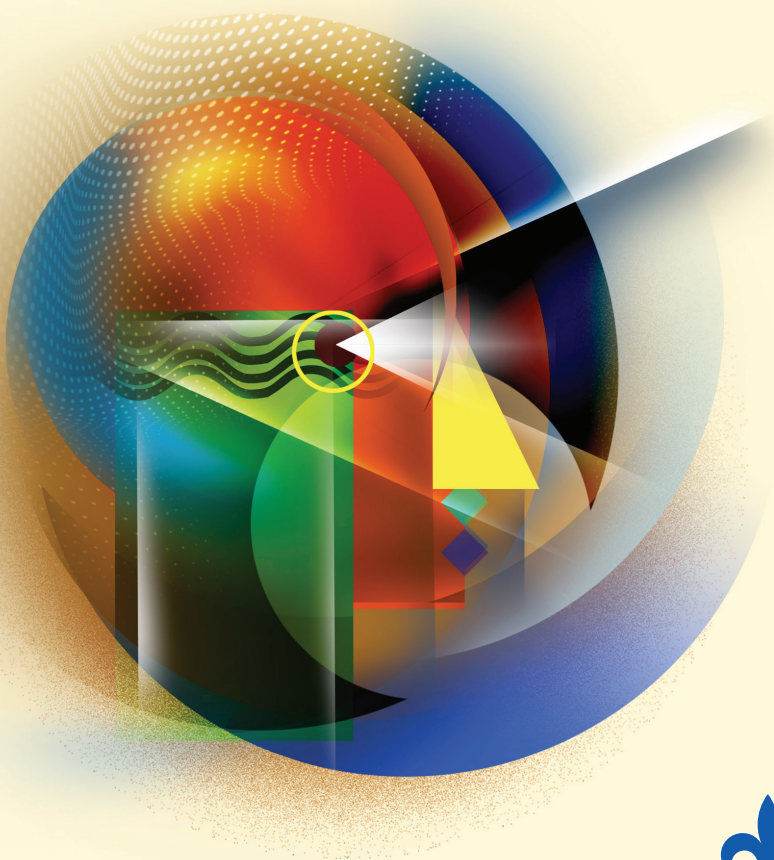


Norma Angélica Cuevas Velasco
Ricardo Corzo Ramírez
(edición y coordinación)

Carlos Fuentes y los horizontes de la traducción literaria



CARLOS FUENTES Y LOS HORIZONTES DE LA
TRADUCCIÓN LITERARIA

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara

RECTORA

María Magdalena Hernández Alarcón

SECRETARIA ACADÉMICA

Salvador F. Tapia Spinoso

SECRETARIO DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Octavio Ochoa Contreras

SECRETARIO DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Édgar García Valencia

DIRECTOR EDITORIAL

CARLOS FUENTES Y LOS HORIZONTES DE LA TRADUCCIÓN LITERARIA

Edición y coordinación de
NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO
RICARDO CORZO RAMÍREZ

CÁTEDRA INTERAMERICANA CARLOS FUENTES
UNIVERSIDAD VERACRUZANA
DIRECCIÓN EDITORIAL

Diseño de colección: Aída Pozos Villanueva
Maquetación: Estrella Ortega Enríquez
Portada: Jorge Cerón

Primera edición, 22 de octubre de 2020

D.R. © Universidad Veracruzana
Dirección Editorial
Nogueira núm. 9, Centro,
CP 91000 Xalapa, Veracruz,
México Apartado postal 97
diredit@uv.mx
Tel./fax (01228) 8185980; 8181388

ISBN: 978-607-502-833-0

Impreso en México
Printed in Mexico

PRESENTACIÓN

TODO TRADUCTOR INVENTA LA UNIVERSALIDAD de las obras que traduce. Gracias a ellos, Homero canta en español la disposición de las naves que asolan Troya, la lengua de Dante recuerda con kanjis los horrores y las huestes en cada círculo del infierno y los versos de Sor Juana traslucen al alemán los cultismos y métrica de nuestra tradición barroca. Todo traductor descifra el cosmopolitismo de las obras que dialogan en lenguas cuyos países sus autores nunca visitaron. Los traductores, en suma, llevan a cada escritor de una cultura a otra y así les conceden, con su trabajo, un pasaporte encargado de abolir fronteras.

Este libro nace como producto de las actividades académicas, de difusión y de vinculación de la Cátedra Interamericana Carlos Fuentes, que surgió en la Universidad Veracruzana a partir de la necesidad de seguir construyendo plataformas para el análisis, la reflexión, la divulgación de la cultura y la creación literaria. Dentro de este espacio, la traducción se impuso como un problema teórico y un ejercicio profesional, partiendo de la idea de que el trabajo del traductor va de la mano con el de la creación en sus múltiples posibilidades. Desde entonces, se ha convocado a distintos académicos, cuya labor fuera reconocida a nivel internacional y valorada como ejemplar para los estudiantes, profesores e investigadores de esta universidad. En 2017, se invitó al Dr. László Sholz, de la Universidad Eötvös Loránd de Budapest, Hungría; en 2018, a la Dra. Anežka Charvátová, de la Universidad de Carolina de Praga, República Checa; en 2019, a la Dra. Bojana Kovačević Petrović de la Universidad Novi Sad, de Serbia, y esto es sólo el inicio de todas las actividades que esta Cátedra tiene pendientes.

El presente volumen es, al mismo tiempo, un homenaje a Carlos Fuentes y a sus traductores: homenaje a Fuentes porque el hilo conductor de los artículos recopilados es el estudio de las traducciones de sus obras a diversas lenguas, por ejemplo, al inglés, francés, rumano, serbio

o húngaro; homenaje a los traductores de Fuentes porque él nunca estuvo al margen de las implicaciones en el trabajo de aquellos, a veces supervisando y a veces reescribiendo su obra en la medida en que las dificultades de la traducción se lo exigieran.

La idea de compilar un libro sobre la obra de Carlos Fuentes y sus traducciones surge del interés compartido entre la cátedra de Excelencia en honor a Carlos Fuentes y el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias por enfatizar la importancia de la traducción, no solo como una actividad que promueve la difusión de las obras literarias, sino como un aporte a la globalización del conocimiento. Desde su fundación, en el Otoño de 1971, el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias ha tenido claro su quehacer académico principal: la investigación y la docencia, y ha tenido conciencia plena de que estas tareas se nutren básicamente de la creación literaria y del trabajo técnico, artístico e intelectual derivado de la labor editorial que lleva a buen puerto los productos obtenidos en uno o en otro campos. El Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias ha tenido y tiene entre sus fortalezas académicas que son, al mismo tiempo, creadores, editores y traductores. La recuperación de esa tradición sigue su proceso, pero quizá sea el acuerdo de Junta Académica del verano de 2011 la acción más clara de reconocimiento a este conjunto de capacidades y talentos a favor de nuestra cultura literaria, cuando por unanimidad se acordó que su quinta línea de investigación fuera Literatura: traducción y edición. A esta línea es a la que este volumen busca contribuir mostrando el quehacer de algunos de sus académicos y de algunos de sus estudiantes de posgrado. No está demás recordar que esta entidad académica puede presumir entre sus adscritos a Jorge Ruffinelli, Mario Usabiaga, Renato Prada Oropeza, Sergio Pitol, José Luis Rivas y Jorge Brash, quienes han realizado aportes notables al trabajo de la traducción y la edición. Actualmente, las nuevas generaciones muestran el mismo interés por el trabajo de la traducción y el campo de traducibilidad.

Jorge Fondebrider, poeta, ensayista y traductor, ha dicho que cada texto precisa un determinado modo de escritura, a veces se reescribe, a veces se transcribe, a veces se interpreta. No puede decirse que haya una sola manera de encarar el trabajo. Los ensayos que conforman este libro dan fe de la multifacética tarea de traducir, al tiempo que desvelan las huellas que llevaron a los *traductores a hermanarse, a (con)fundirse*, tanto de los libros de Fuentes como de otros autores latinoamericanos que abrevaron en la traducción antes de ser escritores, como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Ricardo Piglia, Sergio Pitol o Mario Vargas-Llosa.

Los textos sobre Carlos Fuentes que se integran en este libro han sido inspirados principalmente por obras como *El naranjo* —sobre todo en el capítulo “Las dos orillas”— y *Aura*. También aparecen títulos como *La muerte de Artemio Cruz*, *Todos los gatos son pardos*, *Mis años con Laura Díaz*, *Diana o la cazadora solitaria* y *El espejo enterrado*. A través de estos trabajos, el lector constatará las valiosas aportaciones de la historia de México al mundo, que le dieron a la obra de Fuentes su connotación universal, al igual que a los otros autores latinoamericanos que se asoman a través de estas páginas.

En el ensayo titulado “La música del silencio. Notas sobre la traducción”, Elizabeth Corral reflexiona, de la mano de Borges, Octavio Paz, Ricardo Piglia, César Aira y Sergio Pitol, cómo la traducción se convierte en reflejo de la escritura, la poética y la visión del mundo de quien traduce. A la vez, destaca el papel de los estudios sobre la traducción con estas palabras de Patricia Willson: “los estudios de traducción son una disciplina por derecho propio”. Por otro lado, subraya la idea de Pitol de que “el secreto del traductor está en encontrar la respiración del autor al cual se traduce; sin eso, la traducción nace en un lenguaje muerto o al menos distinto al original en sonoridad y ritmo”.

En “Carlos Fuentes traductor e intérprete”, Raymundo Marin hace un paralelismo entre el autor mexicano y Harold Pinter, cuyas obras tradujo e influyeron notablemente en su obra. Se ha dicho que al hablar de traducción, se habla del *otro*, y Marin destaca el papel de la otredad

y la xenofobia en el teatro de Pinter, formulaciones con la cuales Fuentes comulgaba completamente, como se puede leer en esta cita de su diccionario autobiográfico, *En esto creo* (2002): “no hay Otro más temible, intruso más intruso, que el extranjero que llevamos adentro, el Otro de nuestra propia sociedad, de nuestra propia familia, de nuestra propia intimidad, nuestro negro, nuestro judío, nuestro turco, nuestro homosexual, nuestro mexicano”.

Más adelante, las rumanas Ilinca Ilian y Alina Țiței, de la Universidad de Oeste de Timișoara y la Universidad Alexandru Ioan Cuza de Iași, respectivamente, dedican “La recepción de Carlos Fuentes en Rumania” a la entrada del nombre de Fuentes en su país, en los años sesenta, durante un incipiente “deshielo cultural”, cuando Rumania se libra del yugo de la Unión Soviética y empieza la libertad de expresión, justo en el momento del *boom* latinoamericano, del cual Fuentes era un representante destacado con libros como *La muerte de Artemio Cruz*. Igualmente, las autoras hablan de la publicación de otros escritores latinoamericanos como Julio Cortázar, Octavio Paz o Alejo Carpentier, y afirman: “la orientación de izquierdas de varios escritores latinoamericanos contribuye a la aceptación no problemática de su literatura en la cultura rumana, hallada en aquel momento bajo el signo de la falsa utopía de un socialismo triunfante a nivel mundial”.

La muerte de Artemio Cruz también es la novela que da a conocer a Fuentes en Serbia, según las palabras de la traductora Bojana Kovačević, de la Universidad de Novi Sad, en “Medio siglo de Carlos Fuentes en el idioma serbio”. La autora comenta que el escritor mexicano “produjo un verdadero torbellino literario en el país balcánico, que ya había demostrado gran interés en la literatura latinoamericana”. Para Kovačević, “traducir cualquier obra de Carlos Fuentes significa escucharla, leerla y palparla atentamente”.

Leer es traducir, afirmó George Steiner. Y en efecto: todo discurso es traducible directamente o por medio de la interpretación a otro lenguaje distinto del que lo originó; justo por este sendero va la iniciativa de otra

colaboradora del volumen: “Al otro lado del espejo. Traducciones simétricas en cuerpos y ofrendas de Carlos Fuentes”, de Mercedesz Kutasy, de la Universidad Eötvös Loránd, Budapest, es un análisis de ciertos elementos visuales que aparecen en los cuentos “La muñeca reina” y “Chac Mool” y su relación con los textos intercalados en ambas historias.

En “*Aura* de Carlos Fuentes: algunos problemas de su traducción al francés”, José Miguel Barajas analiza los problemas de la traducción de esta novela corta al francés; considera que, debido al exotismo inherente de la lengua francesa, el efecto de contrapunto conseguido por el uso del francés de algunos personajes se mantiene en otras traducciones, pero se pierde en ésta, y explica cómo el traductor, Jean-Claude Andro, resolvió estas dificultades. Conjuntamente, el autor destaca la importancia de la traducción para los estudios literarios y como apoyo metodológico para al análisis de textos.

En “La vocación de traducir. Cuatro autores del canon en Latinoamérica”, la traductora e investigadora Pilar Ortiz habla sobre el doble oficio de la escritura y la traducción. Escribe que, a partir del intercambio de ambos ejercicios, se han generado diversas teorías que pueden explicar la invención de una estética propia. Así, escritores como Cortázar, Borges, Vargas Llosa y, por supuesto, Fuentes, utilizan su labor como traductores para analizar sus procedimientos creativos.

Otros textos que aparecen en este libro también enfrentan los problemas de la traducción, pero desde otras perspectivas que, como se dijo arriba, se mueven creativamente entre la traslación, la traducción y la interpretación. Tal es el caso del artículo de Maximiliano Sauza Durán, que estudia los elementos antropológicos en dos cuentos, “Chac Mool” y “Por boca de los dioses”, como una forma de traducción cultural; o el que dedica Rodrigo García de la Sienna al bilingüismo del autor peruano José María Arguedas, presente en su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo*; o las páginas donde Yasmín Rojas habla de la traducción como una forma de subversión en la revista literaria *El Corno Emplumado / The Plumed Horn*.

Finalmente, a manera de epílogo, el apartado de Magdalena Hernández resalta el valor de la traducción como recurso pedagógico en la enseñanza/aprendizaje de una lengua extranjera en los planes de estudio de la Universidad Veracruzana, donde el espacio abierto por la Cátedra Interamericana Carlos Fuentes ha permitido a los estudiantes contar con un tablero para poner en práctica sus habilidades traductoras y relacionarse con traductores profesionales.

Así, este volumen comprende un panorama cabal donde confluyen voces y perspectivas que le permitirán al lector ahondar en aspectos nuevos o reformulaciones sobre la obra de Carlos Fuentes y sus contemporáneos, además de los diversos problemas que enfrenta el traductor en su labor diaria.

Es cierto que para traducir es necesario hacer una lectura muy profunda, comprender no sólo las palabras sino lo que ocultan entre líneas. Al mismo tiempo es necesario que la voz del traductor se mantenga en retirada. Es justo en ese nivel donde se juega lo esencial y donde el traductor es puesto a prueba. Ya que todo acto de comunicación es la interpretación de un lenguaje, el arte del traductor consiste en elaborar recreaciones o, dicho de otro modo, en reescribir los textos.

Además, cuando se traduce un texto de una lengua a otra es imposible no traducir la cultura. La tarea del traductor también radica en cómo resolver el aspecto intercultural, aunque se enfrente a una disyuntiva: ¿traducimos pensando sólo en la cultura meta y en una traducción que “domestique” todos los elementos ajenos para evitar cualquier dificultad de comprensión por parte de los lectores o traducimos respetando la cultura original? Al final, esta decisión corresponde a cada traductor, con la plena consciencia de que su labor es fundamental: queda en ella el desestructurar y reestructurar la identidad de su propia cultura y, a través de los textos traducidos, los de la cultura extranjera.

No queda otra cosa que invitarlos a la lectura de este volumen, que resultará de gran interés para todo aquél que vea en la literatura y en sus

distintas formas de traducción, otra manera de leer el mundo. Pero, antes, acaso sea necesario recordar estas palabras de Cyril Connolly: “Traducir de una lengua a otra es el más delicado de los ejercicios intelectuales; comparado con él, los otros acertijos, del bridge al rompecabezas, parecen triviales y vulgares. Tomar un fragmento de griego y ponerlo en inglés sin derramar una gota, ¡qué agradable destreza!”.

NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO

MARÍA DEL PILAR ORTIZ LOVILLO

LA MÚSICA DEL SILENCIO. NOTAS SOBRE LA TRADUCCIÓN

ELIZABETH CORRAL

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Pluralidad de lenguas y sociedades: cada lengua es una visión del mundo, cada civilización es un mundo. El sol que canta el poema azteca es distinto al sol del himno egipcio, aunque el astro sea el mismo.

Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*.

Imagino que, en un futuro (y espero que ese futuro esté a la vuelta de la esquina),
los hombres se preocuparán por la belleza, no por las circunstancias de la belleza.

Jorge Luis Borges, “La música de las palabras y la traducción”.

I. INICIO ESTAS NOTAS SOBRE LA TRADUCCIÓN guiada por la idea central del ensayo de Paz: “la traducción [...] es una operación análoga a la creación [...], sólo que se despliega en sentido inverso”;¹ una de Borges: “Quizá llegue el momento en que una traducción sea considerada por sí misma”, en estrecha relación con la del epígrafe,² y por las consideraciones de Piglia que iré apuntando. El afán de sistematizar estas reflexiones lo debo a los cursos sobre Traducción y Literatura que la Universidad Veracruzana ha ofrecido a través de la Cátedra Carlos Fuentes. En el primero, el doctor László Scholz³ abordó de manera estimulante y

1 Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, Cuadernos marginales 18, Barcelona, Tusquets, 1980, p. 14.

2 Jorge Luis Borges, “La música de las palabras y la traducción”, *Letras de Humanidad*, en *Arte poética. Seis conferencias*, traducción de Justo Navarro, Barcelona, Crítica, 2001, p. 92.

3 De la University Eötvös, Budapest, Hungría; el curso-taller tuvo lugar del 16 al 19 de mayo de 2017.

esclarecedora el problema, con materiales de lectura centrados en lo literario pero organizados para apuntar más allá, a la traducción interartística, lo que sin duda robustece la comprensión del concepto. En el segundo, la doctora Anežka Charvátová,⁴ gran conocedora de la literatura hispanoamericana del siglo xx y traductora de algunas de las obras más complicadas del repertorio, mostró estrategias y recursos de la traducción basada en su enorme experiencia, al tiempo que documentaba la historia de la traducción de obras hispanoamericanas al checo y aspectos del mundo editorial de ese país. El curso de Charvátová conservó de principio a fin la huella de la gran pasión que siente por la tarea.

El sentido de mi indagación en estas páginas, además del interés por la actividad misma, es discernir, por reflejo, la poética de los escritores que traducen. La traducción se convierte así en un espejo que muestra, de forma indirecta y hasta deformada, rasgos de la escritura y aun de la visión del mundo de quien traduce. Sería, me parece, un ejemplo de la función especializada de la literatura que Paz confiere a la traducción,⁵ en consonancia con la afirmación de Borges: “La traducción... parece destinada a ilustrar la discusión estética”.⁶

2. Por su etimología, “llevar de un lugar a otro”, la traducción se ha visto como un aspecto intrínseco a toda comunicación humana: hablar es querer decir y el querer decir implica una elucidación que ha de encontrar una manera de expresarse. Se cruza una línea, una frontera, la que separa el pensamiento de su expresión verbalizada, la que distingue una lengua de otra. Ricardo Piglia ve en la traducción una especie de metáfora de la circulación múltiple de tradiciones, formas sociales, categorías de pensamiento, una de las formas más artesanales de la

4 De la Universidad de Carolina de Praga, República Checa; el curso-taller se llevó a cabo del 27 al 31 de agosto de 2018.

5 “Del mismo modo que la literatura es una función especializada del lenguaje, la traducción es una función especializada de la literatura”. Paz, *op. cit.*, p. 13.

6 Jorge Luis Borges, “Paul Valéry: *El cementerio marino*”, 46; materiales de lectura del curso del Dr. Scholz.

reproducción, y al mismo tiempo reconoce, siguiendo a Borges, que hay un algo que está más allá del lenguaje literario, eso que permite apreciar una obra leída en una lengua diferente a la propia. Virginia Woolf — indica— hablaba de la coincidencia de sus amigos, que eran los que marcaban el tono de la literatura inglesa, al elegir *Guerra y paz* como la mejor novela escrita en todos los tiempos. Y la habían leído en inglés.⁷

3. Se suele describir al traductor (por lo común invisible en la memoria de la cultura literaria)⁸ como el lector ideal, escrupuloso, detallista. Hace su lectura y luego la escribe en un texto que es el mismo y a la vez otro, una afirmación que aparece siempre que se habla de esta tarea. Lo mismo sucede con la noción de literalidad, que en el ensayo de Paz aparece desde el título. El buen traductor, dice el poeta mexicano, tiene como punto de llegada (y no de partida, como el mal traductor)⁹ “un poema análogo, ya que no idéntico, al poema original. No se aparta del poema sino para seguirlo más de cerca”.¹⁰ Un estudioso del tema, Valentín García Yebra, coincide con Paz al afirmar que la traducción no debe dedicarse a “la reproducción exacta de las estructuras formales de un texto [porque] eso sería copiar[lo], no traducirlo”.¹¹ Finalmente no es

7 Ricardo Piglia, “Writing and Translation”, 66; materiales de lectura del curso del Dr. Scholz.

8 “Lo único cierto para el traductor es que, si el libro es bueno, el autor recibirá todo el crédito; si es malo, el traductor tendrá la culpa. El mejor elogio que puedo imaginar como traductor es el silencio total”, escribe Alfred MacAdam en “Traducir a Carlos Fuentes”, 5; materiales de lectura del curso del Dr. Scholz.

9 Paz parece elegir una opción de la dicotomía señalada por Schleiermacher: la traducción puede acercar el texto al lenguaje del autor o al de los lectores. Y, sobre todo, parece dialogar con Benjamin, o directamente con Rudolf Pannwitz, de cuya *Crisis de la cultura europea* Benjamin cita, casi al final de su texto, un pasaje que, leído como una suerte de epígrafe desplazado, esclarece el escrito de Benjamin: “...nuestras versiones, incluso las mejores, parten de un principio falso, pues quieren convertir en alemán lo griego, indio o inglés en vez de dar forma griega, india o inglesa al alemán. Tienen un mayor respeto por los usos de su propia lengua que por el espíritu de la obra extranjera... El error fundamental del traductor es que se aferra al estado fortuito de su lengua, en vez de permitir que la extranjera lo sacuda con violencia”. Walter Benjamin, “La tarea del traductor”, en *Angelus novus*, Barcelona, Edhasa, 1971, p. 141.

10 Paz, *op. cit.*, p. 14.

11 Valentín García Yebra, *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos, 1984, vol. 1, p. 31. *Apud* Alfonso Montelongo, “La llamada del sentido” en *La Gaceta del FCE*

difícil suponer que ésta es la opinión de muchos de los escritores que traducen. En la conferencia de Harvard a la que me he referido, Borges habla de la polémica entre el señor Newman y Matthew Arnold por sus concepciones contrarias sobre la mejor manera de traducir a Homero; el primero defendía la traducción literal por su fidelidad y el segundo la rechazaba por producir las mayores extravagancias e incorrecciones. Si bien en un principio puede juzgarse fácil adivinar de qué lado está la simpatía de Borges, su cierre parece apuntar, en realidad, a lo fácil que resulta creer en una suposición equivocada:

Matthew Arnold aconsejaba al traductor de Homero que tuviera una Biblia al alcance de la mano. Decía que la Biblia en inglés podía ser una especie de modelo para una traducción de Homero. Pero si Matthew Arnold hubiera estudiado con detenimiento su Biblia, habría advertido que la Biblia inglesa está llena de traducciones literales, que parte de la extraordinaria belleza de la Biblia inglesa radica en esas traducciones literales.¹²

A fin de cuentas, y como dice Efraín Kristal, optar por una traducción literal o por una recreación es una decisión estética.¹³

La obra de partida es fuente de aprendizaje: “A esos traslados que no dejaron de influir en el carácter y estilo del propio Reyes”,¹⁴ escribe

410, febrero de 2005, consultada el 21 de mayo de 2017 en https://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetitas/feb_2005.pdf. En consonancia con esto, Efraín Kristal señala: “Borges usa la palabra *copia* para referirse a un texto que conserva todos los detalles y todas las connotaciones de un texto redactado en otro idioma”. “Borges y la traducción”, en *Lexis* xxiii.1, 1999, p. 4.

12 Borges, “La música de las palabras y la traducción”, 86. “La polémica entre Newman y Arnold inspiró las reflexiones más importantes de Jorge Luis Borges sobre la traducción”, opina Efraín Kristal, “Borges y la traducción”, *op. cit.*, p. 6; el estudioso dedica una sección de su libro a analizarla, *Invisible Work. Borges and Translation*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002, pp. 18-25.

