sí mantiene enfrentados a los jíbaros miserables y a los explotadores variopintos. Veámoslo más en detalle.

Los dos cuentos mencionados (“Mar” y “Cangrejeros”) son accidentes de la vida junto al mar. El primero estremece la noche, como Sultán con sus ladridos, y surge del agua negra, como el tiburón repartiendo furiosos coletazos; luego, todo es sombra y salitre sobre los hombres que siguen remando con fuerza. El segundo es la desgracia de un joven que ha matado en un “barrio bajo” a su agresor y es apoyado por los habitantes “de bembes gruesos, nariz roma y pasa colorada”, por una población trashumante que vende los *jueyes* en la ciudad y en la cual nunca hubo rencillas o disgustos por cuestiones pecuniarias. Una comunidad macondiana incipiente.

En “El cacique” el campo se tiñe de las brutalidades del jefe político de la comunidad, pero el día de comicios los votantes son encerrados en los ranchos por el cacique y sus matones; más tarde aparece el cadáver de “un tipo repugnante, bajito, ventruado y cabezón”. El final del cuento es la elipsis del crimen: el mulato asesino baja la cabeza y el viejo solloza ¡Yuyo! Con este colofón, la voz narradora, un niño de 11 años que se atreve a evocar la lectura de *El Quijote* cuando dice que Yuyo movía los brazos largos como aspas de molinos sobre las cabezas de los jíbaros, crea la zozobra necesaria para que el lector, al igual que el viejo, suponga quién mató a don Rafa, el cacique, y por qué. El uso de esta estrategia discursiva que evade el detalle del acto criminal deja caer, al mismo tiempo, el propio peso de esa elisión en el desenlace y provoca la participación del lector.

Pero el campo se siente también como el lugar para no permanecer, como el sitio en el que se diluyen las esperanzas, como el solar en el que la felicidad no es alcanzable después de haber probado las delicias de la ciudad o del pueblo, de otro tipo de vida. “La esperanza” y “La hora mala” cuentan las peripecias de Celestina y Engracia, quienes inician su nueva vida como sirvientes en el pueblo y terminan como prostitutas en burdeles de segunda, sabiendo que un día serán echadas a la calle cuando ya no sirvan

para los trabajos de cama. Estas dos mujeres se niegan a regresar al campo, la vida las aterra y prefieren lo fácil del oficio. Celestina termina siendo negada por la familia; Engracia, por su parte, es herida por su propio hermano en el burdel. Este acto de sangre es sólo un recuerdo de José Collazo, quien vuelve a dormirar horneado por el calor debajo de la lámina de zinc de la tienda. Son cuentos temática y estructuralmente cercanos (las acciones de los microrelatos dadas en analepsis, sobre todo, evidencian esta semejanza) con personajes casi gemelos.

Veamos sus semejanzas en el siguiente cuadro:

	“La esperanza”	“La hora mala”
Personajes	Celestina Tano padre	Engracia José padre
Oficio de la mujer	Sirvienta primero y prostituta después	Sirvienta primero y prostituta después
Presente	En el rancho, el viejo Nacho espera noticias de su hija	José Collazo dormita en la tienda.
Analepsis	En el burdel, Tano conversa con su hermana Celestina y la niega	En el burdel, José mata al acompañante de su hermana y la hiere
Presente	El viejo Nacho espera noticias de su hija	José Collazo dormita en la tienda

En ambos textos se plantea que la única solución a la pobreza es ir a la ciudad, aunque ésta envilezca y corrompa a las muchachas y se cobre de este modo el derecho de piso. No son textos moralistas, son relatos que exhiben las situaciones del campo, en donde existe una preocupación por el cuidado de los hijos, y las oportunidades de la ciudad, en la que no hay padre que vigile las acciones de la prole, en flagrante contradicción.

Esta oposición aparece también en “El ausente”, cuyo personaje, luego de “haber visto mundo”, regresa al campo después de 10 años, cargando una vida errante y la desgracia de haber sido

traicionado por su esposa, pero al sentir que ese campo lo ahoga, decide retornar a la ciudad sin importarle el llanto de su madre que da la nota melodramática al texto. Marcial anda huyendo de sus recuerdos, pero al no poder matarlos (la madre y el hermano abandonados) regresa al campo y, al no poder deshacerse de los otros (el salario infalible cada sábado, el tiempo libre), vuelve a la ciudad. En este vaivén se adivina un personaje insatisfecho e inestable que desprecia el campo y que prefiere refugiarse en el “ruidoso trajín de la maquinaria”, porque en el campo se trabaja para vivir y no se gana mucho mientras que en la ciudad hay más cosas que hacer.

“La carta” y “En el fondo del caño hay un negrito” contienen matices distintos sobre el campo y la ciudad. Con pinceladas ágiles se delinea a Juan, y su carta resulta una gran mentira verificada sólo al final de este breve relato que compendia, en misiva y acciones, la desgracia de los habitantes de la central que han emigrado a San Juan en busca de una vida mejor. En el puente de Cantera donde el negrito Melodía moja su muerte, aparece el tránsito a la ciudad, el arrabal pestilente y el hambre que obliga al padre a traquetear para ganarse algún dinero. Si en “La carta” San Juan es sólo un fantasma, no únicamente porque el paisaje urbano esté diluido, como visto desde un vidrio esmerilado, sino porque lo que se cuenta en la carta es una exageración de la bonanza de la nueva vida<sup>1</sup> del pobre que tiene que fingirse tullido para ganarse una moneda y pagar así el servicio postal; en “En fondo del caño...” la ciudad sí aparece, se concretizan las guaguas, el puente, el caño resaltados aun más por el tono de miseria que lo nutre y en donde Melodía no es la esperanza, sino el presente aciago de los pobres. La ciudad aparece tan real como la casucha sembrada en medio

<sup>1</sup> Parfraseo aquí la impresión que tuvo José Luis González durante la conversación sostenida con Cheo, su sirviente y base del personaje que encarna en Juan, once años antes, detallada en *La luna no era de queso*, p. 133.

de aquel brazo de mar y sus moradores, también lo es el puente como símbolo de la huida y la esperanza y los automóviles como símbolos del progreso. Pero el negrito Melodía es sólo un pobre más echado al mundo que busca al otro negrito que le sonríe en el agua. Los finales de estos dos cuentos muestran a un escritor que empieza a madurar en el uso de la elipsis y la sugerencia.

El campo es también el lugar propicio para la lucha entre contrarios. En “El compadre” la pelea se establece entre el trabajo que forja progreso y la holgazanería que entume el futuro; en “En la sombra”, entre el poder yanqui plagado de injusticias y la ignorancia que hace más profundas las sombras de los jíbaros; en “El despojo”, entre capitalistas que despojan tierras, amores y pobres sin futuro; en “Breve historia de una hacha”, entre el campesino deshonrado y el americano violador cuya acción, en elipsis, lo condena a morir con un hacha en el cráneo.

El campo convierte al hombre en una sombra cuando pierde sus tierras bajo el poder de los gringos en “La desgracia”, y la pobreza le calcina los músculos en el tiempo muerto en “La guardarraya”. Pero también es el propiciador de las circunstancias para que se cree cierta conciencia sindical como en “El viento” y “Miedo”, y para que no se abandone porque, si se hace, cobrará muy caro esa osadía del jíbaro como en “El enemigo”.

Estos cuentos de profundo telurismo puertorriqueño fueron escritos entre 1942 y 1954, etapa que podríamos llamar de color local, de retrato prosopográfico o de relato autóctono, y señalan las contradicciones de la vida de los jíbaros y de las características de sus enemigos naturales. Son textos cuya hechura sencilla de traslapes temporales permite ir acomodando las realidades que se van enlazando en planos narrativos de fácil acceso. No se trata de textos experimentales, sino de narraciones llanas sólo a veces alteradas en su cronología por analepsis o relatos alternados que llegan a embonarse, como en “La despedida”, o que nunca se cruzan, como en “El arbusto en llamas”. La producción gonzaliana con esta temática

rezuma una pasión por querer mostrar lo que está ocurriendo en el campo puertorriqueño y por el deseo de hacer testimonio desde la ficción de una realidad en la que personajes y acciones se mezclan en intrigas de escándalo o tragedia. En suma, los vericuetos por los que transitan jíbaros, españoles, gringos y avecinados son convertidos en senderos de ida y vuelta a un campo en descuido y amenazado por la avaricia, el temor y la ignorancia.

### **Los temas: la ciudad**

Son varias las ciudades que enmarcan las acciones de un número considerable de cuentos de José Luis González. Una de ellas, sin duda, destaca entre todas: Nueva York, pero también están París, Cuernavaca y San Juan. Textos como “El vencedor”, “El escritor”, “En Nueva York”, “El pasaje”, “En este lado”, “Historias de vecinos”, “¿Qué se hicieron los aztecas?” y “La noche que volvimos a ser gente son muestras del andamiaje cuentístico que ocurre fuera del campo puertorriqueño y que continúa presentando, entre instantes trágicos y bullanga caribeña, las contradicciones entre personajes desiguales pero, sobre todo, entre boricuas y gringos en territorios ajenos a los primeros.

### ***Nueva York***

“El pasaje”, “En Nueva York” y “Paisa” son tres espirales que giran sobre un mismo eje temático: la vida de los puertorriqueños en la gran urbe. Tanto Marcelino Pérez como Jesús Rodríguez y Andrés naufragan en la ciudad buscando trabajo y dinero para, ya derrotados por no haber podido alcanzar el *American way of life*, regresar a Puerto Rico; el primero, con una pulmonía que segura-

mente acabará con él, intenta robarle el bolso a una mujer, los otros dos –en finales semejantes– son baleados por policías que sonríen ante la cámara del fotógrafo de prensa (“El pasaje”) y se ensañan con el asaltante (“Paísa”). La ciudad aquí parece tener una fuerza de selección natural que acaba irremediabilmente con el débil y sólo deja con vida al más capacitado. Pero estos dos cuentos son sólo el preludio de lo que aparecerá más adelante en otros dos textos escritos una década más tarde uno, y tres el otro.

“La noche que volvimos a ser gente”, un relato narrado en primera persona frente a un interlocutor fantasma que lo convierte así en monólogo, muestra el trasplante en la clandestinidad de las costumbres puertorriqueñas en Nueva York. Un hombre caribeño sale de su trabajo para asistir al nacimiento de su primer hijo, toma el metro y se produce un apagón. Después de varias horas, sale a la superficie y se percata de que en ninguna parte de la ciudad no hay luz. Llega a su casa y ve que el parto ha sido alumbrado con las velas que han llevado los vecinos. Feliz, oye una música que le llega para armonizar el momento. Pronto se da cuenta de que en la azotea de su edificio se está desarrollando una fiesta y sube para saborearla. Estando arriba puede contemplar el panorama y ve que en las azoteas de los edificios aledaños también hay bachatas ambientadas por la oscuridad y los bongoes de sus paisanos.

En este texto está presente el Caribe con sus señas lingüísticas particulares. En pleno Nueva York existe este lenguaje que identifica al puertorriqueño; son voces patrimoniales de su dialecto que utiliza todos los días para comunicarse con sus coterráneos en medio de la vida agitada de la urbe. Así, dice el personaje que si ven que uno tiene “la *morusa* tirando a *caracolillo*” lo tratan mal, que cuando entró a su casa eso parecía la “olimpiada del *bembeteo*”, que ella –su mujer– era la que acababa de salir de “ese *brete* del parto”, que la “*bachata* era buena” esa noche de luna, como en Puerto Rico, y que en las azoteas “está *chévere* la cosa”.

Hay también un uso considerable de palabras inglesas que constituyen el léxico fundamental de los puertorriqueños en Nueva York. Entonces aparece el *foreman* judío pero buena persona a quien le pide el personaje un *overtime*, están también las *norsas* y los doctores, el trabajo en la *factoría* y el desayuno de *hot dogs*, el constante *trobol* (*trouble*), el transporte en *subway*, el *ponchar* la tarjeta antes de salir, el *brother* de camaradas, el *party* de cumpleaños y los *rufos* (*roof*) llenos de gente que contempla la luna y las estrellas durante el apagón, acompañados de guitarras, güiros y cantando “Preciosa, preciosa te llaman los hijos de la libertad”.

Este trasplante momentáneo y surgido gracias a la falla de la tecnología gringa hace que la gente vuelva a ser gente en un lugar que sienten como ajeno y cuyas azoteas son el marco perfecto para darse una oportunidad de gozar de la bachata y de reflexionar —como lo hace el personaje— sobre el futuro de los hijos en un sitio así. Mientras los neoyorquinos se ensimisman a causa del apagón, los puertorriqueños vuelven a ser ellos y miran al cielo después de no haberlo hecho a causa de los millones de luces artificiales que resplandecen durante las noches. Han olvidado que las estrellas aún existen, y desde sus archipiélagos bullangueros todos los habitantes del barrio se divierten, aunque sea sólo por esa noche inolvidable.

La dicotomía entre ambos sitios (Nueva York y Puerto Rico) se evidencia: la modernidad luminosa de Nueva York (lo artificial) y la costumbre oscura de Puerto Rico (lo natural), el dialecto regional puertorriqueño (lo natural) y el préstamo lingüístico inglés (lo artificial), el *foreman* judío (lo extranjero) y la morusa tirando a caracolillo (lo local).

“¡Qué se hicieron los aztecas?” es el último cuento que escribe José Luis González sobre la singularidad de Puerto Rico en Nueva York. Es un texto de madurez, al igual que el anterior, pero también es un reencuentro y una despedida de una ciudad que sigue,

como en los demás cuentos sobre el tema, recibiendo migrantes y angostando las perspectivas de vida de muchos de ellos. Es el relato de un escritor maduro que se encuentra con sus recuerdos mientras busca la Washington Square en Nueva York. Pasea por el Village y termina en un bar decadente del Bronx con un amigo a quien no veía desde hacía más de treinta años. Se reconocen y se cuentan las versiones que tienen de la vida, de la literatura y del cine. Reviven los años duros en la gran urbe.

El personaje José cuenta a su amigo qué pasó con los aztecas durante la conquista y, sin querer, le tumba la trama de la película que piensa hacer sobre los antiguos mexicanos. El hombre es un pobre diablo alcohólico y culto que vive de limosnas, y entre las copas de coñac se lamenta del destino final de tan noble pueblo y también del de su película. Se despiden. José toma un taxi cuyo conductor es un joven puertorriqueño que a los únicos aztecas que conoce son a los del equipo del fútbol que perdió el campeonato frente al Cosmos de Pelé. Un taxista para quien el mejor deporte es el beisbol y el mejor equipo, los Piratas de Pittsburg.

De nuevo el trasplante, pero ahora en un puertorriqueño de tercera o cuarta generación que ha perdido contacto con la cultura de sus antepasados. Un puertorriqueño agringado, un híbrido que seguramente dice “tengo que vacunar el tapete” en flagrante calco de “*vacuum the carpet*”, que no destruye el español ni entorpece la comunicación, pero que muestra un grado de incultura –al menos histórica– no sólo de los taxistas de Nueva York, sino de los latinoamericanos –particularmente de los puertorriqueños– en el país de la tecnología. De nuevo aparecen las dicotomías, ahora entre el pasado (el personaje maduro José) y el presente (el joven puertorriqueño), entre la cultura del escritor famoso y la ignorancia supina del taxista Frank Escalona.

En el taxi, José recuerda la apasionante realidad de la comunidad hispana en Nueva York, que se había fraguado en las entrañas

mismas de la Gran Ballena y con la que soñó unificada alguna vez de joven. Recuerda los cuentos de *Spiks*<sup>2</sup> y la música de Pedro Navaja en la voz de Rubén Blades. Pero en ese momento todo ha cambiado. La inmigración puertorriqueña a Nueva York iniciada en tiempos de guerra (1898), cuando la isla sintió en su propia tierra el poder de los Estados Unidos, y cuyo número en el año 2020 será mayor a los habitantes de ésta, nutre la narrativa de José Luis González y le propone la comparación entre realidades diferentes con las consabidas mezclas de culturas y lenguas.

### *París*

“Historias de vecinos” sucede en París, lugar en el que la necesidad de un empleo lleva a un puertorriqueño hasta un almacén en donde hay otro antillano, un martiniqueño, exactamente, ya entrado en años, a quien debe reemplazar. El hombre se suelta la lengua y le habla del lejano Caribe, de sus frutas, del sol y del mar, y la experiencia del muchacho —el personaje narrador— opone estas visiones ensoñadas al París de traspacios malolientes y sórdidos. Finalmente, el joven se conduele, decide no quitarle su trabajo y aceptar la invitación de Sylvie, su amante francesa, quien financiará su estancia hasta que termine de hacer su tesis.

De nuevo las oposiciones aparecen, ahora en París. De los aromas de las frutas caribeñas se pasa al de la ciudad, de la ama-

<sup>2</sup>Título del libro de Pedro Juan Soto que es, al mismo tiempo, un insulto que designaba a todos los hispanos en Nueva York, pero que los puertorriqueños, en particular, soportaron. La voz pudo haberse originado de la pronunciación hispana de [espík] y no de la inglesa [spík].

bilidad del martiniqueño –su vecino– a la actitud de explotación de Mignolo –el francés de la agencia de colocación–, del mar y sol tropicales al fraude solar de la Costa Azul, de la eterna primavera caribeña a la llovizna parisina.

Este cuento de nuevo retoma las contradicciones entre lo local y lo extranjero y une a otra sección del Caribe con Puerto Rico. Los personajes se reconocen como vecinos caribeños y se identifican alrededor de una taza de café humeante, uno en espera de mostrarle el almacén al nuevo empleado –el martiniqueño–, y el otro decidido a respetarle su empleo y vivir a costillas de una mujer, aunque no le guste la idea.

### *Cuernavaca*

Pudo ser Mérida o Oaxaca, pero José Luis González decide instalar “En este lado” en Cuernavaca, donde Nacho, el dueño del restaurante, saca a empujones a un gringo que le ha pedido que haga salir del lugar al negro que come en una mesa y que es gran amigo de Nacho, porque aquél no está acostumbrado a comer en compañía de gente de color. En varias analepsis puestas como relatos paralelos se narra el amor entre ese negro y su amante blanca en Estados Unidos, sitio en donde intolerancia y agresiones de los vecinos de la chica hacia negros y judíos termina por separar a la pareja. Lo que guía el cuento es el singular amor que González toma como pretexto para desencadenar su posición ideológica ante la sociedad gringa intolerante y absurda, tema tratado ya de refilón en “La tercera llamada” y con profundidad en “El arbusto en llamas” y “Esta noche no”, ocurrido también en territorio mexicano, pero que en “En este lado” alcanza tintes dramáticos.

### *San Juan*

A lo presentado ya habría que agregar otras historias como “Santa Claus visita a Pichirilo Sánchez”, en el que se nos presenta un Santa Claus discriminador de morenos en medio de la peligrosidad de un barrio y en donde un niño tiene sus esperanzas puestas en una escopeta mientras violan a su hermana. “El vencedor” y “El escritor” muestran los oficios de dos personajes: uno que, ya viejo, tiene que pelear para sobrevivir, y otro que, ajeno e ignorante de lo que ocurre en la calle (una revuelta que acaba con un muerto inerme), se queja de vivir en un país donde nunca pasa nada.

#### **Los temas: la guerra**

Amén de las novelas *Mambrú se fue a la guerra* y *La llegada*, José Luis González recurre al tema en dos cuentos: “Una caja de plomo que no se podía abrir” y “El arbusto en llamas”. La guerra es la misma, la de Corea, un conflicto ajeno a Moncho Ramírez cuyos restos llegan al ranchón en una caja de plomo y son sepultados ante el estupor de la madre enloquecida de dolor. Aquí, la voz narradora, un joven amigo de Moncho, siembra los recuerdos que tiene del muerto mientras la tragedia transcurre y, al final (un final elidido), como sabe un poco de inglés, lee cabalmente el aviso de reclutamiento militar que le ha llegado días antes.

“El arbusto en llamas” es un texto más complejo. Su estructura está basada en relatos paralelos que nunca llegan a cruzarse ni en el presente ni en el pasado pero que contienen similitudes en las que Lee Maloy participa. En un microrrelato narrado en analepsis, él y otros amigos, en Estados Unidos, prenden fuego a un negro, violador, al parecer, de una putilla blanca que se había “acostado con medio pueblo” menos con Maloy, a pesar de que un día trató de violarla en el bosque. En el otro (narrado en presente), Maloy

es rociado con *napalm* por sus propios compañeros del avión derribado por los fusiles coreanos. Se trata entonces de dos relatos híbridos, heterotópicos, pero semejantes temáticamente, en los que se cumple el viejo refrán popular: “el que a hierro mata, a hierro muere”.

### Las intertextualidades

No es extraño haber oído que todas las novelas posteriores a *El Quijote de la Mancha* están en deuda con ella: planteamientos diversos sobre estrategias discursivas (metadiégesis, ritmo narrativo, focalización, etc.), así como distribución de elementos isotópicos encaminados hacia la consecución de una coherencia temática. Inconsciente o automáticamente, se comenta en los círculos literarios, algún texto se manifiesta en otro o en otros textos determinados entablando de ese modo relaciones y diálogos más o menos reconocibles bajo formas diversas del discurso. Estas relaciones o conjunto de ellas entre texto y texto (escrito y particularmente literario) es lo que conocemos como intertextualidad. Es decir, el intertexto es la puesta en circulación de un mosaico construido de citas ofrecidas *sin comillas*, de ahí que sea difícilmente localizable su origen dejando de lado el problema de fuentes o influencias. Hay, sin embargo, elementos reconocibles que auxilian en la confrontación de textos y en la búsqueda de reminiscencias intertextuales.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> La relación intertextual que existe entre un texto y la red de significación que se ha tendido con otros (el llamado intertexto) depende no del texto mismo o de su autor, sino de la persona que observa el texto y que lo usa para un fin determinado, uso nacido de la observación de las constantes (estilísticas, temáticas, estructurales, metafóricas, etc.) de varias obras. En otras palabras, la intertextualidad es el producto de la mirada que la descubre y que la va construyendo con base en fragmentos sin comillas de obras semejantes formal o temáticamente.

Por otro lado, es preciso distinguir entre una intertextualidad general (relaciones intertextuales entre textos de diferentes autores) e intertextualidad interna (relaciones intertextuales entre textos del mismo autor).

Localizar la intertextualidad se dificulta si se desconocen las relaciones (mediante cartas, conversaciones, etc.) que se han dado entre los escritores, pero se facilita si estas circunstancias han sido ventiladas por alguno de ellos. Éste es el caso de la intertextualidad que aparece en dos obras muy conocidas: *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes, y *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. Dice Lisbeth a Franz en *Cambio de piel* (1979: 91): “¿Sabes que la abuelita de Javier hacía el amor con un camisón que tenía un agujero bordado?” Y en *Cien años de soledad* (2007) se asienta que “Tan fascinado estaba [Aureliano Segundo] con la visión que tardó un instante en darse cuenta de que Fernanda se había puesto un camisón blanco, largo hasta los tobillos y con mangas hasta los puños, y con un ojal grande y redondo primorosamente ribeteado a la altura del vientre”. Poco importa que los referentes inmediatos sean un “ojal primorosamente ribeteado” o un “agujero bordado”, o que los vestidos de dormir sean camiones; en tanto que la escena es idéntica, lo que vale es ella misma para determinar una intertextualidad evidente que ambos amigos comparten. ¿Quién copió a quién? ¿Quién noveló para quién? ¿Alguien ajeno a ellos contó la anécdota, quién la hizo suya primero? Las dos novelas se publican el mismo año (1967) en que ambos escritores tuvieron muchas horas para conversar e intercambiar ideas mientras fabricaban guiones de cine y se detenían mucho tiempo en colocar una coma o en describir el portón de una hacienda. Quizá en una de esas charlas apareció la anécdota y ambos echaron mano de ella por jocosa y nueva.

Me propongo, bajo esta premisa, analizar la posible intertextualidad temática y discursiva entre los cuentos de José Luis González y textos de otros autores que cultivaron tanto la narración

corta como la novela, lejos quizá, de verse tan cerca en manos de la crítica.

**“Encrucijada”, de José Luis González,  
y “La intrusa”, de Jorge Luis Borges**

En ambos textos y con fórmulas elásticas que permiten emparentarlos, aparece la figura femenina como la generadora del conflicto entre amigos (“Encrucijada”) y entre los hermanos Nilsen (“La intrusa”); en los dos casos, el amor filial es roto o descosido por una presencia ajena al mundo masculino que sitúa a los hombres en un plano desconocido y los enfrenta: “los dos estaban enamorados [de Juliana]. Esto, de algún modo, los humillaba”<sup>4</sup> (“La intrusa”), y “Le dolía saber que aquella mujer nunca podría ser suya porque pertenecía a otro, a su amigo”<sup>5</sup> (“Encrucijada”).

Esta misma presencia es la causante de los celos que los llevan a no pronunciar el nombre de Juliana y a llorar de bruces sobre la tierra, sintiendo que una traición está en puerta, y también a pensar que el compartir la mujer no ha sido la mejor solución a su exasperante existencia. El menor de los Nilsen acepta el juego —el préstamo de la mujer— pero con ello empeora la situación con el hermano; Baldomero, por su parte, decide robarse a Tonila.