13 Efraín Kristal, “Borges y la traducción”, *op. cit.*, p. 8.

14 Adolfo Castañón, “Alfonso Reyes y la traducción”, *Revista de la Universidad de México* 93, 2011, p. 97, consultada el 9 de marzo de 2019 en <http://www.revistadelauni->

Adolfo Castañón al referirse al Reyes traductor. Y Sergio Pitol, luego de aclarar que para él la traducción fue más aleccionadora que cualquier curso especializado que hubiera podido seguir o las obras teóricas que hubiera podido leer, afirma:

Hurgar las entretelas de *Los papeles de Aspern*, de Henry James, *Las puertas del paraíso*, de Andrzejewski, *El buen soldado*, de Ford Madox Ford, *El corazón de las tinieblas*, de Conrad, *Las ciudades del mundo*, de Vittorini, *Caoba*, de Boris Pilniak, entre otras, estimularon la tentación de probar mi suerte en ese género que hasta entonces no había podido escribir.¹⁵

Pero también es terreno de afirmación; son conocidos los casos de Baudelaire y Poe, de Borges y Faulkner, de Borges y Bioy Casares y los autores que tradujeron para la antología *Los mejores cuentos policiales* (1947).¹⁶ Aun la traducción fundacional de Occidente, la versión del Antiguo Testamento elaborada por judíos helenizados de Alejandría conocida como de los Setenta, tiene la impronta del Espíritu Santo pues, dice la leyenda cristiana, él guió a los setenta traductores, encerrados en celdas separadas e incomunicadas, para que todas las versiones fueran idénticas punto por punto.¹⁷

César Aira, traductor de Kafka, Austen y de una multitud de novelas baratas, como él dice, es contundente cuando afirma que basta con

versidad.unam.mx/9311/pdf/93castanon.pdf.

15 Sergio Pitol, "El salto alquímico", *El mago de Viena*, Valencia, Pre-Textos, 2005, p. 227.

16 "...pensar en Borges y *Las palmeras salvajes* de Faulkner. La primera página, que en Faulkner está sin puntuación, en Borges cuenta con dos puntos y aparte. En castellano es mejor esa novela que en otras traducciones. En Poe, la traducción de Borges de 'La carta robada' presenta cortes, arreglos, correcciones. Si se compara con el original, o con la traducción de Cortázar, se ve cómo Borges ha vuelto borgiano ese cuento: sintetiza, hace elipsis, es menos digresivo, menos atento a la descripción". Ricardo Piglia, "Novela y traducción", conferencia, Universidad Alberto Hurtado, 2013, consultada el 9 de marzo de 2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=iutp8nvfxOM>.

17 Vicente Fernández González, *La traducción de la A a la Z*, Córdoba, Berenice, 2008, p. 55.

leer para encontrar estímulos de escritura: “El 90% de los escritores, si nos sacamos la careta y decimos la verdad, tenemos que admitir que la gran fuente de la inspiración son los libros. En general uno tiende a decir las experiencias, la vida, pero...”¹⁸ Podemos entonces preguntarnos por la influencia en el escritor de las obras que ha traducido (lectura experta), y también sobre la huella que él imprime en la obra que traduce. La frontera autoral, me parece, se vela cuando buscamos leer una obra en una traducción específica, como si se tratara de una interpretación a dos manos; el traductor cuenta la historia del autor haciéndola suya y, paradójicamente, mientras mayor sea la apropiación, mayor será la fidelidad. O quizá sería mejor apuntar a cierta clase de fidelidad que abona en la calidad estética.

4. Como la lengua es múltiple, dado que cambia según las regiones y las épocas, conceptos universales —morir, por ejemplo— tienen valores distintos según se trate de la cultura cristiana, la islámica, la hinduista, o del siglo x o del xxi. La cuestión, dice Fernández González, es que la polisemia se inscribe profundamente “en el modo en que las lenguas y culturas organizan la red de referencias y símbolos en la que una comunidad se instala y desde la que produce sus textos y discursos”.¹⁹ Para Paz, ninguna tendencia ni estilo han sido nacionales, sino translingüísticos, colectivos, y pasan de una lengua a otra. Se trata, dice, de un mundo de relaciones “hecho de contradicciones y correspondencias, uniones y separaciones”,²⁰ en el que la traducción, en su sentido más amplio, ha sido y será pieza fundamental.

La traducción artística funciona cuando el idioma de llegada ofrece a los contenidos originales, además del nuevo lenguaje, la atmósfera de una tradición y una comunidad poéticas. Piglia ha insistido en

18 Francesc Relea, “Si uno descubre que no es un genio, no se resigna a ser lo que viene después”, entrevista a César Aira, *El País*, 29 de junio de 2002, consulta el 21 de mayo de 2017 en http://elpais.com/diario/2002/06/29/babelia/1025307550_850215.html.

19 Paz, *op.cit.*, p. 46.

20 Paz, *op.cit.*, p. 17.

una idea apenas atendida, según sé, a pesar de su contundencia: la historia de la traducción literaria es indispensable para comprender rasgos significativos de la trayectoria de una literatura nacional, porque en ellas se ven los cambios de la lengua y de los registros estilísticos de una época (esquemas sintácticos, verbales, códigos lexicales, etc.).²¹ Es lo que explica las distintas traducciones que se han hecho y se seguirán haciendo de los clásicos.

5. Suele pensarse que la poesía es el género más reacio a la traducción, pero hay opiniones contrarias. Paz, por ejemplo, confiesa que le repugna la idea de que sea imposible. Concede la existencia de obstáculos, pero también la posibilidad de realizar la tarea, cuando “el poeta-traductor *logra reproducir la situación verbal, el contexto poético*”, en que se engastan las connotaciones.²² Si la pregunta acerca de autoría de un libro traducido por otro escritor tiene, me parece, pertinencia, ésta es mayor cuando se trata de poesía, que requiere de personas con profundo compromiso estético, de poetas, aunque no escriban poemas propios (los mejores, en opinión de Paz). Una traducción transforma su original, forja un poema semejante. Dice Montes de Oca,

lo hace pasar a través de los muros de otra lengua al abolir la materia de su cuerpo real, pero sin descarnarlo de su esencia. [...] vuelto a construir, el poema sobreviviente se toca de un ropaje al que nadie se atrevería a confundir con luz postiza: se trata del cambio requerido para seguir siendo idéntico a sí mismo.²³

La buena traducción de poesía es poesía, claro.

21 Ricardo Piglia, “Tradición y traducción en la literatura argentina”, conferencia, Centro Cultural España Buenos Aires, Ciclo Club de Traductores, 19 de julio de 2010, consultada el 9 de marzo de 2019 en https://www.youtube.com/watch?v=_1GIXGeJyMw.

22 Paz, *op.cit.*, p. 12; las cursivas son mías.

23 Marco Antonio Montes de Oca, “El surco y la brasa”, en *La Gaceta del FCE*, núm. 410, febrero 2005, *Las batallas del traductor*, p. 5, consultada el 9 de marzo de 2019 en https://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetas/feb_2005.pdf.

La novela, por su lado, parece haber nacido asociada a la traducción. Piglia recuerda a Ernst R. Curtius para señalar el parentesco etimológico entre novela y traducción, que demuestra acudiendo a Cervantes porque *El Quijote*, la obra que inaugura la vertiente moderna del género, empieza aclarando su condición de obra traducida: fue originalmente escrita, se nos dice, por “Cide Hamete Benengeli, historiador árabe”. La obra, además, intercala comentarios referidos a la traducción. Transcribo aquí uno no muy halagüeño:

...me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés; que aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las oscurecen, y no se ven con la lisura y tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio, ni elocución, como no le arguye el que traslada, ni el que copia un papel de otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir; porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trujesen (Segunda parte, capítulo 62).²⁴

6. Borges inicia “La música de las palabras y la traducción” refiriendo la famosa expresión italiana *Traduttore, traditore*. Para él, esa voz encierra de manera inmejorable una creencia muy arraigada: toda traducción traiciona a sus originales incomparables. “Puesto que este juego de palabras es muy popular, debe ocultar un grano de verdad”.²⁵ Pero como en el caso de la polémica de Newman y Harold, más que esa verdad, lo que le interesa mostrar con ejemplos es el carácter supersticioso del dicho y de otras concepciones asociadas desde siempre a la labor del traductor, cuyo trabajo, dice, sentimos inferior al del creador aunque sea tan bueno como el de éste. Por segunda vez en esta conferencia

24 Borges leyó primero *El Quijote* en inglés y el narrador de Cervantes, en árabe.

25 Borges, *op. cit.*, 75.

invoca el momento en que la belleza “importará por sí misma”, dejando clara la supresión de cualquier otra jerarquía. Piglia, a su vez, recuerda la costumbre entre los poetas de incorporar en sus libros de poemas sus versiones de otros poetas, extrañando que los narradores no acudan a la misma práctica. Pero Pitol ya lo hizo: en *El viaje* integra dos fragmentos compuestos en su totalidad por traducciones, de textos de Pilniak y Nabokov, una suya y otra de Enrique Pezzoni, que entrevera entre las páginas de su diario, como si no se contentara con hablar de los autores sino que asumiera su palabra sin discusión: la tradición cobra cuerpo y la autoría individual se relativiza. Aquí la traducción, la voz del otro, se incorpora orgánica y armónicamente en la escritura del autor, se convierte en elemento sustancial del nuevo tejido textual. Pitol suscribió las ideas radicales de Borges; se ha celebrado la maestría con que construyó la hibridación genérica, rasgo esencial de sus obras de la memoria, pero apenas se ha abundado en el entretejimiento de sus traducciones y ficciones, en una línea similar a la que Kristal subraya en Borges. La traducción, entonces, no constituye un material colateral o paralelo a la creación, sino que es parte de ella.

7. Enlisto la variedad de contenidos y enfoques en las lecturas del curso-taller del doctor Scholz: el problema de la originalidad y el sentido de propiedad de lengua y textos; posibilidad o imposibilidad de la traducción; presencia o ausencia de rasgos de género en la escritura; virtudes y limitaciones del bilingüismo; trasfondo político del traducir; traducción de la lengua y de los sistemas sociales, históricos, culturales, didácticos, éticos... Todos, objeto de cavilaciones teóricas y decisiones prácticas.

Aquí me centro en la traducción como acto creativo, que la convierte, me parece, en un género literario por derecho propio. Autores como Paz inician mostrando la presencia incesante de la traducción en la vida diaria, aunque no seamos conscientes, y luego discurren sobre el quehacer hasta llegar a una de sus expresiones más inescrutables, la

poética. Otros, como Borges, señalan su semejanza con la lectura: “no hay esencial necesidad de cambiar de idioma; ese deliberado juego de la atención no es imposible dentro de una misma literatura”, afirma,²⁶ y, como señalé, propone su valor en la discusión estética. Piglia, por su parte, recuerda el aserto de Sartre: hablamos en nuestra lengua materna y escribimos en un idioma extranjero; traducción y escritura se igualan.

Hay ocasiones en que se convierte en motor de la ficción. Traductores, intérpretes y la propia traducción protagonizan novelas, películas, relatos, como hace César Aira en *La Princesa Primavera*: en un ambiente de fantasía feérica, recrea el mundo de las letras, el medio editorial, el papel de la traducción y de los traductores. Su Princesa vive sencilla y diligentemente en una isla pequeña y sin nombre y a diferencia de lo acostumbrado en la realeza, ella debe trabajar, y mucho, para reunir los escasos ingresos que luego distribuye en su reino. Se dedica a la traducción y reflexiona sobre ella:

Aun dejando de lado la calaña de sus empleadores, la Princesa Primavera era la primera en admitir que no era el mejor de los trabajos posibles. Era parejamente exigente (cada frase, un desafío), agotador para quien lo hiciera sin interrupciones, y poco gratificante en tanto no era creativo y sí en cambio muy vulnerable a las críticas. De una traducción siempre era más fácil ver los defectos que los méritos: un error saltaba de la página, como una luz roja, mientras que su calidad estaba diluida a lo largo del libro. De hecho la traducción era tanto mejor cuanto más invisible.²⁷

La protagonista, sumergida en el oficio, amplía los alcances de éste a un plano mayor, el vital, así que interpreta y traduce los actos, gestos, señales de su entorno.

26 Borges, “Paul Valéry...”, *op. cit.*, p. 46.

27 César Aira, *La princesa Primavera*, México, Era, 2003, p. 16.

En otras ocasiones, los escritores abordan la traducción como un proceso más de la escritura. A fin de cuentas, ambos oficios echan mano de las mismas estrategias, porque en esencia son iguales, o *buscan* lo mismo: capturar por escrito una experiencia de la vida y hacerlo en el mejor estilo posible, el más cercano a lo que quiere expresarse. ¿Cuáles son los límites entre traducción y creación en autores que, como Borges, incluye al gaucha en un contexto ajeno o introduce en *Las palmeras salvajes* una línea de su cuento “Las ruinas circulares”? Estemos o no de acuerdo con estas libertades, el asunto amerita reflexión y análisis. La traducción en Borges parece responder a otras intenciones. ¿Acaso discernía la traducción a la manera de Echeverría y Sarmiento que, dice Piglia, la vieron como la apropiación natural de un texto por otro? ¿Coincidió con Pound, para quien era inútil buscar una nueva manera de decir lo que ya alguien había expresado de manera inmejorable? ¿O buscaba la belleza, sin importar sus accidentes? Para atender a estas y otras preguntas, el libro de Efraín Kristal es fuente imprescindible.

8. Quisiera referirme brevemente a la manera en que el curso del doctor Scholz fue estableciendo pautas que hicieron que las lecturas y la práctica de la traducción cobraran mayor relevancia. Pongo un solo ejemplo: la presentación de la obra de Cage y del cuadro de Malévich constituyeron una manera inigualable de mostrar la relación entre las artes y los matices implícitos en la creación (la traducción entendida como una forma creativa de la lengua). La asociación de “4’33” y *Blanco sobre blanco* llenan de sentido la afirmación de Paz sobre la metáfora y la metonimia y, al mismo tiempo, señalan la presencia implícita en todos los textos de su propia traducción. Me parece que las obras de Cage y Malévich parten de una paradoja incitante, en las antípodas de la manera en que concebía Ortega a ésta. Las lecturas, entonces, fueron tentadoras aun en el desacuerdo.

9. Un año más tarde, la cátedra Carlos Fuentes invitó a la doctora Anežka Charvátová, traductora de varias lenguas romances y especialista en novela hispanoamericana a partir de los años 60 del siglo xx. El

taller se enfocó en problemas puntuales de la traducción que ejemplificó con soluciones propias y con las de algunos de los primeros traductores al checo de la literatura de la América hispánica, y abrió con preguntas concretas: ¿envejecen las traducciones?, ¿cómo enfrentarse a textos de gran dificultad en el momento de traducirlos?, ¿cómo “traducir” la idiosincrasia de un país a otro idioma?, ¿es posible traducir los términos exclusivos de un país (mexicanismos, cubanismos, chilenismos, etc.) sin que pierdan su “sabor” en el otro idioma? Estas interrogantes le dieron pie para hablar de la tradición checa de la traducción y para abordar asuntos tales como las particularidades históricas de la traducción, su calidad de arte u oficio, la injerencia del mercado en la elección de las obras que han de traducirse y, sobre todo, para mostrar en la práctica cómo resolver distintas dificultades técnicas propias de cada uno de los idiomas involucrados.

Anežka Charvátová centró las lecturas del taller en las obras de ficción que se analizaron, novelas de Fuentes, Bolaño, Cabrera Infante, Vargas Llosa. Relató la historia de las traducciones latinoamericanas al checo, que comenzó con *María* de Jorge Isaac, aparecida en 1908, cuatro décadas después del original, lo que para esa época no fue tarde, me parece, sobre todo considerando la lejanía geográfica y cultural entre los dos países. Según consignó la doctora Charvátová, en la República Checa esta traducción se considera un antecedente importante de lo que más tarde se conoció como la época dorada de la traducción, que tuvo lugar en los años 30, cuando los tirajes alcanzaban unas cifras enormes comparadas a las actuales. Los mil ejemplares que se tiran hoy (salvo si la obra tiene éxito de ventas) son pocos comparados con cinco mil y hasta diez mil que se hacía en los primeros años del siglo pasado, y se vendían en su totalidad. Eran traducciones muy explicadas, en las que se hacía un uso extensivo de palabras genéricas que transformaban el término específico (tequila y cacto, por ejemplo) en uno más neutro (aguardiente y árbol), con la gran transformación que esto conlleva e implica. Para recuperar algo de lo perdido, la escuela checa de traduc-

ción, como muchas otras, ha recurrido a otros medios, como las notas al pie y los prólogos o los epílogos, en los que el traductor ofrece información sobre el autor, la obra, el país de origen, la traducción misma. Prólogos y epílogos también han sido importantes para evitar la censura, que en los años 70, conocidos en la República Checa como los años grises, representaba un gran escollo para las casas editoriales. En la historia de la traducción en el mundo occidental, todos estos recursos han sido tema de reflexión, diálogo, polémica entre quienes los ven como prótesis necesarias y quienes las consideran protuberancias innecesarias, para decirlo con dos palabras poco agradadas. Todos coinciden, sin embargo, en señalar cómo esta discusión revela lo arduo de una tarea que está lejos de entrañar sólo la traducción lingüística. A medida que se avanzó en el taller, las preguntas con las que la doctora Charvátová inició su seminario fueron cobrando cada vez mayor significación y pertinencia.

Aunque de manera menos radical que los franceses, que consideran conveniente que cada generación haga sus propias traducciones de los clásicos, Anežka Charvátová señaló la necesidad de regresar a las obras hispánicas que se tradujeron antes, por ejemplo *La muerte de Artemio Cruz*, dado el desconocimiento que en la República Checa se tenía de la historia y cultura de los países hispanoamericanos cuando se realizó. Esta afirmación no sorprende si, además, pensamos que el primer diccionario español-checo es de los años 60; resulta más bien admirable el hecho de que en aquel país hayan aparecido traducciones a pesar de la precariedad de los medios de que disponían.

En el taller se tocaron problemas específicos que muestran, por un lado, los rasgos propios de cada idioma y geografía, y, por el otro, cómo las normas responden a estipulaciones establecidas en cada época. Sobre el primer punto, me pareció particularmente interesante el problema de los tiempos verbales en las obras de Vargas Llosa, donde la profusión de pasados constituye un reto para el checo, que cuenta sólo con uno. El análisis sintáctico y discursivo que realizó Charvátová para

mostrar esto es prueba del acercamiento privilegiado del traductor, que logra un conocimiento auténticamente profundo de la obra que trabaja. Y, sobre el segundo, la publicación periódica de clásicos en nuevas traducciones es un reconocimiento de un envejecimiento que debe remediarse y que es visible por los cambios en los usos actuales. La temprana traducción y publicación de *La muerte de Artemio Cruz*, una respuesta a los estímulos culturales que provocó la efervescencia del *boom* latinoamericano, llevan a una especialista como la doctora Charvátová a señalar la necesidad de una nueva traducción, aunque éstas se contemplan por regla general sólo en el caso de libros antiguos.

Si bien el taller dio inicio con el señalamiento de un acercamiento traductológico y respaldando la idea de que los escritores, por infieles, difícilmente son buenos traductores, a medida que la doctora fue revisando con ejemplos las maneras que había encontrado para sortear algunos de los grandes obstáculos con que se encontró al traducir *El hablador* de Vargas Llosa, *2666* de Bolaño o *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante —no cualquier cosa—, no pude dejar de pensar que algunas de sus propuestas se acercaban al tipo de soluciones de la traducción creativa, la de los escritores infieles. Pero mi impresión no viene de sus resultados en checo, ojalá pudiera leerlos, sino de la disposición que la doctora Charvátová tiene hacia la traducción, de la pasión evidente que le despiertan los idiomas. La profunda inmersión en la lengua que le supuso traducir los juegos idiomáticos de Cabrera Infante la llevó a vivir la lengua de una manera que terminó por enfadar a sus amigos, una anécdota a mi modo de ver muy reveladora.

10. “...pocas veces los poetas son buenos traductores”, afirma Octavio Paz, una opinión que parece en sintonía con la traducción profesional. Transcribo un pasaje de Patricia Willson, autora de una importante reseña al libro de Kristal al que me he venido refiriendo:

El acercamiento al tema de la traducción en Borges no carece de riesgos, pues una vez que se lee literalmente la famosa frase de “Las versiones

homéricas” (“ningún problema es tan consustancial con las letras como el que propone la traducción”) y se le atribuye a “borrador” una suerte de sinonimia funcional de “traducción”, el estudioso ve aparecer los signos del traducir en todo ejercicio de lectura, escritura, relectura, reescritura. Como se sabe, si todo es traducción o si todo es copia, todo es también, original. Que ésa sea la posición que Borges evidencia en varias de sus ficciones, en sus ensayos y en sus muchas entrevistas no debería, en principio, llevar al crítico o al investigador a adoptar los mismos criterios; precisamente Kristal alerta sobre una idea demasiado laxa de la traducción, sin duda porque, aunque su perspectiva no es teórica sino crítica, no ignora que los estudios de traducción son una disciplina por derecho propio, definida en sus alcances y competencias.²⁸

Willson tiene razón, puede ser riesgoso estudiar la traducción en Borges, y los dos talleres de la Cátedra Fuentes mostraron que, como también dice, los estudios de traducción son una disciplina por derecho propio. No coincido cuando afirma que, en principio, el investigador no debería adoptar los criterios del autor estudiado, porque eso más bien depende de lo que se busca estudiar. A Kristal le interesa analizar el papel de la traducción en la poética de Borges, un asunto estético; aborda el problema de la creación literaria a través de la traducción, de la idea que Borges tenía de ella, y con su investigación muestra a ésta como parte de la visión del mundo del autor, y por tanto, inseparable de su obra; por eso, Kristal considera la traducción como un aspecto medular en Borges, más que los laberintos o las enciclopedias. El trabajo de Kristal confirmó ciertas de mis convicciones sobre la traducción creativa y también explicó algunas concepciones que conocí en la obra de Pitol. La sinonimia funcional de la que habla Patricia Willson entre traducción y “borrador” resulta menos clara cuando observamos el pro-

28 Patricia Willson, “La traducción, otra de las plenitudes de Borges”, consultada el 3 de marzo de 2019 en www.borges.pitt.edu/documents/1407.pdf.

ceder de Borges y de todos los escritores que revisan y corrigen lo publicado para cada nueva edición, porque entonces se trata de una sinonimia más abarcadora que alcanza a toda escritura y no sólo a la traducción.

La cita de Paz con la que inicio el parágrafo muestra su forma de argumentar: da cabida a un prejuicio extendido para exhibir, en cambio, lo reducido de su alcance. El poeta es un mal traductor sólo cuando termina haciendo poesía propia, por eso Paz dedica el resto del ensayo para destacar la naturaleza eminentemente literaria de toda traducción, hacer consideraciones didácticas (para preservar los sentidos connotativos el poeta-traductor debe “reproducir la situación verbal, el contexto poético, en que se engastan”), y precisar que el “buen traductor de poesía es un traductor que, además, es un poeta...”, en una jerarquía que de entrada puede entenderse para minimizar la posible contradicción, pero que el poeta aclara de inmediato: “o un poeta que, además, es un buen traductor”.²⁹ En su ensayo, Paz busca acabar con la idea que le repugna y mostrar con conocimiento de causa y genio que es posible traducir poesía: “Traducir es muy difícil —no menos difícil que escribir textos más o menos originales—, pero no es imposible”.³⁰

11. En varias ocasiones me he referido a la *apropiación*, que entiendo a la manera de Otto Dill *et al.* en *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*.³¹ En el contexto de estas páginas, la relaciono con las palabras de Aira cuando afirma que imaginación y creación se nutren en buena medida de lo que leen los escritores, al menos los de cierto tipo. Esto no constituye una sorpresa, pero lleva a pensar en el alcance de la inspiración de las obras que se traducen. No son pocos los escritores en Hispanoamérica —al contra-

29 Paz, *op. cit.*, pp. 12 y 14, respectivamente.

30 *Op. cit.*, p. 12.

31 Los estudios alemanes hablan de *apropiación de la realidad*: “La noción de *apropiación de la realidad* prometía ser un instrumento idóneo para conceptualizar la especificidad y envergadura de las relaciones complejas entre novela y realidad extraliteraria latinoamericana”. Hans-Otto Dill, Carole Grünler, Inke Gunia, Klaus Meyer-Minnemann, eds., Frankfurt / Madrid, Vervuet Verlag, 1994, p. 9.

rio— que tienen un trabajo importante como traductores y resultaría significativo abordar la cuestión de manera más amplia.

Aquí voy a referirme a Sergio Pitól, porque fue en sus traducciones donde iniciaron estas reflexiones. Pitól afirmó que desde niño sintió el gusto por traducir y por décadas siguió con la práctica; por temporadas fue su medio de sobrevivencia y tuvo la posibilidad de convertirla en un ámbito de aprendizaje y hallazgos. Pudo elegir mucho de lo que traducía —la fortuna de cualquier traductor— al trabajar con editoriales interesadas en publicar el tipo de literatura que él prefería. Escogió entre los muchos títulos que tradujo algunos para nuevas ediciones y alrededor de una veintena para la colección de la Universidad Veracruzana “Sergio Pitól Traductor,” bajo la coordinación de Rodolfo Mendoza, que, podemos suponer, retomó y reunió luego de hacerlas pasar de nuevo por su juicio literario.