La conformación de ambos triángulos es similar y los traicionados son los hombres mismos gracias a la discordia de un tercer elemento necesario que irrumpe con fuerza en sus vidas y a la seducción que los engulle. Hay, sin embargo, una sola solución al conflicto: “‘Hoy la maté. Que se quede aquí con sus pilchas’”,

<sup>4</sup> Todas las citas están tomadas de Jorge Luis Borges. *Nueva antología personal*, Barcelona, Bruguera, 1980.

<sup>5</sup> Todas las citas están tomadas de José Luis González. *Todos los cuentos*, México, Alfaguara, 1997.

anuncia el mayor de los Nilsen” (“La intrusa”), y “Por eso cuando el amigo de antes, sin decir una palabra, sacó el cuchillo y de un solo golpe se lo hundió en el pecho, [Baldomero] se echó bruscamente para adelante” (“Encrucijada”).

En ambos casos, el crimen propone la vuelta a la vida de antes. En el de los Nilsen, la muerte de Juliana es otro vínculo que ata a los hermanos; en el otro, es el honor vengado que abre un nuevo camino para José en la encrucijada. En los dos, se asoma la fuerza de un sentimiento filial que parece ser más grande que el amor hacia la mujer: “— ¡Si no es por ella, es por él! Pensar que fui como un hermano con él. ¡Si no es por ella, carajo!” dice José (“Encrucijada”), y “Caín andaba por ahí, pero el cariño de los Nilsen era muy grande” (“La intrusa”).

De los triángulos desaparece un ángulo y los dos que permanecen (los Nilsen) sólo son puntos entre los que se tiende una sola línea afectiva (“La intrusa”), mientras que en “Encrucijada” se desparraman, quedan disueltos, aunque, en un instante, José duda y quiere acabar también con Tonila “pero ya le pesaba el arma en la mano”, construcción casi idéntica a la del personaje del cuento “Un hombre”, del propio González: “El machete de pronto le pesó una enormidad” (49), y a la actitud del marido burlado de *Balada de otro tiempo* (novela con la que González obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia en México, en 1978), quien cambia de parecer en el último momento y deja con vida a la traidora.

La traición fue de los dos (Baldomero y Tonila en “Encrucijada”, y los hermanos Nilsen en “La intrusa”), parece gritar la trama desde el fondo de ambos relatos, y aquí precisamente se encuentra un filón de intertextualidad, pues es la traición la que finalmente provoca la intriga de las historias e inicia la lucha por defender el amor que a los personajes les interesa más conservar y quienes, al final, quedan libres pero atados a una complicidad criminal por haber matado a la intrusa y una amistad que valía más que el deseo carnal.

Ambas historias cuentan con algunos años de diferencia en su hechura. González escribe su texto en 1943, en tanto que Borges lo publica en 1949. Nada asegura que el argentino conociera el relato del caribeño, quien lo publica en el volumen *Cinco cuentos de sangre*, en 1945. Lo que sí es evidente es la singularidad de las historias en las que no hay sólo un elemento perturbador, sino dos: la complicidad y la traición. Y ambos autores las llevan al extremo con muertes que no significan el final sino el principio de la libertad, pues la encrucijada se abre para José: “— A ver a dónde diablos se llega por aquí [...]” (97), y los Nilsen: “Se abrazaron, llorando [...] con la obligación de olvidarla [a la intrusa]” (194).

### **“Paisa”, de José Luis González, y “Estrellas de noviembre”, de Mauricio Magdaleno**

Los dos relatos muestran la vida de dos personajes castigados y marginados por la pobreza, quienes, deseosos de cambiar su situación, planean asaltar un negocio, pistola en mano. Andrés, en Nueva York, tiene su blanco en una bodega hispana: *Spanish-American Groseery*, mientras que el Gaby se fija en *El amor chiquito*, cerca de Peralvillo, en la ciudad de México.

En las dos historias, la estructura temporal nos da cuenta de los avatares de los protagonistas metidos en un pasado nebuloso que no promete futuro, uno en Puerto Rico (Andrés) y el otro en la ciudad de México (Aurelio). En ambos hombres sigue anclado el lastre de la pobreza y el despojo cuyo fondo oscuro los orilla a la única salida que tienen: el robo. “En el principio fue el hambre” (“Paisa”); “El caso es que necesito unos fierros para el domingo”<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Todas las citas están tomadas de José Luis González. *Todos los cuentos*, México, Alfaguara, 1997.

(“Estrellas...”); “—¡Sí, claro! Lo que pasa es que no la venden en botica y pa conseguirla hay que tenerlos en su sitio” (“Paisa”).

La pobreza hermana a los personajes, también la estructura de los asaltos (búsqueda de cómplices y de víctimas, nerviosismo). Y no sólo eso, las acciones climáticas los acercan aún más.

A la hora de la acción, la singularidad de cada uno de los asaltos planeados empieza tropezando con escollos, porque Andrés no ve “al amigo del dueño de la bodega, que esperaba la hora de cerrar para dar comienzo a la partida de dominó, sentado en la trastienda” (“Paisa”) ni Gaby y Aurelio esperaban, ya en el interior del establecimiento con la cortina metálica abajo, que “un bramido afuera (ordenara) abrir” (“Estrellas...”). Estos escollos precipitan ambos robos al fracaso y a un intento de huida que no tiene un final feliz. El final, sin duda, es la intertextualidad más clara que hermana a los textos: “lo dejaron un rato largo con la muerte mirada fija en el pedazo de cielo extraño, sucio de nubarrones oscuros que se tragaban las últimas estrellas frías” (“Paisa”); y “Luego ya no se movió. En el charco, agudísimo, titilaban las altas estrellas de noviembre” (“Estrellas...”).

Sin embargo, hay diferencias en ambas muertes. La de Aurelio es menos violenta, ya que sólo recibe dos balazos del policía en su intento por escapar de la tienda, mientras que en la de Andrés hay saña pues, ya tumbado, recibe tres del policía gringo a quemarropa, por la espalda.

Así, “Estrellas” resulta ser el último hilo signico de una intertextualidad amasada a lo largo de ambas narraciones y que descarga sobre ellas los significados de lejanía y desamparo en estos personajes inmóviles y ajenos, por fin, a la pobreza que los condujo a una muerte casi idéntica.

“Paisa” y “Estrellas de noviembre”, cuyas tramas tienen evidentes puntos de contacto que los emparentan en más de un aspecto,

hace suponer que no es imposible que González conociera el texto de Mauricio Magdaleno,<sup>7</sup> escrito entre 1941 y 1948<sup>8</sup> y publicado en *El ardiente verano* un año después de la llegada a México del boricua, mientras que “Paísa” fue publicado en 1950, en la editorial mexicana Fondo de Cultura Popular.

**“La mujer”, de José Luis González,  
y “La mujer”, de Juan Bosch**

En una nota marginal escrita después de la primera lectura de “La mujer”, de José Luis González, anoté: “Carmen Rosa mata a su padre, ¿por qué? No hallo justificación al crimen”. En ese momento se me hizo injustificable el asesinato y lo sigue siendo, pero ya atenuado después de releer el cuento y luego de haber leído el homónimo de Juan Bosch (en Menton, 1980).

En ambos textos de feroz actualidad, parece deambular aquella frase de Don Quijote: “la mujer es un animal imperfecto”, y el sollozo entrecortado de Marga López cuando dice: “Mario, si me pegas es porque me amas”, en *Salón México* (1948), pues los personajes femeninos van embadurnando su desgracia: el de Bosch sobre la carretera gris, muerta desde hace siglos y desenterrada por los hombres con picos y palas, el de González en medio de la cuerda en la que está enclavado el ranchito, una cabra y media docena

<sup>7</sup> Mauricio Magdaleno era ya bastante conocido como escritor y autor de guiones cinematográficos cuando González llega a México. Los encuentros y charlas entre ellos no parecen imposibles en una ciudad de México pequeña y con un gran movimiento cultural que los acerca, pues ambos intentaban mostrar en sus obras los problemas sociales y políticos que se vivían en la sociedad mexicana de aquel tiempo.

<sup>8</sup> Véase *El cuento mexicano: siglos XIX y XX*, presentación y selección de Jaime Erasto Cortés, México, Promexa, 1991.

de gallinas. Ambos –focos narrativos en determinado momento de sus historias– son la imagen de la desolación voluntaria en que los planta el crimen que cometen; el de Bosch en defensa del esposo golpeador, el de González en venganza hacia el asesino, ofendido en su honra, de su novio y padre de su hijo.

La primera gran semejanza que puede percibirse es el título impersonal de ambos cuentos; la mujer es el concepto amplio que engloba a todas las mujeres, un concepto que se registra como anónimo en el texto de Bosch pero no así en el de González. De todos modos, Carmen Rosa, que bien pudo llamarse Olivia Sotomayor o Rosa Cantillo, es todas las mujeres embarazadas por un acto de violación, y la mujer de Bosch encarna a todas las mujeres golpeadas y vejadas.

En ambos relatos, el ambiente físico es el campo en donde hay “arbustos espinosos y planicies peladas, cactus embutidos en el acero blanco y techumbres por las que nunca rueda agua” (Bosch); también hay un camino rojo abierto en el barro vivo “que corre como una herida sobre las tetas verdes de las lomas y un río alardoso, bravucón, traicionero y bonachón en sus anchos recodos donde forma blancas playitas de arena espejeante” (González). Son ambientes propios para el retrato literario que contagian las acciones de los personajes con su propio carácter montaraz: Chepe colérico, padre de Carmen Rosa vengativo, Carmen Rosa y la mujer de Chepe irracionales; todos en un ambiente primitivo y trágico de la gente pobre del trópico.

Y dentro de ese ambiente están la *cabra*, cuya leche no vendida sino bebida por el pequeño destapa la ira de Chepe (Bosch), la *cabra* que, junto con media docena de gallinas, “aportaba lo necesario para mantener a distancia la miseria” (González).

Está también como eje temático el maltrato hacia la mujer, el menosprecio de sus sentimientos (a pesar de ser foco en segmentos pequeños, las mujeres deben sentir algo que no se dice, sólo

se intuye) no sólo por parte de los personajes, sino por las propias voces narrativas que los pintan como seres que reaccionan más por instinto que por razón, de ahí la falta de lógica de sus acciones climáticas, porque ¿cuál es la causa para que la mujer de Bosch mate a quien le salvó la vida y con ello reviva al ahora casi moribundo marido golpeador?, ¿qué impulsa a la mujer de José Luis González a partirle la cabeza de un machetazo a quien defendió su honra años atrás? Estas mujeres caribeñas, enclavadas en los lomos de sus dramas, matan a quienes las han defendido del maltrato y la deshonra y con ello sacan la casta al defender a quienes las han golpeado y violado.

Aquí parece que la mujer sigue siendo la que genera el conflicto y provoca el enfrentamiento de las fuerzas masculinas, la creadora de las tribulaciones de los personajes que defienden lo que consideran suyo (el poder sobre la hembra, que conlleva la orden que ella debe obedecer) y encarnan el coraje de quienes se les enfrentan (al padre y a Chepe) porque están en contra de esas órdenes y de ese poder (el caso de Quico, del ingeniero violador y de la propia Carmen Rosa).

El hijo, como foco narrativo en Bosch y como personaje secundario en González, aparece no como el símbolo del futuro sino como el testigo de la sangre de la madre, pues no siente miedo sino “solamente deseos de llorar, de gritar mucho”, como testigo del golpe seco que la mujer asienta sobre la cabeza del defensor Quico. También está el hijo “que jugaba avergonzado con sus propios deditos” y que también oye el golpe seco y un gemido que lo asustan. Ambos son hijos que la vida ha colocado como frutos de un amor primitivo, casi salvaje, fecundado en un “bohío caliente como horno” y en un recodo de “arena cálida” bajo un “rabioso sol de verano”. Se sienten como hijos de una tierra sin futuro, pobre hasta el cansancio, hijos de padres anónimos y madres sometidas que sólo despiertan para defender al hombre que las mantiene en

ese estado, mujeres en busca siempre de un amo, mujeres que no pueden vivir sin el dueño sujetador de voluntades.

Llama la atención la ilogicidad del final del cuento de Bosch, del que con seguridad bebió José Luis González para crear un texto homónimo, y no sólo eso, sino dedicarlo a Juan Bosch y ponerle un final aún más ilógico.

El texto de Bosch, más apretado de acciones que inician propiamente en el sexto párrafo, peca de retratista en los cinco primeros, en los que se muestra uno de los escenarios: la gran momia de la carretera, muerta desde hace siglos y desenterrada por los hombres con picos y palas y que va a ser el sitio del encuentro entre la víctima, vista primero como un *punto negro*, y su salvador.

El texto de González es más amplio en escenarios, que van desde la gran piedra redonda de la orilla del camino, en donde se sienta Carmen Rosa para ver allá abajo a los hombres pequeñitos y sentir los retazos del viento, hasta el ranchito en el que se refugia y ve un *punto* en el camino. Hay también sueños que se recalientan en el rescoldo de la violación y ensueños que con su peso complican la realidad.

Estructuralmente, el texto de González es más rico que el de Bosch, simplemente porque la apretura de las acciones de aquél no permite el juego temporal de los planos narrativos. Sin embargo, la anécdota, los perfiles de los personajes, los diálogos y el regreso a la condición primigenia de la mujer son más importantes que la estructura misma. En “La mujer” de González, la voz narrativa juega con el tiempo porque inicia (en presente “desde acá la mujer ve”, contando el embarazo de Carmen), fragmento que se vuelve a contar –relato iterativo– ahora en copretérito: “desde acá la mujer veía”, cuyo objeto es mostrar al personaje como foco narrativo que espera la vida, linealidad rota por el *flashback* de la violación, el descubrimiento de su preñez y la muerte del ingeniero.

La admiración por el autor de *La mañosa* (novela publicada en 1936) nace cuando éste llega a Puerto Rico, y este arribo fue “para mí el descubrimiento de la literatura como la más fascinante de todas las vocaciones en este mundo lleno de cosas reales” (González, 1988: 282). De esta cercanía iniciada en 1943 nació una amistad entre estos dos hombres del Caribe, y fue tanta que uno, dos años más tarde y tal vez como un homenaje a su primer crítico y maestro, González recreó una historia de amores contrariados, un relato híbrido con un final semejante, sólo explicable si se tiene el antecedente del cuento del dominicano, publicado en la revista *Bahoruco* en 1932.

Eso que la crítica literaria llama intertextualidad y que hallo en estos finales ilógicos, es decir, en lo que un final (el de Bosch) provoca en otro final (el de González), explicándolo o simplemente presentándolo sin justificar acciones, podría ser visto como un error literario. Pero no lo es si se atiende a lo que tal vez quisieron presentar ambos narradores: la imperfección de la mujer que defiende a quien la ha violado o maltratado y mata a los defensores de su libertad. ¿Con qué objeto una mujer procede de este modo? Sigue sonando ilógico tal proceder. Sería un error si no se entendieran las razones de ambas mujeres: la mujer de Bosch actúa por instinto y sigue confundida después de haber cometido el crimen, la de González sufre de un arrebató mental que le devuelve todo su pasado en un instante y esto la conduce a matar. Se pueden entender ambas razones, pero ¿justifican éstas las acciones? Queda la duda.

En el caso de los cuentos de estas dos mujeres caribeñas, la historia de Bosch es el *leitmotiv* que hace que González pueda producir un texto que comparte no sólo el final y el título con el del dominicano, sino la variación del mismo tema, la misma enfermedad vista por distintos enfermos y que se transforma en un buen pretexto para hacer literatura en un mundo lleno de objetos reales.

**“El arbusto en llamas”, de José Luis González,  
*El Apando*, de José Revueltas, y “Septiembre ardiente”,  
 de Willam Faulkner**

Apenas en el segundo renglón de “El arbusto en llamas” podemos leer (1953): “Los malditos *monos* allá arriba quieren agarrarme vivo”, inicio que tal vez sedujo a José Revueltas para comenzar *El apando* (1969): “¡Pinches *monos*!” Son los monos custodios y defensores de la selva coreana en donde han emboscado a Lee Malloy, y son también los monos custodios de los presos en el Palacio Negro de Lecumberri en México, D.F., donde están El Carajo y sus secuaces. Son textos parecidos por la reclusión que muestran y en la que no queda excluida la posibilidad de una transferencia metafórica que tanto el puertorriqueño como el mexicano, a quien está dedicado el relato, manejan en sus historias escritas con una diferencia de más de 15 años.

Sin embargo, la temática de la violación de Nancy Collins por un negro en “El arbusto en llamas” acerca el relato mucho más al de “Septiembre ardiente”, de William Faulkner, donde Minnie Cooper padece una situación igual, acción que detona en ambos textos reacciones afrofóbicas en un país de blancos: “Si saca la cabeza échenle plomo sin pena” (“El arbusto...”), “— ¡Mátenlo, maten al cochino negro!” (“Septiembre...”), “¿Cómo te atreves a creer más en la palabra de un negro que en la de una blanca?” (“Septiembre...”), “Éste es todavía un país de blancos, ¡maldita sea!” (“El arbusto...”).

Y no sólo eso, la misma reacción de intolerancia tiene Lee Malloy (hombre blanco) al sentirse emboscado por los coreanos en el microrrelato contado en presente: “Que se rindan los negros [...] que son la misma mierda [que los coreanos]. Un hombre blanco es otra cosa”.

Son, pues, las varias actitudes de un vehemente racismo en los personajes gringos de ambos relatos (sobre todo en los de González)

las que dan un tono patético ya tratado por nuestro autor en otros cuentos como “En este lado” y “Paísa”. Intolerancia racial como causa de acciones atroces es lo que pretenden mostrar ambas historias, y por eso entre ellas se establece una conexión evidente.

José Luis González conocía seguramente el texto de Faulkner,<sup>9</sup> y tal vez lo que más reconoce es la postura del escritor ante la intolerancia racial estadounidense de aquel entonces (Faulkner escribe el cuento en 1931). El caribeño recrea el mismo tema de la intolerancia años después (en 1953) y lo plasma en dos microrelatos locativamente distintos (Estados Unidos y Corea) pero semejantes temáticamente por las muertes de Lee Maloy, quien “se irguió súbitamente entre las llamas con un alarido espeluznante” (p. 244), y la del negro quemado por Maloy años atrás, negro al que ve “erguirse envuelto en llamas en el centro de la maleza” (p. 242). Tres víctimas humanas, dos acusados de violación y despreciados no tanto por lo que hicieron sino por su color de piel (los negros de “El arbusto...” y “Septiembre ardiente”) y una más (Lee Maloy) de la guerra de Corea son el nexo intertextual entre los relatos pero, sobre todo, son las imágenes de los negros y las violaciones que realizan, la visión que de ellos tiene la sociedad estadounidense y las acciones que toma ésta en aquel “país de blancos” las que destacan en esta intertextualidad temática aderezada con la muerte accidental de un blanco a manos de sus coterráneos quienes rocían napalm sobre la selva coreana. Es decir, el castigo lo reciben los negros de los blancos, el del blanco sólo es un accidente de guerra en el que no hay culpable aparente. Los castigadores (la sociedad blanca) toman venganza por su propia mano en ambos cuentos quemando y maltratando a los negros violadores, la muerte de Maloy no parece ser venganza de nadie, es solamente una mala jugada de

<sup>9</sup> Él mismo asegura que Faulkner es uno de los “narradores de este siglo [XX] que más admiro” (*La luna...*, p. 9).

la vida en “El arbusto...”, pero no por ello queda al margen de este análisis pues puede considerarse como otra intertextualidad interna en el mismo relato pues la muerte del negro Maloy y la del negro violador son semejantes, convertidos en teas humanas, producto de la intolerancia –el negro–, y el blanco de un error de táctica.

**“En el fondo del caño hay un negrito”, de José Luis González, y “El paro forzoso”, de Émile Zolá**

En 1950, José Luis González escribe “En el fondo del caño hay un negrito”, texto en el que relata la trashumancia de una familia que vive en extrema pobreza en un arrabal cerca de San Juan, en donde se han ido asentando las miserias sociales y desde donde el lector percibe el interior angustioso de esta triada de seres, expresado por una voz narrativa en un discurso en estilo directo libre y con focalización cero que va de él a ella en un vaivén que es análogo al ir y venir de las maretas que, cuando crecen, cubren el muellecito de madera e impiden el libre tránsito hacia la tierra firme. El texto es un eco sinuoso en el que se retuercen los recuerdos del hombre acerca de un amor levantado entre la miseria y la lucha por la supervivencia cotidiana, eco que es agrandado por el destino trágico de Melodía, el negrito hijo de la pareja, quien no ha comido en días porque no hay dinero. Los avatares de los protagonistas se estrellan en la muerte elidida del menor a través una escritura de resonancia emocional que permanece como una pintura de la miseria cuyo fondo es el San Juan lleno de camiones y guaguas opuestos a la casucha en la que habitan Cresencio, su mujer y su vástago.

Esta hambre es la nota concordante con “El paro forzoso”, de Zolá, una historia también de arrabal y miseria, de búsqueda de empleo en un París glotón y anónimo que tienta al protagonista

con el suicidio porque no ha conseguido dinero para darle de comer a su pequeña hija que permanece, junto a la madre, encerrada en el cuartucho, con los dientes en constante castaño. La ciudad es un París fúnebre sobre el lodo y bajo la llovizna, y en medio de ambos, el hombre regresa sin un centavo en los bolsillos mientras la niña recuerda que nunca ha tenido juguetes y que no va a la escuela porque no tiene zapatos.

En ambos relatos, parece que la miseria lo cunde todo, agranda el hambre y acaba con el amor y la vida misma. Melodía y la pequeña padecen de la misma enfermedad: el hambre. Y esto hace a los textos dos gemelos paridos por distintas plumas en siglos diferentes. Se parecen en el tono y en sus secuencias narrativas, ambos caminan hacia un final triste: el del puertorriqueño es trágico –aunque el padre ha conseguido algo de dinero, el niño muere ahogado– mientras que en el otro la pregunta que hace la niña (“— Di, mamá, ¿por qué tenemos hambre?”) deja abierta la puerta, en franca elipsis –igual que en González– de un futuro aciago.

Tanto “En el fondo...” como “El paro...” son variantes del tema de la pobreza y el hambre extremas en dos países desiguales pero hermanados por las contradicciones propias del sistema capitalista. ¿Conocía José Luis González el texto de Zolá? ¿Se inspiró en él para recrear la miseria humana en un arrabal de San Juan? No es posible asegurarlo. Sin embargo, por las lecturas de infancia obsequiadas por su abuela Tallita, es posible que sí lo conociera, ya que el adolescente González le dice a Juan Bosch que había leído novelas “de un señor que se llama Emilio Zola” (González, 1988: 287). Finalmente, desde donde se les mire, en ambos relatos existe un gran parecido entre Melodía y la niña que sueña con el pan, entre los progenitores que han perdido el amor –sobre todo el hombre– y los arrabales en los que ocurren las historias. Miseria ante todo.

## Conclusiones

Las visiones que la cuentística de José Luis González ofrece del campo y la ciudad se salpican una a otra gracias al trasplante que los personajes llevan como lastre y huella de un modo de vida adquirido —en el campo— y aprendido —en la ciudad—. Si la sanidad natural del campo contribuye a la siembra de costumbres de buena moral en los protagonistas —aunque nunca falte el aprovechado, llámese cacique, patrón, gringo o ingeniero cuya presencia es necesaria para la creación del conflicto—, la pobreza, lo difícil que es sobrellevar las situaciones empaña la vida, no aleja la miseria y acaba explotando a estos seres desamparados convirtiéndolos en asesinos o atomizándolos hacia una ciudad que los recibe y les enseña los vicios propios de la urbe.

Pero también la ciudad transforma a los personajes, los marca y los arroja de su seno. Los adopta momentáneamente y, en esa adopción, los ubica en carriles difíciles de transitar si no se poseen las competencias necesarias para sobrevivir. Sea en Nueva York o San Juan, el campesino tropieza con una lengua extraña, con tradiciones ajenas y se deja explotar porque no tiene otra cosa que dar sino su fuerza de trabajo. Algunos optan por lo fácil: robar, y acaban mal (“El pasaje”, “Paisa”, “En Nueva York”), otros sobrellevar la carga de una rutina hecha a golpes con escasos momentos felices (“La noche que volvimos a ser gente”), las mujeres se prostituyen y generan desgracias (“La mala hora”).

Tanto en el campo como en la ciudad hay maldad, enfrentamientos, explotación, venganzas, violaciones, hambre y miseria. Y en medio de ellos, personajes y recuerdos van y vienen en saltos temporales del presente al pasado para descansar en un presente horneado por el calor y punzado por los recuerdos. No hay futuro en los cuentos de González, no existen metas en los personajes y la estructura narrativa misma se encarga de elidirlos porque no hay ninguna prolepsis en la narrativa gonzaliana; aparece la elipsis

como técnica en algunos textos, como una puerta abierta para que el lector penetre en ella después de lo leído. Pero en el amplio o breve desarrollo de acciones, presente y pasado señorean; a veces, el segundo para explicar al primero (“En este lado”); otras, para mostrar analogías temáticas (“El arbusto en llamas”) y tal vez para oponerlos (“La esperanza”).

El futuro parece huidizo en los cuentos, se esconde en las hebras del presente y termina aplastado por la rutina (“La noche que volvimos a ser gente”) o por la tragedia (“En el fondo del caño hay un negrito”, “Paisa”), aunque a veces se asoma coqueto en elipsis (“Una caja de plomo que no se podía abrir”) o simplemente se deja al garete por voluntad de la voz narrativa (“Viejo Melesio y el forastero”).

La esperanza por ganarse el pan, la tierra, la libertad en el terreno mismo del adversario es convertida en guía por los personajes, una guía que se va herrumbrando, trastocando hasta hacerse imposible de seguir porque está anclada a los sinsabores de la miseria y del abandono. Por eso el futuro no alumbraba, se desgasta en los regodeos del presente. Los personajes son reales, comprometidos con la vida, con “su” vida, y ponen en sus acciones la pasión por obtener beneficios propios (“El vencedor”) o comunes (“El viento”), o se abandonan para que otros les otorguen la solución a sus problemas de subsistencia (“El compadre”) o les abonen realidades desconocidas por ignorancia para concluir una película imposible como su propio futuro (“¿Qué se hicieron los aztecas?”). Pero también hay uno ajeno al mundo, un personaje embebido en componer ficciones y en lamentarse de que no tiene qué escribir porque en ese “país no pasa nada”, mientras en la calle, a cincuenta metros, la policía mata a un obrero inconforme y desarmado (“El escritor”). Éste es un personaje sintomático y tal vez único en toda la narrativa gonzaliana porque es un ser que deambula entre la opulencia y el desparpajo, un personaje con nombre (Luis) que bien puede ser todos los escritores que no se comprometen con lo

que escriben porque viven sólo para la literatura y están fuera de la realidad. ¿Es el cuento una parodia, sátira o caricatura del oficio o sólo un pretexto para denunciar a este tipo de escritores? Creo que los versos citados en el texto hablan por sí mismos: poesía de la carne y subversión de la danza, de Luis Palés Matos, sólo eso, la realidad de las calles es otra cosa, la realidad también se inventa con palabras en la torre de marfil del escritor divorciado de la vida, “porque los escritores solemos ser gente bastante mañosa, sobre todo con las palabras”.<sup>10</sup> Pero en ese juego *mañoso* debe haber un compromiso, una denuncia, una ideología de quien escribe, una postura política como en los cuentos “En Nueva York”, “En este lado”, “Contrabando”, “El viento”, que son textos muy diferentes a “El escritor”. Esto es lo que este relato –atípico en la narrativa gonzaliana por su tono– comunica independientemente de los motivos del autor, de sus posturas ideológica y política y de su propio quehacer como escritor.

Hay en la narrativa gonzaliana un pesimismo que raya en lo macabro (“El enemigo”, “Breve historia de un hacha”), porque este aspecto forma parte de la natural venganza de la tierra a la que se suma la ignorancia del campesino –el primero– y de un padre deshonrado por la violación perpetrada por un gringo –el segundo–. Ambos esquemas narrativos son plantados en un campo en completo abandono que se vuelve más vengativo con el “tiempo muerto” y la presencia extranjera.

Hay también poca experimentación con las estructuras narrativas, pues la mayoría de los relatos están trazados en una linealidad que sólo se rompe con ciertas anacronías necesarias que imprimen completitud a la historia y la redondean casi siempre con un giro hacia el presente. Este tratamiento del *tempo* narrativo ya aparece

<sup>10</sup> Véase la cuarta de forros a la edición de *Cuentos completos*, México, Alfaguara, 1997.

en los primeros cuentos (“La esperanza”, “El ausente”), al igual que los finales abiertos en los que los silencios crean zozobra en el lector y en los personajes al mismo tiempo (“El cacique”, “Una caja de plomo que no se podía abrir”), finales inexistentes porque no se narran y que lector y los personajes deben inferir. Son sugerencias con las que juega el autor, quien al dar la voz a alguno de los personajes, se esconde detrás de él (visión por detrás) sabiéndose dueño y creador de todo lo narrado (“Viejo Melesio y el forastero”).

La acción sobre la descripción y el diálogo es una característica de la prosa gonzaliana, y en ésta la adjetivación escueta y pertinente completa el paisaje urbano o rural, en tanto que los personajes no son determinados por sus atuendos o afeites, sino por sus acciones. Prueba de ello es “La carta”, en la que, literariamente, importa más fingirse “manco” que echarse sobre la frente la “gorra raída” para conseguir los cuatro centavos y así poder despachar la misiva. Y en “El escritor”, es más importante evidenciar literariamente que “Media hora después no había logrado una sola oración coherente”, que describir el despertar del personaje quien “envolvió su cuerpo en una elegante bata de seda azul”.

Las escasas pausas descriptivas: “tetas verdes de las lomas” (“La mujer”), “clásicos castellanos bellamente encuadrados en pasta valenciana” (“El escritor”), “con el costillar como teclado de marimba” (“El oído de Dios”) imprimen velocidad a los relatos y por ello la mayor relevancia radica en las acciones mismas estructuradas en relatos paralelos o alternados (“La despedida”), con inicio *ab ovo* (“Mar”) o *in medias res* (“El arbusto en llamas”). De este modo, los cuentos poseen un ritmo ágil que no es entorpecido por la descripción y el diálogo presentes, aunque breves, y que dan cuenta de hechos pasados en metadiégesis por otra voz y foco narrativos (“La galería”) o recreando anécdotas desconocidas, como en “Viejo Melesio y el forastero”, en el que también el relato metadieético, no concluido por la obsesiva intervención del forastero, es un recurso narrativo bien amalgamado a la trama del texto.

Las preocupaciones plasmadas en la obra completa de José Luis González, los prejuicios étnicos, lingüísticos y raciales de los puertorriqueños en los Estados Unidos, el dolor del obrero en su lucha de justicia social, la agonía y la tristeza de los hogares humildes y la pelea del proletariado en desgracia económica frente a la opulencia de una sociedad capitalista, podrían no resultar una novedad en la literatura. Lo que sí puede serlo son los contactos que suelen tener sus cuentos con otros textos.

La metadiégesis que aparece en “La galería”, en la voz del padrino sietemesino del niño cuya madre busca una nodriza para alimentarlo, es idéntica a la búsqueda narrada en el texto de Francisco Rojas González, “Las vacas de Quiviquinta”, aunque es difícil asegurar la influencia de uno sobre el otro, pero no es imposible ya que González publica su texto en 1951 y Rojas González, en el año siguiente en *El diosero*: “— Eh, tú, ¿no quieres irte con nosotros? Te llevamos de nodriza a Tepic para que nos críes a nuestro hijito” (“Las vacas...”); y “Dice la negra que no tiene bastante leche pal negrito de ella” (“La galería”).

Con todo, es evidente que el tema es el mismo aunque su tratamiento es diferente, ya que González agrega violencia en las acciones de la metadiégesis cuyo final hace que el personaje narrador abandone al corrillo que escucha con atención al padrino, la cual no aparece en el texto de Rojas González, aunque sí la necesidad de la mujer por vender su leche y abandonar a su hija lactante.

Ahora bien, ¿es el intertexto un hecho consumado por coincidencias de acciones, de personajes, de temas e incluso de estructuras narrativas: anacronías, incipit, rituales de umbral? Sería extraordinario hallar en dos textos todos los aspectos mencionados, pero no es imposible. La creación literaria es tan vasta por sí misma, como la realidad que le da sustento y ánimo, que no es imposible encontrarse con analogías evidentes en algunas obras de ficción por las que llegue a establecerse una intertextualidad accidental o provocada.

La obra de José Luis González posee contados casos en los que se han podido trabajar algunos elementos intertextuales con cuentos del autor o ajenos a él. Pero donde esta intertextualidad interna o intratextualidad es más clara es en dos relatos del propio González.<sup>11</sup> Compárese, por ejemplo, “La esperanza” y “La hora mala”, en los que personajes (el padre, la hija –sirvienta primero y prostituta después– y el hijo que busca a la hermana en el burdel), anécdota (abandono del campo e ida a la ciudad) e incluso los aspectos anacrónicos (analepsis en el burdel) son intertextuales a tal grado que el segundo cuento, escrito con pocos años de diferencia, es una versión más acabada del primero. En él se puede apreciar una mayor madurez narrativa en el tratamiento de las anécdotas (incluso hay dos versiones sobre el mismo tema: el pleito de dos hombres por una mujer, uno ocurrido en la calle y el otro en el burdel) y temporalidades, y en la profundidad de la psicología y emociones de los personajes.

Estas citas sin entrecomillado (producto de una casualidad o de una intención) no sólo dejan ver temas recurrentes entre los escritores, temas que rebotan en uno y en otro, como al azar, en la amplia caja de resonancia de la literatura, sino que brindan la oportunidad de analizar al texto de ficción desde una óptica novedosa en la que hay que profundizar en el estudio de algunos elementos que subyacen en los textos y que son evidentes para hallar intertextualidades. El tema puede ser el mismo: la búsqueda de una nodriza en “La galería” y en “Las vacas de Quiviquinta” o la intolerancia racial en “En este lado”, “El arbusto en llamas”; lo que va a variar es el discurso del escritor y, dentro de él, el uso

<sup>11</sup> Algunos elementos intratextuales también pueden ser hallados en los personajes de “Miedo” y “Contrabando”, y en los temas de “Miedo” y “Me voy a morir”. “En Nueva York” bien podría considerarse como precursor tanto de “Paísa” como de los relatos posteriores, “El pasaje” y “La noche que volvimos a ser gente”, que son narraciones de la emigración terminada en desgracia. Todos ellos, en conjunto, son relatos de protesta social, una de las principales preocupaciones del escritor.

que haga de las estrategias discursivas: planos temporales, recursos estilísticos e incluso podría hallarse una posición ideológica ante lo que las palabras narran mediante diálogos, acciones, descripciones, soliloquios o digresiones.

En la obra de José Luis González hallamos este juego intertextual, son escarceos literarios que coquetean con ciertos temas ya recreados por otros escritores o por él mismo en historias breves ofrecidas al lector desde la singularidad de su escritura, ese gran contenedor que suele tener todo hombre de letras que, como él, se compromete con la escritura, aunque dichos temas ya hayan sido abordados desde otra mirada, desde otra voz narrativa en la misma o en otra lengua.

Finalmente, queda como prueba de esta posible intersección literaria el análisis de varios cuentos gonzalianos hermanados con otros mediante elementos temáticos, personajes y estrategias discursivas dentro de la gran tradición narrativa hispánica, narrativa trascendente y puesta en circulación por una de sus plumas más autorizadas.

### Referencias

- Borges, Jorge Luis (1980). *Nueva antología personal*, Bruguera, Barcelona.
- Bosch, Juan (1980). “La mujer”, en Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Faulkner, William (2004). “Septiembre ardiente”, en *Obras maestras del relato breve*, Océano, Barcelona.
- Fuentes, Carlos (1979). *Cambio de piel*, Promexa, México.
- García Márquez, Gabriel (2007). *Cien años de soledad*, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, Bogotá.

- González, José Luis (1975). *Mambrú se fue a la guerra*, Joaquín Mortiz, México.
- González, José Luis (1988). *La luna no era de queso*, UNAM, México.
- González, José Luis (1988). *Balada de otro tiempo*, Nueva Imagen, México.
- González, José Luis (1991). *Las caricias del tigre*, Conaculta, México.
- González, José Luis (1997). *Cuentos completos*, Alfaguara, México.
- González, José Luis (1998). *La llegada*, Alfaguara, México.
- González, José Luis (2009). *Antología personal*, Universidad de Puerto Rico, San Juan.
- Irizarry, Guillermo (2006). *José Luis González. El intelectual nómada*, Ediciones Callejón, San Juan.
- Magdaleno, Mauricio (1980). *El ardiente verano*, FCE, México.
- Martínez Capó, Juan (1973). “Reseña a *En Nueva York y otras desgracias*”, *Puerto Rico Ilustrado*, abril, p. 24.
- Revueltas, José (1980). *El apando*, Era, México.
- Rodríguez, Néstor (2009). “The Twilight Zone: Puerto Rico’s Cultural Identity in the Work of José Luis González”, en Michael Niblet y Kerstin Oloff (eds.), *Perspectives on the Other America: Comparative Approaches to Caribbean and Latin America Culture*, Rodopi, Ámsterdam, pp. 155-174.
- Rojas González, Francisco (1980). *El diosero*, Fondo de Cultura Económica, México.

## ACERCAMIENTOS A LA NOVELA CONTEMPORÁNEA DEL CARIBE HISPÁNICO Y DE BRASIL

*Martín Ramos Díaz\**

### **Tres novelas del Caribe hispánico: el *tíguere*, la vestida y el insaciable**

ESTUDIAR LA PRODUCCIÓN DE NOVELA en el Caribe contemporáneo requiere años de paciencia. El panorama de la nueva novela en el Caribe hispánico tiene el intrincado aspecto de las raíces aéreas de un manglar. Los novísimos escritores de la narrativa caribeña son legión, como sus temas, sus estilos o su procedencia. En las Antillas mayores de habla hispana, la novela ha tenido diferente suerte durante los primeros lustros del actual milenio. Mientras Cuba parece pasar por una etapa de gran producción de novelas, en República Dominicana la producción aún espera su mejor etapa.

\* Universidad de Quintana Roo. <martinramosdiaz@gmail.com>.

Puerto Rico ocupa una posición intermedia entre la abundancia de novelistas de Cuba (que viven en el país o fuera) y el grupo que proviene de República Dominicana. Las siguientes páginas concentran su atención en tres nuevas novelas que circulan ampliamente en el mercado editorial de la región: *Así es como las pierdes* (2013) de Junot Díaz, escritor estadounidense de origen dominicano; *Sirena Selena vestida de pena* (2000), de la puertorriqueña Mayra Santos-Febres; y *El insaciable hombre araña* (2003), del cubano Pedro Juan Gutiérrez.

En el español de República Dominicana, *tiguere*, *tiguerazo*, *tigueraje*, *tigueresa* y *tiguerito* son voces comunes del habla popular (Deivi, 2002: 197). Un *tiguerito*, un macho joven, un adolescente dominicano que enfrenta la vida en un marginal barrio latino de Estados Unidos, es el narrador de la novela *Así es como las pierdes* (2013), de Junot Díaz. *Tiguere* es una expresión dominicana que refiere a alguien que sabe mucho de la difícil vida de la calle: por lo regular es de sexo masculino, ágil mentalmente, rápido, con gran capacidad de convencimiento y mucha experiencia para sobrevivir en los barrios peligrosos de las urbes. Un *tiguerazo* suele vivir en la calle y tiene labia, por lo que convence fácilmente a otros. Es un pícaro tropical que usa el *tigueraje* para no hacer fila con los demás en la estación de autobús, por ejemplo. Por supuesto que hay *tigueresas*, mujeres que saben enfrentar los aspectos más complicados de vida.

Los lexicógrafos han comenzado a mostrar al sector académico la dimensión imaginativa, exuberante y fértil del vocabulario gay-lésbico (Rodríguez González, 2008). *Vestida* es un término del lenguaje homosexual. En la novela puertorriqueña *Sirena Selena vestida de pena* (2000), casi todos los narradores son travestis, hombres vestidos de mujer. No es casual que en esa novela de Mayra Santos-Febres fluya con naturalidad la provocadora riqueza del lenguaje homosexual. *Sirena Selena vestida de pena* es una novela

que sumerge al lector en los sótanos del mundo gay de San Juan, Puerto Rico y Santo Domingo, República Dominicana.

*Insaciable* es un término de uso estándar que define plenamente al narrador principal de una de las novelas del cubano Pedro Juan Gutiérrez, *El insaciable hombre araña* (2004). El que no se puede saciar, define el diccionario (Moliner, 1999: 68, t. II). Y en efecto, el personaje principal de *El insaciable hombre araña* es la imagen de un sátiro caribeño, un animal tropical que encarna la lujuria. El protagonista y su desenfundada sexualidad iluminan lo mismo la búsqueda y la incineración de los desesperados. Pero la novela de Pedro Juan Gutiérrez es engañosa porque es tanto un relato de promiscuidad como de poder. La narrativa de Pedro Juan evoca inevitablemente a un Henry Miller tropical, a un Bukovsky cubano: pero también a Maquiavelo en La Habana vieja.

Las tres imágenes (*tíguere, vestida, insaciable*) pueden ayudar a entender una parte de la estética literaria por la que transita la nueva novela en República Dominicana, Puerto Rico y Cuba. Leer al Caribe hispánico desde la novela conduce al encuentro de muchos temas: masculinidad, diáspora, mulataje, colonialismo, homosexualidad, plantación, esclavitud, política. En la novela caribeña contemporánea se entretajan distintos temas sin la rigidez de las fronteras disciplinares. En el paisaje de la nueva novela caribeña hay una cuenca donde converge la lluvia de diversos temas. Las tres imágenes elegidas (*tíguere, vestida, insaciable*), para aproximarse a los textos de ficción del Caribe hispánico, son poderosas e icónicas: refieren y recrean asuntos que han estado previamente en la narrativa antillana. Al mismo tiempo que estas tres palabras denominan, construyen también una galería del imaginario caribeño: Junot Díaz y el limbo del *tiguerito* que crece en la biculturalidad dominicana-estadounidense; Mayra Santos-Febres y la *vestida* que fascina con los boleros que canta, con su lenguaje y con el mundo homosexual de San Juan y Santo Domingo por

el que nos conduce; Pedro Juan Gutiérrez y el *insaciable* narrador que nos obliga a presenciar un realismo sucio en La Habana vieja. En suma: tres imágenes de tres novelas caribeñas contemporáneas permiten aproximarnos a una porción del nuevo canon de novela que están construyendo las más recientes generaciones de escritores originarios de República Dominicana, Puerto Rico y Cuba.

### **El tiguero Yuniór**

La contradicción humana que pone en movimiento la historia de Yuniór, la misma que estimula poderosamente seguir leyendo la novela *Así es como las pierdes* (2013), está en la escisión del personaje para escribir con impecable honestidad en sus diarios y llevar un modo de vida peculiarmente deshonesto, en lo que a relaciones de pareja se refiere (Ventura, 2013). Los diarios del *tiguero* Yuniór, un inmigrante dominicano en Nueva Jersey, describen los laberintos de las raíces y las herencias culturales. Los vívidos relatos del joven dominicano mujeriego no tendrían novedad para la nueva novela caribeña, pasarían como un anodino par de sandalias caribeñas más, de no ser por los temas que asocia: la vida de los inmigrantes caribeños en Estados Unidos, la masculinidad y sus conflictos, nuevas formas de xenofobia y racismo. Sus protagonistas no tendrían nada de extraordinario y serían como una palmera tropical más en el paisaje de la ficción caribeña de no ser por el lenguaje fresco, vibrante, como recién inventado, con el que describen sus vidas; un lenguaje duro y agresivo, pero en ratos poético; una provocadora mezcla de inglés y español; un constante uso de jergas caribeñas procedentes lo mismo de Dominicana, de Cuba y de Puerto Rico.

El largo relato inicial de *Así es como las pierdes* se titula “El sol, la luna, las estrellas” y es el menos valorado por los reseñis-

tas y críticos. Quizá porque las revistas culturales privilegiaron, por razones de espacio y mercadotecnia, los otros relatos breves y candentes para reproducirlos en sus páginas como adelanto del nuevo libro de Junot. El primer relato explica a los restantes no tanto por el orden sucesivo de las historias en el libro de Díaz; los explica porque en esa pieza inaugural del libro figuran los temas y los recursos que se repetirán como variaciones y complemento en el resto de la novela: Junior, el narrador, está a punto de terminar con su novia porque ella ha leído el diario del infiel *tiguerito*. Junior y Magdalena llevan una relación que no es el sol, la luna y las estrellas y que ahora (en el momento que el lector está leyendo) se mueve inexorablemente a la ruptura, la separación y al dolor de ese proceso. Lo que inició con un beso en los oscuros rizos de Magda, seguidos de la pregunta: “¿y dónde están las estrellas? Un poquito más abajo, papi” (Díaz, 2013: 31). Lo que comenzó en un paradero de autobús de una ciudad estadounidense, termina en un centro turístico de República Dominicana.

La ficción de Junot Díaz dibuja lo mismo la cultura del machismo y la carencia de recursos de los hombres para enfrentar el dolor del abandono amoroso y para detener una especie de promiscuidad heredada: “Trujillo agarró todos esos privilegios, todas esas vainas simbólicas y construyó un régimen” (Alós, 2013). Los relatos del libro de Díaz no sólo tratan del engaño amoroso, de las caderas femeninas dominicanas que Yuniór describe tan peculiarmente en sus diarios. En la interacción de Yuniór y sus mujeres se producen instantáneas de la vida de los migrantes, del cambio de modelo familiar, de los conflictos de la adolescencia y del peso del aislamiento, del agobio y estímulo de la biculturalidad. El drama de Yuniór no es la infidelidad, sino una especie de enajenación llamada masculinidad. Identidad y exclusión es por supuesto otro ángulo desde el que se puede ver la novela: las reseñas y las entrevistas que siguieron a la publicación de la novela, primero en inglés y luego

en español, ilustran el revuelo y la variedad de ángulos desde los que suele ser interpretado el trabajo de ficción de Junot.

Publicada originalmente en inglés, la versión en español de *Así es como las pierdes* es un tributo al texto original y una lección de traducción. La traductora del texto de Díaz es la cubano-estadounidense Achy Obejas. Como se ha observado (Moreno Fernández, 2013), ella documenta dominicanismos, usa su propio español caribeño y despliega un cúmulo de voces provenientes del habla popular, semejante a la frescura del original en inglés de Díaz. Achy Obejas consiguió una espléndida traducción.

### **La vestida Selenia**

*Vestida* es la segunda imagen que aproxima a los temas de la nueva novela en el Caribe hispano. La imagen viene de la novela puertorriqueña *Sirena Selenia vestida de pena*. La ficción de Mayra Santos-Febres, la vida de un travestido puertorriqueño en Santo Domingo, fue publicada por la editorial Mondadori en el 2000. El éxito de *Sirena Selenia* fue inmediato y alcanzó para que la editorial Santillana publicara nuevamente la novela en 2009 y para que la UNAM la incluyera en el 2011 entre sus textos de difusión cultural. Esa novela fue un acontecimiento en Puerto Rico, el tema y el lenguaje del protagonista llamó poderosamente la atención de los lectores.

A más de una década de su publicación, la novela de Mayra Santos-Febres ha sido objeto de numerosos estudios académicos y de una buena cantidad de reseñas. Para quienes quieren leer sobre lo escrito alrededor de la primera novela de Mayra, se sorprenderán con la cantidad de simbolismos e interpretaciones que los académicos encuentran en su novela. La elocuente reseña escrita

por el mexicano Élmer Mendoza (2010) para saludar la edición de esa novela en México da indicio de su recepción en nuestro país: en efecto, es una novela clásica porque no se acaba cuando se acaba. El personaje principal, Selena, es un homosexual con una voz privilegiada para interpretar boleros y con una intuición muy fina para adivinar el deseo de los hombres. El mundo nocturno de San Juan y Santo Domingo es descrito por narradores que hablan en primera y en tercera persona, una aventura contada en femenino. El sufrimiento y la búsqueda amorosa parece ser la marca de los personajes. Es la estampa de un Caribe de perdición, como el narrador principal lo define, “en donde la gente fornicaba como si se fuera acabar el mundo al día siguiente” (Santos-Febres, 2011: 20). Es también la instantánea del asedio policiaco, la violencia de los clientes, el desamor, el exilio del seno familiar, la ausencia de bienes, la traición y los sueños de personas marginadas por su orientación sexual. Es una novela con frases y personajes fácilmente recordables. En el lenguaje de los narradores, las vestidas, hay un peculiar fulgor: *dragas*, *eñangotado*, *tigueritos*, *macharranes*, son sólo algunos ejemplos de las palabras del mundo de Selena. Los lexicógrafos del vocabulariolésbico-gay han encontrado una gran riqueza de vocabulario en esas comunidades y lo han comenzado a sistematizar en diccionarios, como el de Rodríguez González (2003). La maestría de Santos-Febres para desplegar con naturalidad ese lenguaje, el lenguaje mismo de la condición humana que vive en la marginalidad, es notoria en *Sirena Selena vestida de pena*.

### **El insaciable sin nombre**

*El insaciable hombre araña* (2002), la novela del cubano Pedro Juan Gutiérrez, perdura en la memoria por el retrato descarnado que

hace de La Habana vieja y de sus moradores, por sus frases breves e irreverentes, por su escatología y por el retrato de promiscuidad desesperada. El *insaciable* es un protagonista que cuenta su vida mientras hace que nos asomemos a las ruinas de un Estado caribeño, a los goznes oxidados de una economía a punto del colapso, a la intimidad de un grupo humano que resiste cualquier adversidad. La novela de Pedro Juan intimida no sólo porque insiste en la decrepitud de La Habana vieja, sino porque nos obliga a presenciar el desmoronamiento interior de sus personajes.