Ver las traducciones en el momento de su elaboración permite hacer otras consideraciones; primero imaginar, por tomar un ejemplo, el regocijo que sintió Pitól al conocer *El volcán, el mezcal, los comisarios* de Lowry, y el entusiasmo que lo llevó a traducirlo para Tusquets y luego publicarlo en la colección Heterodoxos que dirigía en esa misma casa editorial. El volumen se compone de dos cartas; en la primera, Lowry escribe al editor de *Bajo el volcán* alegando la defensa de su manuscrito frente a los juicios de un lector dictaminador que subrayaba defectos y proponía cortes. Lowry refuta las objeciones explicando con contundencia las razones de las elecciones artísticas que puso en juego. *El volcán, el mezcal, los comisarios*³² descubre sesgadamente las entretelas de *Bajo el volcán* y, como escribe García Ponce en el prólogo a la traducción, también muestra que “si bien Malcolm Lowry y su obra están unidos de una manera indisoluble, no lo están por el mayor o menor grado de elementos autobiográficos que aparezcan en ella, sino porque el autor

32 Me parece que esta obra de Lowry comparte un aire con *Los orígenes del Doctor Faustus. La novela de una novela* de Thomas Mann, muy apreciada por Pitól.

es ya la obra, ésta lo representa y es la única que puede conducirnos en verdad a él”.³³ Después, cuando buscamos analogías entre las poéticas de los dos autores, vemos *El volcán, el mezcal, los comisarios* como una flecha que señala la dirección metaficcional y autobiográfica que cada vez afinó más en Pitol, en el tono de engaño, burla, juego, exageración, que también es el suyo. Pero la publicación en los años setenta en “Heterodoxos” podría además relacionarse con un aspecto personal, un hecho de la propia biografía de Pitol, cuando las palabras del inglés podrían haberle resonado como Montaigne a Zweig al escribir su ensayo, uno de esos autores que, dice el austriaco, “despliegan todo su significado en un momento determinado”.³⁴ La carta de Lowry refiere una situación análoga a la de Pitol, enfrentado entonces a la incompreensión con que se recibían sus libros. Lo que Lowry escribe al editor y contesta a su dictaminador, y la manera magistral en que lo hace, es algo que muchos escritores postergados estarían dispuestos a suscribir. Un pasaje entre muchos citables de la carta de Lowry:

Me atrevo finalmente a sugerir que el libro es mejor, bastante más denso, más profundo y está más cuidadosamente planteado y ejecutado de lo que su lector sospecha y que él no tiene la culpa de no captar algunos de sus niveles más profundos o de considerarlos pretenciosos, inoportunos o poco interesantes, cuando irrumpen en la superficie del libro, lo que al menos parcialmente puede considerarse como una virtud y no un defecto mío, en especial porque el nivel superior del libro, a pesar de todas sus *longueurs* ha sido conscientemente trazado para que el lector desee detenerse y hurgar por debajo de la superficie.³⁵

33 Malcolm Lowry, *El volcán, el mezcal, los comisarios*, colección Sergio Pitol Traductor, prólogo de Juan García Ponce, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2008, p. 9.

34 Stefan Zweig, *Montaigne*, edición de Knut Beck, traducción de J. Fontcuberta, prefacio y notas de J. Bayod Brau, Barcelona, Acantilado, 2008, p. 11.

35 Lowry, *op cit.*, p. 19.

Ezra Pound, quien afirmaba lo innecesario de volver a escribir lo que otro dijo de manera sobresaliente, responde así a la pregunta sobre su búsqueda de palabras que cantaran y los posibles estímulos de Provenza y Fenollosa:

El interés en lo provenzal fue muy temprano, de modo que no fue realmente un descubrimiento. Y los manuscritos de Fenollosa fueron un regalo caído del cielo y uno luchaba contra su propia ignorancia. Uno tenía el conocimiento íntimo de los apuntes de Fenollosa y la ignorancia de un niño de cinco años.³⁶

Pareciera que este volumen de Lowry cayó a Pitol del cielo; quizá, como Zweig con Montaigne, tuvo la impresión de que en Lowry estaba mejor pensado y dicho, con más claridad y nitidez, el asunto que le concernía. Pitol admiraba las traducciones de otros y sentía orgullo por algunas de las que hizo. Como Borges, apreciaba la colaboración en el proceso creativo, y tenía un sentido de la forma que alcanzaba todo lo que hacía: “Mi oficio y mi arte es vivir”, como decía Montaigne.³⁷ Se pueden trazar paralelismos semejantes con las otras traducciones de la colección que quizá puedan ampliar la significación en Pitol de lo que García Ponce describe como “la lucha gigantesca [de Lowry] por realizarse a sí mismo como artista”.³⁸

12. Efraín Kristal recuerda al inicio de su libro *Invisible Work. Borges and Translation* una carta de 1953 en la que el argentino ultima detalles de la conferencia sobre la cábala que daría. Ahí, dice Kristal, Borges responde a la solicitud de información biográfica presentándose, antes que nada, como traductor de Franz Kafka, Virginia Woolf, William Faulkner, Henri Michaux: “La nota continúa con otros espec-

36 *El oficio de escritor. Entrevistas con...* “Erza Pound”, traducción y presentación de José Luis González, México, Era, 1970, p. 44.

37 “De la ejercitación”, libro II, capítulo vi.

38 Lowry, *op. cit.*, p. 11.

tos de sus actividades literarias, pero Borges presenta sus traducciones antes de mencionar cualquiera de los títulos que le dieron reconocimiento como una figura imponente de la literatura contemporánea”.³⁹ En su estudio, Kristal muestra la trascendencia de la actividad en la creación de Borges y deplora la marginalidad con la que se la estudia a pesar de su centralidad. Este lugar secundario suele estar presente en los estudios de autores con una obra de traducción importante, la cual difícilmente se contempla como parte de la propia creación. Puede aducirse que esto responde al lugar subalterno que en general se le concede a la traducción, pero también, me parece, al predominio de la idea de autoría. A Borges le interesaba lo impersonal y colectivo de la experiencia literaria y afirmaba, como tanto se ha repetido, que un original no es inherentemente superior a una traducción: desarmaba otro de los lugares comunes de la traducción:

Para Borges, el trabajo se convirtió [en los años 30] en una empresa colectiva que aporta más peso que el que pueda aportar cualesquier autor individual, lector o traductor. [...] también desarrolló una manera de escribir ficción compuesto por la forma en que abordaba la traducción: una manera de escribir que intencionadamente adopta, transforma y adapta el trabajo de otros.⁴⁰

Borges estaba convencido de la fertilidad de revisar distintas versiones de un trabajo, lo que podía enriquecer o mejorar el original, como hizo con sus textos para distintas ediciones. Toda obra es una obra en proceso, una convicción presente en los muchos escritores para los que la publicación no entraña un carácter conclusivo, simplemente porque

39 Efraín Kristal, *Invisible Work. Borges and Translation*, op. cit., p. xi. La traducción es mía.

40 *Op. cit.*, p. xix. Más adelante, Kristal precisa algo que mencioné arriba: “Desde mi perspectiva, la traducción es más medular en la literatura de Borges que los celebrados laberintos, espejos, tigres y enciclopedias que abundan en su mundo literario” (p. xxi). La traducción es mía.

para ellos no existe la obra definitiva. En el caso de Borges pesa además su interés mayor por la obra que por el autor; por la belleza y no por los accidentes que la crean.

13. Cortázar afirma: “en el espejo de la traducción nada del original se refleja de lleno, las equivalencias absolutas no pasan nunca de lo más embrionario [...]. No hablemos ya de la más sutil distorsión que impone el devenir histórico y cultural; Borges lo mostró como nadie en *Pierre Menard, autor del Quijote*, donde ni siquiera hay traducción sino reproducción literal que, sin embargo, difiere por completo del primer texto”.⁴¹ Monterroso considera que hay errores de traducción que pueden enriquecer una obra mala y, en cambio, la obra maestra encierra cierta infalibilidad: “ni el más torpe traductor logrará estropear del todo una página de Cervantes, de Dante o de Montaigne”.⁴² Para él, algunas traiciones, como la del título *La importancia de llamarse Ernesto*, quizá expliquen en parte la popularidad de Wilde en español. Idea Vilariño quería que en las traducciones hubiera al mismo tiempo fidelidad y buena poesía; para conseguirlo, trataba de traducir buscando “la forma, el contenido y el espíritu de la cosa”.⁴³ Para Pitol, “el secreto del traductor está en encontrar *la respiración* del autor al cual se traduce”; sin eso, opinaba, la traducción nace en un lenguaje muerto o al menos distinto al original en sonoridad y ritmo.⁴⁴ Para Rey Rosa, la

41 “Translate, traduire, tradurre: traducir” (1978), *Proa*, tercera época 17, mayo-junio, 1995. Incluido en volumen VI de *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2007, consultada el 3 de marzo de 2019 en <https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=cort%C3%A1zar+translate,+traduire,+tradurre:+traducir&ie=UTF-8&oe=UTF-8>.

42 “Sobre la traducción de algunos títulos”, *La palabra mágica*, México, Era, 1983, p. 90.

43 Javier Uriarte, “Una esclava fiel: Idea Vilariño y sus traducciones de Shakespeare”, entrevista, consultada el 10 de diciembre de 2018 en <https://www.bibna.gub.uy/innovaportal/file/83335/1/18-una-esclava-fiel---javier-uriarte.pdf>.

44 “Charlando con Cervantes”, City Television, City College of New York y el Instituto Cervantes, 1996, consultada el 23 de febrero de 2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=UhlO-VRwn5Y>, las cursivas son mías. En esta entrevista, Pitol empieza afirmando la gran influencia del cine en la novela, “de alguna manera, ambos son dos formas de narración”, en términos que señalan el proceso de traducción implícito en la transgeneración. Por otra parte, recibió con verdadera felicidad la traducción de Gabriel Lacullí a su *Domar a la divina garza*, celebrando enfáticamente sus aciertos.

traducción es parte cotidiana de su trabajo literario, un ejercicio de estilo que le permite apropiarse de ciertos rasgos del autor traducido,⁴⁵ porque constituye la crítica literaria más profunda.⁴⁶ Fuentes participó en la traducción de *Cristóbal Nonato* con el traductor, Alfred MacAdam, y el editor, David Rieff. En la reseña que el traductor hizo de esa semana de encierro en que trabajaban diez horas diarias, a veces los tres no eran “sino lectores de otro autor cuya novela tratábamos de reconstruir”...⁴⁷ Cada escritor hace sus propias reflexiones y tiene sus propios métodos de operar, pero todos buscan una traducción que sea, como el original, un texto propio. Escribe Paz:

Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y otra frase. Pero este razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único.⁴⁸

La búsqueda de la belleza es una aspiración tan antigua como la propia humanidad; quizá por eso la idea de Borges sobre la traducción termina siendo menos extrema, al menos para el tipo de escritores-traductores a los que me he referido en estas páginas.

Se ha escrito sobre la traducción profusa e inteligentemente, desde múltiples perspectivas y centrando la atención en aspectos muy distin-

45 Claudia Posadas, “Una escritura sin precipitaciones. Entrevista con Rodrigo Rey Rosa”, en *Especulo. Revista de estudios literarios*, núm. 29, marzo-junio de 2005, consultada el 20 de mayo de 2018 en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero29/reyrosa.html>.

46 Esther Andradi, “Por una lectura de vanguardia”, en *La Jornada Semanal*, núm. 793, 16 mayo de 2010, consultada el 20 de febrero de 2019 en <http://www.jornada.unam.mx/2010/05/16/sem-esther.html>.

47 Alfred MacAdam, *op. cit.*, p. 3.

48 Octavio Paz, *op. cit.*, 9.

tos; queda aquí, por supuesto, mucho que revisar y estudiar, muchos especialistas y estudiosos que abonarían a la discusión, muchos escritores con testimonios importantes de su actividad como traductores. Véanse estas páginas, entonces, como una exploración que busca indagar sobre la traducción en tanto que proceso creativo y parte constitutiva de la poética de cierto tipo de escritores.

BIBLIOGRAFÍA

- CONGET, JOSÉ MARÍA Y RAQUEL CHANG-RODRÍGUEZ, “Charlando con Cervantes” (Sergio Pitol), City Television, City College of New York y el Instituto Cervantes, 1996, consultada el 23 de febrero de 2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=UhIO-VRwn5Y>.
- AIRA, CÉSAR, *La princesa Primavera*, México, Era, 2003.
- ANDRADI, ESTHER, “Por una lectura de vanguardia”, en *La Jornada Semanal*, núm. 793, 16 mayo de 2010, consultada el 20 de febrero de 2019 en <http://www.jornada.unam.mx/2010/05/16/sem-esther.html>.
- BENJAMIN, WALTER, “La tarea del traductor”, en *Angelus novus*, Barcelona, Edhasa, 1971, pp. 127-143.
- BORGES, JORGE LUIS, “La música de las palabras y la traducción”, *Letras de Humanidad*, en *Arte poética. Seis conferencias*, traducción de Justo Navarro, prólogo de Pere Gimferrer, edición de Calin-Andrei Mihailescu, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 75-95.
- BORGES, JORGE LUIS, “Paul Valéry: *El cementerio marino*”, núm. 46; materiales de lectura del curso del Dr. Scholz.
- CASTAÑÓN, ADOLFO, “Alfonso Reyes y la traducción”, *Revista de la Universidad de México* 93, 2011, consultada el 9 de marzo de 2019 en <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/9311/pdf/93castanon.pdf>.
- CORTÁZAR, JULIO, “Translate, traduire, tradurre: traducir”, 1978, en *Proa*, tercera época, núm. 17, mayo-junio de 1995. Incluido en el volumen VI de *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores,

- 2007, consultada el 3 de marzo de 2019 en <https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=cort%C3%A1zar+translate,+traduire,+tradurre:+traducir&ie=UTF-8&oe=UTF-8>.
- DILL, HANS-OTTO, Carole Grünler, Inke Gunia, Klaus Meyer-Minnemann, eds., *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt / Madrid, Vervuet Verlag, 1994.
- El oficio de escritor. Entrevistas con...* “Erza Pound”, traducción y presentación de José Luis González, México, Era, 1970, pp. 33-52.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, VICENTE, *La traducción de la A a la Z*, Córdoba, Berenice, 2008.
- GARCÍA YEBRA, VALENTÍN, *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos, 1984, vol. 1. Incluido en Alfonso Montelongo, “La llamada del sentido” en *La Gaceta del FCE*, núm. 410, febrero de 2005, consultada el 5 de marzo de 2017 en https://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetitas/feb_2005.pdf.
- KRISTAL, EFRAÍN, “Borges y la traducción”, en *Lexis* xxiii, núm.1, 1999, pp. 2-13, consultada el 25 de febrero de 2019 en revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/download/7255/7461.
- KRISTAL, EFRAÍN, *Invisible Work. Borges and Translation*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002.
- LOWRY, MALCOLM, *El volcán, el mezcal, los comisarios*, colección Sergio Pitlor Traductor, prólogo de Juan García Ponce, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2008.
- MACADAM, ALFRED, “Traducir a Carlos Fuentes”, 5; materiales de lectura del curso del Dr. Scholz.
- MANN, THOMAS, *Los orígenes del Doctor Faustus. La novela de una novela*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- MONTAIGNE, MICHEL DE, “De la ejercitación”, en *Ensayos*, edición bilingüe, texto francés establecido por André Tourmon, traducción, notas, introducción, bibliografía de Javier Yagüe Bosch, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2014, libro II, capítulo vi, pp. 729-747.

- MONTERROSO, AUGUSTO, “Sobre la traducción de algunos títulos”, en *La palabra mágica*, México, Era, 1983, pp. 89-96.
- MONTES DE OCA, MARCO ANTONIO, “El surco y la brasa”, en *La Gaceta del FCE*, núm. 410, febrero de 2005, *Las batallas del traductor*, p. 5, consultada el 9 de marzo de 2019 en https://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetitas/feb_2005.pdf.
- PAZ, OCTAVIO, *Traducción: literatura y literalidad*, Cuadernos marginales 18, Barcelona, Tusquets, 1980.
- PIGLIA, RICARDO, “Novela y traducción”, conferencia, Universidad Alberto Hurtado 2013, consultada el 9 de marzo de 2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=iutp8nvfxOM>.
- PIGLIA, RICARDO, “Tradición y traducción en la literatura argentina”, conferencia, Centro Cultural España Buenos Aires, Ciclo Club de Traductores, 19 de julio de 2010, consultada el 9 de marzo de 2019 en https://www.youtube.com/watch?v=_1GIXGeJyMw.
- PIGLIA, RICARDO, “Writing and Translation”, 66; materiales de lectura del curso del Dr. Scholz.
- PITOL, SERGIO, “El salto alquímico”, en *El mago de Viena*, Valencia, Pre-Textos, 2005, pp. 220-240.
- POSADAS, CLAUDIA, “Una escritura sin precipitaciones. Entrevista con Rodrigo Rey Rosa”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 29, marzo-junio de 2005, consultada el 20 de mayo de 2018 en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero29/reyrosa.html>.
- RELEA, FRANCESC, “Si uno descubre que no es un genio, no se resigna a ser lo que viene después”, entrevista a César Aira, *El País*, 29 de junio de 2002, consultada el 9 de marzo de 2019 en http://elpais.com/diario/2002/06/29/babelia/1025307550_850215.html.
- URIARTE, JAVIER, “Una esclava fiel: Idea Vilariño y sus traducciones de Shakespeare”, entrevista, consultada el 10 de diciembre de 2018 en <https://www.bibna.gub.uy/innovaportal/file/83335/1/18-una-esclava-fiel---javier-urarte.pdf>.

WILLSON, PATRICIA, “La traducción, otra de las plenitudes de Borges”, consultada el 3 de marzo de 2019 en www.borges.pitt.edu/documents/1407.pdf.

ZWEIG, STEFAN, *Montaigne*, edición de Knut Beck, traducción de J. Fontcuberta, prefacio y notas de J. Bayod Brau, Barcelona, Acantilado, 2008.

CARLOS FUENTES, TRADUCTOR E INTÉRPRETE

RAYMUNDO MARIN COLORADO

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

PENSAR EN LA FIGURA DEL TRADUCTOR en la narrativa de Carlos Fuentes nos remite de forma inequívoca a la emblemática novela *Aura* (1962), donde el protagonista, Felipe Montero, es convocado por la viuda Consuelo Llorente para traducir y completar las memorias de su fallecido esposo, un general que sirvió en las filas del ejército imperial de Maximiliano de Habsburgo durante la intervención francesa en México. Las instrucciones de Consuelo hacia Montero son precisas: “sus memorias inconclusas. Deben ser completadas. Antes de que yo muera. [...] Yo le informaré de todo. Usted aprenderá a redactar en el estilo de mi esposo. Le bastará ordenar y leer los papeles para sentirse fascinado por esa prosa, por esa transparencia...”⁴⁹

La traducción literaria será, para Montero, el instrumento de una maldición que acabará aprisionándolo para siempre en la vieja casa de la calle Donceles. Las palabras de Consuelo parecen sugerir tres aspectos dignos de consideración para el encargado de efectuar un trabajo de traducción literaria: fascinarse, redactar al estilo de, y completar. Lo anterior da la pauta para inferir que el buen traductor debe, en primer lugar, sentir cierto encanto por la obra que desea hacer llegar a aquéllos con quienes comparte la lengua y la cultura. Debe, por otra parte, desarrollar la habilidad para apegarse lo más fielmente posible al estilo del original, con el objeto de evitar caer en el vicio, tan frecuentemente señalado cuando de traducción literaria se trata, con el binomio traductor-traidor. Finalmente, el traductor debe ser capaz de completar la

49 Carlos Fuentes, *Aura*, México, Planeta DeAgostini, 2002, p. 16.

obra, como una suerte de texto inconcluso, con aquello que el contexto aporta para su adecuada comprensión.

El universo de posibles lecturas alrededor de *Aura* otorga la alternativa de imaginar que la actitud de Felipe frente a la obra del general Llorente juega un papel crucial en la fatalidad de su destino, pues éste desestima los escritos del general, subrayando el “falso valor que [Consuelo] atribuye a estas memorias”⁵⁰ y se dice a sí mismo que puede “mejorar considerablemente el estilo”,⁵¹ afirmación con la que otorga gran valor a la labor del traductor. Más adelante, el protagonista da cuenta del arduo y meticuloso trabajo que su oficio requiere, obligándolo a revisar: “todo el día papeles, pasando en limpio los párrafos que piensas retener, redactando de nuevo los que te parecen débiles”,⁵² tareas que él mismo desea prolongar, pues su finalidad última no es la traducción, sino la paga que le permitiría dedicarse a su propia obra durante un año. Al desestimar las memorias del general e intentar mejorarlas, Montero pretende traicionar en vez de adecuar.

Ajustar la traducción, con miras a originar una correcta interpretación por parte del lector, se relaciona implícitamente con la tarea de complementar el sentido; para ello, el traductor debe valerse del contexto cultural de la lengua a la que la obra se intenta trasladar y tal actividad no es precisamente una traducción equivocada.

Es posible advertir el riesgo que implica una traducción desacertada al interior de “La edad del tiempo”, universo ficcional de Carlos Fuentes. Si en *Aura*, categorizada al lado de *Cumpleaños* (1969) y *Una familia lejana* (1980) bajo el rubro de “El mal del tiempo”, se aprecia el tópico de la traducción como canal para la desembocadura de esa descomposición temporal que permite a Felipe Montero ocupar el lugar del general Llorente; en el relato “Las dos orillas”, incluido en *El naranjo* (publicado en 1993 y agrupado al lado de las ficciones pertenecientes al

50 *Ibid.*, p. 27.

51 *Loc. cit.*

52 *Ibid.*, p. 29.

denominado “Tiempo de fundaciones”) Fuentes construye lúdicamente el relato sobre el eje de una traducción falseada, que irónicamente se convierte en verdad; la traducción, la mentira, resulta ser más real que la “verdad” contenida en las palabras del conquistador Hernán Cortés.

En “Las dos orillas”⁵³ Jerónimo de Aguilar y La Malinche se disputan el control de la palabra. Ambos, traductores e intérpretes de Cortés, conscientes de que al poseer la palabra son dueños de la directriz de la conquista de México, traducen para Moctezuma, Cuauhtémoc y los sacerdotes indígenas las palabras de Cortés en función de sus mudables intereses personales. La Malinche traduce literalmente al conquistador, Jerónimo de Aguilar miente de tal forma que da un sentido opuesto al discurso de éste. Al transformar el sentido de manera total: “Las palabras de paz [...] traducidas por mí al vocabulario de la guerra”,⁵⁴ con la intención de frustrar la Conquista y lo que parece ser el destino fatal del pueblo de Tenochtitlán, Aguilar revela las verdaderas intenciones de un discurso vacío, falso, cuyas palabras no se corresponden con los hechos, anticipándose al discurso político de nuestros días: “Nadie allí, digo, podía saber que traduciendo al conquistador yo mentía y sin embargo yo decía la verdad”.⁵⁵

Pero “Las dos orillas” va mucho más allá del conflicto entre los dos traductores de Cortés y un fallido intento de salvación por parte de Aguilar. Narrado en once episodios, distribuidos a la manera de una cuenta regresiva que culmina en el número 0, el cuento parece sugerirnos una interpretación inversa de la historia y, con ello, la posibilidad, no sólo de una relectura de ésta, sino de una utópica nueva realidad. De esta forma el relato, en el capítulo 0, concluye en una inversión de la historia verdadera, siendo España la que es vencida por los pedernales de los soldados mayas. Son los habitantes del Nuevo Mundo quienes

53 Vid. Carlos Fuentes, “Las dos orillas”, *El naranjo*, México, Planeta DeAgostini, 2002, pp. 7-53.

54 *Ibid.*, p. 35.

55 *Loc. cit.*

arriban a Europa y provocan la caída de los templos en Cádiz y Sevilla, y el perfil de esta utópica conquista será la fusión de razas, lenguas y culturas, una España sin expulsión de moros ni judíos, en la que caben todos los cultos, mitos, imaginaciones y palabras.

Tal como lo advierte Florence Olivier, Jerónimo de Aguilar pasa de ser el mero intérprete de la expedición de Hernán Cortés, a constituirse como el intérprete de la historia, capaz de invertir atributos y papeles entre los españoles y los indígenas, mezclando los valores y los mitos de ambas culturas. Olivier subraya el carácter de “crónica paródica”⁵⁶ que posee “Las dos orillas” y destaca la “doble visión cruzada del otro”⁵⁷ que se manifiesta en la novedad y el sentido de la historia que cada uno de los dos traductores, Aguilar y La Malinche, ve en la otra cultura; y que da como resultado “la simetría de los acontecimientos y la del relato que empieza por la conquista de Tenochtitlan y termina con la de Sevilla y del resto de la península ibérica”.⁵⁸

Para Olivier, el traductor Aguilar, dado el carácter de narrador intemporal que posee, funciona como un instrumento simbólico del discurso de la historia, pues “interpreta [...] el éxito de la Conquista por la novedad que ella prometía a los dos mundos”,⁵⁹ y tal interpretación parece responder al deseo que implícitamente formula esta “fábula histórica”⁶⁰ y que el propio Fuentes, como bien advierte la autora, manifiesta de forma explícita en *El espejo enterrado* (1992): “¿Se entenderá algún día la Conquista de México como una derrota del vencedor y del vencido, a fin de poderla considerar, al cabo, como una victoria de ambos?”.⁶¹ De esta reflexión deriva el hecho de que la fábula de “Las dos

56 Florence Olivier, *Carlos Fuentes o la imaginación del otro*, Biblioteca, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2007, p. 306.

57 *Loc. cit.*

58 *Loc. cit.*

59 *Ibid.*, p. 312.

60 *Loc. cit.*

61 Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, México, Planeta DeAgostini, 2002, p. 126.

orillas” gire “en torno al triunfo por la inversión de la situación que se impone en los tres últimos fragmentos”.⁶²

Las dos orillas, la de España y la de América, sucumben, de acuerdo con Olivier, a su “doble novedad nacida de su encuentro, doble victoria nacida de su doble derrota”.⁶³ De conformidad con esta lectura, los traductores funcionan como “las figuras simbólicas más inspiradas de ese encuentro [...] entre el lenguaje de la violencia predadora y la violencia liberadora del lenguaje”.⁶⁴

De esta forma, Fuentes se vale del tópico de la traducción literaria para decirnos que ésta, la traducción, y la propia literatura existen para otorgarnos la posibilidad de desvelar la verdad que subyace detrás de un discurso oficial, con lo que poseen la capacidad de transformar el curso de la historia y la realidad misma: “cuando palabra, imaginación y mentira se confunden, su producto es la verdad...”.⁶⁵

La palabra es el vehículo del que la imaginación se vale para permear la realidad, y es ésta, la palabra misma, en su más profunda esencia, el elemento que conecta en ambos niveles, historia y relato, los cuentos contenidos en *El naranjo*. Cuando las dinastías prehispánicas antepusieron el poder sobre la vida y cayeron, lo que permaneció fue la tierra, los hombres que no poseían más que la tierra y la palabra, el poder gemelo, creador, compartido entre dioses y hombres; nos cuenta Jerónimo de Aguilar en “Las dos orillas”. El hijo de Hernán Cortés y La Malinche, uno de los dos protagonistas en “Los hijos del conquistador”, continúa dando cuenta de la vocación traductora de su madre, “poseída por el demonio de la lengua”,⁶⁶ empapando su habla cotidiana con “latínajos” propios de la lengua de la religión cristiana cuando la aprendió. La lengua es el don privilegiado para el traductor, como el genio poético lo es para el escritor y el militar para un conquistador, sostiene Vince

62 Olivier, *op. cit.*, p. 314.

63 *Ibid.*, p. 316.

64 *Loc. cit.*

65 Fuentes, *El naranjo*, p. 25.

66 *Ibid.*, p. 63.

Valera, el narrador de “Apolo y las putas”, un actor de Hollywood que viaja a Acapulco y se aventura al mar abierto en un queche (intratextualmente bautizado como “Las dos Américas”), para protagonizar una orgía con siete prostitutas. Al morir a causa del éxtasis, el actor equipara los dones del traductor, el escritor y el conquistador con la erección perpetua *post mortem* que experimenta.

En “Las dos Numancias” los pocos sobrevivientes del aislamiento que por parte de los romanos sufrió la trágica ciudad, semejaban animales porque habían perdido la palabra. Por el contrario, el responsable de su sitio, Cornelio Escipión Emiliano, al estar muriendo parece consolado por saberse siempre “dueño de la palabra que es fundación de la vida y la muerte en la tierra”.⁶⁷ Escipión Emiliano es inspirado por las palabras de su amigo Polibio, las cuales sostienen el carácter selectivo de la inmortalidad en el uso adecuado del verbo, la palabra, “donde los dioses y de los hombres [don creador]. Llega a la poesía por la palabra pública. Convierte tu vida en épica. Canta a Numancia, devuélvele la vida con la palabra”.⁶⁸

Ese don compartido por los dioses a los hombres, es decir, la palabra que da vida en comunión con la naturaleza, es un lenguaje que en un principio no carecía de grandeza, sin embargo, al pasar por los filtros de la épica y la historia se corrompe; ese

lenguaje de los conquistadores, misioneros y libertadores. En su degradación presente es la jerga de los oradores cursis, políticos semiletrados, agentes de relaciones públicas, gorilas zafios y burócratas patológicos llegados, por el milagro de nuestra debilidad e inadvertencia, al poder. [...] dueños del falso lenguaje del subdesarrollo, somos también mimos del falso lenguaje del desarrollo.⁶⁹

67 *Ibid.*, p. 145.

68 *Loc. cit.*

69 Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 94.

La misión de la palabra frente a esta realidad actual es similar a la traición de Jerónimo de Aguilar: desmentir el falso discurso demagógico de nuestros días, “descolorar eso que pasa por “realidad” para mostrarnos lo real: lo que la “realidad consagrada oculta...”⁷⁰ Desde esta premisa, así como de la permanencia de la palabra y su uso como alternativa de prolongación y aspiración a una selectiva eternidad, es posible partir para llevar a cabo una lectura de la labor de Carlos Fuentes como traductor literario.

FUENTES, TRADUCTOR DE HAROLD PINTER

“¡Qué energía! ¡Qué dramatismo! ¡Qué brío escénico! [...] Mirándole, escuchándole, no pude menos que recordar una de las creaciones teatrales más nuestras, más de nuestro tiempo”,⁷¹ afirma enfáticamente Carlos Fuentes al describir la fotografía que su hijo, Carlos Fuentes Lemus, tomó al Premio Nobel de Literatura 2005, mientras éste les leía un pasaje de su obra *Moonlight*, en Londres, en 1989. La imagen forma parte del libro *Retratos en el tiempo* (1998), en el que dos poéticas, la de la palabra del escritor y la de la imagen de su hijo, se fusionan para mostrar diferentes historias, cada una a su manera, de forma simultánea, siendo una complemento inseparable de la otra.

Cinco años más tarde, Fuentes traduciría un conjunto de obras de Harold Pinter, incluida la mencionada *Moonlight* (1993), que editaría la UNAM bajo el título *Tres obras. (Luz de luna. Tiempo de fiesta. La lengua de la montaña)*. Posteriormente, en 2002, la editorial española Hirú publica un volumen al que además agrega la traducción de *Ashes to Ashes* (1996), también a cargo de Fuentes, bajo el título *Polvo eres. Luz de luna. Tiempo de fiesta. El lenguaje de la montaña*.

70 *Ibid.*, p. 85.

71 Carlos Fuentes y Carlos Fuentes Lemus, *Retratos en el tiempo*, México, Alfaguara, 2012, p. 49.

Luz de luna muestra la agonía de un hombre llamado Andy, que nos remite irremediabilmente al delirio agónico sobre el que se cimienta la trama en *La muerte de Artemio Cruz* (1962). El lecho de muerte funciona como eje constructor de la historia, en la que cada cambio de escena presenta diversos recuerdos de la vida del protagonista, conversaciones entre los dos hijos varones de éste, monólogos de su hija Bridget, visitas indeseadas, confesiones y reproches obligados antes de la ineludible partida, y reflexiones filosóficas alrededor de la vida y la muerte; todo ello enmarcado por los famosos silencios de Pinter, en un teatro en el que lo que se dice pesa menos que lo que sus personajes callan. En *Luz de luna* los personajes optan por el silencio antes de atreverse a mencionar verdades terribles, imposibles de descifrar en su totalidad, tanto por los personajes que pretenden desvelarlas como por el espectador o el lector. A ese respecto, Fuentes sostiene:

mi encuentro con Pinter tiene lugar en un espacio de paradoja cultural. Lo que parece ausente en su mundo está presente, demasiado presente, en el nuestro. América Latina en su literatura revela, como Carpentier, o inventa, como Borges, las grandes superficies barrocas de nuestra tradición. Pinter, al parecer, las excluye. Son realidades inmencionables, obscenas, es decir, invisibles. De eso no se habla. Obscenidades fuera de escena, pero echándose al tablado teatral a través de puertas y ventanas mal selladas... [...] El portador de lo invisible es el intruso, o el obsceno que entra en escena. Ese personaje clave del teatro de Pinter, [...] la amenaza externa, el otro que debió permanecer fuera de escena, el que nunca debió llamar a nuestra puerta, el que no tiene derecho a resucitar nuestra memoria.⁷²

Es Bridget, en *Luz de luna*, esa amenaza que da sentido completo a la obra y que explica la negación de sus hermanos, Fred y Jake para acudir

72 *Ibid.*, pp. 50-51.

al lecho agónico o para atreverse siquiera a afrontar el hecho de que su padre está muriendo, prefiriendo refugiarse en el absurdo de un lenguaje burocrático. Bridget es la presencia que se evita mencionar y que transforma el tono del diálogo cuando ya no es posible evitarlo, es el ser alrededor del cual se construye la mayor parte de los silencios de la historia, pero es, ante todo, y en ello reside su carácter perturbador, una otredad que incomoda. Ha sido víctima de una atrocidad, nunca sabremos a ciencia cierta de qué tipo, igual que con el resto de los personajes de su naturaleza en la obra de Pinter, que la ha transfigurado en eso indeseable que está allí para desestabilizar la zona de confort de quienes no desean mirarla.

Tal es el papel de Jimmy en *Tiempo de fiesta*. Mientras en la ciudad ocurre una catástrofe, también imposible de descifrarse en su totalidad, un grupo de personas de la clase alta celebran una reunión en la que beben y llevan a cabo conversaciones triviales que giran en torno a clubes sociales, fiestas, actividades deportivas y enredos amorosos. La mención de Jimmy por parte de su hermana Dusty, rompe con el ambiente de bienestar que hasta entonces parece respirarse en el apartamento de Gavin:

DUSTY: ¿Han oído lo que le pasó a Jimmy? ¿Qué le pasó a Jimmy?

TERRY: No le pasó nada.

DUSTY: ¿Nada?

TERRY: Nadie está discutiendo ese tema. Nadie lo discute, queridita. ¿Me entiendes? No le ha ocurrido nada a Jimmy. Y si no te portas bien te voy a dar una nalgada.⁷³

El resto de los personajes envuelve la ausente figura de Jimmy bajo un velo de misterio al evitar hablar de él. Lo que ocurre afuera, hasta enton-

73 Harold Pinter, *Tres obras (Luz de luna. Tiempo de fiesta. La lengua de la montaña)*, Versión de Carlos Fuentes, México, UNAM, 1994, p. 57.

ces soslayado, ha retrasado la llegada de algunos de los invitados, quienes dan cuenta de una ciudad desierta y un retén de soldados, con lo que el receptor de la obra infiere un acto de violencia represiva. Las desalentadoras respuestas que Dusty obtiene, de parte de su esposo y del resto de los personajes, al insistir en el tema de su hermano denuncian otro tipo de violencia implicada en la obra: la violencia de género.

Jimmy impregna la totalidad del discurso no sólo por las menciones de su hermana, sino por la luz que se vislumbra desde una puerta entreabierta al fondo del escenario, la cual se intensificará en diferentes momentos de la puesta en escena. Es por esa puerta por la que, al final de la obra, el misterioso personaje hará acto de presencia.

Las otredades, clave en el teatro de Pinter, personajes indeseables, condenados al silencio, están allí, por más que traten de ocultarse o ignorarse, esperando el momento para irrumpir en el escenario y desestabilizar el universo de quienes no desean mirarlos.

Es de esta forma cómo Pinter busca confrontar al público con la indiferencia hacia el otro. Fuentes asegura que la obra del autor inglés da cuenta del mundo en el que vivimos, un mundo que tiene miedo al otro. Existe en ella, al igual que en la de Carlos Fuentes, un compromiso social, una obligación moral hacia nuestros semejantes. Al traducir a Harold Pinter, Fuentes encuentra un paralelismo con sus propias inquietudes. En su obra, Pinter parece cuestionarnos, al igual que Fuentes en el apartado titulado “Xenofobia” de su diccionario autobiográfico *En esto creo* (2002):

¿Acaso no existe otra voz y no es también la mía? [...] ¿No existen otras fes, otras historias, otros sueños y no son, también míos? Estamos en el mundo, vivimos con otros, vivimos en la historia y tendremos que dar cuenta de nuestra memoria, de nuestro deseo y de nuestra presencia en esta tierra en nombre de la continuidad de la vida.⁷⁴

74 Carlos Fuentes, *En esto creo*, México, Seix Barral, 2002, p. 283.

La xenofobia, afirma Fuentes, interrumpe esa continuidad, asesina la vida. Ese crimen contra la continuidad de la vida, manifestado en el rechazo al extranjero, al otro, encuentra su síntesis pura en la obra del autor inglés: “Pinter radicaliza esta situación. No hay Otro más temible, intruso más intruso, que el extranjero que llevamos adentro, el Otro de nuestra propia sociedad, de nuestra propia familia, de nuestra propia intimidad, nuestro negro, nuestro judío, nuestro turco, nuestro homosexual, nuestro mexicano”.⁷⁵

Pero esas otredades condenadas al silencio se resisten a desaparecer, se asoman al escenario recorriéndolo de manera fugaz, se dejan ver como sombras, aparecen entre líneas, entre silencios, para decir: estamos aquí, somos personas, “persona significa, etimológicamente, máscara. La máscara del teatro clásico, sin embargo, no fue inventada para ocultar sino para ‘sonar’, *per sonare*, es decir, para dejarse escuchar. El yo que es persona es consciente de sí porque es consciente del mundo”.⁷⁶

En una Europa Occidental en la que impera la abundancia, en la que las palabras se han transformado en “tranquilizadores de las conciencias, en avales de un bienestar ilimitado”,⁷⁷ en piezas de un falso discurso demagógico que, pese a las voces disidentes (los otros), se empeña en afirmar “nada os oprime; todo os beneficia; vivimos en el mejor de los mundos”,⁷⁸ Harold Pinter, como el traidor Jerónimo de Aguilar, revela la verdad que esconde el discurso hegemónico y, con sus silencios, da voz a los otros, a aquellos a quienes la vacuidad de este discurso pretende callar.

Somos en función de los demás, construimos nuestra identidad en oposición con los otros, pero rechazamos al extraño porque nos aterroriza lo que desconocemos, y nuestra ignorancia con respecto a los otros se desprende, en gran medida, de una incapacidad para comunicarnos.

75 *Ibid.*, p. 51.

76 *Ibid.*, p. 287.

77 Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, p. 89.

78 *Loc. cit.*

Esa incapacidad del ser humano para comunicarse resulta ser otra de las preocupaciones del teatro de Pinter.

En *La lengua de la montaña* dos mujeres son sometidas a un burocrático y absurdo interrogatorio cuando pretenden visitar a un recluso, en una prisión en la que únicamente les es permitido hablar en la lengua oficial. Las mujeres son víctimas de violencia física, psicológica y sexual. La lengua de la montaña está prohibida, cualquier intento de usarla es castigado con violencia física por parte de los guardias de la prisión. Si bien, resulta intrigante el hecho de que no existan propiamente dos lenguas diferentes en los diálogos, es posible advertir que la obra apela a dar cuenta de la dificultad para comunicarse. En palabras del propio Pinter: “Uno de los problemas a los que se ha enfrentado la sociedad, cualquier sociedad, es a la dificultad de que el punto de vista de uno sea preciso y claro para otro”.⁷⁹

La lengua de la montaña puede leerse bajo la sombra del nazismo, dado que el autor creció durante la Segunda Guerra Mundial y, siendo judío, estaba al tanto de la persecución de los alemanes, quienes estuvieron a punto de ocupar Gran Bretaña. Una lectura similar puede aplicarse a su obra *Polvo eres*, en donde lo que aparenta ser una simple discusión marital termina por desvelar acontecimientos atroces que envuelven la vida de la protagonista y su amante. Sin embargo, el propio autor ha aclarado que su obra habla de cualquier tiranía u atrocidad, y de cómo el pasado puede afectar el presente, situación que es apreciada con mayor claridad en *Luz de luna* y *Polvo eres*.

La deficiencia comunicativa, la falta de congruencia entre el discurso oficial y la realidad, la vacuidad del discurso demagógico es advertida y denunciada por Harold Pinter, a quien Fuentes denomina “descubridor del terrible secreto de la sociedad moderna: hablar para

79 Silvia Lemus, “Aquí estamos atrapados en el siglo XXI”, entrevista con Harold Pinter en *Nexos* 194, febrero de 1994, consultada el 15 de mayo de 2016 en <http://www.nexos.com.mx/?p=6981>.

no decir nada”,⁸⁰ el dramaturgo con quien inició una amistad gracias al común “rechazo a la guerra de Reagan en Centroamérica en los años ochenta”,⁸¹ quien

destrona la abundancia con el sacramento de la ausencia. Pues él ubica la ausencia en el corazón de la opulencia, descubre la necesidad en el centro de la satisfacción [...] y revela en su Inglaterra thatcherista, en su Europa comunitaria, un gigantesco abismo entre el sueño y el daño, entre el ser y el tener.⁸²

La fascinación de Carlos Fuentes por el trabajo de Harold Pinter queda así de manifiesto, al establecer puentes entre la obra de ambos autores, así como un claro paralelismo respecto a sus preocupaciones sociales y sus posturas políticas. Si la amistad entre ambos escritores data de la década de los ochenta, el interés de Fuentes por la obra del autor inglés se remonta a finales de la década de los años sesenta, cuando en *La nueva novela hispanoamericana* (1969) lo menciona entre los artistas y escritores que durante aquellos años sufrieron ataques violentos, censura o cárcel.⁸³

En el año 2004, Fuentes publicará *Inquieta compañía*, conjunto de seis relatos de corte fantástico. El primero de ellos, “El amante del teatro”, está dedicado a Harold Pinter y su esposa, la escritora Antonia Fraser. El relato es un homenaje al autor inglés y a los temas pinterianos del teatro, de forma especial al silencio, con la puesta en escena de un Hamlet cuya Ofelia es muda (dueña de un silencio elocuente). El protagonista, un editor mexicano con apellido irlandés, Lorenzo “Larry” O’Shea, instalado en la monotonía de la cotidianidad, tendrá que adivi-

80 Carlos Fuentes, *apud* Gerardo Kleinburg, “Publican obras de Pinter traducidas por Carlos Fuentes”, consultada el 16 de octubre de 2005 en <http://www.cronica.com.mx/notas/2005/207511.html>.

81 *Loc. cit.*

82 Fuentes y Fuentes Lemus, *Retratos en el tiempo*, pp. 51-52.

83 Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, p. 85.

nar lo que ocurre, más que poseer certezas, como el espectador en una obra de Pinter, frente a la repentina irrupción del elemento desestabilizador. Las preocupaciones y posturas que conectan la obra de ambos escritores: el rechazo al extranjero, la crítica a la política estadounidense (particularmente a la invasión y ocupación de Iraq) y el rechazo al otro-interior, se cuelan en cada línea del relato, como los personajes indeseables del autor inglés.

Semejando una incómoda otredad, el mexicano amante del teatro saltará intempestivamente al escenario durante la puesta en escena, para hacer ostensible su existencia frente los espectadores, para gritarle al público por medio de su irrupción “aquí estoy, mírenme” y dejar en el lector la amarga sensación de que la vida no es otra cosa que una puesta en escena, motivo que parece sugerir el relato en su totalidad y que enfatiza el homenaje al dramaturgo.

LA PALABRA SOBREVIVE

He abordado el trabajo de Carlos Fuentes como traductor de Harold Pinter, partiendo de la fotografía tomada por su hijo, con la intención de remontarme, en este punto, desde los diálogos y los silencios de Pinter, pasando por la historia del encuentro de éste con Fuentes, narrada en las palabras del escritor mexicano; para volver al punto de partida: un breve instante con el dramaturgo inglés, capturado por la poética de la imagen de Carlos Fuentes Lemus.

En el apartado titulado “Hijos”, de *En esto creo*, Fuentes da testimonio de la vocación artística de su hijo:

La imagen empezó a ocupar el centro de la vida de Carlos. La imagen pictórica primero, en seguida la imagen literaria, al cabo la imagen fotográfica, inmóvil, y la cinematográfica, fluida. Fue como si entendiera que la imagen escapa a toda definición reductiva y abarca, en un acto casi amoroso, los sentidos visuales, auditivos, olfativos, gustativos... [...] Me

di cuenta de que, en la lectura, Carlos trascendía la imagen para buscar afanosamente —no sé si para alcanzarla— la metáfora, es decir, la encarnación de las cosas del mundo en su parentesco más misterioso, más lejano pero más cierto: la relación más olvidada pero más natural, entre *esto* y *aquello*.⁸⁴

La primera edición de *Retratos en el tiempo*, en 1998, anunciaba al final, en la nota biográfica del joven fotógrafo, la preparación de un volumen de poemas del artista. La obra vio la luz bajo el carácter de póstuma. En 1999 el autor fallecía, a la temprana edad de veintiséis años. Al año siguiente, la editorial Seix Barral publica el volumen bajo el título *La palabra sobrevive. Poemas 1986-1999*, traducción del original en inglés, *Words survive. Poems 1986-1999*, a cargo del padre del poeta. En 2009 el Fondo de Cultura Económica reedita la obra.

Esta última edición agrega, a manera de epílogo, una carta de Julián Ríos dirigida al fallecido autor. Ríos advierte la clave para la lectura de la obra: “al traducir o doblar —para usar el término cinematográfico— tu libro de poemas al español, tu padre se convirtió de algún modo en tu doble. [...] leyendo tus poemas traducidos, tengo en cuenta que anterior al idioma en que escribe el poeta es el idioma interior: más tierno que el materno”.⁸⁵ Se trata, pues, de un idioma propio, característico de cada escritor y que vuelve a éste un “idioma dentro del idioma. Y que, más que traducir, se deja traslucir”.⁸⁶

De acuerdo con Julián Ríos, al traducir a su fallecido hijo, Fuentes lo “desamordaza” y “regresa”. Para comprender este carácter liberador y retornable se necesita asimilar vida y obra del poeta como inseparables, metáfora una de aquélla, como una suerte de reflejo en el espejo. A consecuencia de la hemofilia, el autor vivió una infancia cargada de

84 Fuentes, *En esto creo*, pp. 106-107.

85 Julián Ríos, *apud* Carlos Fuentes Lemus, *La palabra sobrevive. Poemas 1986-1999*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 183.

86 *Loc. cit.*

dolores. Desde que comenzó a caminar, sus padres fueron testigos de cómo los estragos de la enfermedad, originada por la falta del factor coagulante en la sangre, y las molestias que conlleva el tratamiento de ésta lastimaban su cuerpo.

Los síntomas de su padecimiento, a decir de su padre, lo estimularon; “de una manera más que intuitiva, como si su precocidad fuese un anticipo de la muerte y un acelerador de su vida creativa, concentró sus horas en el arte de las palabras, la música, y las formas”,⁸⁷ y a partir de entonces nunca abandonó la creación y se enfocó “en una búsqueda febril del sentido profundo de todas las cosas que le iluminaban la vida al tiempo que se la arrebataban. [...] Carlos realizó su trayecto artístico con urgencia, con alegría, con dolor, pero sin una sola queja”.⁸⁸

A la luz de las palabras de su padre y traductor, la obra poética de Fuentes Lemus puede entenderse como un intento de asir el mundo a través de la virtud abarcadora de la imagen. Su poesía es un catálogo de imágenes, de momentos únicos, irrepetibles, en los que aprehende, descifra y experimenta la esencia total de la realidad, plano que recorre *La palabra sobrevive* de un extremo a otro, como su propia organización da cuenta: de la muerte a la vida, justo en esa dirección; de las ciudades a los campos, deteniéndose en lo verdaderamente trascendente de la experiencia: los momentos, el amor y el humor, y haciéndose un espacio para reconocer y homenajear a los artistas por quienes sentía admiración y aquellos con los que experimentaba una fatal identificación, artistas que murieron jóvenes, de quienes decía: “No tuvieron tiempo [...] de ser otra cosa sino ellos mismos”.⁸⁹

En el testimonio de ese trayecto caracterizado por una urgencia creativa, la imagen poética plasma su dolor, un dolor individual, intransferible e inimaginable para aquel que no lo padece. Tales características del dolor engendraron la necesidad de dar cuenta de éste en la

87 Fuentes, *En esto creo*, p. 106.

88 *Ibid.*, p. 107.

89 *Ibid.*, p. 109.

obra artística, pues “si no lograba transmitirlo en un poema o una pintura, el dolor permanecería para siempre mudo, solitario, dentro del cuerpo sufriente. [...] darle voz a uno y otro dolor [...] se lo propuso a sí mismo en términos de urgencia verbal y visual”.⁹⁰

Este deseo del poeta puede advertirse en distintos momentos de la obra, en la que se aprecian dichos rasgos del dolor, un dolor individual: “Tengo parrillas en mi cabeza/ tubos de acero tratando de/ enloquecerme...”,⁹¹ inimaginable: “Se me fueron las ganas de vivir el mundo/ Esta vida ha sido así/ Veinte años/ de destrucción/ de mala semilla,...”⁹² e intransferible: “todo conspira para volverme loco/ la gente muerta de miedo ante su inutilidad/ que es lo único que tienen/ salvo el momento/ en que se ayuda a un semejante”.⁹³

La fijación de la imagen poética, a través del arte de la palabra, exorciza el dolor del cuerpo del poeta. La palabra le permite abrir “todas las avenidas de mis sensaciones. Si las preservo enlatadas, me hieren en carne viva”.⁹⁴ La poesía expulsa el dolor, lo exorciza y lo muestra al mundo de forma apacible y reservada, pero al tiempo mordaz, como una réplica involuntaria que no aspira a ningún tipo de compasión por respuesta.