En los capítulos de *El insaciable hombre araña* hay mucho sexo y abundan las palabras que no se pronuncian en una iglesia, pero ni las escenas candentes ni las palabras son gratuitas porque para el personaje central el sexo es búsqueda e incineración; para el personaje central las palabras, encapsuladas en frases breves y eficaces, son lo que queda de un naufragio en el que casi todo se ha perdido. Los relatos de ese libro configuran una estética del realismo sucio, son también una crítica al poder y una estampa de la sexualidad desafortunada. El *insaciable* no tiene nombre en el libro, quizá porque quien no es capaz de saciarse puede ser cualquiera de nosotros.

### **Noventa novelas de Brasil: una encuesta literaria con metodología *Nexos***

El resultado de una encuesta del año 2007, levantada por la revista *Nexos* para seleccionar a las mejores novelas de México publicadas en los últimos treinta años, divulgó las preferencias de lectura de poco más de medio centenar de prestigiosos escritores. La docena de novelas nominadas provocaron en los círculos intelectuales de México una animada discusión. Pero una cosa quedó clara: *No-*

*ticias del Imperio* (1987), la novela de Fernando del Paso, fue la favorita de los encuestados: recibió más de un tercio del total de los votos.

En Brasil, con similar procedimiento, apliqué una encuesta en 2011 y encontré que la novela con más votos fue *Dois Irmãos* (2000), de Milton Hatoum. Para muchos de los escritores, editores, periodistas y académicos brasileños que respondieron a la encuesta, la novela de Hatoum merecía estar entre las novelas brasileñas más importantes publicadas en las últimas dos décadas (1990-2010). La sorpresa fue que *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, la misma que se convirtió en una exitosa película y que uno esperaría estuviera en los primeros lugares, figuró en el sexto lugar. El segundo lugar fue para *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho. El tercero para *O filho eterno* (2007), de Cristovão Tezza. El cuarto para *Eles eram muito cavalos* (2001), de Luiz Ruffato. Y el quinto para *O paraíso é bem bacana* (2006), de André Sant'Anna.

La confección de las nóminas de las mejores novelas de un país o una época, como sucede con la elaboración de la nómina de las mejores películas o de las mejores canciones, genera opiniones opuestas. No publiqué en Brasil los resultados de la encuesta 2011 porque el propósito primario fue acotar un grupo de novelas contemporáneas de Brasil, una media docena, digamos, que permitieran iniciar un acercamiento a la novela contemporánea de ese país. Pero los resultados los remití al medio centenar de escritores, periodistas, académicos y editores que habían respondido a mi encuesta: la pequeña tormenta levantada en torno a los resultados de la indagación fue una muestra de lo que pudo haber sucedido si el resultado se hubiera publicado en un medio nacional brasileño. Notoriamente, cuando se intenta determinar cuáles son las mejores novelas brasileñas en los últimos veinte años (1990-2010), mediante una encuesta, tomamos a novelistas y lectores por sorpresa, pues

usamos un instrumento que pertenece más a las ciencias sociales que a la creación artística. Pero la virtud de las encuestas sobre novela es que provocan un fructífero diálogo entre la comunidad de escritores de un país.

### **Los antecedentes de la encuesta y las antologías de narrativa en México**

En el caso de México la encuesta de la revista *Nexos* (2007) sobre novela fue un suceso inédito que dio vitalidad a una reflexión sobre la producción novelística nacional en las últimas décadas. Lo que los editores de la revista hicieron fue confeccionar un padrón de 123 votantes entre escritores, críticos y académicos. Personas que por su vasta experiencia como lectores profesionales tenían un panorama más amplio de lo publicado en los últimos decenios. Ellos, los votantes elegidos, garantizaban un voto de calidad para el tema de la encuesta. Casi la mitad del grupo de intelectuales respondió al cuestionario y con esas respuestas se determinó una nómina de 79 novelas. Luego se jerarquizaron las novelas con mayores votos y se obtuvo un listado con las 13 mejores novelas de México en los últimos 30 años.

Para la encuesta en Brasil procedí de modo similar. Con la ayuda de escritores de la ciudad de Curitiba y de académicos de la Universidad Federal de Paraná confeccioné una nómina de casi un centenar de editores, periodistas, escritores y académicos de Brasil, vinculados profesionalmente con la narrativa contemporánea. Una vez conformado el padrón de electores, desde la ciudad de Curitiba remití por correo electrónico la encuesta a cada lector: entre abril y mayo de 2011 recibí las respuestas de 70% de los electores que recibieron la encuesta. Con sus respuestas confeccioné una nómina de noventa novelas brasileñas publicadas en las últimas

dos décadas (1990-2010); luego, a partir de los votos, obtuve las seis novelas consideradas como las mejores. Más adelante, reproduzco la clasificación propuesta para las noventa novelas contemporáneas detectadas en aquel país.

En el caso de México, en la nómina de votantes dada a conocer por *Nexos* estuvieron escritores del prestigio de Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Vicente Leñero y Jorge Volpi. De los críticos literarios, cuyo acucioso trabajo es muy respetado en México, se incluyó a Christopher Domínguez Michael y José Joaquín Blanco. En el caso de Brasil, como se podrá notar por los nombres de los participantes en la encuesta, los electores proceden lo mismo del mundo de la literatura que del periodismo, la traducción, la docencia y la edición.

La reflexión sobre temas, estilo y técnica de la novela mexicana moderna es una de las caras fructíferas del debate desatado por la encuesta de *Nexos*. Los ejercicios de selección de obra literaria suelen ser provechosos. Los antologadores que calladamente reúnen compilaciones literarias conocen bien esta experiencia. En realidad ellos han sido los silenciosos primeros encuestadores que desde hace años vienen haciendo el sistemático ejercicio de valorar lo más sobresaliente de la producción literaria en una época, en un país, en un idioma. En México las antologías de poesía son frecuentes, y las hay muy prestigiadas. Pero las antologías de narrativa, que son el punto de atención de lo que aquí venimos diciendo, son poco comunes. La naturaleza de lo que reúne una antología de narrativa obliga a que esa clase de trabajos sean menos frecuentes. Quizá algunos países tienen el privilegio de ver ediciones anuales de antologías de poesía, pero en narrativa eso es más difícil que ocurra. Pueden pasar lustros, sólo entonces aparecen en el mercado editorial las consabidas antologías de narrativa. Ahora, pensar en antologías de la narrativa de otros países, como de la narrativa de ficción contemporánea de Brasil, por ejemplo, es entrar en un

terreno poco abordado desde México. En México circularán acaso un par de antologías de cuento brasileño, pero no conocemos hasta ahora una antología de novela contemporánea. La barrera del idioma y las complicaciones asociadas a los derechos comerciales son los obstáculos a remover. Pero un resultado natural de la encuesta sobre novela contemporánea aplicada en Brasil es que se registraron y clasificaron noventa novelas brasileñas que pueden constituir en el futuro una antología de ese género.

Las antologías de un género tan específico como la novela son todavía aves raras en el mercado editorial mexicano. Se confeccionan, a veces, al final de una época, en el cierre de una centuria o de un milenio. En realidad el pretexto para su hechura es algo caprichoso. Una antología de narrativa mexicana publicada a fines del siglo XX, tan vasta como bien lograda, es la de Christopher Domínguez Michael. El año en que aparecieron las cerca de 3 mil páginas de la antología de Christopher Domínguez, 1989, no es tan lejano. Pero en ese año era inimaginable el uso intensivo de internet y la posibilidad de tener un computador portátil en casa con acceso a cualquier biblioteca del mundo. Visto a la luz de las nuevas tecnologías, 1989, parece la época prehistórica. En todo caso lo que quiero decir es que la antología de Domínguez fue de mucha utilidad en la era pre-internet. Dos cosas sorprendieron en aquella época de la antología: la juventud del antologador (27 años) y la vastedad de sus conocimientos (un verdadero erudito de la literatura mexicana). El estudio introductorio de la antología de Domínguez aún marea con la cantidad de materiales y autores que evalúa y compila en los dos tomos. De un universo de 500 libros el autor eligió a 151 escritores mexicanos; los fragmentos para su *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* incluyen centenar y medio de autores. Como dijimos, las antologías son cosa de décadas y de centurias; en este caso, el fin de la centuria,

que además coincidía con el fin de milenio, obligaba a un trabajo de esas dimensiones. A cinco lustros de editado, el vasto trabajo de selección de Christopher sigue vigente en el mercado editorial mexicano; los dos tomos han resultado a lo largo de los años particularmente útiles y reveladores para quienes estudian la narrativa mexicana. Quienes ahora nos acercamos a la novela contemporánea del Caribe hispánico y a la de Brasil tendríamos más fácil nuestro trabajo si las antologías de novela en esos países fueran editadas con alguna regularidad.

Después de publicada en 1989 la extensa compilación de Christopher Domínguez, en 2005 se publicó otra antología reunida por un escritor prolijo y muy leído en México, José Agustín. La compilación de José Agustín es explícitamente una antología de novela, no de narrativa. El título mismo así lo acota: *Antología de novela mexicana del siglo XX*, editada en 2005. Su antología de la novela mexicana del siglo XX precede a la encuesta de *Nexos*. De medio centenar de novelas del siglo XX, Agustín se decantó por 35 que son de las que extrajo los fragmentos colocados de manera cronológica en su compilación novelística. Su antología es como una gran novela del siglo XX mexicano hecha de fragmentos de novelas producidas a lo largo de la centuria. Leer y valorar medio centenar de novelas producidas en un siglo es una tarea agobiante, más aún si se debe seleccionar porciones que valgan por sí mismas, sin el resto de la novela, y que al mismo tiempo incentiven al lector a leer la novela completa. José Agustín hizo ese agotador trabajo y su antología ofrece un panorama muy ilustrativo de la novela en México en el siglo XX.

Para el caso de las noventa novelas brasileñas detectadas por nuestra encuesta, hace falta el audaz y disciplinado antologador que quiera hacer lo mismo para Brasil, es decir, una antología de novela brasileña contemporánea. Y para ese futuro antologador publicamos aquí el resultado de nuestra encuesta.

## Los resultados de la encuesta sobre novela contemporánea en Brasil

### Noventa novelas contemporáneas de Brasil, 1990-2010

---

Las noventa novelas censadas en esta nómina son producto de la generosidad de medio centenar de escritores, profesores, editores, críticos y periodistas de Brasil que respondieron a una encuesta de una sola pregunta.

La pregunta fue ¿cuáles son para usted las tres mejores novelas brasileñas publicadas en los últimos veinte años, 1990-2010?

La encuesta se realizó entre el 20 de abril y el 10 de mayo de 2011, vía correo electrónico, desde Curitiba, Brasil.

Los nombres de los encuestados, lectores profesionales relacionados con la literatura contemporánea de Brasil, figuran al final.

El responsable de la encuesta, Martín Ramos Díaz, es un profesor universitario. Es doctor en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana de la ciudad de México ([www.uia.mx](http://www.uia.mx)). Trabaja para la Universidad de Quintana Roo ([www.uqroo.mx](http://www.uqroo.mx)) y en 2011 fue profesor visitante en la Universidad Federal de Paraná ([www.ufpr.br](http://www.ufpr.br)).

Los fondos financieros para hacer esta encuesta en Brasil fueron otorgados por la Universidad de Quintana Roo, México.

---

### Las novelas con más votos

---

1. *Dois Irmãos* – Milton Hatoum (16 votos)
  2. *Nove noites* – Bernardo Carvalho (14 votos)
  3. *O filho eterno* – Cristovão Tezza (13 votos)
  4. *Eles eram muitos cavalos* – Luiz Ruffato (10 votos)
  5. *O paraíso é bem bacana* – André Sant’Anna (8 votos)
  6. *Cidade de Deus* – Paulo Lins (6 votos)
- 

### Las adelantadas

---

7. *Acenos e afagas* – João Gilberto Noll (3 votos)
  8. *Um crime delicado* – Sérgio Sant’Anna (3 votos)
  9. *Lavoura Arcaica* – Haduan Nassar (3 votos)
  10. *Lorde* – João Gilberto Noll (3 votos)
  11. *À Mão Esquerda* – Fausto Wolff (3 votos)
  12. *Ó* – Nuno Ramos (3 votos)
  13. *Pornopopéia* – Reinaldo Morais (3 votos)
- 

### Las relevantes

---

14. *Agosto* – Ruben Fonseca (2 votos)
15. *Antonio* – Beatriz Bracher (2 votos)
16. *Boca do Inferno* – Ana Miranda (2 votos)

**Las relevantes**

- 
17. *Bóris e Dóris* – Luiz Vilela (2 votos)  
 18. *Budapest* – Chico Buarque (2 votos)  
 19. *Casa entre vértebras* – Wesley Peres (2 votos)  
 20. *Coívara da Memória* – Francisco J.C. Dantas (2 votos)  
 21. *Estorvo* – Chico Buarque (2 votos)  
 22. *Harmada* – João Gilberto Noll (2 votos)  
 23. *A longa história* – Reinaldo Santos Neves (2 votos)  
 24. *Mãos de cavalo* – Daniel Galera (2 votos)  
 25. *Rakushisha* – Adriana Lisboa (2 votos)  
 26. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* – Marçal Aquino (2 votos)  
 27. *Relato de Prócula* – W. J. Solha (2 votos)  
 28. *Resumo de Ana* – Modesto Carone (2 votos)  
 29. *Sexo* – André Sant'Anna (2 votos)  
 30. *Sinfonia em branco* – Adriana Lisboa (2 votos)  
 31. *Vista do rio* – Rodrigo Lacerda (2 votos)

---

**Censo de novelas propuestas por los electores (1 voto)**

---

- A 32. *Admirável Brasil Novo* – Ruy Tapioca; 33. *O altar das montanhas de Minas* – Jaime Prado Gouvêa; 34. *A arte de produzir efeito sem causa* – Lourenço Mutarelli; 35. *O Azul do Filho Morto* – Marcelo Mirisola; 36. *Adorável Criatura Frankenstein* – Ademir Assunção; 37. *Anita* – Flávio Aguiar
- B 38. *Beira de rio, correnteza* – Carlos Barbosa
- C 39. *Cantos de outono* – Ruy Câmara; 40. *A céu aberto* – João Gilberto Noll; 41. *O céu e o fundo do mar* – Fernando Bonassi; 42. *O Chalaça* – José Roberto Torero; 43. *Chove sobre a minha infância* – Miguel Sanches Neto
- D 44. *Os desvalidos* – Francisco J. Dantas; 45. *Diário da queda* – Michel Laub
- E 46. *Eles estão aí fora* – Wander Piroli; 47. *Encrenca* – Manoel Carlos Karam
- F 48. *O falso mentiroso* – Silviano Santiago; 49. *O fantasma de Buñuel* – Maria José Silveira
- G 50. *Glória partida ao meio* – Paulo Martins
- H 51. *História dos lobos* – Rubens Figueiredo; 52. *História dos ossos* – Alberto Martins 53. *História Natural da Ditadura* – Teixeira Coelho
- I 54. *Investigação sobre Ariel* – Silvio Fiorani
- J 55. *Joana a Contragosto* – Marcelo Mirisola; 56. *Jóias de família* – Zulmira Ribeiro Tavares

**Censo de novelas propuestas por los electores (1 voto)**

- 
- L 57. *A Licão de Prático* – Mauricio Luz; 58. *O livro dos nomes* – Maria Esther Maciel
- M 59. *O mamaluco volador* – Luiz Roberto Guedes; 60. *A margem imóvel do Rio* – Luiz Antonio de Assis Brasil; 61. *O matador* – Patrícia Melo; 62. *Menino Oculito* – Godofredo de Oliveira Neto; 63. *O mês da gripe* – Valêncio Xavier; 64. *Meu querido canibal* – de Antonio Torres; 65. *Monodrama* – Carlito Azevedo
- N 66. *Nada a dizer* – Elvira Vigna; 67. *O Natimorto* – Lourenço Mutarelli; 68. *Nhó Guimarães* – Aleilton Fonseca; 69. *A Noite dos Cristais* – Luiz Carlos Santana; 70. *Noturno 1894* – Raimundo C. Caruso; 71. *Nur na escuridão* – Salim Miguel
- O 72. *Onze* – Bernardo Carvalho; 73. *Onde andarás Dulce Veiga* – Caio Fernando Abreu; 74. *Opera dos Fantoques* – Autran Dourado
- P 75. *A parede no escuro* – Altair Martins; 76. *A passagem tensa dos corpos* – Carlos de Brito e Mello; 77. *Ponciá Vicência* – Conceição Evaristo; 78. *Postcard* – Marilene Felinto; 79. *Preponderância do pequeno* – Antonio Cescatto
- R 80. *A República dos Bugres* – Ruy Tapioca; 81. *Ribamar* – José Castello
- S 82. *Santa Clara Poltergeist* – Fausto Fawcett; 83. *Somos pedras que se consomem* – Raimundo Carrero; 84. *Subúrbio* – Fernando Bonassi; 85. *Sujeito oculto* – Carlos Karam
- U 86. *A última canção de Bernardo Blues* – Waldir Leite
- V 87. *Os vendilhões do templo* – Moacyr Scliar; 88. *O verão do Chibo* – Vanessa Bárbara e Emilio Fraia; 89. *O voo da guará vermelha* – Maria Valéria Rezende; 90. *Vozes do Deserto* – Nélida Piñon
- 

**Electores que respondieron la encuesta**

---

Adilson Miguel, Ana Cecilia Olmos, André de Leones, André Sant'Anna, Andrea del Fuego, Antônio Xerxenesky, Beatriz Bracher, Bruno Zeni, Carola Saavedra, Carlos Eduardo Ortolan, Carlos Trigueiro, Carina Ferreira Lessa, Cida Sepulveda, Cintia Moscovich, Daniel Galera, Dominique Stoenesco, Donizete Galvão, Fernando Bonassi, Francisco Moraes Mendes, Hugo Almeida, Indigo, Ivan Marques, Ivan Sant'Anna, Ivana Arruda Leite, Ivo Barroso, Jaime Prado Gouvêa, Joca Reiners Terron, Jorge Luis Marquez de Moraes, José Castello, Jurandir Renovato, Luis Alberto Brandao, Luiz Carlos – Caio Junqueira Maciel, Luiz Costa Lima, Luiz Roberto Guedes, Luiz Ruffato, Manuel Costa Pinto, Marçal Aquino, Marcelo Marisola, Marisa Lajolo, Mauricio Meirelles, Michel Laub, Nelson de Oliveira, Nylcea Pedra, Oscar Pilagallo, Otto Winck, Paulo Britto, Paulo de Toledo, Raquel Illescas Bueno, Rinaldo de Fernandes, Ronaldo Cagiano, Roniwalter Jatoba, Ruy Espinheira Filho, Sérgio Fantini, Sergio Sant'Anna, Terumi Koto, Valdomiro Santana, Vera Casa Nova, Veronica Stigger.

## Referencias

- Alós, Ernest (2013). “Junot Díaz: ¿por qué las mujeres aguantan a los hombres?” En *El Periódico*. Barcelona, 7 de mayo.
- Carvalho, Bernardo (2011). *Nueve noches*. Edhasa, Buenos Aires.
- Deive, Carlos Esteban (2002). *Diccionario de dominicanismos*. 2a ed. Ediciones Librería La Trinitaria/Manatí, Santo Domingo.
- Díaz, Junot (2013). *Así es como las pierdes*. Mondadori, México.
- Domínguez Michael, Christopher (1989). *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica, México, 2 ts.
- Gutiérrez, Pedro Juan (2002). *El insaciable hombre araña*. Anagrama, Barcelona.
- Hatoum, Milton (2003). *Dos hermanos*. Akal, México.
- José Agustín (2005). *Antología de novela mexicana del siglo XX*. Nueva Imagen, México.
- Lins, Paulo (2003). *Ciudad de Dios*. Tusquets, Barcelona.
- Mendoza, Elmer (2010). “Mayra Santos-Febres”. En *El Universal*. México, 6 de agosto.
- Moliner, María (1999). *Diccionario del uso del español*. 2ª ed. Gredos, Madrid.
- Moreno Fernández, Francisco (2013). “Así es como las pierdes”. En *Revista de Prensa*. Madrid, 13 de octubre.
- Rodríguez González, Félix (2008). *Diccionario gay-lésbico: vocabulario general y argot de la homosexualidad*. Gredos, Madrid.
- Ruffato, Luis (2013). *Ellos eran muchos caballos*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- Sant’Anna, André (2006). *O paraíso é bem bacana*. Companhia das Letras, São Paulo.
- Santos-Febres, Mayra (2011). *Sirena Selena vestida de pena*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Tezza, Cristovão (2012). *El hijo eterno*. México, Elephas.
- Ventura, Marcel (2013). “Entrevista a Junot Díaz”. En *Letras Libres*, julio.

EL JARDÍN CALCINADO.  
ALGUNOS ASPECTOS MÍTICOS Y SIMBÓLICOS  
EN EL VIAJE DE JUAN PRECIADO A COMALA: UNA  
LECTURA DE *PEDRO PÁRAMO*

*Germán Rueda Vásquez\**

¿Hubo un jardín o fue el jardín un sueño?

JORGE LUIS BORGES, *Adam Cast Forth*

LA PALABRA PERSIGUE UNA VOZ PERDIDA, lejana, inasible. Va tras ella sin alcanzarla nunca, sin poder fundirse en su transparencia. Se vuelve búsqueda: ruta y asedio. Pero la palabra proviene también de un fondo oculto, oscuro y desconocido, eco de un rumor que nos llama y nos deshabita. Palabra, piedra labrada, canto arrojado al río. En ella decimos y ciframos nuestro destierro: amargamente, masticando sílabas gastadas, nos sabemos expulsados del paraíso. En la tierra vagamos, arrancados, sin raíz: nuestro mayor cobijo es la intemperie. Y así cantamos, en medio del desierto, como el

\* Universidad Autónoma del Estado de México e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. <renardgemau@gmail.com>.

primer hombre, como el último, como Adán ante el dios ido, ante el gran ausente. Vagamos, solos, y quisiéramos retornar: llamamos y nadie responde, tan sólo el eco. Por nuestras venas corren los interminables caminos del desierto, que no se agotan, ni llegan a una fuente sanadora. Llevamos una memoria de exilio, como una herida abierta. En nuestro corazón se halla también una nostalgia, el recuerdo impreciso de un jardín que el tiempo no ha borrado. Este errar y este anhelo son acaso nuestra herencia más humana o la más propia. En la palabra se reaviva esa condición de búsqueda y de ausencia, se recrea el deseo más profundo, el de retornar al jardín, aunque ello acaso sólo se consiga con la muerte.

Palabras: piedras arrojadas, cayendo por las laderas, golpeando incesantemente sobre la arena, llamando, ecos y murmullos que nacen hacia el cielo y se desmoronan, cantos rodados, guijarros en la puerta del desierto. Pedro Páramo, piedra y desierto: voz surgida de la tierra, de la entraña donde yacen los muertos, sílaba tónica de nuestro exilio. Desde tiempos que no alcanzamos a recordar, hemos tratado de contarnos nuestra historia, de decir otra vez nuestro asombro y nuestra angustia. Un relato que a veces llamamos mito, poesía o literatura, novela o memoria de viaje, imagen que nos hace mirarnos: desnudos, desterrados. La historia que nos cuenta Rulfo, más allá de cualquier determinación espacial o histórica, posee una dimensión mítica: nos hace volver al origen, a la fascinación y al espanto que sentimos ante el crepúsculo en el primer día del exilio. Entonces nos supimos mortales, vimos el rostro del que yacía vencido al lado, como un espejo de nuestro propio fin ineludible. La muerte abrió sus labios en la gruta, llamando. Y algunos descendieron hacia ese otro jardín subterráneo que confunde la voz y los murmullos.

Pareciera que en la poesía o en el mito siempre se habla de lo mismo, siempre se renueva la historia. Los mismos temas. El periplo, la orfandad, el amor ausente que no vuelve, el jardín

perdido, olvidado, la propia muerte. Todo está ahí: en el relato de nuestra condición como humanos, de nuestra búsqueda. La palabra de *Pedro Páramo*, aunque en apariencia se ubique en un espacio determinado o en un horizonte histórico preciso, rebasa los límites de un destino personal o de una situación propia de un pueblo, trasciende “la realidad superficial, la apariencia de las formas externas y de los hábitos regionales, para profundizar en esa otra realidad superior y universal que es la naturaleza del hombre [...] para dejar a un lado todo sentimentalismo para ahondar en la angustia esencial del hombre, en su condición primigenia” (Garrido, 2004: 71-73). Esta condición primaria nos muestra que el hombre es un ser en tránsito, de paso, en viaje continuo: su morada es siempre temporal, pasajera. Siempre anda a tientas, en penumbra. No sabe dónde se halla el camino al jardín perdido, no sabe a dónde van las almas de los muertos, o si en verdad se muere, sin redención alguna.