Sólo una vez [cuenta el padre], creyendo que yo dormía, se alejó murmurando, “*I am damned*”, “Estoy maldito”. Entonces entraba a la noche y la noche le daba toda la educación que necesitaba. La noche era su metáfora. Descendía la noche y nada podía detenerla. Era la hora de una creación contra la oscuridad y la muerte.⁹⁵

De esa lucha contra la muerte y la oscuridad resulta triunfante gracias al poder creador, es por ello que a pesar de la desesperación que se

90 *Ibid.*, pp. 107-108.

91 Fuentes Lemus, *La palabra sobrevive*, p. 24.

92 *Ibid.*, p. 28.

93 *Loc. cit.*

94 *Ibid.*, p. 177.

95 Fuentes, *En esto creo*, p. 111.

advierde en cada línea: “Cuando veinte horas pasan como veinte días y veinte noches/ lo que yo pueda hacerme a mí mismo no puede ser peor/ que lo que el Universo me ha hecho a mí.”,⁹⁶ pese a la impotencia, la frustración y “la cólera contra mí mismo/ envuelta en tristeza” (165) que lo inundaba por momentos; a pesar de todo ello, es su propia maldición, esa destrucción causada por su enfermedad, su “mala semilla” que le mermó durante más de veinte años las ganas de vivir, la que lo impulsó irónicamente a afirmar “Seguiré viviendo” (28) y a hacer una reflexiva invitación al lector: “Muere feliz/ Es la mejor manera de irse” (18).

Aun que la conciencia de la muerte “brilla en su mirada” y el poeta percibe cercano el día en que lo “encerrará la tierra”, parece exclamar que “no hay razón [válida, verdadera, justa] para ello” (21); y en lo que pudiera representar una búsqueda de sentido ante lo inminente, surge la apelación a la obra artística como alternativa de transcendencia frente a la ineludible finitud del hombre: “yo pierdo una vida/ dedicada a crear y a enseñar/ y si un solo poema, una sola canción/ o un solo dibujo permanecen/ deberás entender tu tiempo” (168).

La permanencia, la supervivencia de la palabra, es el principal motivo, como el propio título indica, de *La palabra sobrevive*. Al igual que los protagonistas de los relatos de su padre, “Las dos orillas” y “Las dos Numancias”, Fuentes Lemus es poseedor consciente del don de la palabra, poder gemelo de dioses y hombres. En su poema “Tepoztlán” relata la profanación de tierras vírgenes, la irrupción de elementos destabilizadores en un mundo en cuya cosmovisión imperan aun los dioses de la naturaleza. Se trata de una suerte de crónica poética de la Conquista, que narra cómo “La lluvia acaba de llegar al pueblo/ con visiones de iglesias/ que se derrumban sobre otras” (161), catedrales colapsando sobre templos indígenas “como granizos de espíritus santos” (162), y una fe impuesta con fuerza y sangre sobre otra que es sepultada bajo el

96 Fuentes Lemus, *La palabra sobrevive*, p. 97. Las citas subsecuentes pertenecen al mismo libro; se indicará entre paréntesis el número de la página.

agua y la piedra, pero que permanece allí, inhumada pero viva, gritando desde el fondo: “Este chavo no es Jesús, es sólo un pastor de cabras”, e invitándonos a golpear con pelotas de golf a esos nuevos ídolos, para nunca tener “que orar/ por la lluvia y el dolor” (161), valiéndose de lo único que permanece de su esencia: la palabra.

De la misma forma que en las ficciones de *El naranjo*, los protagonistas son conscientes de su impotencia para evitar la fatalidad del destino y hallan en la palabra no sólo la alternativa de permanencia e inmortalidad, sino la posibilidad para cambiar el sentido de la historia y para crear una utópica realidad; la poesía de Carlos Fuentes Lemus manifiesta esa conciencia del valor de la palabra, la cual se mantiene intacta cuando el poder y sus estructuras colapsan. La palabra que posee la magia del mito, aquella que se transmiten los hombres unos a otros en comunión con la naturaleza, es la palabra que permanece desde el origen y es también la herramienta para volver a ese origen, a la relación del hombre con la naturaleza, a la metáfora que, a decir de su padre y traductor, fue el objeto final de la búsqueda del poeta durante toda su vida creativa: la relación simple y natural entre las cosas.

Los poemas de Fuentes Lemus revelan la experiencia del dolor y una actitud vehemente al momento de asirlo, y esta actitud no sólo exhorta al ser individual a aprehenderlo y experimentarlo de la misma forma, sino que se extiende más allá, hasta manifestar una responsabilidad social, responsabilidad fundamentada en lo que su padre y traductor ha encontrado como preocupación compartida al momento de conocer y posteriormente llevar a cabo la traducción de la obra de Harold Pinter: la conciencia del otro.

Con base en esa concepción de sí mismo en confrontación con los otros, Fuentes Lemus mitiga su dolor oponiéndolo, ofreciéndolo, a manera de una metafórica inmolación, al de la humanidad entera. “Yo sólo sé que lo que me ha pasado a mí / le ha pasado peor / a otro hombre/ Si tengo una herida en el dedo/ es que hay un hombre/ al que le cortaron la mano porque hambriento se robó una/ manzana”(15), sostiene de

forma vehemente desde el título del poema “Fraternidad”, en el que subyace la conciencia del semejante que murió desangrado antes que él, y del dolor de la enfermedad minimizado frente al que es producto de la violencia: “y ahora que mi boca me duele/ alguien le saca a patadas los dientes a otro hombre/ con la punta de las botas” (15).

Esa conciencia del otro “amigo o enemigo, / amigo fraternizador o satanizante” (23) se torna crítica y denuncia la descomposición social de un México sin dignidad, escupido por sus propios estratos sociales, en el que “las Máscaras significan más que las Caras” (39), al tiempo que destaca las deficiencias de su vecino del norte, una “nación/ sin imaginación”(18) que permite a negros y mexicanos el uso de albercas en Los Ángeles sólo un día a la semana: “En seguida vaciaron la piscina, la limpiaron y la volvieron a/ llenar, / lista para la raza humana” (23). Ambas naciones vecinas rechazando al otro, al extranjero, “americanos jugando a ser comunistas/ mexicanos negando la cultura gringa” (140).

Fuentes Lemus, como su padre, manifiesta en su obra poética una preocupación por los problemas sociales de México, un país en el que únicamente la gente más abierta es capaz de advertir “que en México sólo hay tres poderes: / EL PRI/ EL EJÉRCITO/ LA VIRGEN” (148-149), problemática ante la que el poeta sugiere una reflexión al lector, al cuestionarle cuál de éstos será el peor.

La relación de México con Estados Unidos, tema profunda y constantemente abordado por su padre, tanto en su obra ensayística como en la narrativa: *En esto creo* (2002), *El espejo enterrado* (1992), *La nueva novela hispanoamericana* (1969), *Gringo viejo* (1985), *El naranjo* (1993), *La frontera de cristal* (1995), por citar algunos; resulta ser una preocupación heredada al joven poeta que en las líneas de “La frontera”, escrito en 1997, parece cantar, en sólo seis líneas, una historia publicada por su padre dos años antes, sobre un hombre mexicano y una mujer estadounidense enamorados a primera vista y separados por un muro de vidrio: “Se cierra la puerta/ No te dejes oír/ Donde no puedes/ Sonreírle a una mujer/ A la cara/ En los Estados Unidos” (150).

Dos seres cuyo enamoramiento mutuo surge sólo de la vista, incapaces de oír sus palabras, destinados a separarse por la frágil frontera de sus nacionalidades, tan frágil como el muro transparente que les permite conocerse al tiempo que los separa, es la historia de “La frontera de cristal” de Fuentes, y es, como el poema de Fuentes Lemus, una protesta ante la incapacidad de aceptar y conocer al extranjero, al otro.

La imposibilidad en la que Fuentes padre coloca a sus dos personajes para comunicarse verbalmente, es una alegoría de la incapacidad humana para efectuar una verdadera y satisfactoria comunicación: por más que emitimos palabras y nos comportamos como receptores de las palabras del otro, somos, como revela el poema de Fuentes hijo, incapaces de oír y de dejarnos oír por los demás.

Carlos Fuentes Lemus, en otro de sus poemas, proporciona la clave para que esa comunicación se torne efectiva. La palabra es, por supuesto, el medio y nos invita a ser tolerantes, a escuchar y dejarse escuchar, nunca a censurar: “No toleres/ la censura. De ti. De los demás. / (Todo esto es mierda / Sólo una palabra sobrevive.)/ Los Amantes” (51).

LETRAS Y SANGRE

“Desamordazar” y “regresar” son actos que, a decir de Julián Ríos, lleva a cabo Carlos Fuentes al traducir los poemas de su fallecido hijo. Es posible comprender lo anterior si pensamos en una metáfora mitológica. Como Orfeo, Fuentes desciende al Hades y, al llevar a cabo la traducción, desata el dolor contenido en los poemas, liberándolo y permitiendo el regreso de éste, transfigurado ya en imagen poética, al mundo terrenal. La traducción, la literatura en sí, permiten, entre otros, el milagro de ese retorno.

Carlos Fuentes confiesa haber evocado la muerte de su joven tío, Carlos Fuentes Boettiger, a través de la muerte de un personaje perteneciente al universo ficcional de *Los años con Laura Díaz* (1999), como una suerte de exorcismo que evitara la muerte de su propio hijo. “Los

exorcismos de la muerte se vuelven a veces profecías de la vida”,⁹⁷ sentencia el escritor. Es inevitable pensar en la fatal coincidencia: la novela se publicó el mismo año en el que Fuentes Lemus falleció.

Cinco años más tarde, Fuentes publica el volumen de relatos *Inquieta compañía*, que incluye la novela corta *Vlad*, respecto a la cual, Mauricio Molina advierte, en su ensayo titulado “Escrito con sangre”,⁹⁸ la combinación de la ficción con la realidad biográfica y personal, calificando el relato como uno de los textos más personales del autor.

Yves Navarro y su esposa, los protagonistas de la historia, han perdido un hijo en circunstancias trágicas. El paradigma del vampiro, Vlad Tepes, amenaza a Navarro con arrebatarle lo único que le queda: su esposa y su hija; y ese arrebato, como a un vampiro corresponde, sólo puede ocurrir a través de la sangre. Es la sangre la constante de la vida y la obra de Carlos Fuentes Lemus: “Nada sino destrucción/ si los ojos son las ventanas/ del alma, mi alma/ está transitada de sangre”.⁹⁹ Se trata de un motivo presente hasta en el último de los poemas que escribió, horas antes de su muerte, en el que abraza y besa a la mujer que ama, acto inundado por un sólo pensamiento: la sangre “Tu sangre mestiza, verdadera, posee todos los elementos, es sangre mineral y persistente que me impide pensar ‘duraremos para siempre’”.¹⁰⁰

Yves pierde la batalla contra el vampiro, sin embargo existe un ofrecimiento por parte del muerto vivo: “—Su mujer y su hija van a vivir para siempre. Parece que eso a usted no le importa. ¿No le gustaría que su hijo resucitara? ¿Eso también lo despreciaría usted? ...”.¹⁰¹ Pero el protagonista rechaza la oferta del vampiro, y aunque éste le ha robado toda esperanza, persiste aun en él, a pesar de todo, el amor, ése que le hace

97 Fuentes, *En esto creo*, p. 110.

98 Vid Mauricio Molina, “Escrito con sangre”, en Elena Poniatowska y otros, *Carlos Fuentes: la crítica como celebración*, Enrique Flores Durán (compilador), Guanajuato, Librosacieloabierto, 2009, pp. 63-73.

99 Fuentes Lemus, *La palabra sobrevive*, p. 52.

100 *Ibid.*, p. 178.

101 Carlos Fuentes, *Inquieta compañía*, México, Punto de Lectura, 2005, p. 299.

afirmar, como la poesía de Carlos Fuentes Lemus, que no hay “más consuelo que sentir que cuanto había ocurrido le había ocurrido a otro...”.¹⁰²

BIBLIOGRAFÍA

- FUENTES, CARLOS, *Aura*, México, Planeta DeAgostini, 2002.
- FUENTES, CARLOS, *En esto creo*, México, Seix Barral, 2002.
- FUENTES, CARLOS, *El espejo enterrado*, México, Planeta DeAgostini, 2002.
- FUENTES, CARLOS, *La frontera de cristal*, México, Planeta DeAgostini, 2002.
- FUENTES, CARLOS, *Inquieta compañía*, México, Punto de Lectura, 2005.
- FUENTES, CARLOS, *El naranjo*, México, Planeta DeAgostini, 2002.
- FUENTES, CARLOS, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Moritz, 1976.
- FUENTES, CARLOS Y FUENTES LEMUS, CARLOS, *Retratos en el tiempo*, México, Alfaguara, 2012.
- FUENTES LEMUS, CARLOS, *La palabra sobrevive. Poemas 1986-1999*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- MOLINA, MAURICIO, “Escrito con sangre”, en Elena Poniatowska y otros, *Carlos Fuentes: la crítica como celebración*, Enrique Flores Durán (compilador), Guanajuato, Librosacieloabierto, 2009, pp. 62-73.
- OLIVIER, FLORENCE, *Carlos Fuentes o la imaginación del otro*, Biblioteca, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2007.

102 *Ibid.*, pp. 300-301.

LA RECEPCIÓN DE CARLOS FUENTES EN RUMANIA

ILINCA ILIAN

UNIVERSIDAD DE OESTE DE TIMIȘOARA

ALINA ȚIȚEI

UNIVERSIDAD ALEXANDRU IOAN CUZA DE IAȘI

VAMOS A AFIRMAR DESDE EL INICIO que la ausencia en la cultura rumana de algunos de los grandes títulos fuentesianos —pensamos en sus grandes ensayos como *Valiente Mundo Nuevo* o *El espejo enterrado*, o en las novelas *Terra Nostra* o *Cristóbal Nonato*— frustró a los lectores rumanos de una experiencia esencial, no sólo literaria, sino también cultural, con respecto a América Latina. A pesar de la destacada presencia del gran autor mexicano en las revistas culturales rumanas y a pesar de la relativa multitud de títulos traducidos especialmente después de la Revolución anticomunista de 1989, los cuales vamos a presentar en este trabajo, las mencionadas ausencias impidieron la aparición entre los lectores cultivados de una referencia fundamental con respecto al pensamiento de y sobre América Latina y contribuyeron en parte, creemos, a la permanencia de una visión ligada a los estereotipos exóticos que la vigorosa reflexión de Carlos Fuentes cancela soberanamente. No creemos errar al afirmar que las ausencias son igual de importantes que las presencias en el proceso de la recepción literaria, ya que el corpus íntegro de una literatura extranjera inserta en cierta cultura influye en la lectura de cada una de las obras traducidas, creando así una “tradicción

receptora” derivada del funcionamiento del subsistema formado por este corpus dentro del polisistema cultural en el cual se inserta.¹⁰³

El nombre de Carlos Fuentes penetra en Rumania en los años sesenta, o sea en uno de los momentos más faustos del diálogo entre Europa del Este y América Latina. Por un lado, Rumania, que a partir de 1948 había entrado en la esfera de la influencia soviética y pagado un alto precio ideológico en todos los sectores de la vida, conoce a partir de 1964 un evidente “deshielo cultural”, sincrónico con el existente en todo el Bloque del Este¹⁰⁴ y que está probado por la aparición de numerosas revistas culturales, una dinamización evidente del mercado editorial y sobre todo por la desaparición oficial de la censura del Estado, lo que si bien no implica una total libertad de expresión, permite no obstante el fortalecimiento de un discurso crítico basado en los criterios estéticos y no en los criterios ideológicos reinantes en la década

103 Empleamos la terminología de Itamar Even-Zohar, que concibe la cultura como “un sistema múltiple, un sistema de varios sistemas con intersecciones y superposiciones mutuas, que usa diferentes opciones concurrentes, pero que funciona como un único todo estructurado, cuyos miembros son interdependientes” (Itamar Even-Zohar, *Polisistemas de cultura*, Tel Aviv, Universidad de Tel Aviv, Laboratorio de Investigaciones de la Cultura, 2017, p. 10). La literatura traducida funciona dentro de esta cultura “no sólo como un sistema integrante [...] sino como uno de los más activos en su seno” (Itamar Even-Zohar, “La posición de la literatura traducida en el polisistema literario” en Montserrat Iglesias Santos (coord.), *Teoría de los polisistemas*, Madrid, Arco Libros, 1999, p. 224).

104 Sobre las similitudes entre las etapas culturales de los países del Bloque del Este y su diálogo con América Latina, ver Zsuzsanna Csikós, “La recepción del *boom* hispanoamericano en Hungría: algunas aportaciones”, en *Cuadernos del CILHA*, vol. 19, núm. 28, 2018, pp. 18-19 y Daniel Nemrava, “Del *boom* a la *bolañomanía* en el campo literario checo: la creación y la transformación del canon literario en el contexto político de las últimas décadas del siglo xx”, en *Cuadernos del CILHA*, *ibid.*, p. 65. En líneas generales, la cultura rumana del régimen socialista suele dividirse en tres grandes etapas: el periodo 1948-1964 se llama de “internacionalismo soviético” y el patrón esencial es el realismo socialista; a partir de 1964, cuando se declara la independencia de la URSS, se observa un así llamado “deshielo cultural”, debido a la desaparición práctica de la censura (sin desaparecer en cambio la autocensura); después de la visita en 1971 a Corea del Norte, Ceaușescu ambiciona imponer, con la ayuda de la censura y del aparato cultural-ideológico, una dirección “nacionalista” a la cultura rumana y promover el culto a la pareja presidencial. No obstante, los autores formados en el periodo anterior, así como los críticos literarios de esta etapa, seguirán creando una cultura de alta calidad, si bien debían acudir a las alusiones, al lenguaje sesgado y cifrado.

anterior,¹⁰⁵ Por otro lado, en Latinoamérica los años sesenta están asociados con la gestación y la consolidación del *boom*, dentro del cual Carlos Fuentes figura como un representante de máxima importancia. Es cierto, y lo discutimos con mayor detenimiento en otro lugar,¹⁰⁶ un elemento de peso en la iniciación y desarrollo del diálogo cultural entre Rumania y el espacio latinoamericano fue la Revolución cubana, pero sería equivocado considerar que la mediación política fue la única que actuó en el proceso de la conformación de la “tradición receptora” de América Latina en la cultura rumana.

Como en todos los países hallados bajo unos regímenes autoritarios y dictatoriales, los efectos entrecruzados de la censura (formal o informal) y de la autocensura eran responsables de la existencia de un discurso conformista que se presentaba como un aval de corrección ideológica, pero éste no impedía el desarrollo de un discurso auténtico,

105 El lento proceso de transformación del discurso crítico que pasa de los criterios ideológicos a los criterios estéticos en el juicio del valor de una obra literaria lo estudia Alex Goldiș en *Critica în tranșee*, Bucarest, Cartea Românească, 2011. Según Goldiș, después del dogmatismo del “realismo socialista” integral que reina en el periodo 1948-1953 (año de la muerte de Stalin), se asiste, hasta finales de la década de los cincuenta, a una “guerra” en que los críticos ideológicos pierden cada vez más su relevancia, muchos de ellos “convirtiéndose” de hecho, paulatinamente, al esteticismo. Con la aparición de una nueva generación de jóvenes críticos a principios de los años sesenta, prácticamente los criterios del “realismo-socialista” (optimismo, superioridad de la clase obrera, mensaje claro y carácter modélico de la obra) desaparecen por completo del discurso crítico literario. Claro, eso no significa, para expresarnos en términos bourdieusianos, una total autonomía del “campo literario” con respecto al “campo político”: en un país totalitario, el primero no podía sino estar sometido a las reglas del segundo y los escritores, editores y directores de revistas culturales debían pagar inevitablemente un tributo ideológico al partido comunista y a su dirigente, cuyo culto de la personalidad iba a cobrar dimensiones desaforadas a lo largo de las décadas setenta-ochenta. Lo que ocurre es más bien una división del discurso cultural, entre el discurso de propaganda, lleno de los eslóganes vacíos de contenido, y el discurso que tiende a una total neutralidad ideológica, si bien ésta es imposible en las condiciones dadas. Con razón, un importante crítico rumano, al hablar de la literatura rumana bajo el comunismo, enunciaba esta tesis: “Nada de lo que ocurre en el proceso de una literatura desarrollada bajo un gobierno totalitario tiene una explicación natural. Directa o indirectamente, todo es réplica, reacción, contestación, repliegue defensivo, desesperada o inventiva estrategia de supervivencia” (Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Bucarest, Editura Fundației Pro, 2003, p. 11).

106 Ilinca Ilian, “Contexto y recepción de la literatura latinoamericana del siglo xx en la Rumanía socialista”, en *Cuadernos del CILHA. Estudios de la cultura literaria latinoamericana. Dossier: El boom latinoamericano detrás de la Cortina de Hierro*, op. cit., p. 52.

con un grado de libertad de expresión aceptable. Es significativo en este orden de ideas un artículo de 1970, escrito por Paul Alexandru Georgescu, que probablemente representa una de las primeras síntesis de la recepción de la literatura latinoamericana en Rumania: el autor, que es el primer profesor de literatura latinoamericana en la cátedra de Estudios Hispánicos de Bucarest (fundada en 1957), se propone presentar al amplio público los avances hechos en el acercamiento de los dos espacios culturales, que por aquellas fechas eran todavía tímidos en comparación con el acopio de obras traducidas ulteriormente. Las bases de este incipiente diálogo rumano-latinoamericano las dan, cree el insigne hispanista, por un lado el común origen latino del rumano, español y portugués y, por otro lado, “las afinidades espirituales y sobre todo las aspiraciones hacia la paz y progreso sociales comunes”, “el vibrante humanismo”, “la generosa apertura hacia el futuro”, “el apego a la causa de la libertad y de la dignidad”.¹⁰⁷ Las segundas razones invocadas son, obviamente, un tributo pagado a la ideología del periodo socialista, pero, una vez salvado este escollo, el profesor Georgescu pasa revista a las traducciones de la literatura latinoamericana realizadas hasta 1970, deteniéndose en la amplia *Antología de poesía latinoamericana* de Gesualdo, publicada en 1961, en los poemarios de Rubén Darío, Pablo Neruda, Gabriela Mistral o César Vallejo traducidos al rumano y por fin en las novelas latinoamericanas aparecidas en Rumania en la década de los sesenta, entre ellas *El señor presidente* y *Papa Verde* de Miguel Ángel Asturias, *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier, así como *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes. De hecho, el autor mexicano era en el respectivo momento el prosista latinoamericano más joven que había sido publicado por una editorial rumana.

107 Paul Alexandru Georgescu, “Literatura latino-americană în România”, en *Contemporanul*, núm. 45, 1970, p. 9. Todas las traducciones del rumano son nuestras.

Efectivamente, la tercera novela de Carlos Fuentes había sido publicada por la EPLU (Editorial para la Literatura Universal) en 1969, en la inmejorable traducción de Venera Mihudana Dimulescu, con un prefacio del mismo Paul Alexandru Georgescu que, en este espacio paratextual, deja de lado cualquier lacra ideológica y se siente libre para analizar la novela según los criterios exclusivamente estéticos. Él señala con una impresionante pericia crítica el lugar de esta novela dentro de la creación fuentesiana así como dentro del contexto de la nueva novela latinoamericana, hallada en aquel momento en plena eclosión. Si se piensa en la dificultad con que se adquirirían los libros extranjeros en la Rumania socialista, en la rareza de los viajes al extranjero y en la multitud de impedimentos que creaba el sistema estatal dictatorial, resulta aún más encomiable este prefacio que, como la mayoría de los que se escribían en la época, pretendían poner al alcance del lector no sólo la información imprescindible para la óptima recepción del texto traducido, sino también unos interesantes análisis y síntesis útiles para la integración de la respectiva lectura en una cultura sólida en trance de constituirse a nivel individual y social. Georgescu lee *La muerte de Artemio Cruz* como una “integración sintética” de las orientaciones predominantes de la novela latinoamericana del momento: la “testimonial”, objetiva y realista, representada por Jorge Icaza, Ciro Alegría y parcialmente Miguel Ángel Asturias; y respectivamente la de “investigación interior”, subjetiva, imaginativa y disruptiva, representada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar.¹⁰⁸ Según Georgescu, Fuentes está cerca de los primeros debido a la sustancia narrativa y emparentado con los segundos gracias a la técnica de la escritura y del estilo. Así, Fuentes crea “una modalidad novelesca propia, vigorosa y a la vez sutil, libre de las coacciones propias de las dos tendencias [señala-

108 Paul Alexandru Georgescu, “Prefacio” a Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz: Moartea lui Artemio Cruz*, Trad. de Venera Mihudana Dimulescu, Bucarest, EPLU, 1969, p. 5. Las citas subsiguientes pertenecen a la misma fuente, se indicará entre paréntesis el número de la página.

das] y organizada en torno a tres ejes que son *el paroxismo vital*, la intensidad exacerbada de las vivencias de los personajes [...]; *lo trágico de los sucesos* narrados que los comentaristas suelen designar por el término de “catastrofismo”; y, por fin, *la conciencia* de los primeros dos elementos —el ímpetu vital y el fracaso social— acompañada por la espera de un cambio en la dirección del enriquecimiento humano” (6). Al analizar *La muerte de Artemio Cruz*, Georgescu pretende ofrecer una lectura de la obra temprana de Fuentes, que, según él, se organiza en torno a una dialéctica en que se suceden la aspiración hacia la plenitud derivada del frenesí vital, el momento negativo del fracaso trágico y, por fin, el esbozo de una posible salvación que se adivina en la inextinguible sed de purificación. En la obra analizada, esta superación dialéctica se resuelve de una forma inesperada: la novela, según Georgescu, “se construye con base en una frustración —que supone pues una nostalgia— óntica”, porque el tormento del personaje resulta “más profundo y patético que el simple remordimiento de una mala conciencia”; así, a pesar de la imposibilidad del arrepentimiento en el tipo humano encarnado por Cruz, existe no obstante “una transformación ética en los momentos atroces de la agonía: la sonrisa cínica se transforma en el visaje del dolor abrasador. Cruz arde en su propia hoguera” (10).