El carácter errante del hombre lo conforman los pasos del camino, los rasgos que dan forma a su rostro. No hay mapas, ni referencias. Rastros que se borran en el tiempo, que se vuelven ecos y murmullos de una presencia muy pronto desvanecida. Las rutas de los humanos pueden parecer muy distintas, pero acaso todas confluyen en un deseo común: tratar de rebasar esta condición transitoria y finita. Todo nos parece umbral y límite, queremos saber qué hay del otro lado, en el paso de la vigila al sueño, en la penumbra silenciosa o después de la muerte. El viaje de Juan Preciado a Comala recrea un anhelo de trascendencia presente tanto en la literatura como en el mito, por ello puede entenderse simbólicamente, al menos de dos formas. De manera paradójica, esta historia nos remite a la búsqueda del Edén, del jardín perdido, y es igualmente una especie de descenso al mundo de los muertos (Paz, 1996, t. 4: 365). Estos dos aspectos parecen confluir en uno solo, pues el recorrido culmina y se confunde con la propia muerte del personaje. Pero esto no lo sabemos al principio. Parece entonces

que en el inicio de la novela, al igual que el personaje principal, los lectores nos dejamos llevar también por las voces del camino, seducidos por los ecos que salen de lo profundo.

En todo comienzo hay un jardín. Como aquél donde jugaban las doncellas con Kore la muchacha, la hija de la diosa de la semilla y la cosecha, Démeter. Era un jardín luminoso, resplandeciente, abierto al día. De pronto, del vientre de la tierra surgió la flor hechizante que abre las puertas del inframundo. Era el narciso, la flor que adormece e invita con su perfume a la muerte. El jardín quedó suspendido en el silencio, hipnotizado. Se abrió aún más la entraña del suelo. Las doncellas subyugadas no vieron llegar el carruaje del señor de las sombras Hades, quien tomó a la doncella extasiada y la llevó su reino. Perséfone, hija de la madre tierra y señora de los muertos, descendió al inframundo a través de una abertura, seducida por un perfume que todo lo hechizaba. Entonces, el jardín idílico donde jugaban las doncellas quedó vacío, estéril, transformado en desierto. La semilla de la vida se había ocultado (Kerenyi, 1999: 2004).

Lo único que hay en el principio del viaje es una esperanza que alimenta el murmullo materno, una voz que dibuja en su música el perdido lugar primero. Es esta esperanza y esta palabra anhelante lo que abre la ruta y el relato del descenso de Juan Preciado. El hijo no conoce el pueblo de sus padres, donde quizá también él ha nacido, y sólo llega ahí luego de la promesa hecha ante la madre agonizante. “Pero —dice Juan Preciado— no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones [...]. Por eso vine a Comala (Rulfo, 2000 [1955]: 33)”. Esos sueños y esas ilusiones provienen de un murmullo que acompaña los pasos y habita con su melodía el propio camino. Dolores, la madre, muere lejos de Comala, del origen; muere en la lejanía, en la nostalgia, en el sufrimiento de un imposible regreso. Este deseo de retorno se transforma en voz, en canto que envuelve al hijo con su visión edénica, que lo invita

a volver a la tierra originaria. La canción materna es el primer murmullo que precipita, que nos hace entrecerrar los ojos y entrar en el sueño, o descender al valle. “Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y el pan. Un pueblo que huele a miel derramada. [...] ...No sentir otro sabor sino el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo” (33).

Así, bajo las sílabas de este hechizo emprende Juan Preciado el camino hacia Comala. No sabe con certeza lo que ahí le aguarda. Va siguiendo un eco que resuena en su interior, va persiguiendo una imagen imprecisa, una ilusión. Desde el comienzo del relato esperamos la realización de un encuentro afortunado, imaginamos que ese hombre que va bajando en verdad regresa a la raíz, a la casa, al terruño. Incluso la voz de Dolores sugiere la posibilidad del reencuentro en el lugar querido, en la querencia, en el lugar amado. Pero el espacio se revela pronto desierto, horizonte sin referencias, atravesado por la soledad y la ausencia. “*Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz*’. Mi madre... la viva. Hubiera querido decirle: ‘Te equivocaste de domicilio. Me diste una dirección mal dada. Me mandaste al ¿dónde es esto y dónde es aquello? A un pueblo solitario. Buscando a alguien que no existe’ ” (17).

Así, a la visión del paraíso que resuena en el murmullo de la madre se opone, en primer término, la percepción de un espacio físico desolado, donde el padre es el gran ausente. A medida que Juan Preciado se va adentrando en Comala, el lugar se revela cada vez menos como el edén deseado. Se trata más bien de un pueblo habitado por sombras, por fantasmas, por ecos y voces que se untan y resuenan en las paredes, resuenan en las paredes.

Kore, la muchacha, se volvió Perséfone, la señora de los muertos; y sus compañeras, las Oceánidas, hijas del dios marino de la

profundidad, se transformaron en las sirenas que hacían extraviar los barcos y seducían con su voz inaudita a los navegantes. Servidoras de “la señora de la gruta”, su canto precipitaba el naufragio y hacía más dulce la amargura del fallecimiento. El perfume que adormecía las almas en agonía y las preparaba al descenso se ha transformado en música. En el canto que proviene de la abertura de la tierra, en el canto de las sirenas, al igual que en el aroma del narciso, se confunden el sueño y la muerte. Abandonarse a ese canto, dejarse habitar por su murmullo lejano, es iniciar el viaje, es comenzar a morir. Quien cierra los ojos, escucha una canción que lo va llevando al otro lado, que le hace abandonar paulatinamente las fronteras de lo que conscientemente llamamos vida. *Teletai* se dice en griego: hacer morir. *Initio*, en latín, la entrada al lugar, el inicio del descenso al Hades, el umbral ante la sombra. El canto de las sirenas es un murmullo que hace caer. Es canto del abismo que al escucharse abre en cada palabra un abismo e invita a desaparecer en él (Blanchot, 1986).

Comala no puede ser el paraíso, pero tampoco es propiamente el infierno, sino que es justamente ese punto intermedio, ese umbral entre dos realidades: por eso es como un comal sobre las brasas del mundo subterráneo, donde el aire falta hasta que no queda más que “el puro calor sin aire”. Al igual que Dante, Juan Preciado es guiado hasta el pueblo por un mulero, Abundio, quien le advierte que aquello se encuentra en “la mera boca del infierno”. Con ello se describe “una situación metafóricamente precisa: [es] el umbral que separa dos regiones sin ser exactamente ninguna de ellas; un punto suspendido, un punto límite entre el adentro y el afuera de la tierra”. Es la abertura por donde se baja al infierno, pero es igualmente la grieta por donde salen los murmullos que hechizan al viajante, que lo hacen hundirse. Pero más que de una boca o de una grieta, se trata de “una región imprecisa” sin localización geográfica posible. Comala no se halla en un mapa, sino en la frontera entre el sonido y el silencio, entre el oído del hombre y la voz de lo

inhumano que lo llama, como si se tratara de “un vientre que fuera una caja de resonancia” (Bradú, 1989) por donde se escuchan las voces de los muertos.

Pero lo más extraño es que parece que los muertos se han quedado en el pueblo, que no han podido irse del todo al inframundo, pues el propio Juan los encuentra vagando y habla con ellos, como si estuvieran vivos. Las fronteras se disuelven, las palabras se confunden con los ecos y los espectros toman la forma de los vivos. En este escenario, de pronto es difícil distinguir lo real de lo imaginario, no se sabe si todo lo que acontece es un sueño, si todos los habitantes están muertos y la vida es ya sólo un recuerdo sin cesar repetido, sin consistencia: una pura sombra. A la hora en la que en Sayula juegan los niños llenando de vitalidad las calles, en Comala sólo se oye un murmullo devastado, un eco de una vida ausente, pues lo que se ve no coincide con lo que se escucha. Parece, entonces, que el espacio físico adquiere una realidad independiente del mundo onírico e inasible que habitan los susurros. ¿Cuál de los dos mundos es el verdadero? Poco a poco, Preciado se da cuenta que ese universo de murmullos termina por sobreponerse al mundo real, pues acaso la única consistencia que subsiste de Comala se halle en el sonido y su ilusión. Un jardín devastado, sin presencias físicas reales, habitado por el susurro del pasado, por el recuerdo de la vida que no vuelve.

Dice Damiana Cisneros: “—Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas muy viejas como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen” (59).

La tierra se comunica con el cielo a través del arcoíris y con el mundo subterráneo a través de una grieta, de una abertura. En ambos casos se dibuja un desgarramiento, una vía que atraviesa para llegar a ese otro lado. Hay puntos medios que permiten la

vinculación de los diversos planos de realidad. Cerca de las grutas, o en medio de las montañas, donde los pasos se pierden bajo la hendidura del suelo, se supone un contacto privilegiado con el mundo de los muertos. Puede decirse que ahí el camino, como el que imaginaba Heráclito, es uno y el mismo, todo depende de la perspectiva del viajante que por él se encamina: “sube o baja, según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja.” (16). Esta doble dirección supone la posibilidad de la ida y el retorno, el tránsito de la muerte a la regeneración (Eliade, 2001). Por eso en el umbral por donde se ha hundido Kore, la doncella, en ese jardín en ruinas, se espera también la regeneración, el renacimiento.

Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas:

*Mi novia me dio un pañuelo  
con orillas de llorar...*

En falsete. Como si fueran las mujeres las que cantaran (64).

A pesar de su imprecisión o de su lejanía, los murmullos que guían a Juan Preciado se revelan todos femeninos, como el propio canto de las sirenas. La voz de Dolores, en su eco de retorno imposible, en su promesa edénica, hace que el hijo se encamine hacia el pueblo y ya no pueda dar marcha atrás. Ésta es quizá la voz principal, la voz que persiste y precipita el descenso. Una vez que ha llegado a Comala, acontece entonces el encuentro de Preciado con Eduviges Dyada, segunda voz femenina del viaje, segunda escala en el camino, quien le revela que él pudo ser su hijo, y por ello hace que, bajo una forma más oscura, prosiga la ruta del susurro materno. La casa de Eduviges se muestra entonces como un lugar de paso; en principio de los que subían, de los que partían del pueblo hacia arriba, pero ahora lo es de los que se van, de los que bajan. La casa es, como el pueblo mismo, puerta y frontera hacia el inframundo, y de igual forma se halla transida por los ecos, habitada por los susurros incesantes de los que han muerto.

Eduviges es también una de estas voces, por eso ella hace que el viaje de Juan Preciado continúe, sobre todo porque ella conoce “cómo acortar las veredas”: su propia muerte le ha enseñado cómo apresurar la ruta. Pero el murmullo de la mujer, al igual que su presencia, se desvanece y da paso al grito del ahorcado. Un grito que abre la hondura del silencio, que vacía la tierra de su aire. El ahorcado deja abiertas en su lamento las puertas del otro mundo y muestra a Juan Preciado la necesidad ineludible del descenso, anunciándole su propia muerte. En ese momento aparece Damiana, figura ancestral e igualmente materna, quien llega no sólo a confortar al hijo después del terror del grito, sino a hacer que la ruta del descenso continúe. “Damiana, como Eduviges, representa el cordón materno que lo guía” (Jiménez de Báez, 1990: 190). Este cordón es, paradójicamente, el hilo que conduce al fin inminente. El periplo del hijo está a punto de completarse gracias a las tres figuras femeninas que han acompañado su navegación. El canto de las sirenas es también la voz del último pasaje: es la canción materna, que arrulla y hace finalmente retornar, volver al seno de la tierra. Juan Preciado se deja vencer por el sonido, como un navío a la deriva; se deja llevar por los murmullos del río subterráneo. “Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar. Mi cuerpo, que parecía aflojarse, se doblaba ante todo, había soltado sus amarras y cualquiera podía jugar con él como si fuera de trapo” (24).

A veces el sueño se confunde con la muerte, porque tal vez el dormir no es más que el ritual cotidiano que retrata y anuncia el fallecimiento. Al cerrar los ojos, dice Nerval (1994), se abren las puertas de ébano y marfil que nos separan del mundo invisible. El sueño es el reverso de la vigilia, como la muerte lo es de la vida. En ese espacio reina la sombra, la noche inmensa: en ella los caminos se confunden, las certezas del día fenecen en su acantilado; por su umbral se desciende al laberinto. Cada noche es un viaje y una prueba. Vagamos por un pueblo en penumbra o por una mansión inmensa. En el medio de esa casa de pasillos sin fin e innumerables

habitaciones aguarda siempre el monstruo, el rostro descarnado detrás del espejo. Hay que enfrentarlo y retornar. Pero para ello se necesita una guía, como el hilo que Ariadna tiende a Teseo, como la búsqueda que emprende Démeter en Eleusis para hacer volver a su hija, como encontrar el camino que también sube de nuevo. Pero a veces se puede perder el hilo: la vida se corta por el lado más frágil, el sueño nos atrapa en sus bifurcaciones y el cuerpo ya no despierta igual que antes, o no despierta más. El viaje ya no tiene entonces regreso, se ha rebasado el límite, la cerca de la vida, y el horizonte se llena de humo y de sombras. A veces el muerto vaga, sin saber que ya se ha ido, y busca, tal vez, como en el día de la fiesta de los muertos, el consuelo reconfortante de los vivos.

Así relata Miguel Páramo a Eduviges su propia muerte: “—Sólo brinqué el lienzo de piedra que últimamente mandó poner mi padre. Hice que *el Colorado* lo brincara para no ir a dar ese rodeo tan largo que hay que hacer ahora para encontrar el camino. Sé que lo brinqué y después seguí corriendo, pero, como te digo, no había más que humo y humo y humo” (37).

El viaje de Juan Preciado empieza a convertirse en un sueño sin regreso. Envuelto por las voces que lo asedian, y ante la inminencia de su propia muerte, piensa entonces que sería posible irse de allí, ascender de nuevo, retroceder sobre sus pasos: “Pensé regresar. Sentí allá arriba la huella por donde había venido, como una herida abierta entre la negrura de los cerros” (66). Esa herida por donde se baja, esa abertura que hace que el camino pueda ser también un ascenso. Pero ya no es posible huir de Comala, es necesario que el descenso culmine. Al llegar a la casa de Donis y su hermana, Preciado experimenta un cambio de realidad, pasa de un nivel a otro, su propia muerte lo invade. Por eso la percepción se confunde en lo incomprensible del pasaje: todo lo que se ve parece un sueño, hay un cuerpo que parece de tierra, que se desmorona, el techo queda abierto, como una grieta hacia el cielo. Y entonces el tiempo que transcurre, el tiempo de los vivos, parece detenido en un solo

instante. La única imagen que permanece en ese tiempo vertical es la luna, símbolo de la luz y de la oscuridad, de la transformación de la muerte; también signo del retorno al seno materno, a la madre tierra, que acoge de nuevo al hijo en su entraña: “Como si hubiera retrocedido el tiempo. Volví a ver la estrella junto a la luna, las nubes deshaciéndose. Las parvadas de los tordos. Y en seguida la tarde todavía llena de luz. [...] Un cielo negro lleno de estrellas. Y junto a la luna la estrella más grande de todas” (75).

Tal vez del otro lado no hay en verdad nada distinto. Ni cielo, ni infierno, ni esperanza, ni condenación. Pues acaso morir es permanecer atrapado en un sueño o en un recuerdo de la vida que se vuelve a contar. “El otro lado no es más que yacer en la tierra, desamparado” (García, 2004: 24). Yacer bajo una imagen fija y recordar, quedarse en los recuerdos de lo vivido, volverse otro murmullo en el jardín calcinado. Morir es adquirir la condición del fantasma, la sombra del viviente; convertirse en eco, el reflejo de la palabra ya ausente. Es por ello que sólo ahora sabemos quién ha sido el destinatario del relato que desde el principio ha hecho Juan Preciado: se halla enterrado con Dorotea, la mujer que nunca tuvo un hijo, abrazados los dos en la misma tumba. Y es desde ahí, desde debajo de la tierra, que al fin él puede contar la historia, o entender su sentido. La muerte es por ello el punto de llegada, la paradójica culminación de esa búsqueda del origen, el lugar desde el cual se narra y se escucha. Ahora sabemos que la voz de Juan Preciado también es un murmullo, un eco enterrado. Lo que nos ha guiado, lo que hemos escuchado desde el principio de la novela, proviene igualmente del mundo de los muertos. “Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos” (79).

Fue la ilusión lo que llevó a Juan Preciado a Comala, la ilusión de encontrar el lugar añorado por la madre, de volver al pueblo edénico, de encontrarse al fin con Pedro Páramo, el padre ausente, desconocido. Pero la ilusión “como lo dice Dorotea” se paga muy caro, a cambio de la vida misma. En los susurros que Dolores

deja en su hijo se escucha la descripción del lugar donde hay que ir a vivir, que es también el lugar donde hay que ir a morir. Tal vez Juan Preciado nació fuera del pueblo, en el exilio, justo en la misma condición en la que su madre muere. Por eso es necesario el retorno. El lugar de la vida es también el lugar del recuerdo y de la muerte, el lugar entrañable, la querencia: el punto donde inicia y termina todo viaje. Esta doble condición de Comala se dibuja ya en las propias palabras de Dolores, que el hijo vuelve a recodar cuando ya está cobijado por la tierra materna:

Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de vida... (79).

Las voces femeninas han llevado a Preciado a cumplir su ineludible periplo, su destino. Contrariamente, la voz del padre “punto nodal de la búsqueda” está casi siempre ausente. La figura de Pedro Páramo se halla por doquier, atravesada en todos los recuerdos del pueblo, en todas las historias de sus habitantes; y sin embargo, para Preciado es prácticamente una presencia invisible, inalcanzable. Tal parece que en la novela hay dos relatos que no logran coincidir: la historia del hijo en busca del lugar y la historia del padre “el cacique que deja morir a Comala”. Pero ambas confluyen en un punto común, pues se trata, en verdad, de la confrontación entre la búsqueda del paraíso en el pueblo materno y la transformación de éste en desierto. Así, “el tema del regreso se convierte en el de la condenación: el viaje a la casa patriarcal de Pedro Páramo es una nueva versión de la peregrinación del alma en pena. [...] Pedro, el

fundador, la piedra, el origen, el padre guardián y señor del paraíso ha muerto; Páramo es su antiguo jardín, hoy llano seco, sed y sequía, cuchicheo de sombras y eterna incomunicación” (Paz, 1996: 365). Por eso, el hijo retorna a un jardín en ruinas y regresa para morir en él. Es con la muerte que se cumple el regreso.

La tierra natal cobija la voz de sus muertos. Pero los murmullos salen de abajo, resuenan entre las grietas, hacen crujir el suelo, se untan en las paredes. Son tantos que por instantes llegan a aturdir, a volverse un ruido indefinido, que acrecienta aún más la soledad de los que susurran. Cada uno se queda atrapado en su recuerdo, incomunicado, queriendo perdurar inútilmente en el eco de su propia vida ausente. El padre y el hijo yacen, al fin, en medio de los demás difuntos. Pero ni siquiera la muerte los ha podido reunir. Juan murmura quedamente como buscando una intimidad, un acercamiento; pero la voz del padre atraviesa el pueblo entero, todas las tumbas, como el eco mayor en el edén vacío, que no es capaz de escuchar el reclamo del hijo:

—¿No me oyes? —pregunté en voz baja.

Y su voz me respondió:

—¿Dónde estás?

—Estoy aquí, en tu pueblo. Junto a tu gente. ¿No me ves?

—No, hijo, no te veo.

Su voz parecía abarcarlo todo. Se perdía más allá de la tierra.

—No te veo (77).

En el canto de la madre hay una ilusión y una promesa. La promesa del renacimiento que sólo se escucha cuando ya la muerte se ha cumplido. Comala parece ser un pueblo de muertos, un lugar vacío e irredimible, condenado al murmullo incesante de los que partieron. Un pueblo fantasma a donde la vida no ha de retornar jamás. Y sin embargo, en el recuerdo del edén mítico, hoy convertido en polvo,

se anuncia también la esperanza de un regreso, de una regeneración. Juan Preciado, desde su tumba, recuerda esa voz:

[...] Todas las madrugadas el pueblo tiembla con el paso de las carretas. Llegan de todas partes, copeteadas de salitre, de mazorcas, de yerba de pará. Rechinan sus ruedas haciendo vibrar las ventanas, despertando a la gente. Es la misma hora en la que se abren los hornos y huele a pan recién horneado. Y de pronto puede tronar el cielo. Caer la lluvia. Puede venir la primavera. Allá te acostumbrarás a los ‘derrepentes’, mi hijo (65).

Pero, ¿cómo creer en el resurgimiento de la vida cuando se halla uno yaciendo bajo tierra, sabiendo que ahí se ha de quedar? Evidentemente, no se trata de pensar en la resurrección de los difuntos, en su inciertamente feliz regreso a la vida. Morir es justo yacer, terminar el peregrinaje del desterrado, volver rendido a la tierra. Entonces, ¿qué es lo que podrá surgir de entre las ruinas? La vida se regenera, pero los muertos no regresan, no bajo la misma forma. Se dice que sobre algunas tumbas crecen árboles de frutos rojos, como si del inframundo surgieran flores de sombra y de sangre, nacidas de la tierra húmeda, fecundada (Eliade, 2001; Chevalier y Gheerbrant, 1982). A veces, así vuelve al mundo la doncella prisionera del mundo subterráneo. Así también, desde abajo, Juan Preciado y Dorotea, en su abrazo detenido, escuchan el aguacero. Está cayendo la lluvia sobre el jardín calcinado, como una canción que se abate sobre las tumbas, sobre la ceniza de los huesos, acallando el inútil resonar de los ecos —y es como si en ese sonido transparente del agua pudiese salir de la entraña de la tierra para al fin perder esta voz gastada bajo la luz de otro cielo—. “¿Oyes? Allá afuera está lloviendo. ¿No sientes el golpear de la lluvia?” (83).

## Referencias

- Blanchot, Maurice (1986 [1959]). *Le livre à venir*, Gallimard, París.
- Bradú, Fabienne (1989). *Ecos de Páramo*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (1982 [1969]). *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont /Jupiter, París.
- Eliade, Mircea (2001). *Nacimiento y renacimiento, el sentido de la iniciación en la cultura humana*, Kairós, Barcelona.
- Garrido, Felipe (2004). *Voces de la tierra. La lección de Juan Rulfo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- García Pérez, David (2004). *Morir en Comala. Mitocrítica de la muerte en la narrativa de Juan Rulfo*, Ediciones Coyoacán, México.
- Himnos homéricos (2004)*. Introducción, traducción y notas de A. Bernabé Pajares, revisado por E. Acosta Méndez, Gredos, Madrid.
- Jiménez de Báez, Yvette (1990). *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza*, Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, México.
- Kerenyi, Karl (1999). *Los dioses de los griegos*, Monte Ávila, Caracas.
- Kerenyi, Karl (2004). *Eleusis*, Siruela, Madrid.
- Nerval, Gerard de (1994). *Aurélia ou le rêve et la vie / Les nuits d'octobre / Petits château de Bohème / Promenades et Souvenirs*. Prefacio y comentarios de Gabrielle Chamarat-Malandain, Pocket, Manchecourt.
- Octavio Paz (1996). "Paisaje y novela en México: Juan Rulfo", en *Obras Completas*, t. 4, 365-366, Fondo de Cultura Económica, México.
- Rulfo, Juan (2000 [1955]). *Pedro Páramo*, Plaza y Janés, México.

THOMAS MANN. *DOCTOR FAUSTO*.  
EL TRIÁNGULO DE LA PERFECCIÓN:  
LITERATURA, MÚSICA Y DEMONOLOGÍA

*Luis Quintana Tejera\**

Amigo mío, patria mía, que Dios  
se apiade de vuestras pobres almas.

MANN  
(1998: 588)

### **Introducción**

AL LEER ESTA OBRA DE THOMAS MANN podríamos pensar: “Otro Fausto más”, lo cual sería una afirmación natural, debido precisamente a la multitud de Faustos que pueblan la literatura universal. Pero, a la luz del talento de Goethe, este otro alemán genial que es

\* Profesor-Investigador de tiempo completo. Facultad de Humanidades. Universidad Autónoma del Estado de México. <luis11@hotmail.com>

Mann ha recreado la visión universal del personaje que se atrevió a desafiar las fuerzas de la naturaleza prodigiosa.

En esta novela, Adrián Leverkühn, revestirá una nueva máscara de Fausto, dotándolo de un interés tan novedoso como controvertido, el cual, en la existencia del inventado compositor alemán, adquiere un remarcado carácter obsesivo que se adueña poco a poco del relato (Beutin, 1991: 221).

El narrador de la historia es Serenus Zeitblom, quien nos contará la biografía del insólito Adrián. Thomas Mann ha instaurado la figura de un relator desde la perspectiva del biógrafo del personaje central. Se trata de un narrador testigo, esto es, un espectador de los acontecimientos en los cuales se halla involucrado el protagonista. Serenus no es el eje central de la historia, sino un personaje secundario. Cuenta la diégesis en la que interactúa con Leverkühn y lo hace desde el ángulo del narrador homodiegético, es decir, “el narrador nos da cuenta de una historia en la cual participa” (Genette, citado por Quintana, 1997: 55), pero no es en ella el protagonista.

A su vez, y para otorgar fundamento a la afirmación anterior relativa al narrador biógrafo, dice Gérard Genette:

La orientación del narrador hacia sí mismo determina una función muy homóloga a la que Jakobson llama, un poco desafortunadamente, la función “emotiva”: es la que explica la participación del narrador en cuanto tal, en la historia que cuenta, la relación que guarda con ella: relación afectiva, desde luego, pero también moral o intelectual, que puede adoptar la forma de un simple testimonio, como cuando el narrador indica la fuente de donde procede su información, o el grado de precisión de sus propios recuerdos, o los sentimientos que despierta en él determinado episodio; se trata de algo que podría llamarse *función testimonial o de atestación*. Pero las intervenciones directas o indirectas del narrador respecto de la historia pueden adoptar también la forma más didáctica de un comentario autorizado de la acción: aquí

se afirma lo que podríamos llamar la función ideológica del narrador (Genette, 1989: 302).

En el marco de esta novela, el encargado de contar la diégesis del compositor adopta las dos posturas que expresa Genette en la cita anterior: en primer lugar, manifiesta el testimonio que reviste un carácter fuertemente afectivo hacia Adrián; y, en segundo término, se entrega —en varias ocasiones en el devenir del relato— a esa forma didáctica que lo autoriza a opinar sobre variados temas y a resaltar cuándo no está de acuerdo con el protagonista y cuándo sí lo está.

En relación con el mismo motivo del narrador dice Umberto Eco al hablar del estilo y organización de su novela *El nombre de la rosa*: “El juego consistía en hacer entrar continuamente en escena al Adso anciano, que razona sobre lo que recuerda haber visto y oído cuando era el otro Adso, el joven. El modelo [...] era el Serenus Zeitblom del *Doctor Fausto*. Este doble juego enunciativo me fascinó y me entusiasmó muchísimo” (Eco, 1985: 38).

Ciertamente Serenus participa de ese doble juego enunciativo cuando al ir y venir por el relato se cuestiona, se autocorrigue, habla de Adrián, alude a sí mismo; esto es, al contar la historia del “otro” narra también su propia historia.

Complementariamente, Leverkühn es un hombre que avanza de la teología a la música, para caer finalmente en la aparente humillación que reviste el pacto diabólico, que lleva a cabo en aras de perfeccionar el acto creador transportándolo hasta los límites de lo desconocido.

Si la teología pretendió ponerlo en contacto con Dios, esa demonología que paulatinamente se fue apoderando de su alma lo aleja de la divinidad para reanudar la eterna controversia maniquea que enfrenta al bien y al mal como a dos potencias aparentemente irreconciliables, pero que en lo más profundo de cada una de ellas

se advierten identidades que nos impactan y nos hacen pensar que el mundo de los espíritus no es como los supuestos expertos en estos temas lo plantean. Ya lo decía Goethe en su *Fausto*: “Cierto que soy más discreto que todos esos jactanciosos doctores, maestros, escribanos y clérigos; no me quitan el sueño escrúpulos ni dudas y no le tengo miedo ni al infierno ni al diablo” (Goethe: 2004: 362); con ello aludía a que las palabras de los supuestos expertos constituían una flagrante violación de aquello que intentaban defender. Los teólogos sostienen que el mal nunca derrotará al bien, pero sus argumentos son tan pueriles y endebles que ante el primer movimiento del espíritu satánico dudan y les cuesta trabajo reconocer que el maligno tiene más recursos que el propio Dios.

Ya desde la Biblia se pensaba en una interacción cósmica cuando en “El libro de Job” Jehová lleva a cabo un pacto con Satanás para comprobar la firmeza de Job que enfrentado a la adversidad se mantendrá –al menos aparentemente así parece– al servicio de ese Dios imperativo y soberbio. Y no nos deja de asombrar que en el Antiguo Testamento del libro hebreo, quien no juega limpio es el propio Jehová que se ve obligado a acorrallar a Job para que reconozca que él, un simple mortal, no es nada comparado con la magnificencia divina: “¿Dónde estabas tú cuando yo fundaba la tierra? ¡Habla, si es que sabes tanto!” (*Biblia*, 1995: 998). He aquí uno de los pactos iniciales con las fuerzas del mal en donde el primer actante es nada menos que el propio Dios y en donde juega un papel relevante la figura de Satán, quien, desde su escepticismo en torno al comportamiento de la raza humana, llama a la reflexión de la conciencia universal.

En el marco de la teoría de Mann hay cosas que la divinidad no puede dar y que el demonio está en condición de ofrecer a manos llenas. Thomas Mann es mucho más que un literato: es un filólogo, un teólogo, un científico y un filósofo en el más amplio sentido de la expresión; él con libertad y no sin cierta irreverencia se atreve a discutir o negar las verdades de la fe y las falsas suposiciones de la

ciencia. Serenus será su voz y desde el ángulo del filólogo entenderá que en este mundo domina la estulticia humana que ninguna fuerza terrena puede llegar a derrotar (Modern, 1986: 349-350).

Sabemos también, a través de la novela aquí analizada, que la literatura no es una manifestación independiente, autónoma. Por el contrario, obedece y rinde tributo a sus hermanas mayores: la ciencia, la historia y la filosofía; así pues, junto con la música eleva su canto a la divinidad panteísta que nos contiene y resume a todos. Pero se trata en Thomas Mann de un panteísmo nihilista gracias al cual las fuerzas contrarias se unen para configurar el ideal de búsqueda en donde el hombre recurre a esa segunda persona que es Satán para alcanzar de ella lo que el Dios moderno no puede ni sabe ofrecerle. (Cfr: Borghesi, 2012)

## Desarrollo del tema

### *Literatura, música y demonología*

En el asunto que desarrollaremos y de acuerdo con lo anunciado en el título cumplen un papel fundamental la literatura, la música y la demonología. Ellas, integradas no tan armónicas como complementariamente, configuran lo que hemos denominado “El triángulo de la perfección”; este referente no pretende tener un carácter universal, sino que, de alguna forma, los tres elementos que lo integran representan o simbolizan muchos otros factores en el marco de una cosmología totalizadora y cobran real trascendencia. Dicho de otra manera, la literatura expresa la música y ésta sólo llegará a cobrar representatividad en los límites que la demonología impone. No podemos olvidar lo señalado *supra* en relación con el panteísmo nihilista que se torna –en el esquema axiológico de la modernidad– en un verdadero politeísmo en donde los dioses modernos están representados por todos los mitos y búsquedas del

hombre actual: la sexualidad, el dinero, el poder, la supremacía, los secretos de la naturaleza, la vida, en fin, todo aquello tras lo cual el ser humano de todas las épocas ha corrido con frenesí. De este modo, la secularización entendida como una forma de laicismo que rendirá tributo a la fuerza del mal, se impone en la obra de Mann como un *leitmotiv* que guía no sólo las acciones de Adrián sino también las de otros personajes tales como Clarissa, Inés y el mismo Rudolf.

Ahora bien, ese panteísmo adopta formas tan confusas que se fundamentan en su propia tergiversación que no es más que una muestra de la ambigüedad en que se mueven muchos esquemas esenciales en el marco de esta novela de Mann. Veamos al respecto la siguiente afirmación de un crítico:

En esto reside la ambigüedad del panteísmo, el cual por un lado embriaga la conciencia identificándola con lo divino, y por el otro, disuelve toda identidad del sujeto particular como una gota del gran mar del Ser. La religión del Uno-Todo oscila entre la supervaloración del yo y su negación, entre hombres-dioses y víctimas del sacrificio. Es evidente, pues, cómo esta concepción asume el modelo gnóstico, cuyo misticismo dialéctico puede afirmar lo «totalmente ajeno» sólo sobre las cenizas del mundo presente. Esta negación, que distingue a las corrientes gnósticas de la antigüedad, se halla de nuevo en la tendencia pesimista, de por sí minoritaria, que caracteriza a la modernidad (Borghesi, 2012: 3).

Estamos de acuerdo con la tesis de Borghesi, porque el panteísmo, por un lado, le grita al hombre que proviene de Dios y lleva al Fausto de Goethe a preguntarse si él es un dios, para caer inmediatamente en el abismo de su propia conciencia, la cual le indica que es demasiado pequeño y poco representativo para serlo; es ciertamente “una gota en el gran mar del ser”.

### *Literatura*

De la literatura no podemos fácilmente escondernos, porque todo lo que hagamos de un modo u otro pertenece a este territorio; la vieja contienda entre literatura y filosofía ha sido completamente superada, al menos en los círculos de verdadera formación cultural; he oído que en algunas clases de nivel superior se sigue hablando de la filosofía como madre de todas las ciencias y nada más equívoco que esta afirmación; la filosofía es una más de las ciencias humanísticas que junto con la literatura, la historia, la geografía humana, la antropología, la psicología social, entre otras, contribuyen a dar amplitud y verdadera dimensión al tema humanístico en donde el gran protagonista es el hombre. No es posible hacer filosofía sin literatura y, a su vez, no es posible abarcar en su verdadero alcance el contexto literario que se pretenda estudiar sin recurrir a la filosofía, a la historia y a la antropología. Ya ha quedado atrás aquella formación parcial y absurda en donde el literato sólo estudiaba literatura, para dar lugar hoy a una forma interdisciplinaria en donde, por ejemplo, el historiador debe ser también un individuo versado en conocimientos complementarios esenciales que hallará en la filosofía, en la literatura y en la geografía principalmente.

A su vez, la moda del intertexto que enriqueciera el estilo de Virgilio en *La Eneida*, como el de Dante en la *Divina Comedia*, va cobrando cada vez más un carácter marcadamente extenso y el intertexto llegará a ser muy amplio, tan amplio como lo permita la sabiduría y las necesidades contextuales del escritor. Thomas Mann (Llovet, 1996: 857-864) ha hecho de su *Doctor Fausto* un modelo de intertextualidad a través de la cual recupera tendencias y autores; mencionemos los principales alcances de esta intertextualidad: *literaria* –como era de esperarse– *filosófica, histórica, antropológica, psicológica, religiosa, mágica, filológica, teológica, matemática y musical*.

Brevemente diremos que en el *orden literario* no faltan a la cita los textos bíblicos (*Apocalipsis*, por ejemplo), la visión romántica del mundo que aún está presente en el Mann de mediados del siglo XX y que se ofrece como sutil guiño de ojo con el suicidio de Clarissa y con el asesinato de Rudolf a cargo de su antigua amante, Inés. Por supuesto, no podía estar ausente el *Fausto* de Goethe y la enfermedad romántica de Adrián Leverkühn. Todo ello narrado en el marco de las vivencias y con las herramientas que el realismo moderno le proporciona al escritor. Las obras de Shakespeare serán citadas y trabajadas musicalmente por Adrián y de ella se rescatan mediante intertextualidad explícita, *La tempestad* gracias a los relatos que Adrián le hacía a Nepomuk; y, recurriendo a una intertextualidad implícita, el *Macbeth* precisamente por el sentido diabólico que conlleva en esa obra el encuentro de su personaje con las brujas, mensajeras del destino, así como por el pacto no escrito que el Thane de Cawdor lleva a cabo con el demonio.

Además, en las clases de piano que le daba Kretzschmar se hablaba mucho de literatura, de la novela inglesa, rusa y francesa; también despertaba en su joven alumno un particular interés por los líricos ingleses nacidos en el siglo XVIII: Shelley y Keats, y por los alemanes Hölderlin y Novalis. No faltaban a la cita escritores como Manzoni y Goethe, Schopenhauer y Ekehart. Es decir que literatura y música marchaban a la par y de la comprensión de una derivaba la integración de la otra.

Como nota importante señalamos que la influencia conceptual del filósofo Schopenhauer es notable en la obra de Mann como lo explicaremos en el punto siguiente.

En la delimitación *filosófica* todo es demasiado amplio como para restringirlo a pocos renglones. No olvidemos que el biógrafo es Serenus Zeitblom, quien es doctor en filosofía y un enamorado de la filología clásica. La figura de Nietzsche constituye otro de los ejes simbólicos en que se encuadra la diégesis contada; no

sólo porque se ofrece implícitamente la vida del filósofo alemán en las vicisitudes de la existencia de Adrián, sino también porque de él se tomarán los conceptos relativos al escepticismo que lo caracterizaron, así como también la negación del discernimiento metafísico (Cfr: Lefebvre, 1987: 29).

De Schopenhauer integrará el particular celo que éste sentía por los filósofos Platón, en Grecia, y Kant en Alemania. De su obra *El mundo como voluntad y representación* integrará elementos esenciales que perfilarán el concepto de voluntad, aplicable no sólo a la existencia misma, sino también a los rasgos de contextualidad que en su obra se manifiestan.

En el *marco histórico* se yergue un símbolo doloroso que está encarnado por la Alemania nazi de la cual hablaremos en el devenir del análisis del presente texto. Por supuesto, la historia no únicamente se restringe al mencionado acontecimiento, sino a muchos más que involucran a hombres y acontecimientos de la época en que está ambientada esta novela.

En el *contexto antropológico*, la lucha del hombre por imponerse a la chatura intelectual reinante aparece representada por Adrián Leverkühn, quien lleva a cabo un recorrido personal por diferentes manifestaciones del conocimiento humano para concluir enfermo y enajenado.

Justamente este último aspecto —enfermo y enajenado— aparece expresado en el *orden psicológico* desde donde el escritor pretende explicar una parte al menos de las dolencias que aquejan al personaje central durante diversos momentos de su vida.

La *religión* enfrenta dos enormes creencias: el catolicismo y el luteranismo. Aparentemente, ambas concepciones están en pugna, pero terminarán reconciliándose a través del profundo amor y la no oculta veneración que el narrador siente por su personaje.

Podemos abordar la *magia* como “la ciencia antigua que utiliza diferentes poderes ocultos en la propia naturaleza para ejercer

dominio sobre los llamados planos inferiores y producir efectos visibles” (Villar, 2001: 872). Continúan diciendo los autores de este enriquecedor compendio: “La magia se suele clasificar en ‘teúrgia’ o magia blanca, a la que da un carácter benéfico, y goecia o magia negra, considerada maléfica y peligrosa” (Villar, 2001: 872).

En particular la magia negra nos llevará a los terrenos de la demonología que abordaremos *infra*.

La *filología* será el lugar en donde ejerce su dominio Serenus, resaltándose explícitamente los valores de esta ciencia mediante la recuperación de diversos pasajes del pensamiento antiguo –preferentemente griego– y aplicándose como un modelo cultural operante y efectivo que llega a ser superior a la propia religión según queda expresado en la novela por boca del narrador: “No creo que la religión sea el medio más eficaz de mantener a buen recaudo ciertos impulsos. El único remedio, a mi entender, son las Letras, la ciencia humanística, el ideal del hombre bello y libre” (Mann, 1998: 46).

El propio Goethe se sentía, o hacía sentir a su personaje, orgullosamente enajenado al tomar contacto con la *teología*. Hay una curiosa reflexión del biógrafo de esta narración que deseo compartir con ustedes: “Si la filosofía puede ser considerada como la madre de todas las ciencias ésta se vuelve sirvienta cuando toma contacto con la teología” (Mann, 1998: 100). Las palabras de Serenus no niegan la afirmación hecha en este ensayo relativa a que es inexacto considerar la filosofía como madre de las ciencias; lo que sucede es que al leer el *Doctor Fausto* de Mann estamos apenas en la primera mitad del siglo XX y el pensamiento posterior evoluciona bastante y da lugar a nuevas alternativas culturales que ni siquiera un hombre superior como Mann pudo imaginarlas.

Justamente los primeros estudios de Adrián son sobre teología y –vaya aparente contradicción– abandona los estudios teológicos para entregarse a la demonología, no sin antes darse de lleno a la música; en la demonología encuentra un terreno mejor abonado

que en la propia teología para cumplir con sus aspiraciones de superhombre y, posiblemente, lo embargan deseos tan intensos y geniales como los del Zaratustra de Nietzsche.

Las *matemáticas* parecen no corresponder a un contexto humanístico como en el que estamos trabajando en este artículo; pero Serenus demuestra precisamente lo contrario cuando sostiene que Adrián destacaba por su conocimiento de las matemáticas, en las que el propio Serenus no descollaba en lo más mínimo. Y agrega el narrador: “Mi insuficiencia en esta disciplina, sólo compensada por el ardor que ponía en los estudios filológicos, me hizo comprender que no era posible dominar una materia sin sentir algo hacia ella, y era para mí un verdadero goce ver que, por lo menos en este punto, mi amigo se conformaba a dicha regla” (Mann, 1998: 54-55).

Adrián gustaba también resolver ecuaciones de segundo grado y lo hacía casi que como entretenimiento, pero con la misma seriedad con que se entregaba a la composición musical. Incluso en la creación musical en donde las notas deben obedecer a un determinado orden, Leverkühn sostenía citando una epístola de la Biblia: “Lo que es de Dios es del orden” (Mann, 1998: 55). En fin,

las matemáticas –afirmación de Mann dada a través de su narrador– en su acepción de lógica aplicada, pero mantenida no obstante en la más pura y elevada abstracción, ocupan una curiosa situación intermedia entre las ciencias humanísticas y las naturales, y de lo que me decía Adrián, en nuestras pláticas, sobre las satisfacciones que le proporcionaba su estudio se desprendía que esta situación intermedia la consideraba él, al propio tiempo, como elevada y dominante, universal, como lo “verdadero” según él solía decir (Mann, 1998: 55).

Esa situación intermedia entre las humanidades y las ciencias naturales resulta de una confrontación entre lo que cada uno de estos grupos de materias pueden aportar; no se oponen sino que se complementan.

De las *matemáticas* pasamos a la *música*. Es en esta novela un tema muy vasto que me atrevo a decir que ocupa por lo menos un cincuenta por ciento de los planteamientos aquí efectuados.

Por ello, enfocaremos este motivo desde dos ángulos: primero, como intertexto hablado, aunque la intención siempre haya sido la representación de la música por los sonidos exentos de la palabra y, segundo, como todo lo referente a las preferencias de Adrián en diversos momentos de su desenvolvimiento personal.

La música clásica constituye el punto de partida de los estudios armónicos de Adrián. Guiado por su maestro Kretzschmar aprenderá que “la subjetividad armónica se opone a la objetividad polifónica” (Mann, 1998: 62). Serenus recuerda las lecciones en torno a la figura y la obra de Beethoven. Y este aspecto lo rescatamos de un modo particular, porque en el contexto de la música como perfeccionamiento anhelado que conducirá al protagonista a la composición de “El lamento de Fausto” las ambigüedades juegan un papel importante del modo en que quedará demostrado *infra*. Decía Kretzschmar:

En realidad, Beethoven fue, a mediados de su vida, mucho más subjetivo, por no decir mucho más “personal” que en sus últimos años. Su preocupación de sacrificar a la expresión personal, de dejar absorber por ella lo mucho que la música tiene de convencional, de formalista, de retórico, era más patente. A despecho de la originalidad, por no decir monstruosidad, de su lenguaje formal, la relación de Beethoven con lo convencional aparece en las últimas obras de su vida, por ejemplo en las últimas cinco sonatas para piano, como mucho más aflojada, menos vigilante. En estas obras tardías, lo convencional, exento de desnudez, o si se quiere descarnado, desprovisto de individualidad, y su majestuosidad es más impresionante que la de cualquier atrevimiento personal (Mann, 1998: 63).

El hecho de aludir a quien ha de ser uno de los modelos de Adrián tiene como finalidad mencionar que los genios de alguna manera se buscan; el uno, Beethoven, perteneció a la vida real y fue un loco intolerable para quienes tenían que estar a su lado; el otro, queda encuadrado en el mundo de la ficción, pero también vivió incomprendido y solo a pesar de la presencia de tanta gente a su alrededor; esa soledad era producto de una conciencia romántica tardía que lo orillaba a no estar nunca conforme con los logros alcanzados.

Serenus intenta la tarea casi imposible de comprenderlo y explicarlo y, algunos críticos lo dicen, de amarlo en silencio y observarlo a través de un cristal desde donde era imposible tomar contacto real con él. Aquí se nos cuenta la historia del amor de Serenus hacia Adrián. En ese casi único y expreso tuteo que ambos se conceden, en medio de un mundo de inhumanidad glacial, se nos sugiere algo más que fraternidad y camaradería. Ambos personajes son una parte de Thomas Mann, dos posibilidades de su vida escindida e irónica. Lo fáustico y lo humanista son algo más que dos formas de espíritu. Son las dos mitades de una sola alma que Thomas Mann siempre valoró como propia. Al trasponer a Nietzsche a los días del drama alemán, un drama que el filósofo contribuyó a crear en sus aspectos generales, Thomas Mann realiza un ejercicio de objetivación de lo que él mismo era y, a pesar de todo, había superado (Villicaña, 2002: 374).

*Doctor Fausto* es una biografía ficticia de un compositor igualmente imaginado. Posiblemente Villicaña se deja llevar por este hecho y deriva de su lectura una hipótesis con la cual no estaríamos cien por ciento de acuerdo. La existencia personal de un autor es una cosa y la presencia y acciones de sus personajes son otra manifestación diferente. Es cierto que en los diarios íntimos de Thomas Mann que se dieron a conocer póstumamente en la década

de los setenta por expreso pedido del propio escritor, él hablaba de ciertas tendencias que lo persiguieron durante toda su vida, como lo fueron, por ejemplo, la particular atracción por el mismo sexo y la veneración silenciosa del niño y del adolescente. Si cualquiera de estas propensiones se hubiera llevado a la práctica estaríamos hablando hoy de homosexualidad y de pedofilia. Pero Mann las mantuvo a buen resguardo y supo vivir una vida normal como su deber de hombre y esposo se lo exigía.

Por lo tanto, me parece bastante aventurado hablar del amor de Serenus por Adrián; no hay nada en el texto que así lo manifieste; lo que llegamos a encontrar en estas expresiones escritas por Zeitblom es una enorme admiración, una constante devoción, una amistad que no conoce límites, un deseo de estar constantemente con él, una aproximación obsesiva que lo lleva a existir a la par de su biografiado. Es verdad que lo dominan los celos cuando Adrián lo rechaza o lo trata con particular indiferencia; pero esto último lo entiendo más bien como una prolongación de la adolescencia en la edad adulta. ¿Quién de nosotros no ha sentido lo mismo por el amigo entrañable de nuestra primera etapa de la existencia? Es algo natural y, cuando el compañero de tantas horas es sustituido por quien ha de ser nuestra pareja, aquél sigue siendo el amigo, pero ahora exento de toda esa carga afectiva que en algún momento nos persiguió con cierta explicable obcecación.

Serenus se casa con Helena y forma una familia, pero aún así no olvida a Leverkühn y sigue prevaleciendo en aquél este sentimiento de “propiedad” que siempre creyó tener sobre Adrián.

De igual forma, no es válido concluir, apoyándonos en las semejanzas de lo textual con lo biográfico, que en esta novela están expresados los deseos ocultos de Thomas Mann. Quizás en alguna medida sí lo fuera de este modo; no obstante a nosotros, lectores de todas las épocas, nos queda un escrito genial, una novela inalcan-

zable y contextualmente perfecta; eso es todo, lo demás depende de la excesiva imaginación de quienes, sobreinterpretando el texto, llegan a estas conclusiones.

Retomando la noción de intertextualidad musical quiero citar el siguiente pasaje de la novela que nos dará luz en torno al mismo asunto y que tiene relación con la reflexión del maestro de piano en torno a la educación del joven Leverkühn: En su cielo espiritual (el de Adrián), Shakespeare y Beethoven eran dos astros gemelos cuya luz lo dominaba todo, y ninguna tarea le era más grata que la de llamar la atención de su discípulo sobre los curiosos parentescos y coincidencias de principios y métodos de creación que aparecían en la obra de ambos gigantes (Mann, 1998: 88).

Nuevamente comprobamos cómo en esta novela musical las aproximaciones entre las dos manifestaciones artísticas son esenciales. Algunas de estas coincidencias se ofrecían en el marco del intertexto apoyado en las crónicas históricas para la composición de sus tragedias —en el caso de Shakespeare— y en la particular veneración que Beethoven sintió por el joven Mozart, a quien llegó a imitar en algunas de sus obras. Por otro lado —esto no lo podía saber Kretzschmar aunque posiblemente lo intuyera—, ambos artistas influyeron notablemente en escritores y músicos posteriores; sería innecesario citar dramaturgos marcados por el estilo y el sentido trágico de Shakespeare. Bástenos mencionar a García Lorca en España para entender el sentido del drama universal que el español recupera de un modo genial. En cuanto a Beethoven la impronta de la música de la primera etapa, sobre todo, marcó la composición y la obra en general de músicos como Mendelsson, Shumann, Schubert, Brahms, Mahler y Wagner y en menor medida Listz, Bruckner o Berlioz. En resumen, ambos fueron clásicos en el doble sentido de tomar modelos y luego proyectarse como tales en las generaciones futuras.