En cuanto a la innovación técnica consistente en la organización discursiva en tres instancias dadas por las tres personas del singular (yo, tú, él), Georgescu considera que, más allá del aspecto experimental renovador, ella permite “la amplia respiración poemática y la proyección cósmica de la condición humana, otro atributo destacado de esta novela” (12). Intentando integrar esta novela dentro de la creación fuentesiana hasta el respectivo momento, Georgescu esboza una posible lectura de *Cambio de piel* (novela nunca traducida al rumano, de hecho), señalando que la perspectiva del “tú” presente en *Artemio Cruz* invade totalmente la novela ulterior y que este procedimiento, junto con una mayor experimentación a nivel de los aspectos temporales, acentúa una tendencia a explorar las situaciones osmóticas, en que los tiempos se

viven simultáneamente, las conciencias dejan de ser individuales para prestarse a las compenetraciones recíprocas, mientras que el lenguaje presenta “una permeabilidad mucho mayor” (14). La presentación tangencial de *Cambio de piel* de Fuentes en el prefacio de *La muerte de Artemio Cruz*, publicada en rumano a sólo siete años de distancia de su publicación original, muestra no solamente el incuestionable talento crítico del prologuista y la altísima calidad de los paratextos que acompañaban las traducciones hechas antes de 1989, sino también indica un posible interés por seguir traduciendo y publicando la obra de Fuentes. No obstante, a pesar de este inicio tan promisorio, en las décadas ulteriores del socialismo rumano, Fuentes fue el autor del *boom* que menos se publicó en Rumania, quedando presente en el mercado editorial sólo por *La muerte de Artemio Cruz* y la obra *Todos los gatos son pardos*, publicada por una editorial especializada en el teatro: Thalia, en 1974. En comparación con él, Alejo Carpentier figura con cinco títulos, García Márquez y Vargas Llosa con cuatro, Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar con tres.¹⁰⁹

A pesar de la escasa presencia editorial, el nombre de Carlos Fuentes es un referente en la cultura rumana antes de 1989, según lo muestran los archivos de las revistas culturales del periodo socialista. En 1970 cuatro amplias páginas de la revista cultural más leída del momento, *România literară*, convocan a varios hispanistas rumanos para informar al público lector sobre “Qué hay de nuevo en las culturas latinoamericanas” y el nombre de Carlos Fuentes está mencionado aquí cinco veces. Por un lado, Andrei Ionescu lo invoca, junto con Alejo Carpentier, en un artículo que defiende la vitalidad de la novela en un momento en que, en Occidente, el género se consideraba agotado. Ionescu destaca la perspectiva fuentesiana, defendida en *La nueva novela hispanoamericana*, sobre una novela que “se puede salvar sólo por la universalidad de la imaginación mítica, inseparable de la

109 Véase Ilian, *op. cit.*, *passim*.

universalidad de las estructuras del lenguaje”,¹¹⁰ señala la influencia estructuralista presente en este ensayo de 1969 y compendia la concepción de Fuentes sobre la novela de los años cincuenta y sesenta, con su apego a la proyección mítica, la alianza entre la imaginación y la crítica, la ambigüedad, el humor y la parodia. En el mismo dossier, en una sección que comprende 16 cortos artículos informativos (sin autor) y que se refieren a las últimas novedades del mundo cultural latinoamericano (entre ellas, el décimo aniversario de *Casa de Américas*, la publicación de *Último Round* de Cortázar, la aparición de *Posdata* de Octavio Paz, la polémica entre Óscar Collazos y Cortázar con respecto a la literatura comprometida, etc.), Carlos Fuentes está mencionado dos veces: por un lado, se destaca la aparición de *Cumpleaños* y por otro lado, de nuevo, se reseña en breve *La nueva novela hispanoamericana*, donde “se reúnen espléndidamente las calidades de novelista y crítico” del gran autor mexicano.

La muerte de Artemio Cruz está reseñada cuidadosamente en la revista *Contemporarul* en 1972 por N. F. Ignat, que lee la novela en el contexto de toda la producción literaria de Fuentes: las huellas de la interpretación de Georgescu en su prólogo mencionado son evidentes, pero el autor de la reseña añade una visión personal valiéndose de la dedicatoria a Buñuel de *Las buenas conciencias*, donde el autor mexicano nombra al cineasta español “gran destructor de las conciencias tranquilas, gran creador de la esperanza humana”.¹¹¹ Según Ignat, esta dedicatoria encierra el propio proyecto literario fuentesiano, a la vez inquietante con respecto a la inautenticidad burguesa y constructor de una posible alternativa antropológica más optimista.

La misma perspectiva sobre Fuentes la va a defender más tarde N. F. Ignat en un artículo más amplio, de 1992, publicado en la misma

110 VV. AA., “Ce e nou în culturile latino-americane”, en *România literară*, núm. 26, 1970, p. 20.

111 N. F. Ignat, “Carlos Fuentes – Moartea lui Artemio Cruz”, en *Contemporarul*, núm. 34, 1972, p. 2.

revista *Contemporanul*, donde propone una síntesis sobre el *boom* latinoamericano, visto como un fenómeno literario revolucionario debido exclusivamente a la calidad incuestionable de los autores provenientes de este espacio y de ninguna forma un producto mercadotécnico. Ignat empieza de hecho su artículo titulado de forma sugestiva “El renacer de la novela latinoamericana”, que enumera brevemente las innovaciones presentes en *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes, *La ciudad y los perros* y *La casa verde* de Vargas Llosa, *Cien años de soledad* de García Márquez y *Rayuela* de Julio Cortázar (¡traducida al rumano apenas en 1997!), con una cita de Carlos Fuentes de *La nueva novela hispanoamericana*. Para Ignat, en este artículo, la grandeza de la literatura latinoamericana del momento la da su aspiración a la “totalidad”, siendo las más insignes novelas latinoamericanas del *boom* la respuesta concreta de una exigencia de nombrar un espacio donde, como decía Fuentes en su espléndido ensayo de 1969, “todo está por decirse, pero también donde todo está por descubrirse cómo decir ese todo”.¹¹²

En 1972, cuando N. F. Ignat publicaba su reseña dedicada a *La muerte de Artemio Cruz*, Carlos Fuentes está de nuevo invocado en un número ulterior de *România literară*, al señalarse una entrevista dada a Claude Dumas en *Revue de Sciences humaines*, donde el autor mexicano defiende la superioridad de la novela latinoamericana del momento en comparación con la novela española, hallada en un periodo de estancamiento. Citando un fragmento de esta entrevista, donde Fuentes destaca el hecho de que en América Latina la novela inventa un lenguaje nuevo para decir todo lo que no se había dicho hasta entonces, acudiendo pues a un lenguaje que no ha sido convertido en eslogan o en retórica, se puede suponer que el autor (anónimo) del corto artículo hace una recomendación solapada a los escritores rumanos de una época en la cual

112 Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1969, p. 31; N. F. Ignat, “Renașterea romanului latino-american”, en *Contemporanul*, núm. 47, 1992, p.11.

los eslóganes políticos, por su presencia constante, amenazaban con corromper el lenguaje literario auténtico.

La traducción y la publicación de las obras extranjeras en el periodo socialista eran por regla general el producto de unas circunstancias poco previsibles. Si, por un lado, los intelectuales rumanos conseguían, a pesar de las dificultades inherentes, estar al tanto de las novedades extranjeras, de actualizarse constantemente e incluso de tener una visión no sólo coherente sino también original sobre la vida literaria mundial, por otro lado, las anomalías propias de un país totalitario, con su sistema editorial centralizado y los intentos siempre torpes de aunar la rentabilidad económica y el proyecto de masificación cultural, intervenían constantemente en la elección de los autores y los títulos propuestos para ser publicados. Las tiradas de los libros publicados son del orden de decenas de miles de ejemplares, lo que representa una prolongación de la política cultural implementada en la primera década del socialismo, que emulaba las prácticas soviéticas de culturalización de las masas; a partir de los mediados de los años sesenta, en cambio, ante las repetidas crisis económicas que afectan al mercado socialista, se proponen planes de rentabilizar la producción cultural, lo que produce no pocos fenómenos curiosos. Por un lado, existe siempre una contradicción entre la demanda y la oferta, porque si bien las preferencias del público rumano se orientan hacia las traducciones,¹¹³ las directrices políticas imponen que el número de títulos de autores extranjeros no supere el de los libros escritos por autores locales. Por otra parte, los libreros se ven forzados a hacer todo tipo de maniobras penosas, como vender libros en paquetes para liquidar los *stocks* de los títulos que nadie quería comprar (especialmente, los discursos del presidente Ceaușescu o los libros de propaganda) o reservar algunos libros de alta demanda (entre ellos, la mayoría de las traducciones latinoamericanas)

113 Ioana Toma-Macrea, *Privilighenția. Instituțiile literare în comunismul românesc*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2009, p. 185.

para los clientes dispuestos a comprarlos a un precio mucho más grande. Puesto que, a partir de los años setenta, el Estado va disminuyendo constantemente las subvenciones a las editoriales, el intenso regateo de los derechos de autor en el caso de los autores extranjeros es otro fenómeno persistente. Prácticamente, de las entrevistas realizadas con varios actores culturales del periodo socialista (traductores y editores) resulta que en una medida mucho mayor que la censura (de todas formas mucho menos intensa que en los años cincuenta), las dificultades económicas por pagar los derechos de autor son responsables de la ausencia de muchos títulos importantes de la segunda mitad del siglo xx. Los arreglos con las casas editoriales, las relaciones directas entre los autores y los traductores y todos los tratos que permiten hacer una rebaja o incluso una anulación de los derechos de autor, se vuelven entonces la forma más común de acción de los editores o traductores deseosos de introducir en Rumania las obras importantes del momento, entre ellas las grandes novelas y libros de cuentos latinoamericanos del *boom*.

Es explicable en este contexto por qué las revistas culturales, exoneradas del pago de derechos de autores, tienen una mayor libertad de presentar poetas, prosistas y ensayistas extranjeros y de publicar amplios fragmentos de sus obras. Una mención aparte merece la revista especializada en literatura extranjera *Secolul 20*, una de las publicaciones más leídas en el periodo socialista, que aparecía a intervalos irregulares (con números dobles o incluso triples) en formato de libro de alrededor de 300 páginas y que, gracias a sus artículos de síntesis, las traducciones de cuentos, fragmentos de novelas, amplias selecciones de poemas acompañadas por cuidadas presentaciones de los autores, representaba una fuente de información esencial sobre las novedades literarias del momento. Hay que reconocer, eso sí, que incluso en una revista de un incuestionable nivel intelectual como *Secolul 20* el poder político intervenía, si bien de una manera mucho menos evidente. Si sus apariciones esperadas ansiosamente por el público cultivado de la Rumania socialista se veían en el paisaje gris de la época como un

pequeño acontecimiento intelectual, leída con la perspectiva de la actualidad la revista delata una conexión evidente con la política exterior rumana, de modo que, por más inverosímil que parezca, “incluso una revista que parecía sustraerse al rodillo propagandístico desempeñaba un papel atentamente establecido en la propaganda del partido comunista”.¹¹⁴ Así, por ejemplo, la mayoría de los números temáticos dedicados a ciertas literaturas nacionales anticipaban o reflejaban las visitas de Ceaușescu en los países de proveniencia de esta literatura y en este caso no es de extrañar que en 1973, cuando la pareja presidencial rumana emprende un largo recorrido por Cuba, Costa Rica, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, *Secolul 20* dedique a América Latina un número temático doble, correspondiendo a los meses agosto y septiembre, justo los meses de viaje oficial por los mencionados países.

Este número doble, intitulado “Incursiones en la conciencia de un mundo”, propone una selección de ensayos, fragmentos de prosa y poemas que brinde a los lectores rumanos una visión a la vez amplia y profunda sobre la cultura latinoamericana, desde la Conquista hasta la actualidad. El objetivo es crear un sugestivo panorama de la unidad en la diversidad, por lo cual se acude a unos textos de un marcado carácter heterogéneo: desde Keyserling hasta Mariano Picón Salas, desde Valéry, Lautréamont, Benjamin Péret y Jean Cassou hasta Miguel Ángel Asturias y José Portuondo, además de unos sólidos ensayos críticos debidos a los rumanos Oana Pătrașcu, Edgar Papu, Andrei Ionescu y Paul Alexandru Georgescu. Algunos de los fragmentos traducidos en este número representan el anuncio de unas publicaciones integrales ulteriores: es el caso de *Los comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, que iba a publicarse por la Editorial Univers en 1974, de *La radiografía de la pampa* de Ezequiel Martínez Estrada, publicada en 1976 por la editorial Minerva, de *Las lanzas coloradas* de Arturo Uslar Pietri, que

114 Mircea Mihăieș, “Pierdut în Protocronia V”, *La Punct*, 26 de octubre de 2017, consultado el 26 de marzo de 2019, <https://www.lapunkt.ro/author/mirceamihaiies/page/2/>.

aparecerá en 1974 en la editorial Univers y de la obra de teatro de Carlos Fuentes, *Todos los gatos son pardos*, publicada aquí de forma integral y acompañada por el prefacio del autor, y que será publicada como libro por la editorial Thalia en 1974. En cambio, el amplio fragmento de *Paradiso* de José Lezama Lima, que provoca, según los testimonios de varios escritores entrevistados, una verdadera conmoción entre el público cultivado por su prosa absolutamente original, nunca será seguido por una traducción integral al rumano de esta gran novela cubana. Tampoco el capítulo “Máscaras mexicanas” extraído de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, que figura en este número, tendrá como efecto la publicación de otros ensayos completos del poeta y ensayista mexicano, dado que si bien varias selecciones de poemas aparecen en las revistas culturales y *La piedra de sol* se publica por la Editorial Univers en 1983, en una traducción bastante infeliz, de la ensayística de Paz sólo aparecen, después de 1989, dos títulos: *La llama doble* (Editorial Univers, 1998, reeditada en 2017) y *Los hijos del limo* (Editorial Dacia, 2003, reeditada en 2017 por la Editorial Casa Cărții de Știință de Cluj-Napoca).

Es indudable que la orientación de izquierdas de varios escritores latinoamericanos contribuye a la aceptación no problemática de su literatura en la cultura rumana, hallada en aquel momento bajo el signo de la falsa utopía de un socialismo triunfante a nivel mundial, pero tampoco se puede negar que en esta asimilación cultural un papel mucho más importante que la política lo desempeña la calidad literaria propiamente dicha de estos escritores. De hecho, una de las preguntas que se pueden plantear los lectores rumanos actuales es en qué medida los esfuerzos de los intelectuales rumanos por actualizarse constantemente, reflexionar, traducir y escribir para poner al público en contacto con las novedades más álgidas de los debates internacionales del momento están estigmatizados por una inevitable y fundamental inautenticidad, derivada de las anomalías propias de un país totalitario. Señalamos que incluso una revista de alto nivel intelectual como *Secolul 20* estaba forzada a pagar un precio ideológico, aunque este tributo no

se manifestaba de forma directa, sino por medios más sutiles y taimados, al procurar crear la impresión de una libertad de expresión total, que de hecho estaba atentamente vigilada y contrarrestada por los mecanismos de la censura y la autocensura. Una prueba de que después de 1971 (año de las mencionadas Tesis de julio, que reintroducen el control ideológico en la cultura) la intromisión de la política es año con año más fuerte, es que el número de 1975 de *Secolul 20* donde se dedica un amplio dossier a la cultura mexicana ya deja de ocultar su vínculo con la política externa rumana, esto es la visita oficial de Ceaușescu a México realizada en junio del respectivo año. Iniciando una práctica que iba a continuarse ulteriormente (aunque no en todos los números de la revista), el dossier viene acompañado por una presentación titulada insípidamente “Los puentes del conocimiento y de la amistad”, cuyos dos primeros párrafos llevan la marca del irritante lenguaje propagandístico, con sus acartonados clisés relacionados con “la atmósfera de cálida cordialidad y entendimiento mutuo” propia del encuentro entre los dos jefes de Estado, así como el papel trascendental de esta reunión para alcanzar “una colaboración larga y fructuosa” entre los dos países y su contribución a “la causa de la distensión y la paz internacional”.¹¹⁵ Una vez superado este escollo político y estilístico, el discurso recobra el tono intelectual propio de *Secolul 20* y se detiene con suma atención en uno de los artículos que integran el dossier, esto es el ensayo “De Quetzalcóatl a Pepsicóatl” incluido en *Tiempo mexicano* (1972) de Carlos Fuentes. La reflexión fuentesiana acerca de la necesidad de integrar la herencia comunitarista indígena en una cultura mexicana del siglo xx que no debe entregarse ciegamente al consumismo occidental encarnado por “Pepsicóatl” contiene también una referencia final a un socialismo original marxiano, que el reseñador no deja de resaltar, si bien el tipo de socialismo contemplado por Fuentes está lejos de parecerse a la ideología del Bloque del Este. Pero con esta excepción, este corto texto

115 S.a., “Punțile cunoașterii și ale prieteniei”, en *Secolul 20*, núms. 5-6, 1975, p. 7.

demuestra una vez más el interés suscitado por el pensamiento fuentesiano y, entre otras, su capacidad de inspirar a los rumanos una liberación de los complejos de inferioridad cultural en un mundo en que, como dice el autor mexicano, “todos somos centrales en la medida en que todos somos excéntricos”.¹¹⁶

El dossier mexicano de 1975 está conformado por las traducciones del mencionado ensayo de Fuentes “De Quetzalcóatl a Pepsicóatl”, los cuentos “La línea de la vida” de Fuentes y “El día del derrumbe” de Rulfo y un fragmento de la novela *Las apariciones del diablo* de Emilio Carballido, a los cuales se añaden dos memorias de viajes de México escritos por los escritores rumanos Vasile Nicolescu y Manuela Gheorghiu, una entrevista sobre el teatro mexicano dada por Carballido y un corto ensayo de Andrei Ionescu titulado “Referencias en la prosa mexicana” que sirve como presentación de la selección literaria del dossier. Dos son, según Andrei Ionescu, los grandes temas de la prosa mexicana del siglo xx: “el tema de la Revolución de 1910-1920 y el tema del pueblo, temas que más de una vez se entrelazan”¹¹⁷. El insigne hispanista rumano trae a la memoria del público las novelas ya traducidas que versan sobre la Revolución mexicana, *Los de abajo* de Mariano Azuela (1969), *Pedro Páramo* (1970) y *La muerte de Artemio Cruz* (1969) y aporta unos útiles distintivos: “Azuela era un naturalista, Rulfo es un faulkneriano y Fuentes, sin ignorar la experiencia faulkneriana, puede situarse en la familia espiritual de los escritores lúcidos tipo Malraux o bien, en el espacio latinoamericano, al lado de Cortázar y Vargas Llosa”.¹¹⁸ Merece asimismo destacarse el afán de Ionescu de diferenciar la expresión literaria fuentesiana de la “tradición receptora” en trance de formarse entre los lectores rumanos acerca de la literatura latinoamericana, esto es el “realismo mágico”, cuando afirma que su literatura “no se enmarca en el ‘realismo mágico’ latinoamericano, representado

116 Fuentes, *op. cit.*, p. 97. S.a. “Punțile cunoașterii...”, p. 8.

117 Andrei Ionescu, “Repere în proza mexicană”, en *Secolul 20*, núms. 5-6, 1975, p. 34.

118 Ionescu, *op. cit.*, p. 35.

por Asturias, Carpentier, García Márquez, sino que es más bien una ‘crítica moral del lenguaje’, según la definición de Octavio Paz”.¹¹⁹ De esta forma, Ionescu da una réplica perspicaz, pero sin duda no ofensiva, a la perspectiva de Paul Alexandru Georgescu que, en su, por lo demás, excelente prefacio a *La muerte de Artemio Cruz*, procuraba de forma un poco artificial proponer una visión homogeneizadora sobre la prosa latinoamericana, al hablar en el caso de Fuentes de la presencia de un tipo de magia: “Es una magia laica, lúcida, operante, pero no menos una magia como capacidad de concentrar y como intensificación fascinante de la realidad”.¹²⁰

Es cierto que esta perspectiva uniformadora la abandona por completo el propio Paul Alexandru Georgescu en su trabajo de síntesis, *Literatura latino-americană în lumină sistemică* [*La literatura latinoamericana en perspectiva sistémica*] publicado por la Editorial Scrisul Românesc de Craiova en 1979, donde, al contrario, el profesor rumano pretende emplear la novísima teoría de los sistemas para estudiar la literatura del subcontinente como un sistema que tiene como *input* el conjunto de situaciones determinantes y como *output* “la versión ejemplar de la condición humana propuesta, de forma implícita o explícita, por el sistema”.¹²¹ Si las situaciones determinantes están relacionadas, en América Latina, con un grado superior de violencia y de brutalidad del poder, al cual se añaden las presiones más recientes de la sociedad del consumo, el *output* lo da, al contrario, la intensa y vigorosa “afirmación de lo humano” (13), hallada al polo opuesto del tedio y la extenuación presentes en la literatura de los países occidentales. El sistema de la narrativa latinoamericana se define pues por “la vehemencia de las situaciones” y “el carácter abierto, esperanzador de las respuestas” (13) y su funcionamiento permite la identificación de sus tipologías y estruc-

119 *Loc. cit.*

120 Georgescu, *op. cit.*, 1969, p. 15.

121 Paul Alexandru Georgescu, *Literatura latino-americană în lumină sistemică*, Scrisul Românesc, Craiova, 1979, p. 12. Todas las citas subsiguientes pertenecen a la misma fuente; se indicará entre paréntesis el número de la página.

turas específicas, al nivel del lenguaje, de la composición, de la temática y de la representación artística de la realidad (17). Si los invariantes tradicionales de esta narrativa los representan “la situación telúrica” (el enfrentamiento con la naturaleza indómita) y “las relaciones con el fondo indígena”, en cambio, en su configuración de los años sesenta-setenta, el tipo novelesco predominante lo representa “la novela de la investigación interior” (17). Ésta se caracteriza por una expansiva libertad del lenguaje, una composición que reta la fórmula orgánica decimonónica a través del recurso a la apertura lúdica (*Rayuela*) o a la circularidad (*Cien años de soledad*), mientras que la representación de la realidad se funda en un abandono temerario de la visión consuetudinaria sobre lo real. Así, “lo real ofrecido por los novelistas hispanoamericanos es un real construido y elevado a una potencia superior por distintos modos: por la mitificación frenética (Miguel Ángel Asturias), por las alucinantes salidas a lo fantástico (Borges y Cortázar), por la amplia visión dantesca (Leopoldo Marechal) o por la recomposición de lo real en sentido órfico, bíblico, etc.” (17-18). Las bases teóricas establecidas en el capítulo inicial le permiten a Georgescu investigar un amplio corpus de obras literarias, tanto de poesía como de teatro. Si bien el centro de gravedad lo constituye la reflexión sobre la prosa, y especialmente la prosa del *boom* y sus alrededores, los autores seleccionados para ilustrar el funcionamiento de este sistema son poco representativos para el “realismo mágico” puro. De hecho, faltan unos capítulos dedicados a Carpentier y García Márquez (evocados frecuentemente, eso sí, en relación con otros escritores) y la atención del hispanista rumano se fija en Borges, Miguel Ángel Asturias, Cortázar, Carlos Fuentes (al que se le dedican dos ensayos que retoman, desde una perspectiva más madura, las intuiciones argumentadas en el prefacio de *Artemio Cruz* de 1969), Mario Vargas Llosa, Arturo Uslar Pietri, Miguel Otero Silva, Manuel Cofiño, etc. De hecho, en una de las múltiples reseñas al libro de Paul Alexandru Georgescu, Cornel Nistor observaba que si bien la tipología propuesta por el profesor hispanista, que comprende el “realismo

mágico” de Asturias y Carpentier, “el geometrismo” borgeano y “lo fantástico” cortazariano, es “totalmente válida”, sin embargo es incompleta, porque falta un elemento esencial, o sea “la dimensión barroca”.¹²² Renunciando pues a la homogeneización de la recepción rumana de la prosa latinoamericana a través del concepto de la “magia”, Georgescu aboga por una visión unificadora estructurada en torno a la presencia de la esperanza de un cambio humano y es sugestivo que este principio optimista lo detecte el autor también en la prosa fuentesiana, donde sorprende una “dialéctica del destino” dada por “tres etapas: a) la aspiración exaltada; b) la culpa dolorosa; c) la esperanza de la purificación” (161). Incluso en una obra como *La muerte de Artemio Cruz* se puede entrever, según Georgescu, esta última etapa, si bien ella es menos manifiesta: “En la obra de Carlos Fuentes, la esperanza no está situada al alcance del hombre, pero queda dentro de sus posibilidades lo de alcanzarla” (163).