### *Música*

Vayamos ahora al análisis de la obra y acciones de Adrián en relación con los diversos temas de los cuales él se hace cargo, incluida preferentemente su formación musical.

Abordaremos primero un aspecto extratextual que tiene que ver con la permanente asesoría que le proporcionó Theodor Adorno al escritor a quien éste denominó su “consejero secreto”. Para un literato no resulta tan sencillo enfocar temas a veces tan dispares que lo alejan del verdadero contenido intelectual que él puede perseguir. Es verdad, lo hemos sostenido en este artículo, que la literatura debe acercarse a las demás ciencias, pero esto resulta un poco más complicado cuando la otra manifestación cultural se halla algo distante; y, por ello, el aporte de Adorno a la novela, en lo que tiene que ver con lo musical, fue esencial.

Theodoro Adorno fue un hombre universal, al igual que Thomas Mann; se le conoce como un importante filósofo que también estudió y escribió sobre sociología, psicología y musicología. Se le considera uno de los máximos representantes de la Escuela de Fráncfort. En el orden musical fue educado por su madre —María Calvelli Adorno— quien era soprano lírica y por su hermana Ágatha, que era una pianista de talento.

Se debe señalar la influencia de Schönberg en el marco de su relación con la vanguardia musical vienesa. Hacia 1920 compuso sus primeras obras musicales. Se trata de la música de cámara vanguardista atonal.

Mann, desde la perspectiva de autor, pensaba hacer de su personaje un hombre dedicado a alcanzar la perfección en el contexto musical; por ello las enseñanzas de la escuela clásica no eran suficientes y la intervención de Adorno le permitirá delinear la figura de un compositor vanguardista —quizás siguiendo el estilo de Schönberg y de Alban Berg, quien fuera maestro de Adorno— en busca del refinamiento y de la exquisitez que lo autorizaran a

recrear algo completamente nuevo, tan nuevo que sólo las fuerzas de la naturaleza implacable le podían proporcionar.

Adrián padecía intensos dolores de cabeza y no dormía muy bien. Poco a poco plantea Serenus en su personaje dolencias que también se hallaban en Nietzsche; es una manera de aproximarse a la recreación de la vida del filósofo alemán sin mencionarlo directamente. Serenus dice también: “Adrián era una de esas inteligencias más necesitada de freno que de estímulo” (Mann, 1998: 89).

Con frecuencia y en términos de la pedagogía moderna oímos hablar del tema “motivación”. Es preciso motivar al estudiante para que rinda cada vez más. De manera interesante, una de las características de Adrián resultaba expresada precisamente de la forma contraria. Era tal su deseo personal de realización y progreso que resultaba necesario ponerle un freno a su imaginación; casi estaríamos diciendo que era mejor desmotivarlo que motivarlo. Precisamente esta ansia de saber y la imperiosa necesidad de progreso lo llevarán por el camino de la goecia para intentar hallar en las fuerzas ocultas la forma de expresión musical más perfecta.

En lo que tiene que ver con su formación musical, Adrián nunca estudió un método de piano propiamente dicho; lo aprendió e incorporó de un modo espontáneo. Su maestro Kretzschmar le hacía tocar fáciles composiciones corales: salmos a cuatro voces de Palestrina, compuestos de puros acordes con breves pasajes armónicos y cadencias. Vinieron más tarde breves preludios y fugatinas de Bach, improvisaciones a dos voces del mismo compositor, la “sonata facile” de Mozart, las sonatas de un solo tiempo de Scarlatti. Esto aparte, Kretzschmar no se privaba del placer de escribir él mismo, para su alumno, pequeñas composiciones, marchas y danzas, algunas para solista y otras a cuatro manos (Mann, 1998: 90).

Nos asomamos de este modo a los primeros pasos que diera el personaje en el terreno de la música. Comienzan a desfilar grandes

compositores, como Palestrina, Bach, Mozart y Scarlatti, quienes eran ejecutados por Adrián bajo la dirección de su maestro.

Lo que más destaca en la manera de ser del protagonista es su voluntad, su dedicación a las tareas que le fueran asignadas. En todo momento lo vemos escoger lo que él cree que es lo más importante para su existencia y acciones: “Su vida estaba entonces animada por el poderoso deseo, en gran parte realizado, de aprender las cosas de la música y por una gran corriente de entusiasmo que después, durante años, se extinguieron por completo, cuando menos en apariencia” (Mann, 1998: 99).

El narrador proporciona estas notas que nos guían por el microcosmos del protagonista y, también, mediante una prolepsis anuncia que la disposición de Leverkühn va a cambiar en el futuro. Estos saltos temporales son muy frecuentes en la novela y constituyen un lazo de unión y complicidad del narrador con el lector.

Adrián estudiará teología en sus cursos de educación media superior. Aclara que lo hace no como una preparación al ejercicio del sacerdocio, sino como la base para una carrera académica (Mayer, 1972: 218-246).

Y esto último es muy cierto porque el protagonista no se involucra con la Iglesia para nada y sí inicia, mediante la entrega primera a la teología, su declinación hacia la demonología o, quizás debiéramos decir, su ascensión hacia la demonología.

Pasando el tiempo, Adrián se siente decepcionado por la teología y esto lo conduce a la apostasía de Dios y a considerar que la teología y la música tienen mucho en común. Él razona que la interpretación del piano ante las multitudes no es para él, simplemente porque empezó muy tarde en ese arte. A su vez la carrera de director de orquesta tampoco era para él. Porque, “su orgullo, su timidez y su amor de la soledad no le hubiesen nunca permitido llegar a ser un virtuoso” (Mann, 1998: 159). Por lo tanto, si no podía realizarse como solista o como director, sólo le quedaba

el camino de la composición musical a la cual se entregará desde este momento.

Por lo anterior Adrián se decide por la música y en el invierno de 1905 se traslada a Leipzig mientras Serenus irá a hacer su servicio militar. Será éste un momento de separación de los dos amigos que Serenus resentirá severamente, mientras Adrián lo hace con indiferencia.

La búsqueda musical del joven compositor lo lleva a dar los primeros pasos que posteriormente lo conducirán a su obra cumbre “El lamento de Fausto”, composición realizada bajo la tutela e inspiración satánica.

Pero, mientras esto no sucedía, el artista continuaba entregado al trabajo de la composición; de esta época es su fantasía sinfónica “Luces del mar”. Adrián nunca consideró esta obra como verdaderamente suya, al igual que los ejercicios de composición anteriores. Era muy severo con su trabajo y se podía observar en todo momento que estaba a la búsqueda de algo novedosamente perfecto.

Por otro lado, el discípulo de Kretzschmar consideraba la música y el lenguaje como muy cercanos; existía un especial parentesco entre ellos: “Es natural que la música se inflame de la palabra y que la palabra surja de la música como ocurre al final de la novena sinfonía” (Mann, 1998: 194).

Es decir que la proximidad entre la música y la literatura es innegable; el propio Adrián lo pondrá en ejercicio cuando lleve al terreno de la composición obras y autores clásicos. Un ejemplo está dado por la interpretación musical de trece melodías sobre un poema de Brentano (Mann, 1998: 215).

En conclusión la inquieta personalidad del solitario protagonista lo llevará a la interpretación musical como el verdadero experto que era. Pero no se sentía feliz y esta situación individual lo conducirá a la búsqueda de algo más, lo cual nos pone en condiciones de hablar ya del tercer tema propuesto en el artículo.

### ***Demonología***

Como lo explicábamos *supra* la demonología es una prolongación del acto mágico de la goecia o magia negra. El nuevo Fausto que representa Adrián revestirá características diferentes a los que lo precedieron en la literatura.

El pacto con el diablo y sus posteriores reflexiones sobre él, nos llevan a ubicar tres pasajes de la novela que nos permitirán comprender qué fue lo que realmente sucedió; me refiero al pacto propiamente dicho que está planteado en el capítulo XXV y desde la página 259 a la 293. A la composición de “El lamento de Fausto” desde la página 557 a la 562 y, finalmente, la “Última cena de Adrián con sus amigos”, la cual aparece desarrollada desde la página 583 a la 580. En estos pasajes quedará explicada la causa por la cual Adrián decidió pactar con tan significativo personaje.

### **El pacto con el diablo**

Serenus tiene en su poder –desde la muerte de su amigo– el llamado “cuaderno secreto de Adrián”. Se siente horrorizado al ofrecer este documento a sus lectores, porque contiene nada menos que el pacto con Satanás. En el contexto literario, el biógrafo se vuelve intérprete de un manuscrito preparado por su personaje y extrae de su libro, el que Serenus está escribiendo, algo que fue redactado por Adrián en una época que no sabe explicar con exactitud. Éste es un ejemplo de metalepsis, es decir, se trata de una invasión de la realidad virtual que representa Serenus por el protagonista que ha dejado escrito lo que quiere que lean las generaciones venideras (Genette, 1989: 289; 2004: 7-21).

Serenus continúa actuando como un narrador didáctico, desde el momento que interpreta los hechos y da a conocer a sus lectores el punto de vista que adopta en relación con lo narrado. Serenus cede

la palabra a Adrián quien es el encargado de relatar el diálogo que sostiene con el demonio.

Reina en el espacio de su casa, en que se encuentra Leverkühn, un frío intenso que le llega de frente mientras advierte que en medio de la obscuridad hay alguien sentado en el sofá. Ese “alguien”, a quien conoceremos como “Él” en el contexto del diálogo, se dirige a Adrián y se atreve a tutearlo, cosa que el protagonista no autorizaba a casi nadie. Y el extraño personaje le dice, con la intención de ofrecer una justificación innecesaria: “Nuestras relaciones autorizan el tuteo” (Mann, 1998: 262).

Un primer hecho que podemos constatar es que –y esto según Adrián– no ha invocado al extraño personaje que se encuentra en su sala y que nosotros sabemos desde ya que es Satán. Pero el espíritu del mal se encarga de aclararle que si él se halla allí en ese momento es porque la relación entre ambos dio comienzo hace ya algún tiempo y sólo faltaba que se encontraran frente a frente para sellar el pacto no escrito que fuera aceptado por el protagonista tiempo atrás; más exactamente el compositor permitió que Lucifer entrara en su existencia el día en que decidió entregarse en los brazos de Esmeralda, la prostituta. Esta mujer funcionó como el elemento conector entre Satán y Adrián. El amante de la música había conocido a Esmeralda en un prostíbulo adonde lo llevaron y la había rechazado inmediatamente; mucho tiempo después regresa a ese sitio decadente, impulsado por una fuerza superior a su voluntad; busca a Esmeralda, la encuentra en una ciudad lejana, se entrega a ella aun cuando la fêmea se encarga de decirle que su cuerpo está enfermo y que produce enfermedad en los demás. A partir de este instante, el personaje resultará contagiado de sífilis y habrá sellado un pacto con el maligno que él mismo desconoce.

Por ello, Satanás ha venido por un alma y, aclara, “por un alma exquisita” (Mann, 1998: 265), la de Leverkühn.

El maligno explica la situación de Adrián como compositor de música; no es un personaje cualquiera, sino alguien dueño de una

delicada sensibilidad que requiere ser conservada. El demonio se encargará de ello: lo conducirá hacia la perfección artística sin permitirle que claudique. Para hacer esto posible, ambos han sellado un pacto temporal y eterno; temporal porque ha sido concebido en el lapso perentorio de unos minutos y se prolongará por veinticuatro años y eterno porque ambos resultarán unidos para siempre mediante la donación del alma de Adrián.

A su vez, Lucifer le ha vendido tiempo al protagonista de esta novela; concretamente se trata de veinticuatro años de los cuales ya han pasado poco más de cuatro. Pero ese tiempo se reviste de una significación muy especial cuando en las palabras de Satán le escuchamos decir:

Lo que importa es la clase de tiempo. Gran tiempo, frenético, diabólico, con todos los goces y placeres imaginables, y también con sus pequeñas miserias, sus pequeñas y sus grandes, lo concedo, y no sólo lo concedo, lo subrayo con orgullo, porque entiendo que es algo conforme a la naturaleza del artista y a su carácter. El artista tiende a lo extremado, a la exageración en ambos sentidos (Mann, 1998: 270).

Se trata de un pacto especial para un hombre no común, que necesita de ese tiempo para terminar de alcanzar lo excelso de su obra.

Mientras dialogan, Satán pasa por tres metamorfosis sucesivas: su primer aspecto era el de un mendigo harapiento y desagradable; la metamorfosis inicial lo muestra ante los ojos de Adrián como un crítico de arte; el segundo cambio es evocador de una antigua imagen familiar; y el tercero lo regresa a su condición inicial de mendigo.

Es importante resaltar que cuatro momentos eslabonan el largo discurso de Lucifer: en el primero de ellos y desde su condición de individuo físicamente despreciable hablará del pacto, explicará la temporalidad de éste y dejará en claro que el propio Adrián lo ha buscado a él, lo ha buscado aun sin saberlo.

En el segundo periodo, como crítico de arte y música se referirá al gran tema de la creación, al arte de la composición, al canon, al peligro de la esterilidad, entendida como la ausencia del espíritu creador o el momentáneo alejamiento de éste. Conectará también la música con lo diabólico y aludirá al modo en que mediante el arte la dolencia se puede convertir en salud. El verdadero artista está enfermo, irremediamente grave y no puede curarse, porque si lo hace dejará de ser vitalmente productivo.

En el tercer instante, y desde esa imagen casi paternal que advierte Leverkühn en él, aludirá a la inutilidad de la palabra y describirá de una manera impresionante y terrible el infierno. Pero en medio de esa pavorosa descripción hay una nota que nos ha llamado poderosamente la atención; dice: “En lo esencial, el infierno no es más que una continuación de una existencia extravagante” (Mann, 1998: 289). He aquí una afirmación hecha a contrapelo de la concepción católica y afiliándose más bien a uno de los conceptos luteranos del más allá. Contradictoriamente, el infierno que Satán describe parece borrarse a sí mismo a medida que lo van explicando para convertirse tan sólo en un lugar sin espacio, en un castigo que, más que un modo de tortura al ser humano, es una nueva manera de que el hombre se torture a sí mismo. De la misma forma en que hemos vivido en la tierra así será como una manera de continuación en el otro mundo de las incongruencias que nos caracterizaron en nuestra existencia terrena. Adrián seguirá amando en su propio infierno a la hetaira Esmeralda, continuará esperando a Marie Godeau como el amor de su vida y revisará por toda una eternidad “El lamento de Fausto”, para tratar de hacer de él la creación más perfecta que ser humano alguno, demonio o dios hayan concebido.

Desde la cuarta máscara que retorna a Lucifer a la imagen del patán despreciable, recuerda el ingenuo deseo de Adrián que lo lleva a estudiar teología, luego pasar a la música y, por último, entregarse en los brazos del maligno para alcanzar de él lo que la

ciencia humana no había podido darle. Revela el secreto de Esmeralda al asignarle el verdadero papel que le tocó cumplir: “Hablo de mis diminutos, de Esmeralda, del contagio, de la iluminación, del afrodisíaco cerebral” (Mann, 1998: 291). Alude también a que su visita no persigue más objeto que la confirmación del pacto. Y cuando vengan por el alma conquistada serán implacables; mientras tanto permanecerán fieles a este hombre dándole lo que sus caprichos exijan. Pero hay limitantes: Adrián deberá renunciar “a todo lo celestial y a todo lo terrenal” (Mann, 1998: 291). Esto incluye los dones divinos que la teología le había mostrado y que no le serán permitidos e involucra también la prohibición de amar y ser amado. Adrián se defiende al decir: “No hay obra sin amor, aunque sea un amor emponzoñado” (Mann, 1998: 292), pero, no obstante ello, deberá aceptar las condiciones de un pacto que ya ha venido cumpliéndose en su vida. A Esmeralda lo unió la lujuria y nada más; buscó en Marie lo que de ninguna manera ella le podía dar, porque el alma de su pretendiente estaba empeñada con el demonio y era incapaz de creer y de navegar por los tranquilos mares de la entrega y el amor verdadero. Ni siquiera el inmenso cariño que sintió por su sobrino Nepomuk le fue permitido y el diablo lo arrebató de su lado borrándolo con una muerte espantosa.

Cuando el reloj de arena se haya vaciado Satán vendrá por el alma de Adrián y todo se habrá consumado.

### **“El lamento de Fausto”**

En esta obra musical que constituye la culminación de la vida artística de Adrián Leverkühn se cumplen determinados parámetros en donde la música se une nuevamente con la literatura. Es una cantata, es decir una pieza que se canta y tiene un carácter elegíaco.

Si Adrián es el Fausto de esta obra, en un juego intertextual, interpreta al Fausto que le llega desde la tradición. Al entonar el lamento de Fausto armoniza su propio lamento.

La identidad que existe entre lo sagrado y lo profano es evidente aunque parezca algo absurdo. Los extremos se tocan y esto sucede con temas aparentemente tan dispares que se llegan a encontrar en un punto. Ambos están tras la búsqueda que la inquietud humana siempre disfraza y cuando se hallan de pronto con el coro celestial de ángeles, éstos llegan a confundirse con las risas infernales. El hombre es un ser que se mueve entre los extremos y nada le asegura que al pertenecer a lo sagrado no podrá caer de pronto en el ámbito de lo abyecto.

En un juego paralelo entre la novela de la cual Adrián es protagonista y “El lamento de Fausto” en esta última, cuando el personaje se despide de sus amigos les suplica comprensión y les recuerda, mediante un juego rayano en el oxímoron, que él muere como un buen y mal cristiano. Se ha arrepentido de todo lo malo que ha hecho, pero eso no minimiza que le haya entregado su alma al diablo. Es cierto, explica por qué lo ha hecho y al hacerlo emerge el alma ambiciosa de quien, no conforme con los dones naturales que el Universo le ha dado, quiere más y huye al encuentro de la potencia diabólica que con engaños y promesas mediáticas le ofrece la eternidad del pensamiento.

Simbólicamente está presente la figura de la hetaira Esmeralda, a quien el compositor recuerda con un extraño sentimiento de posesión y pesadumbre. Además la figura que se pierde en el tiempo de la nostalgia y de la corrupción es recuperada en el estilo del “Lamento” en donde se vuelve un *leitmotiv*, esto es, una verdadera obsesión de su creador.

La novena sinfonía de Beethoven se ofrece como una suerte de contraste con el “Lamento de Fausto”. Éste es un “Himno a

la tristeza” y “La oda a la alegría” del cuarto movimiento de la sinfonía beethoveana constituye todo lo contrario.

Por otra parte, la última cena del Fausto de Leverkühn recuerda pasajes bíblicos del Nuevo Testamento.

En fin, la parte final de dicho “Lamento” nos muestra de qué manera uno tras otro se retiran los grupos instrumentales, hasta que sólo queda, así se extingue la obra, el único sobreagudo de un violoncelo, la última palabra, la última, flotante, resonancia, apagándose lentamente. Después nada –silencio y noche–. Pero la nota ya muerta, cuyas vibraciones, sólo para el alma perceptible, quedan como prendidas en el silencio, y lo que era el acorde final de la tristeza dejó de serlo, cambió su significación y es ahora una luz en la noche (Mann, 1998: 564).

### **La última cena con sus amigos**

Al igual que lo había hecho su personaje en “El lamento de Fausto”, Adrián invita a los amigos más cercanos para comentarles todo lo relativo al pacto diabólico sellado por él hace ya algunos años. He aquí una curiosa forma de intertexto dentro del texto mismo.

Las palabras iniciales de Adrián aluden a su perro Suso e inmediatamente narra el pacto con el diablo: desde los veintiún años vive aparejado con Satanás con el propósito de ganar fama en este mundo, alude a nuevas formas de pactos diabólicos que superan o modifican a las anteriores: para condenarse basta un acto cualquiera sin necesidad de explícito homenaje.

Parece ser que el hombre nace predestinado para su salvación o para su perdición y, a Adrián, le tocó en suerte lo segundo.

Recuerda el personaje con nostalgia y dolor los amores con la sirena Hyphialta, su embarazo y el nacimiento de un hermoso hijo al que Adrián adoraba. Satanás ordena su muerte, porque el

protagonista no tiene derecho ni acceso al amor, como ya lo habíamos dicho.

El personaje intenta tocar el piano. Emite de pronto un grito desgarrador. Parecía querer abrazar al instrumento. Cae y los pocos amigos que habían quedado lo rodearon.

De esta forma el relato central se canaliza en el tema que diera origen al título: *Doctor Fausto*; porque decir “Fausto” es señalar de manera implícita el atentado contra las fuerzas de la naturaleza y el deseo casi insubordinado de acercarse a Satanás para que él otorgue lo que ni de un modo racional ni mágico se pudo obtener.

### Conclusiones

Uno de los postulados esenciales del presente artículo tiene que ver con la presencia del tema fáustico a lo largo de la literatura de diferentes épocas. Ello nos permitió centrarnos en la novela de Thomas Mann que se mueve en el marco contextual de este contenido.

Aunque no ha sido el motivo prioritario del presente ensayo ahondar en la figura del narrador, de igual manera nos pareció importante dejar fijadas las características de Serenus como narrador testigo o didáctico de acuerdo con el aporte teórico que nos proporcionó Gérard Genette.

El protagonista del relato es Adrián Leverkühn, un ficticio compositor musical en quien se simboliza la figura de Nietzsche y se recrea al mismo tiempo las acciones de un hombre arrogante que pretende mediante el pacto diabólico quebrar los límites que la naturaleza impone.

El título del presente escrito –“El triángulo de la perfección”– tiene como finalidad señalar de qué manera interactúan la literatura, la música y la demonología y de qué forma también los tres

términos mencionados incluyen muchos, otros integrando así un concepto que sin llegar a ser universal es altamente representativo de las circunstancias que en este mundo mueven al hombre y le permiten destacar por esa noción de búsqueda tan importante en los términos aquí analizados.

El pacto infernal vertebra el desarrollo de la novela y nos muestra a un Satanás reflexivo y cínico frente a un Adrián prepotente y altanero. Este pacto nos conduce a la composición –por parte del protagonista– de “El lamento de Fausto”. Esta cantata es en verdad “Un himno a la tristeza” como queda establecido en los términos del relato y se opone francamente a “La Oda a la alegría”, cuarto movimiento de la novena sinfonía de Beethoven.

Llegamos al final de la novela cuando Adrián convoca a sus amigos para lo que habría de ser la última cena con ellos. Este pasaje no sólo recuerda en parangón premeditado la última cena de Jesús en la Biblia, sino que también constituye el acto de revelación por parte de Adrián del gran secreto que lo venía torturando desde hacía ya muchísimo tiempo.

El relato se cierra con la claudicación del protagonista quien es derrotado por la enfermedad a la que su arrogancia lo había conducido. El genio de Leverkühn se reduce al ente que se halla representado en él en la última etapa de su vida. Y las palabras finales del relato reducen los términos de una espera a la representación de un fracaso que apenas se ve tenuemente iluminado por la esperanza: “Amigo mío, patria mía, que Dios se apiade de vuestras pobres almas” (Mann, 1998: 588).

### Referencias

- Beutin, Wolfgang *et al.* (1991). *Historia de la literatura alemana*, trad. de González y Balzer, Cátedra, Madrid.  
*Biblia* (1995). “El libro de Job”, San Pablo, Verbo Divino.

- Borghesi, Massimo. (2012). “El panteísmo moderno y lo sagrado”.  
 Disponible en <<http://www.temakel.com/node/614>> (consultado el 13 de junio de 2012).
- Eco, Umberto (1985). *Apostillas a El nombre de la rosa*, trad. de Ricardo Pochtar, 3ª ed., Lumen Barcelona.
- Genette, Gérard (1987). *Figuras III*, trad. de Carlos Manzano, Lumen, Barcelona.
- (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*, trad. De Luciano Padilla, Fondo de Cultura Económica, México.
- Goethe, Wolfgang (2003). *Fausto*, notas de Rafael Cansino Assens, tomo I, Aguilar, Madrid.
- Lefebre, Henri. (1987). *Nietzsche*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Llovet, Jordi (ed.) (1996). *Lecciones de literatura universal*, Cátedra, Madrid.
- Mann, Thomas (1998). *Doctor Fausto*, Edhasa Barcelona.
- Mayer, Hans. (1972). *De la literatura alemana contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Modern, Rodolfo. (1986). *Historia de la literatura alemana*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Quintana Tejera, Luis (1997). *Nihilismo y demonios, La obra de Carmen Laforet*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Villar, Celia (Dir.) (2001). *Diccionario de ciencias ocultas*, Espasa Calpe, Madrid.
- Villicañas Berlanga, José Luis (2002). *Doctor Fausto, el análisis de Thomas Mann sobre el nazismo*, Universidad de Murcia, Murcia.