A finales de los años setenta, gracias a la multitud de traducciones, de los dossiers temáticos en las revistas culturales y de los libros latinoamericanos publicados por las editoriales especializadas en la literatura extranjera, el público rumano estaba familiarizado con los nombres más importantes de la cultura latinoamericana y, como vimos, si bien sólo dos libros de Carlos Fuentes se publicaron en las tiradas enormes de la época, las referencias a su pensamiento y a su obra son innumerables. No se traduce *La región más transparente*, *Las buenas conciencias*, *Cambio de piel*, y tampoco se traduce *Cumpleaños* o *Aura*, pero los estudios críticos realizados por los hispanistas las nombran y las comentan constantemente. Es digno de señalar, en este orden de ideas, la atenta reseña escrita en 1980 por Darie Novăceanu a *La cabeza de la hidra* (1978), libro que nunca iba a traducirse al rumano, pero que el hispanista y traductor Novăceanu analiza detalladamente, desta-

122 Corneliu Nistor, “Ipostaze ale literaturii hispano-americe”, en *Orizont*, núm. 8, 1980, p. 8.

cando la proyección mítica de doble origen (griega y precolombina), la potente evocación metafórica del espacio real urbano de México, la temeridad de la crítica política englobada en una audaz novela experimental con trazos (paródicos) policíacos y, por fin, la inconsistencia de muchas acusaciones formuladas contra Fuentes en la polémica que desató esta novela.¹²³ *Una familia lejana* (1980), que tampoco se ha traducido nunca al rumano, también recibe en 1982 una corta presentación en *România literară* por parte de Felicia Antip.

Con la ocasión del otorgamiento del Premio Cervantes en 1987, Paul Alexandru Georgescu publica en la revista *România literară* un excelente ensayo sobre Fuentes que propone una nueva síntesis sobre su obra escrita hasta ese año y donde el hispanista abandona por completo sus perspectivas críticas anteriores. Esta vez, Georgescu pretende abarcar la entera producción de Fuentes, tanto la ensayística como la prosa, e indaga “los modos” por los cuales se manifiesta la inteligencia, la fantasía y la sensibilidad del gran mexicano. Así, su inteligencia es “torrencial, en el sentido de Quevedo que no podía refrenar su excelencia y virtuosismo”, es “temeraria, por acudir a saltos especulativos, originales e impresionantes” y es “trastornadora”, en el sentido de llegar a “trastornar los trastornos mismos: el falso carácter revolucionario (*La muerte de Artemio Cruz*), la falsa moral burguesa autosatisfecha (*Las buenas conciencias*), las falsas identidades de cuatro personajes que se reducen a uno solo, llamado alienación (*Cambio de piel*)”.¹²⁴ En cuanto a la imaginación, ésta se manifiesta como “frenesí —la *qualité maîtresse* del escritor” y su peculiaridad consiste en su “carácter sarcástico, desenmascarador y, se podría decir, profanador, en el sentido de atacador de las falsas sacralizaciones” (20). La sensibilidad, por fin, lleva la misma marca del frenesí y se expresa por la “insaciable sed de concretez y una

123 Darie Novăceanu, “Carlos Fuentes mitologia și poetul”, en *România literară*, núm. 8, 1980, p. 20.

124 Paul Alexandru Georgescu, “Carlos Fuentes”, en *România literară*, núm. 17, 1988, p. 20. Todas las citas subsecuentes pertenecen a la misma fuente; se indicará entre paréntesis el número de la página.

suerte de furia posesiva con respecto a la materia” (20), probada por las largas enumeraciones de cualidades sensoriales, las listas de objetos y los catálogos de nombres propios. En su relación con las zonas superiores de la conciencia, la sensibilidad fuentesiana tiene, según Georgescu, “una clara propensión a narrar el bien vencido, el héroe asesinado y, por contraste, el mal triunfante, el agente degradante victorioso” (20). No obstante, las últimas obras de Fuentes revelan, cree el hispanista rumano, “una intensificación lúdica en el ejercicio de la inteligencia” paralela a una “atenuación de las actitudes violentamente sensuales” (20). Fiel a su inclinación sistemática, Georgescu aventura un posible “diseño” de la obra fuentesiana, proponiendo como eje la reflexión de la condición humana a través de la cual se conectan los dos polos fundamentales: por un lado, el hombre como agente de la historia, investigado en sus primeras tres novelas, y, por otro lado, el hombre en busca de sí mismo, explorado en unas novelas tan disímiles entre sí como *Cambio de piel*, *Cumpleaños*, *Terra nostra* y *Una familia lejana*, todas ellas encaminadas a “crear una épica de la identidad primordial y la homogeneidad total sugerida por el desenlace de *Terra nostra*” (20). Los dos polos están conectados por “la magia del arte” que mantiene la diferencia entre ellos y a la vez los transfigura, Fuentes apareciendo así, según el hispanista rumano que cita a Octavio Paz, “ni tierno ni cruel, sino [como] un escritor pasional e imaginativo” (20).

Después de la Revolución anticomunista de 1989, Rumania entra en una etapa de transición que, inevitablemente, produce cambios sociales dramáticos así como unas luchas culturales llevadas en nombre de la purga de la herencia comunista. Aparecen nuevos actores culturales y muchos de los editores y escritores acusados de haber pactado con el poder oficial antes de 1989 se ven marginados si no encuentran nuevas tribunas en un escenario cultural libre y por ende mucho más diversificado. Evidentemente, el número de las editoriales crece de forma exponencial, las revistas antiguas continúan apareciendo al lado de las nuevas publicaciones de las orientaciones políticas y culturales más

variadas. Los hispanistas rumanos siguen no obstante trabajando en la difusión de las culturas hispánicas y muchas de las novelas traducidas antes de 1989, que estaban esperando su turno en las editoriales socialistas caracterizadas por su morosidad y burocratismo, se publican de inmediato gracias a los editores libres que empiezan, inevitablemente, a competir en un mercado capitalista con el cual los rumanos deben acostumbrarse paulatinamente. En las nuevas condiciones, los títulos de los autores latinoamericanos ya conocidos por los rumanos antes de 1989 se multiplican, se reeditan obras ya traducidas o, en algunos casos menos numerosos, se vuelven a traducir algunas obras consideradas deficientes en su versión rumana anterior (es el caso, entre otras, de las novelas de Sábato y García Márquez). Es cierto, por otro lado, que también las condiciones del consumo cultural cambian drásticamente y los hábitos de lectura en Rumania, de hecho como en todos los países del mundo, sufren unas mutaciones radicales. Así, las fuentes de entretenimiento se multiplican y se observa en muchos sectores el abandono de la lectura tranquila y atenta, la cual, paradójicamente, corre pareja con una producción de libros cada vez mayor. En este caso, el resultado es una oferta enorme que, supeditada a las leyes del mercantilismo y de la publicidad, desorienta a muchos lectores. Un estudio que realizamos sobre la presencia de los títulos latinoamericanos en el mercado editorial rumano actual¹²⁵ muestra que la literatura relacionada con el *boom* sigue siendo la más publicada en Rumania, en detrimento de las producciones de los nuevos escritores surgidos después, a lo mejor con la excepción de Roberto Bolaño, presente en la cultura rumana con once títulos, entre ellos dos libros de poesía y su larga novela *2666*. Si se toma en consideración que la tendencia general es de privilegiar la prosa con respecto a la poesía y las novelas de reducidas dimensiones en compara-

125 Ilinca Ilian, “Las traducciones de la literatura latinoamericana en la Rumania de hoy”, en *Colindancias – Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, núm. 9, 2018, pp. 57-90.

ción con las largas, resulta evidente que la situación de Bolaño es una bastante excepcional.

Si bien mencionamos que la literatura del *boom* es la que sigue publicándose con mayor frecuencia en la Rumania postcomunista, es sugestivo el hecho de que, de la obra de Fuentes, los nuevos títulos publicados se escogen, en su gran mayoría, de las obras publicadas después del agotamiento de este fenómeno cultural, así como es ilustrativo el hecho de que *La muerte de Artemio Cruz* no ha vuelto a editarse hasta esta fecha, lo que contrasta con las reediciones de otras obras relacionadas con el *boom*, como la mayoría de los libros de Borges, Alejo Carpentier, García Márquez, Ernesto Sábato o Julio Cortázar. Asimismo, se observa una preferencia por las obras de dimensiones más reducidas, aunque también es curioso que faltan de la oferta editorial unas novelas cortas esenciales (*Aura*, *Cumpleaños*) y, de las obras de dimensiones medianas, se traducen *Gringo Viejo* (que rehace el vínculo con la temática de la Revolución mexicana presente también en *La muerte de Artemio Cruz*, pero tratada ahora con medios literarios completamente nuevos), *La silla del águila*, *Todas las familias felices*, *La voluntad y la fortuna*. En cambio ningún editor ha propuesto al público rumano *Terra nostra*.

En cuanto a los libros de cuentos, se traduce *Inquieta compañía*, pero no aparece en el espacio cultural rumano *El naranjo*, que es un libro clave para la reflexión de Fuentes acerca del destino latinoamericano enraizado en su tragedia fundacional.

Asimismo, el único libro de ensayos de Fuentes escogido por los editores rumanos es la síntesis madura de los temas mayores de un destino personal y artístico realizada en *En esto creo*. Por otra parte, unos ensayos fundamentales sobre el destino cultural del subcontinente latinoamericano en su conjunto, como *Valiente mundo nuevo* y *El espejo enterrado*, no aparecen en los catálogos de las editoriales rumanas y tampoco se citan con frecuencia en las reseñas y artículos escritos sobre Fuentes que aparecen en la prensa cultural.

Arriesgándonos a proponer una marca de la recepción rumana del autor de *Terra nostra*, se podría decir que después de 1989 ésta se relaciona, felizmente, con una perspectiva universalizante, donde el criterio de la nacionalidad juega un papel bastante reducido, hecho sumamente comprensible para un autor tan cosmopolita y viajero. Su figura aparece como la de un escritor e intelectual universal, fascinante por su cultura, profundidad y agudo sentido de la actualidad. Es cierto que en 1992, en un dossier de la revista *Tribuna* dedicado al quingentésimo aniversario del gran acontecimiento de 1492, se selecciona un artículo de Fuentes y uno de Vargas Llosa vinculados por la idea de la riqueza constituida por el mestizaje, el autor mexicano subrayando el adelanto cultural que tiene América Latina en un mundo donde, después de la caída de los grandes proyectos ideológicos globales y el debilitamiento de los estados-naciones, el futuro será sin lugar a dudas mestizo. La reflexión de Fuentes sobre México y Latinoamérica es sólo una faceta de sus inquietudes intelectuales pero, como mencionamos, en la cultura rumana el autor mexicano aparece como pensador tanto sobre su espacio de origen como sobre asuntos universales.

Es sugerente en este orden de ideas la traducción de una entrevista de Fuentes dada a Rosa Mora y publicada en 1992 en la revista *Babelia*, que la traductora Angela Martin publica en rumano en un número de la *Revista 22* en 1994. Su elección está supeditada sin duda al alto grado de actualidad de los asuntos considerados, puesto que Fuentes radiografía escrupulosamente, con lucidez e ingenio, los desafíos que Europa, Estados Unidos y América Latina tendrán que afrontar con el cambio de siglo. Según Fuentes, el XXI será testigo del recrudescimiento de los “aspectos más desagradables del nacionalismo, la xenofobia, el antisemitismo, el antiislamismo, el racismo, la aparición de formaciones políticas ultrarreaccionarias”;¹²⁶ no obstante, presenciara también el auge del

126 Angela Martin, “Carlos Fuentes: Culturile vor defini noua ordine mondială” (entrevista a Carlos Fuentes), en *Revista 22*, núm. 47, 1994, p. 12. Todas las citas subsecuentes pertenecen a la misma fuente; se indicará entre paréntesis el número de la página.

multiculturalismo, puesto que “las culturas definirán, a la postre, el nuevo orden internacional” (12), siempre y cuando se garanticen la libertad y el respeto hacia el otro en la era del postcapitalismo. De hecho, una de las mayores amenazas que el intelectual mexicano tan atinadamente identifica son las “migraciones masivas desde el este hacia el oeste de Europa y desde el sur hacia el norte” (12). Curiosamente, los interrogantes que entonces se planteaba el escritor encajan a la perfección en el panorama sociopolítico actual: “¿Qué pasará con los haitianos en nuestro hemisferio? ¿Qué pasará con el trabajador migrante mexicano en Estados Unidos? ¿Se construirá un nuevo muro de Berlín, tal como propuso Buchanan en la Convención republicana? ¿Un muro de cemento para impedir la entrada de los mexicanos?” (12); y la respuesta-solución que ofrece es no menos válida entonces como ahora: la educación en el mestizaje. Es precisamente esta cultura mestiza, fruto de la intensa fusión entre lo indio, lo europeo y lo africano, que resultará clave, en opinión de Fuentes, para entender América Latina y su papel en el siglo XXI. Con la mirada siempre puesta en el pasado —son constantes las referencias a la época colonial, a la hegemonía cultural de Occidente o a los enfoques actitudinales tan dispares de españoles e ingleses/norteamericanos—, pero sin eludir tampoco cuestiones tan peliagudas como la crisis económica, el capitalismo social o la complicada situación de Cuba, el escritor perfila el porvenir de América Latina con trazo firme: “el objetivo de América Latina en el siglo XXI es el de no engañarse a sí misma y de darse cuenta de que es ahora cuando tiene que emprender el camino del desarrollo económico basándose en la justicia social y la democracia política” (13).

La penetración crítica del autor en campos no hispanófonos es muy apreciada en Rumania y como prueba está la cuidadosa reseña que dedica Ioana Gruia, en un número de *Observator cultural* de 2003, a una serie de cinco conferencias dadas por Fuentes en Santander sobre la novela norteamericana. Se revela una vez más su recepción en la Rumania postcomunista como un intelectual cosmopolita, que no sólo es capaz de inter-

pretar sutilmente su propia cultura, sino también pronunciarse como un importante especialista en la cultura y literatura anglosajona.

También, es importante subrayar que si bien las traducciones no siguen el ritmo de la caudalosa producción fuentesiana, como es el caso de Vargas Llosa o de Isabel Allende, cuyos nuevos títulos se traducen de inmediato en Rumania así como en gran parte del mundo, las revistas culturales señalan constantemente la aparición de sus obras más importantes. Éste es el caso de *La frontera de cristal*, cuya rica reflexión literaria acerca de la Frontera del Norte está destacada en una nota publicada en *România literară* en 1996, año en que también se publica un corto texto informativo sobre la acusación de plagio que sufrió Fuentes por parte de Víctor Manuel Celorio, calificado por el informante rumano como un autor “desconocido”. Un notable “rescate” de la prosa del primer Fuentes, destinado a completar la imagen sobre el gran autor mexicano en Rumania, lo representa la traducción acompañada por una corta introducción del cuento “Las dos Helenas”, de *Cantar de ciegos* (1964) que Tudora Șandru Mehedinți publica en 1995 en la revista *Luceafărul*. Es otra prueba de que los hispanistas rumanos son conscientes de que la obra de Fuentes en Rumania merece ser conocida en mayor medida, ya que, por otra parte, las informaciones sobre sus nuevos libros y sobre sus reconocimientos se reseñan, como vimos, de forma asidua. El Premio de la Latinidad recibido por Fuentes en 1999, por ejemplo, también está comentado con esmero en un número de *România literară* del respectivo año. Se deben destacar asimismo las atentas reseñas, indefectiblemente elogiosas, dedicadas a sus obras publicadas en Rumania, así como los paratextos que acompañan dos de los ocho libros fuentesianos publicados aquí por primera vez después de 1989. Se trata de las postdatas de *La silla del águila* y de *En esto creo*, las dos debidas al insigne comparatista Călin-Andrei Mihăilescu que, lejos de intentar, como en las pretéritas épocas, una presentación con fines de cierta forma didácticos sobre la obra prologada y sobre el conjunto de la producción literaria fuentesiana, escribe, al contrario, unos ensayos

dedicados exclusivamente a la obra que acompañan y que están compuestos con un talento y una inteligencia capaz de prolongar el arrobamiento intelectual inducido por la prosa de Fuentes.

En la reseña dedicada a *La silla del águila*, Doina Jela ubica la novela, desde el punto de vista de la recepción, en la descendencia de las grandes novelas latinoamericanas sobre el poder, desde el *Señor Presidente* de Asturias hasta la (en aquel momento) recién traducida *La fiesta del chivo* de Vargas Llosa, que “satisfechen la necesidad de los rumanos de traspasar las cortinas de humo de la propaganda y la desinformación para comprender cómo funciona realmente el Poder con mayúscula” y asimismo destaca “las sorprendentes similitudes del universo representado con el mundo rumano después de la Revolución de diciembre de 1989”¹²⁷. Claudiu Constantinescu resalta, en su corta reseña a *Constancia*, el inmenso grado de complejidad del misterio, que resulta “desconcertante incluso para los apasionados de Eliade”¹²⁸, vinculando pues lo neofantástico fuentesiano con la prosa fantástica rumana más conocida en este espacio, la de Mircea Eliade. Hablando del mismo libro, la insigne hispanista Rodica Grigore destaca la originalidad del “realismo crítico” de Fuentes dentro del panorama literario latinoamericano y realza en *Constancia*, más allá del elemento fantástico, la rica intertextualidad de la obra que se presenta como “una sutil crítica de la lectura —de cierta manera, en el mismo modo en que se realizaba ésta en *Don Quijote*— transformada progresivamente en una crítica de la escritura, parcialmente a la manera de James Joyce, pero de orientación sensiblemente distinta”.¹²⁹

Es digno de destacar que el estilo de las reseñas escritas después del año 2000 cambia por completo en comparación con el de las publicadas en el periodo socialista e incluso en el periodo de transición a la demo-

127 Doina Jela, “Mexic 2020” (reseña de *La silla del águila*), en *România literară*, núm. 48, 2004, p. 28.

128 Claudiu Constantinescu, “Constancia” (corta reseña de *Constancia*), en *Dilema veche*, núm. 123, 2006, p. 14.

129 Rodica Grigore, “Labirinturile Constanței” (reseña de *Constancia*), en *Cultura*, núm. 43, 2006, p. 11.

cracia. Prácticamente, se trata, en todas las etapas mencionadas, de una actualización constante de los críticos rumanos, por lo cual su manera de concebir el acto crítico se refiere constantemente a la manera en que se ejerce éste en las publicaciones internacionales del más alto nivel. De todas formas, desde finales de los años 1999, ya no encontramos síntesis (más o menos) didácticas y explicativas, en cambio, en algunos casos, las reseñas representan unas lecturas serias y profundas de las obras reseñadas, con la ayuda de un aparato crítico actualizado y de un gran saber literario universal. Se destaca entre los críticos especializados en la literatura latinoamericana la crítica Rodica Grigore, que publica en ciertas revistas culturales rumanas unos verdaderos estudios críticos, amplios y eruditos, sobre las obras reseñadas. Es sugerente en este orden de ideas la reseña que Rodica Grigore dedica a *Todas las familias felices*, que se abre con un interesante comentario sobre el epígrafe tolstoiano que preside la novela, a saber “Todas las familias felices se asemejan, cada familia infeliz lo es a su manera”. Según Rodica Grigore, las palabras del clásico ruso sugieren, desde el comienzo, un posible caso de intertextualidad, puesto que las dieciséis narraciones hilvanadas por el tema común de las desdichas e infortunios familiares —“uno de los temas fundacionales de la religión y la literatura”, en opinión del propio Fuentes— se constituyen no sólo en la “modalidad del escritor mexicano de relacionarse con un modelo ilustre, sino también [en] su manera particular de dar una réplica, en el tiempo, a su gran predecesor”¹³⁰. El análisis de los dos primeros relatos, “Una familia de tantas” y “El hijo desobediente”, junto con las sintéticas referencias que elige hacer la autora a otros cuentos de esta “novela polifónica” o “polifonía narrativa” (por ejemplo “El padre eterno”, “Madre dolorosa”, “The gay divorce” o “Una prima sin gracia”) revelan que “en el mundo descrito por Fuentes, el aforismo tolstoiano puede ser —y debe ser— mirado con suspicacia y puesto en duda, ya que

130 Rodica Grigore, “Fals tratat despre fericire” (estudio sobre *Todas las familias felices*), en *Viața românească*, núms. 11-12, 2012, p. 181. Todas las citas subsecuentes pertenecen a la misma fuente; se indicará entre paréntesis el número de la página.

la felicidad y la infelicidad tienen (o pueden) cobrar innumerables significados, sobre todo en un ambiente familiar” (181). De hecho, todos los argumentos ejemplificadores que aduce Rodica Grigore no hacen sino apoyar la tesis expresada en el título mismo de su reseña: “Falso tratado sobre la felicidad”. Además, aproximarse siquiera someramente a los personajes que pueblan los relatos y que plasman, simbólicamente, el sombrío fresco de un México “vandálico y lastrado por la pobreza” donde la corrupción y la violencia campan a sus anchas, también le brinda a la autora la oportunidad de evidenciar el parentesco literario que Fuentes guarda con figuras de la talla de Faulkner (por la técnica del punto de vista) o Rulfo (por su narración coral), pero también Carpentier, Yáñez, Azuela o Conrad, a quien el mexicano evoca en el final de su obra con las palabras “violencia, violencia”. Sin embargo, señala Rodica Grigore, el escritor no se limita únicamente a ser el cronista de los destinos que corren sus variopintos personajes, sino que logra subrepticia pero convincentemente discurrir sobre la política, filosofía, antropología, economía y más que nada sobre la historia, que es una constante en la creación de Fuentes incluso desde sus inicios literarios. Y esto porque lo que Fuentes realmente busca es desentrañar “los enredados y a menudo perversos mecanismos sociales que transforman a los hombres de unos seres con todas las posibilidades de ser felices en unas familias azotadas por la imposibilidad de encontrar, juntos, el camino hacia la felicidad” (182).

Sobre los mismos intrincados hilos que tejen las historias de personajes y figuras simbólicas del México actual se vuelca también la compleja novela de tintes ensayísticos *La voluntad y la fortuna*, que en su reseña publicada en 2012 en la revista *Cultura* Rodica Grigore caracteriza como “un sobrecogedor retrato del mundo mexicano contemporáneo y, al mismo tiempo, un viaje por la cultura universal”.¹³¹ Lo que la autora de la reseña resalta de inmediato es el consabido talante enciclo-

131 Rodica Grigore, “Voința, norocul și (mai ales) puterea” (reseña de *La voluntad y la fortuna*), en *Cultura*, núm. 10, 2012, p. 10. Todas las citas subsecuentes pertenecen a la misma fuente; se indicará entre paréntesis el número de la página.

pédico que Fuentes prodiga en las páginas de su extensa novela, mediante alusiones a Spinoza o Maquiavelo, Juan Rulfo, John Dos Passos, James Joyce, Alfonso Reyes, Salvador Novo u Octavio Paz, pero también mediante referencias bíblicas o mitológicas hábilmente contrapunteadas por reflexiones filosóficas, sociológicas o históricas. Asimismo, la autora subraya como hecho insólito el original punto de vista que adopta el escritor al entregar la voz narrativa de su libro a una cabeza cortada: “lamida por mansas olas nocturnas en una playa del Pacífico”, la calavera de Josué Nadal “cuenta, recuerda, divaga”. Además de ser una novela iniciática, que reflejará los avatares picarescos de los protagonistas, entre los que sobresalen Josué y Jericó, dos jóvenes huérfanos, amigos y rivales, decididos a triunfar aun a despecho de un mundo corrupto y violento, *La voluntad y la fortuna* se dará a la tarea de plasmar el “universo ciudadano para nada exento de tensiones y hallado siempre bajo el signo de la violencia” (10) que es la multitudinaria Ciudad de México. De hecho, la propia megalópolis se lee aquí como un “personaje privilegiado de la novela”, “un universo duro y despiadado, un mundo donde todo está a la venta, donde nadie vacila en negociar su precio y, en principio, donde todo se puede comprar” (10). Tal como acertadamente observa la hispanista y como el mismo título de la novela lo sugiere, el texto está construido sobre una oposición binaria sencilla sólo en apariencia, pues lo que en verdad mueve los inextricables hilos existenciales de los personajes no es sólo aquella “combinación de fortuna (la suerte loca) y voluntad de triunfar” (10), sino más bien la tentación del *poder*, un poder irresistible que los lanza a una incesante búsqueda de la verdad y de la identidad por los tortuosos senderos de sus propias elecciones y decisiones, que al final los (y nos) convierte, alternativamente, en víctimas y victimarios. Y es tras este recorrido literario, concluye Rodica Grigore, que el lector tendrá la oportunidad de descubrir cómo la fortuna no es “sólo lo que los hombres sueñen o deseen, sino sobre todo lo que consiguen por sí solos, a fuerza de una necesidad irreprimible, siempre redoblada por una voluntad inamovible” (10).