## COMPONENTES DE LA CANONIZACIÓN LITERARIA

*Arturo Texcahua*

ANTES DE RECONOCER LOS COMPONENTES de la canonización literaria es necesario explicar el uso de la palabra *canonización*, la cual denomina la acción y efecto del verbo *canonizar*. Este verbo es un término arraigado, predominantemente, en el ámbito católico, tanto de la Iglesia romana como de la ortodoxa. Según el diccionario de la Real Academia Española es “declarar solemnemente santo y poner en el catálogo de ellos a un siervo de Dios, ya beatificado”. A su vez, por beatificado se entiende la calidad que adquiere un difunto que sirvió a Dios, por dicho del Papa, para ser honrado con culto. Actualmente tanto el acto de beatificación como el de canonización son procesos administrativos, cuyo protocolo está claramente establecido en la normativa católica, usualmente llamada derecho canónico.

El diccionario de la RAE asienta dos acepciones más sobre el verbo canonizar: “Calificar de bueno a alguien o algo, aun cuando no lo sea” y “Aprobar y aplaudir algo”. Cabe observar cómo esa

institución introduce un juicio de valor cuando dice “aun cuando no lo sea”, es decir, lo canonizado puede no ser bueno, el juicio acertado del calificador es puesto en duda. Este detalle habla de la calidad de evidente relatividad que denota la palabra.

Por otra parte, *canonicidad* es un término religioso. Por *canonicidad* se entiende el reconocimiento y la aceptación oficial por parte de la Iglesia del carácter inspirado por Dios de un libro o de una serie de libros (*Biblia para todos*, 2014). Aunque varios de estos libros son atribuidos a autores específicos, lo importante es que detrás de ellos existe la autoridad de Dios y que ésta es reconocida por los hombres, a través de la representación de la Iglesia, para quien el conjunto de esos libros es el canon.

En el terreno literario, la canonización es también un proceso pero, por supuesto, no es, ni puede ser un proceso administrativo. No está normado. Algunos regímenes totalitaristas han intentado popularizar determinados textos y ocultar otros. Tal vez por su carácter prohibido esos títulos han sido más requeridos por la gente. La Iglesia, finalmente, lo entendió así en 1948, cuando dejó de publicar el *Index librorum prohibitorum* o Índice de libros prohibidos que durante siglos creó, en contrasentido con su fin, un listado de obras, si no canónicas, al menos, atractivas.

El proceso de canonización en la literatura es muy complejo y arbitrario. Es así porque en este proceso se integran componentes dinámicos, versátiles, sujetos a criterios e interpretaciones fluctuantes. Además, estos componentes son objeto de distintos factores y fuerzas.

Esos componentes son los siguientes:

### ***El escritor***

Tiene una autoría patrimonial material y moral, principalmente. Su nombre puede determinar la recepción de un texto literario, pues

su fama prejuzgará a cualquier lector. El escritor puede poner en marcha estrategias para que su libro sea leído o más leído, conocido y encumbrado.

### ***El texto literario***

Es la materia de la canonización. En él se advierten características que pueden inducir la canonización, como son valores estéticos, culturales o ideológicos.

### ***Los sujetos canonizadores***

Son todos aquellos agentes, físicos o morales, que llevan a cabo la canonización.

#### ***a) La crítica literaria***

La crítica literaria estudia, analiza, explica, interpreta y valora al texto literario de manera razonada. Puede ser informal o formal.

La crítica formal es practicada en universidades y centros de investigación, de manera institucional o privada. Actúa en el proceso de canonización de dos maneras. Selecciona a determinados autores y obras, siguiendo, generalmente, las tendencias de estudio. Incluye o excluye autores y títulos en sus programas de estudio y en los manuales y antologías que realiza. Hay quien opina que en esta tarea hay cierta complicidad con intereses determinados que pueden ser parte de un proyecto intelectual patrocinado desde algunas de las esferas del poder hegemónico.

El trabajo del investigador, del estudioso de las letras, conlleva una responsabilidad, un compromiso ético, al incidir en el destino

de autores y textos, promover determinados modelos canónicos, formar estudiantes, además de establecer y conservar una cultura literaria. Algunos estudiosos, como Kermode y Bloom, han hecho de esto último una empresa muy seria, considerando que la tarea de canonización resguardará lo mejor de la literatura para las próximas generaciones, les mostrará el camino.

Esta crítica se dirige a un receptor preparado, acaso especializado, conocedor de tecnicismos, interesado por aspectos y detalles. Por ese carácter elitista, llega a un número de destinatarios muy limitado. Por ejemplo, la mayoría de sus ediciones impresas no pasan de la primera y se reducen a unos pocos ejemplares que termina adquiriendo el propio autor para regalarlo entre sus amigos y entre quienes considera les podrá ser útil.

En un mundo dominado por el pragmatismo, el hedonismo y el hiperconsumo, como lo define Gilles Lipovetsky, la crítica formal literaria no parece importarles a la mayoría de la gente. Se imponen nuevas figuras de autoridad desde la televisión. Ante la presencia de lo cultural y de lo científico los comediantes utilizan el adjetivo *aburrido* para burlarse del estudio y la reflexión.

Por otra parte, particularmente en países con bajos niveles de desarrollo educativo, como México, la lectura es una práctica muy limitada. Las comparaciones entre lectores y televidentes dejan en una posición desventajosa a los libros.

Entonces ¿quiénes leen a los académicos? ¿Qué minoría recibe sus enseñanzas? ¿Se habrán reducido aún más las minorías? Quizá no haya un desplome de la figura académica, ni incompetencia para llegar a los grandes públicos. La respuesta se encuentra en lo elitista que siempre ha sido la actividad académica. Las respuestas están en lo señalado por Bourdieu, quien reconoce en esta crítica el resguardo del capital simbólico. Dicho de otro modo, su prestigio como celoso custodio del conocimiento sigue vigente. Aunque aparentemente se note menguada, tiene capacidad de canonizar, y la utiliza. Lo que debe entenderse, por otra parte, es que el

canon que genera y resguarda es uno, no el único, frente a los distintos que hoy se están produciendo.

Un ejemplo de cómo el crítico formal tiene incidencia lo representa el propio Harold Bloom, un académico diligente, pero que era conocido exclusivamente en el ámbito académico. Esto fue así hasta 1994, cuando el catedrático de la Universidad de Yale, con un buen número de libros, ensayos y artículos editados en Estados Unidos, publicó *El Canon Occidental (The Western Canon)*. Con ello obtuvo que el lector regular (no el gran público, porque eso es casi imposible) se acercara a su libro, a tal grado que hoy este título se considera no sólo como una lectura obligada en el tema, sino también como un *bestseller* dentro de su categoría.<sup>1</sup>

Es importante recordar que los profesores e investigadores universitarios son los responsables de preparar los programas de estudio de los sistemas educativos nacionales, lo que sin duda les proporciona otra incidencia en el establecimiento de un canon literario.

Por su parte, la crítica informal es llevada a cabo en revistas y diarios (impresos y electrónicos), en programas de radio y televisión, así como en *blogs* y páginas *web*. Aunque suele hacer juicios de valor, su principal propósito es expresar opiniones someras e informar acerca de libros recientemente publicados. Eso la hace oportuna y superficial. Sus propósitos y los medios de difusión que utiliza propician que tenga como público una población heterogénea (pues cada revista, periódico o programa de radio o televisión está dirigido a determinadas personas, incluso con base en elaborados

<sup>1</sup> Por otra parte, es la crítica formal la que estudia el tema del canon literario. Un importante número de investigadores, sociólogos, semióticos y literatos lo han abordado. En todas las instituciones universitarias, el canon literario es hoy objeto de estudio. Como modelo de análisis, permite comprender de un modo distinto al texto literario, al aplicar conceptos y apreciaciones que igualmente buscan interpretarlo, que descubrir las complejas relaciones del texto y su creación con la cultura y la sociedad, sincrónica y diacrónicamente. Igualmente, la investigación sobre el canon examina los lazos que tiene con la historia de la literatura. Ésta no puede explicarse cabalmente sin tomar en cuenta el tema del canon.

estudios de mercado), lo que exige de sus autores el uso de expresiones y conceptos claros, sencillos y puntuales.

Esta crítica informal, periodística, alcanza un número no precisado de receptores, pero pueden ser millones, pues su penetración es masiva. Las recomendaciones en cadena nacional de Nicolás Alvarado o de Javier Aranda, los intelectuales de Televisa, en alguna de las barras noticiosas de esa empresa, seguramente acercarán a muchos a adquirir los títulos mencionados, atrapados por el spot, por la fuerza de una autoridad respaldada por su canal favorito y una marca prestigiada. Ellos promueven títulos literarios o de otra índole; orientan la lectura; hacen escritores. Para otros dichas recomendaciones tendrán un efecto contrario. Lo que venga de esta empresa provocará el desprecio, el recelo; cualquier mensaje de este consorcio les inspirará desconfianza. En uno o en otro sentido, sin duda, el efecto de sus comentarios y recomendaciones tendrán peso.

Entre los dos grupos antes mencionados hay un reducido conjunto de académicos que ha podido acceder a los medios de comunicación electrónicos, lo que ha permitido que sus palabras adquieran cierta notoriedad y también sean escuchadas.

### ***b) Lectores***

El crítico es un lector profesional. Pero también hay lectores aficionados, quienes leen por gusto y llegan al libro no solamente por las opiniones de especialistas en diarios, revistas y transmisiones de radio y televisión, sino también por recomendaciones personales. Está demostrado que estos lectores también cuentan a la hora de entronizar un libro, independientemente de la publicidad que reciban o no.

Pondré un ejemplo relacionado con la editorial Joaquín Mortiz y el más famoso de los escritores de La Onda, José Agustín. En

una entrevista en televisión (Canal 11, 2014) este escritor relata que en 1966 la editorial Joaquín Mortiz compró su novela *De perfil*, incluso antes de que la hubiera terminado, porque don Rafael Jiménez Siles, quien era dueño de las Librerías de Cristal, le pidió a Joaquín Díez-Canedo que editara este libro, ya que compraría 2 mil 500 ejemplares para colocarlos en sus negocios. José Agustín precisa que en esa época las ediciones eran regularmente de mil ejemplares. Concluyó que el empresario estaba seguro de que vendería esos ejemplares porque a los lectores les gustaría el libro. Según confiesa José Agustín, el libro, o los avances de éste, había circulado entre ciertas personas y había obtenido una recepción favorable. En este caso, el lector mandó.

### ***c) Instancias educativas y culturales oficiales***

Al controlar el sistema educativo de un país y apoyar e instrumentar programas de desarrollo cultural, las instancias oficiales dedicadas a estas tareas (secretarías, dependencias y organismos gubernamentales, institutos, bibliotecas, centros y recintos culturales y artísticos) coadyuvan en la difusión de autores y textos específicos.

### ***d) Medios audiovisuales***

En el siglo XX la radio, la televisión y el cine se erigieron, como lo vio venir Walter Benjamin, en los grandes escenarios de la cultura y el arte. Varias generaciones en México supieron que Juan José Arreola y Octavio Paz eran grandes escritores porque protagonizaron programas culturales de televisión. El alcance masivo de estos medios de comunicación es incuestionable. La presencia o la mención regular de una persona o de un tema en alguno de los canales con cobertura en todo el país, en el horario con mayor au-

diencia, hace que esa persona o lo aludido se vuelva famoso entre millones de individuos.

***e) Prensa***

No tiene la fuerza de antes, pero su presencia sigue siendo significativa. Los lectores regulares acuden a las secciones culturales, a los suplementos y a las revistas para conocer autores y títulos.

***f) Internet***

Parece vislumbrarse como el más grande medio de comunicación del siglo XXI. La red crece y crece de manera exponencial. El número de *blogs* y páginas *web* se ha incrementado en número y en oferta de servicios. Ahora desde una página *web* se puede ingresar a otras páginas (los *links* o ligas o hipervínculos lo permiten) que contienen un mundo de información, entretenimiento y archivos de distintos documentos y libros. Comentarios y menciones en Facebook y Twitter pueden, incluso, desestabilizar un país, como ocurrió en Egipto y Turquía. Una recomendación de una voz con prestigio fácilmente orienta una lectura y coadyuva en la venta de un libro.

***g) Librerías y distribuidores***

Estas empresas se han convertido en el fiel de la balanza en la venta de un libro. Estar en las mesas de novedades de las librerías prestigiosas es el anhelo de muchos escritores. Pero su acceso está dominado por una red comercial que privilegia los acuerdos con las grandes empresas editoriales y las ventas seguras, vengan

como vengan. Las ganancias dominan este mercado y junto a los editores forman un triángulo que, la mayoría de las veces, da jugosas ganancias bajo un esquema bien probado. Su olfato se inclina por el gusto de los lectores. ¿Pero hasta qué punto coadyuvan a crearlo? Si el libro de un autor desconocido se vende mucho porque a los lectores les ha gustado, aunque haya sido publicado por una editorial marginal y sea difícil de conseguir, de inmediato es incorporado a las existencias de estas librerías.

#### ***h) Organizaciones y grupos independientes***

Hay organizaciones no gubernamentales, asociaciones civiles, agrupaciones diversas, sean de escritores, intelectuales, de amantes de la lectura y del libro, que efectúan lecturas, conferencias y presentaciones, editan libros, promueven a escritores, imparten talleres de creación y de lectura y fomentan concursos literarios. Su labor también incide en la canonización de autores y textos.

#### ***i) Editoriales***

Las editoriales son las empresas que convierten al texto literario en un producto comercial. Son ellas quienes efectúan una primera selección que deja fuera, excluye, materiales que, según sus criterios, intereses y planes, no pueden ser parte de sus catálogos.

Las nuevas condiciones tecnológicas, sin embargo, no significan para los autores rechazados la frustración absoluta de sus aspiraciones. En coedición con editoriales que aceptan estas prácticas o de manera personal, los autores financian sus propios libros, ya sea en ediciones impresas o en versiones electrónicas. Su destino es aleatorio. Hay mucho qué estudiar de los mecanismos de

divulgación y penetración de esta literatura marginal entre los lectores.

Con ayuda de distribuidores y librerías, además de diversas estrategias comerciales, se pone el trabajo del escritor a disposición de los posibles lectores.

El papel de las editoriales aún es confuso. Se mueve entre un concepto un tanto cándido, en el que el editor asume un compromiso social con la cultura y con la promoción de escritores y libros, y una mera actitud mercantil inscrita en la llamada “industria cultural”. En el primer sentido está la opinión de Ángel Rama, quien destaca el papel de las editoriales “culturales” frente a las exclusivamente comerciales en el surgimiento de la nueva narrativa en los años sesenta. Considera que los narradores del *boom* “han preferido no hablar de ellos o han reiterado de paso viejas muletillas sobre ser ellos quienes se enriquecen mientras los autores permanecen en la pobreza a pesar de ser los productores” (Rama, 1985: 276).

La leyenda del editor como paladín de la promoción de la literatura la han creado los testimonios de los mismos editores, quienes narran vicisitudes y acciones que, en apariencia, demuestran que su desempeño fue más allá del simple interés económico. Quizá el espíritu que animó a Lawrence Ferlinghetti a fundar la editorial City Lights perdure hoy entre muchos editores independientes. Pero las grandes empresas editoriales tienen en sus actos otras motivaciones. Sus estrategias de ventas se apoyan en el *marketing* propio de cualquier otro producto del mercado: sondeos de opinión, conocimiento de las características de los lectores, preparación de productos específicos para un público diverso, campañas publicitarias, presentaciones, participación en ferias, entrega de premios, ruedas de prensa, páginas *web*, entre otras. Para afianzarse en el mercado han tenido que crearlo, buscando ser una alternativa, la diferencia, o arriesgándose por talentosos escritores nuevos que han creado propuestas distintas a las que predominan en ese momento sobre el mismo tema o tipo de materiales. Principalmente en un

mundo con competidores cada vez más agresivos han apostado por estas novedades, que no siempre han sido afortunadas. Sin embargo, hay que reconocer que de una u otra forma participan de manera muy relevante en la creación y ampliación del público lector.

Actualmente, su papel en el proceso de canonizar a un autor o a un título no es fortuito. Utilizando procedimientos originados en el terreno de la música popular, hoy buscan convertir en estrellas de la literatura a determinados escritores, incluso aunque algunos de ellos no lo sean de manera profesional. Hacen de una estrella del cine o de la televisión, o de una figura pública afamada (algún político, el protagonista de un conocido escándalo), un escritor que asegurará enormes ventas.

Además, las editoriales establecen vínculos con el Estado. Como resultado, divulgan a los autores canonizados por las políticas culturales públicas. Participan en la preparación de libros de texto. Llegan a las escuelas, con ofertas acordes a los programas de estudio establecidos por las áreas educativas.

Tal vez por todo ello, el papel del editor en nuestros días es más activo. Aunque desde sus inicios se ha reconocido su participación en la preparación profesional (corrección) y estética (diseño e ilustración) de un texto, hoy los editores están, con el autor, detrás de la propia preparación misma del libro, “puede incluso extenderse a la sugerencia de criterios para la mejor comprensión de los contenidos, reformulaciones relacionadas con la escritura, aclaraciones y sugerencias sobre la extensión, propuestas relacionadas con la comprensión del texto, o reformulaciones de los títulos y subtítulos de los mismos” (Sagastizábal, 2005). Su intervención en la escritura de un libro puede llegar a las prácticas que señala Argentina Aranda (2009):

En la formalización y prefiguración, el editor define el estilo editorial de acuerdo a [*sic*] la estrategia; es decir, el sello con el que los lectores identifican a la casa y, la manera en que las obras se preparan “en tér-

minos de lenguaje, sintaxis, diseño y presentación gráfica”. El editor decide la temática y título de cada obra, las cualidades del contenido de los artículos y las reglas de redacción que caracterizan al libro, periódico o revista. Junto con el área de diseño gráfico selecciona las características de comunicación visual más adecuadas para el producto, de acuerdo con la información que el área de marketing le provee acerca de la competencia, del lector, de la forma de distribución, los precios y puntos de venta.

Como se observa, el editor participa en la confección del texto, junto con el autor. Esa relación parece proyectarse hacia un futuro con más fuerte intervención, principalmente cuando la editorial, como empresa, busca asegurar sus ventas.

### **La acción canonizante**

La canonización se efectúa mediante diversas estrategias. Podría afirmarse que la crítica es la más respetable, pero hoy no puede asegurarse que es la que tiene más fuerza. El problema es precisar si un texto literario se canoniza por sus méritos o por un simple procedimiento dominado por poderes fácticos, por la publicidad o por el mercado. Cualquier mérito identificado en un texto es una interpretación, que obedece a criterios que podrían ser cuestionados. ¿Dónde se encuentra la verdad?

Además de la crítica y la mercadotecnia, podemos identificar las estrategias de canonización en la estructuración de programas de estudio que incluyen y excluyen autores y libros; en los homenajes y reconocimientos a escritores; en los concursos y premios entregados por instituciones oficiales, agrupaciones y editoriales; en la edición masiva de determinados títulos para su distribución nacional gratuita en bibliotecas o para su venta a muy bajos precios; en las políticas de publicación de las grandes editoriales que pro-

mueven y confirman el prestigio de los autores que publican; en la distribución adecuada en librerías y ferias de libros; en la mención y recomendación de autores y libros en los medios audiovisuales, en la prensa y en Internet.

### **El canon**

Es el resultado del proceso de canonización. No es un listado oficial, pero se hace evidente en la integración de antologías, historias literarias, manuales y colecciones editoriales.

La participación de estos componentes ha sido explicada por diferentes estudiosos, haciendo énfasis en el predominio de un componente sobre el otro. Las explicaciones sistémicas se encuentran en los enfoques de Pierre Bourdieu, Iuri Lotman, Itamar Even-Zohar, Jacques Dubois y Siegfried Schmidt, entre otros. Las posturas culturales se observan en Raymond Williams. Las interpretaciones estéticas se hallan en Harold Bloom, Frank Kermode y George Steiner, por mencionar algunos.

### **Referencias**

- Aranda Barrera, Argentina (2009). *La interdisciplinariedad del diseño editorial*. Reporte de Investigación / Arte y Humanidades. UVM-Tlalpan. Disponible en: <[www.uvmnet.edu/investigacion/episteme/numero13\\_09/.../a\\_diseno.doc](http://www.uvmnet.edu/investigacion/episteme/numero13_09/.../a_diseno.doc)>. (Consultado el 2 de junio de 2014).
- Benjamin, Walter (1973). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos Interrumpidos I* (17-59), Madrid: Taurus.
- Biblia para todos*. <<http://bibliaparatodos.galeon.com/canon.html>>. (Consultada el 2 de junio de 2014).

- Bloom, Harold (1995). *El canon occidental, La escuela y los libros de todas las épocas*, Anagrama, Barcelona.
- Bourdieu, Pierre (1997). *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona.
- Dubois, Jacques (2005). *L'institution de la littérature*, Labor, Bruselas/París.
- Even-Zohar, Itamar (1990a). "The 'Literary System'", Trad. Bernardo Bermúdez Otero, *Poetics Today*, 11(1), 27-44.
- Even-Zohar, Itamar (1990b). "Laws of Literary Interference". *Poetics Today*, 11(1), 53-72, Duke university Press, Dukham.
- José Agustín, *Historias de vida* (2014). Programa de televisión, Canal 11 y Producciones 21Cero2, México.
- Kermode, Frank (1988). *Formas de atención*, Gedisa, Barcelona.
- Lotman, Iuri (1996). *La semiósfera*, Cátedra, Madrid.
- Rama, Ángel (1985). *La crítica de la cultura en América Latina*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- Real Academia Española (2001). *Diccionario de la Lengua Española*, vigésimo segunda edición, S. L. U. Espasa Libros, Madrid.
- Sagastizábal, Leandro de (2005). "El papel social del editor en la promoción de la lectura". *Pensar el libro*, 3. Disponible en <<http://www.cerlalc.org/revista/>>.
- Steiner, George (1997). *Pasión intacta: ensayos (1978-1995)*, Siruela, Madrid.
- Williams, Raymond (2001). *Cultura y sociedad, 1780-1950: de Coleridge a Orwell*, Nueva Visión, Buenos Aires.

*Perspectivas literarias: traducción e intertextualidad* se terminó de imprimir el 20 de junio de 2015, en los talleres de Ediciones Verbolibre, S.A. de C.V., 1o. de mayo núm. 161-A, Col. Santa Anita, Deleg. Iztacalco, México, D.F., C.P. 08300. Tel.: 3182-0035. <edicionesverbolibre@gmail.com>. La edición consta de 1,000 ejemplares.

**Andreas Kurz  
(Editor)**

***Maximiliano I de México.  
Ensayos sobre la recepción literaria  
de un episodio histórico***

Los ensayos que conforman este volumen revisan la literatura inspirada en el llamado Segundo Imperio Mexicano y la interpretación cultural que ésta hace de dicho acontecimiento histórico.

**Raúl Carrillo Arciniega**

***La mitografía del poeta:  
filosofía de la sensación poética***

Se describe la esencia poética como diálogo y descubrimiento del otro, a partir de los símbolos y el sentido, y mediada por las emociones y los afectos del discurso interior. Al examinar parte de la obra de Octavio Paz y Tomás Segovia, el autor propone reelaborar la sensación poética actual.

**E. Bautista y J. Gómez  
(Coords.)**

***Cine y fin del mundo: imaginarios  
distópicos sobre la catástrofe***

Los ensayos contenidos en los dos tomos de esta obra presentan alternativas para que el lector reflexione acerca de las imágenes apocalípticas que ha ofrecido el cine en las últimas décadas.

**Adrián Flores Barrera**

***Alteridad, conflicto e identidad  
mexicana en tres escritores mexi-  
canos: José Agustín, René Avilés  
Fabila y Gerardo  
de la Torre***

Se trata de un análisis de las obras de tres escritores mexicanos representativos de la generación de la Onda, cuyas aportaciones a la literatura quedan en evidencia al develar tres características esenciales de su narrativa.

Una constelación de ocho piezas integra este libro. Si bien el azar de la convivencia académica ha puesto en comunicación a sus respectivos autores, el texto que el lector tiene frente a sí ofrece la oportunidad de aproximarse tanto a la traducción literaria como a la intertextualidad.

En cuanto a la primera, los autores subrayan los contactos culturales que ocurren gracias a la traducción. Algunos de los capítulos del libro darán respuesta a interrogantes como las siguientes: ¿cómo hacer partícipes a los lectores italo-parlantes del mundo maya y del universo de referencias de una cultura casi en extinción? ¿Qué sentido tiene traducir para los lectores europeos una colección de historias legendarias del Mayab, que surgieron en una cultura alejada de los valores occidentales? ¿Por qué el portugués Fernando Pessoa se esmeró en escribir sonetos al estilo de Shakespeare, y en inglés? ¿Cuáles son las estrategias para traducir al español esa peculiar obra literaria de Pessoa? Otro aspecto que se discute en el libro tiene que ver con la formación de los estudiantes de traducción, y en específico aquellos que se interesan por la traducción literaria: qué se requiere para leer con atención y sentido crítico un texto literario que luego ha de traducirse.

Si la traducción literaria contribuye a consolidar los gustos de los lectores por autores que trascienden las fronteras, así como establece vínculos para reforzar el reconocimiento a la calidad literaria de un autor, hay otros factores que intervienen en los procesos de recepción.