En 2011, haciéndose eco de la reciente traducción al rumano de *La voluntad y la fortuna*, Răzvan Mihai Năstase le dedica a la novela una breve reseña en un número de *România literară*. Ya desde el principio, Năstase destaca que Fuentes, a pesar de haber recogido hace tiempo los frutos de la gloria literaria, es una de aquellas pocas excepciones que con el paso del tiempo “refina su estilo, afila su pluma [y] expresa sus ideas de un modo mucho más firme y más claro”.¹³² Prueba de ello es “una historia bien armada, potenciada por un sarcasmo despiadado” (22) que enlaza temática y estilísticamente con otros sonados aciertos novelescos del escritor, como *La muerte de Artemio Cruz* o *La silla del águila*. Al resumir la trama, Năstase hace especial hincapié en los destinos entrecruzados de los tres hermanos, Josué, Jericó y Miguel Aparecido, que dan voz a una de las constantes inquietudes del intelectual mexicano: “¿Qué tanto de la vida de un hombre se le debe exclusivamente a él y a sus esfuerzos y qué tanto al azar? ¿Qué tanto del destino de una nación (México) tiene que ver con la premeditación y qué tanto con la casualidad?” (22). Asimismo, el crítico rumano valora de manera particular el estilo y la técnica de la construcción épica, con la extraña cabeza cortada a guisa de narrador, los “círculos concéntricos autorreferenciales” (22) o la musicalidad singular de la escritura que “esconde mucho humor amargo, nostalgia, temblor poético” (22). Igualmente, Năstase subraya el gran talento que tiene Fuentes en retratar a los personajes secundarios, al ser capaz de “radiografiar y representar fielmente hasta los más mínimos estremecimientos del alma” (22). Novela de alto vuelo literario, *La voluntad y la fortuna* es el escenario donde “lo previsible y la sorpresa coexisten” tal como lo hacen, concluye Năstase, estas “dos fuerzas universales que atan y desatan destinos” (22).

No sólo la producción novelística de Fuentes ha suscitado el interés de la crítica rumana, sino también su narrativa breve como, por ejem-

132 Mihai Răzvan Năstase, “Hazard sau premeditare?” (reseña de *La voluntad y la fortuna*), en *România literară*, núm. 41, 2011, p. 22. Todas las citas subsecuentes pertenecen a la misma fuente; se indicará entre paréntesis el número de la página.

plo, el volumen *Inquieta compañía* al que la hispanista Rodica Grigore le dedica una consistente reseña en un número de la revista de literatura y arte *Euphorion* de 2010. En opinión de la autora, los seis relatos que integran el libro configuran un mundo literario distinto donde no faltan ingeniosos juegos de palabras, elementos con profundas cargas simbólicas y abundantes referencias intertextuales (Drácula, Hamlet, Ofelia o la Bella Durmiente), pero donde reinan, ante todo, “lo fantasmagórico, lo sobrenatural, lo inexplicable” que sumergen a los lectores en una “atmósfera de inquietante desasosiego”. Sin embargo, el texto que por sus ricas significaciones y consumada realización artística llama la especial atención de Rodica Grigore es “El amante del teatro”, un relato que representa “no sólo un excelente ejemplo del arte narrativo de Carlos Fuentes, sino también la expresión de la fascinación que el autor ha sentido desde siempre por las formas y las fórmulas artísticas teatrales”.¹³³ El amplio análisis que le dedica la autora desvela una serie de temas y motivos que Fuentes sabe dotar de nuevos matices e interpretaciones: la diferencia entre apariencia y esencia, la presencia de los personajes travestis, los disfraces y las máscaras (también en “La gata de mi madre” y “La buena compañía”), la metáfora del mundo como teatro o el siempre actual tema de la identidad. Todo esto lo consigue el escritor a través de una sutil crítica de las formas narrativas y modelos de lectura tradicionales (22), esto es a través de una “contraconquista cultural” destinada a “identificar, pero sobre todo a recuperar, de una manera u otra, la unidad de la multiplicidad latinoamericana” (22). Así, *Inquieta compañía* acaba por convertirse, casi imperceptiblemente, bien en una parodia de la novela popular sentimental, bien en prosa criollista al estilo de Gallegos, Alegría o Revueltas, aunque igualmente se podría leer como una elaborada metaficción o una verdadera contrautopía (22).

133 Rodica Grigore, “Carlos Fuentes. Tentația realității și fascinația scenei” (reseña de *Inquietante compañía*), en *Euphorion*, núms. 3-4, 2010, p. 22. Todas las citas subsecuentes pertenecen a la misma fuente; se indicará entre paréntesis el número de la página.

Por otra parte, la autobiografía literaria *En esto creo* es percibida, según reseña Alexandru Singer en un número de *Observator cultural* de 2014, como “una visión lúcida y original, revestida de confesión, sobre los problemas más acuciantes de la contemporaneidad”.¹³⁴ El credo del autor mexicano se está cuajando en torno a unos valores fundamentales cuya evolución con el paso del tiempo le brinda la oportunidad de unas “definiciones sorprendentemente esclarecedoras y de nostálgicas impresiones”.¹³⁵ El amor y la amistad, la vida y la muerte, el arte y la cultura, la educación, la libertad, la política, la nación o la mujer, todo tiene cabida en este compendio o diccionario sobre la condición humana que pone de manifiesto el irrefutable humanismo de Fuentes, así como su refinada erudición.

La muerte de Carlos Fuentes suscita a su vez numerosos artículos que van más allá de representar meros homenajes formales. “Uno de los más renombrados novelistas y ensayistas de la literatura hispánica”, “un bien común del patrimonio literario universal”¹³⁶, “novelista representativo del espacio latinoamericano”¹³⁷, “el último de los mohicanos de la literatura hispanoamericana”¹³⁸ o “figura legendaria, casi mítica de la literatura mexicana y universal”¹³⁹ son tan sólo algunas de las apreciaciones que recogen los obituarios de la prensa literaria rumana y que acompañan los intentos de compendiar la vasta producción fuentesiana con menciones a sus obras más destacadas y a su elaborado arte narrativo. Unánimemente reconocido por su invaluable contribución al inicio del *boom* latinoamericano y a la consolidación del realismo mágico,

134 Alexandru Singer, “Carlos Fuentes – o lectură doar cu cinci lei” (reseña de *En esto creo*), en *Observator cultural*, núm. 469, 2014, p. 16.

135 *Ibid.*, p. 16.

136 Horia Barna, “Carlos Fuentes – sursa mexicană”, en *Observator cultural*, núm. 367, 2012, p. 24.

137 Virgil Stanciu, “Moartea lui Carlos Fuentes”, en *Tribuna*, núm. 235, 2012, p. 23.

138 S.a., “A murit Carlos Fuentes” (nota sobre la muerte de Carlos Fuentes), en *România literară*, núm. 21, 2012, p. 23.

139 Dumitru Radu Popa, “Adiós, Carlos Fuentes... [*in memoriam*]”, en *Scrisul românesc*, núm. 7, 2012, p. 15.

así como por su incansable labor de “tender puentes entre la cultura latinoamericana y la anglófona”¹⁴⁰, Fuentes tiene un sitio privilegiado al lado de escritores como José Donoso, Gabriel García Márquez, Ernesto Sábato, Mario Vargas Llosa, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Julio Cortázar u Octavio Paz. Sus admiradores rumanos suelen poner de relieve en sus textos la proyección cosmopolita de su pensamiento y obra. Fuentes aparece así como “aventurero cosmopolita”¹⁴¹ y un auténtico “globetrotter”¹⁴², con largas y variadas estancias, como profesor, embajador, escritor o simple ciudadano, en Washington, Ciudad de México, Buenos Aires, Quito, Santiago de Chile, París o Londres. No obstante, según resalta Virgil Stanciu, independientemente del país de acogida, Fuentes se dedicó de lleno a escribir sobre México, que es el tema central de su prolífica carrera literaria, o sea sobre la “historia mexicana, la Revolución, los dilemas de la identidad nacional”¹⁴³, pero combinando armoniosamente el mexicanismo más genuino con los hitos universales¹⁴⁴, “la erudición cosmopolita con la ironía, el sentido del humor, sus apasionadas convicciones políticas y un excepcional conocimiento de la historia universal”¹⁴⁵. Efectivamente, sus compromisos políticos, al igual que los de muchos de sus compañeros de oficio, irán matizándose desde la simpatía no disimulada por Fidel y los ideales de la Revolución cubana en sus años de juventud hasta una posición liberal más moderada en su edad madura.

Con independencia del tipo de lectura aplicada a las obras de Fuentes traducidas al rumano, o sea lecturas orientadas hacia la cultura meta o hacia la cultura de origen, lo que resulta evidente es que entre el público cultivado la obra del autor mexicano tiene un éxito indudable y que el horizonte de expectativas creado permite una excelente acogida

140 Stanciu, *op. cit.*, *ibid.*

141 Popa, *op. cit.*, *ibid.*

142 Stanciu, *op. cit.*, *ibid.*

143 *Loc. cit.*

144 Barna, *op. cit.*, *ibid.*

145 Popa, *op. cit.*, *ibid.*

de otros títulos que se podrían publicar en el futuro. Un artículo de Andreea Răsuceanu que comenta detalladamente los trabajos del congreso organizado en 2011 por el Instituto Cervantes de París “Les lettres de relation de Carlos Fuentes. Les arts dans les essais et la fiction” termina con una frase ilustrativa: “Después de dos días de ponencias y discusiones sobre la obra de Carlos Fuentes y sus relaciones con la pintura, la arquitectura y el cine, divididos simbólicamente por el punto culminante representado por el encuentro con el autor mexicano en el Instituto Cervantes de París, es inevitable el sentimiento de que su sustancial obra tiene que ser traducida de forma integral y, a la vez, reestudiada y reinterpretada en el espacio rumano”.¹⁴⁶ Esperamos haber demostrado que el horizonte de expectativa con respecto a la obra fuentesiana es sumamente favorable para la recepción en Rumania de nuevos títulos de su producción. Si bien aparecerán a bastante distancia de su publicación original, sus novelas encontrarán sin duda en Rumania unos lectores ya familiarizados con su obra y su pensamiento. Vimos que a lo largo de los decenios de su recepción, los críticos rumanos han puesto de manifiesto en la creación fuentesiana su gran originalidad con respecto a sus colegas de generación, su inteligencia y su inigualable capacidad de reinventarse como escritor y pensador. Gracias a estos ejemplares intelectuales, así como a los excelentes traductores que vertieron al rumano las obras publicadas hasta ahora, en la conciencia de los lectores rumanos el nombre de Carlos Fuentes se sitúa, como es debido, en la primera plana de la literatura mundial. Al continuar en Rumania la serie de las traducciones de Carlos Fuentes y al recuperar varios títulos de su producción anterior, estamos seguras de su capacidad de seguir inspirando de manera fértil y duradera la cultura rumana.

146 Andreea Răsuceanu, “Carlos Fuentes la Université Sorbonne Nouvelle”, en *Observer cultural*, núm. 339, 2011, p. 28.

BIBLIOGRAFÍA DE LA RECEPCIÓN DE CARLOS FUENTES EN RUMANIA EN ORDEN CRONOLÓGICO

OBRAS DE CARLOS FUENTES PUBLICADAS POR LAS EDITORIALES RUMANAS

- La muerte de Artemio Cruz: Moartea lui Artemio Cruz*, trad. Venera Mihudana Dimulescu, prefacio de Paul Alexandru Georgescu, Bucarest, EPLU, 1969.
- Todos los gatos son pardos: Toate pisicile sînt negre*, trad. de Andrei Ionescu, Bucarest, Ed. Thalia, 1974.
- Gringo Viejo: Bătrânul Gringo*, trad. de Gabriela Necheș, Bucarest, Ed. Humanitas, 1998.
- Instinto de Inez: Instinctul lui Inez*, trad. de Cornelia Rădulescu, Bucarest, Ed. Humanitas, 2002.
- Diana o la cazadora solitaria: Diana sau zeița solitară a vânătorii*, trad. de Horia Barna, Bucarest, Ed. Humanitas, 2003.
- La silla del águila: Jițul vulturului*, trad. de Horia Barna, posdata de Călin-Andrei Mihăilescu, Bucarest, Ed. Curtea Veche, 2004.
- En esto creo: Crezul meu*, trad. de Simona Sora, posdata de Călin-Andrei Mihăilescu, Bucarest, Ed. Curtea Veche, 2005.
- Constancia*, trad. de Cornelia Rădulescu, Bucarest, Ed. Humanitas, 2006.
- Inquieta compañía: O companie neliniștitoare*, trad. de Andrei Ionescu, Bucarest, Ed. Humanitas, 2007.
- Todos los gatos son pardos: Toate pisicile sunt negre*, trad. de Andrei Ionescu (segunda edición revisada), Bucarest, Ed. Art, 2007.
- Todas las familias felices: Toate familiile fericite*, trad. de Eugenia Alexe Munteanu, Bucarest, Ed. Curtea Veche, 2010.
- La voluntad y la fortuna: Voința și norocul*, trad. de Horia Barna, Bucarest, Ed. Curtea Veche, 2011.

OBRAS O FRAGMENTOS DE OBRAS TRADUCIDOS Y PUBLICADOS EN REVISTAS

Todos los gatos son pardos: Cortés și Moctezuma, trad. de Andrei Ionescu, *Secolul 20*, núms. 8-9, 1973, pp. 69-130.

La línea de la vida: Linia vieții, trad. de Cristina Isbășescu-Hăulică, *Secolul 20*, núms. 5-6, 1975, pp. 36-43.

“De Quetzalcóatl a Pepsicóatl” (capítulo de *Tiempo mexicano*): “Mexicul și recunoașterea utopiei. De la Quetzalcoatl la Pepsicoatl”, trad. de Andrei Ionescu, *Secolul 20*, núms. 5-6, 1975, pp. 19-30.

“Los próximos quinientos años” (artículo publicado en *El Tiempo*, 11.10.1992): “Noi, ibero-americi”, trad. de M. Lipăneanu, *Tribuna*, núm. 18, 1992, p.12.

Las dos Elenas: Cele două Elene, trad. de Tudora Șandru Olteanu, *Luceafărul*, núm. 24, 1995, pp. 20-22.

Hijos: Copiii (ensayo de *En eso creo*), trad. de Simona Sora, *România literară*, núm. 15, 2004, p. 26-27.

ARTÍCULOS, RESEÑAS, ENSAYOS CRÍTICOS Y NOTAS PUBLICADAS SOBRE CARLOS FUENTES EN LAS REVISTAS RUMANAS

GEORGESCU, PAUL ALEXANDRU, “Literatura latino-americană în România”, *Contemporanul*, núm. 45, 1970, p. 9.

VV.AA., “Ce e nou în culturile latino-americiane”, *România literară*, núm. 26, 1970, pp. 20-21.

S.a., “Calitățile de romancier și critic” (nota), *România literară*, núm. 4, 1971, p. 22.

IGNAT, N. F., “Carlos Fuentes – Moartea lui Artemio Cruz”, *Contemporanul*, núm. 34, 1972, p. 2.

S.a., “Carlos Fuentes despre o nouă dimensiune literară”, *România literară*, núm. 37, 1972, p. 30.

IS.a., “Punțile cunoașterii și ale prietenei”, *Secolul 20*, núms. 5-6, 1975, pp. 7-8.

NISTOR, CORNELIU, “Ipostaze ale literaturii hispano-americiane”, *Orizont*, núm. 8, 1980, p. 8.

- NOVĂCEANU, DARIE, "Carlos Fuentes mitologia și poetul", *România literară*, núm. 8, 1980, p. 20.
- S.a., "Fuentes despre Carpentier", *România literară*, núm. 15, 1980, p. 22.
- ANTIP, FELICIA, "Îndepărtatele relații ale lui Carlos Fuentes", *România literară*, núm. 17, 1982, p. 22.
- GEORGESCU, PAUL ALEXANDRU, "Carlos Fuentes", *România literară*, núm. 17, 1988, p. 20.
- S.a., "Eseuri de Carlos Fuentes", *România literară*, núm. 35, 1988, p. 22.
- GEORGESCU, PAUL ALEXANDRU, "Scriitorii latino-americani și anticomunismul", *Tribuna*, núm. 43, 1990, p. 5.
- PIVOT, A., "Scriitorii față în față cu scriitorii" (conține una corta nota sobre Fuentes), *Orizont*, núm. 22, 1990, p. 14.
- IGNAT, N. F., "Renașterea romanului latino-american", *Contemporanul*, núm. 47, 1992, p.11.
- MARTIN, ANGELA, "Carlos Fuentes: Culturile vor defini noua ordine mondială" (entrevista a Carlos Fuentes), *Revista 22*, núm. 47, 1994, pp. 19-20.
- S.a., "Carlos Fuentes acuzat de plagiat" (nota sobre el infundado plagio de Fuentes), *România literară*, núm. 17, 1996, p. 15.
- S.a., "Fuentes la frontieră" (nota sobre la aparición de *La frontera de cristal*), *România literară*, núm. 28, 1996, p. 22.
- S.a., "Premios" (nota sobre la recepción del Premio de la Latinidad por Carlos Fuentes), *România literară*, núm. 21, 1999, p. 22.
- S.a. "Carlos Fuentes și Celibidache" (corta reseña de *El instinto de Inez*), *România literară*, núm. 24, 2001, p. 23.
- POPOVICI, IULIA, "Diana, zeița înfrântă, pe marginea unui roman" (reseña de *Diana o la cazadora solitaria*), *România literară*, núm. 39, 2001, p. 28.
- GRUIA, IOANA, "Carlos Fuentes și noaptea romanului american", *Observator cultural*, núm. 188, 2003, p. 12.
- JELA, DOINA, "Mexic 2020" (reseña de *La silla del águila*), *România literară*, núm. 48, 2004, p. 28.
- GRIGORE, RODICA, "Labirinturile Constanței" (reseña de *Constancia*), *Cultura*, núm. 43, 2006, p. 11.

- CONSTANTINESCU, CLAUDIU, “Constancia” (corta reseña de *Constancia*), *Dilema veche*, núm. 123, 2006, p. 14.
- IONESCU, DAN, “Cultura vă recomandă” (nota sobre *Inquietante compania*), *Cultura*, núm. 26, 2007, p. 13.
- DUMITRACHE, SILVIA, “Tragica întâlnire a noului cu tradițiile” (reseña de *Todos los gatos son pardos*), *Oglinda literară*, núm. 79, 2008, p. 3596.
- GRIGORE, RODICA, “Carlos Fuentes. Tentația realității și fascinația scenei” (reseña de *Inquietante compania*), *Euphorion*, núms. 3-4, 2010, p. 22.
- RĂSUCEANU, ANDREEA, “Carlos Fuentes la Université Sorbonne Nouvelle”, *Observator cultural*, núm. 339, 2011, p. 28.
- NĂSTASE, MIHAI RĂZVAN, “Hazard sau premeditare?” (reseña de *La voluntad y la fortuna*), *România literară*, núm. 41, 2011, p. 22.
- STANCIU, VIRGIL, “Moartea lui Carlos Fuentes”, *Tribuna*, núm. 235, 2012, p. 23.
- BARNA, HORIA, “Carlos Fuentes – sursa mexicană”, *Observator cultural*, núm. 367, 2012, p. 24.
- S.a. “A murit Carlos Fuentes” (nota sobre la muerte de Carlos Fuentes), *România literară*, núm. 21, 2012, p. 23.
- GRIGORE, RODICA, “Voința, norocul și (mai ales) puterea” (reseña de *La voluntad y la fortuna*), *Cultura*, núm. 10, 2012, p. 10.
- POPA, DUMITRU RADU, “Adios, Carlos Fuentes... [in memoriam]”, *Scrisul românesc*, núm. 7, 2012, p. 15.
- GRIGORE, RODICA, “Fals tratat despre fericire” (estudio sobre *Todas las familias felices*), *Viața românească*, núms. 11-12, 2012, pp. 181-185.
- SINGER, ALEXANDRU, “Carlos Fuentes — o lectură doar cu cinci lei” (reseña de *En eso creo*), *Observator cultural*, núm. 469, 2014, p. 16.

BIBLIOGRAFÍA

- CSIKÓS, ZSUZSANNA, “La recepción del *boom* hispanoamericano en Hungría: algunas aportaciones”, en *Cuadernos del CILHA*, vol. 19, núm. 28, 2018, pp. 17-33.

- EVEN-ZOHAR, ITAMAR, *Polisistemas de cultura*, Tel Aviv, Universidad de Tel Aviv, Laboratorio de Investigaciones de la Cultura, 2017.
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR, “La posición de la literatura traducida en el polisistema literario”, en Montserrat Iglesias Santos (coord.), *Teoría de los polisistemas*, Madrid, Arco Libros, 1999, pp. 223-232.
- FUENTES, CARLOS, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- GEORGESCU, PAUL ALEXANDRU, *Literatura latino-americană în lumină sistemică*, Craiova, Scrisul Românesc, 1979.
- GOLDIȘ, ALEX, *Critica în tranșee*, Bucarest, Cartea Românească, 2011.
- ILIAN, ILINCA, “Contexto y recepción de la literatura latinoamericana del siglo xx en la Rumanía socialista”, en *Cuadernos del CILHA. Estudios de la cultura literaria latinoamericana. Dossier: El boom latinoamericano detrás de la Cortina de Hierro*, vol. 19, núm. 28, 2018, pp. 45-62.
- ILIAN, ILINCA, “Las traducciones de la literatura latinoamericana en la Rumanía de hoy”, en *Colindancias – Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, núm. 9, 2018, pp. 57-90.
- MIRCEA MIHĂIEȘ, “Pierdut în Protocronia V”, *La Punkt*, 26 de octubre de 2017, consultado el 26 de marzo de 2019, <https://www.lapunkt.ro/author/mirceamihaies/page/2/>.
- NEGRICI, EUGEN, *Literatura română sub comunism. Proza*, Bucarest, Editura Fundației Pro, 2003.
- NEMRAVA, DANIEL, “Del boom a la bolañomanía en el campo literario checo: la creación y la transformación del canon literario en el contexto político de las últimas décadas del siglo xx”, en *Cuadernos del CILHA*, vol. 19, núm. 28, 2018, pp. 63-68.
- TOMA-MACREA, Ioana, *Privilighenția. Instituțiile literare în comunismul românesc*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2009.

MEDIO SIGLO DE CARLOS FUENTES EN EL IDIOMA SERBIO (SERBO-CROATA)

BOJANA KOVAČEVIĆ PETROVIĆ

UNIVERSIDAD DE NOVI SAD

LA PUBLICACIÓN DE *La muerte de Artemio Cruz* (*Smrt Artemija Kruza*, traducción de Edita Marijanović) en la ciudad yugoslava de Zagreb (hoy la capital de Croacia) en 1969 despertó inmediatamente el interés por el joven escritor, cuya novela representaba la “definitiva afirmación del autor mexicano Carlos Fuentes y la reversión de su creación literaria”, como se afirmaba en la solapa del libro. El posfacio de la novela lo escribió el futuro jefe del Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Belgrado, Dalibor Soldatić, que nació en Argentina y estudió en la UNAM, y que además aprobó “el tercero y el cuarto curso en un año e hizo su tesis de maestría en la misma universidad, titulada *La nostalgia en la obra poética de Rafael Alberti*, en sólo un año y con las mejores notas”.¹⁴⁷ El propio Soldatić, en el primer posfacio dedicado a Carlos Fuentes jamás publicado en tierras balcánicas, ofreció la primera traducción de los títulos de sus libros, comentó que *Aura* se consideraba uno de los mayores logros de la narrativa mexicana, que Fuentes asimiló en sus obras tanto la tradición mexicana como la mundial y que representaba el mayor símbolo de la literatura mexicana en el mundo.¹⁴⁸ Otros apuntes significativos del joven hispanista yugoslavo afirmaban que el lenguaje literario de Fuentes se podía comparar con el arte plás-

147 Bojana Kovačević Petrović, “Dalibor Soldatić y la literatura hispanoamericana en Serbia, Identitet, mobilnost i perspektive u studijama jezika, književnosti i kulture”, *Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu i Odeljenje za poslovnu administraciju Univerziteta*, Gabrijele D’Anuncio u Kjetiju-Pesakri, Belgrado, 2017, p. 456, consultado en http://doi.fil.bg.ac.rs/pdf/eb_book/2017/imp/imp-2017-ch20.pdf.

148 Dalibor Soldatić, “Carlos Fuentes”, Carlos Fuentes, *Smrt Artemija Kruza*, Zagreb, Zora, 1969, p. 251.

tico, que sus palabras siempre escondían varias implicaciones que el lector debería revelar; y que, por otro lado, el autor se desprendió de los impactos previos y asimiló las influencias de Faulkner, Joyce, Huxley, Octavio Paz, Salvador Novo, haciéndose un escritor universal.¹⁴⁹

La misma novela de Carlos Fuentes reapareció en el idioma serbio cuarenta y seis años después. La publicó la Editorial Dereta (con traducción de Sandra Nešović con un gran retoque del editor Aleksandar Šurbatović y la consulta de la primera edición y la versión inglesa). Esta vez sin posfacio, pero de nuevo con el texto en la solapa y la contraportada que informaba al lector que la obra de Carlos Fuentes ha sido traducida a veinticuatro idiomas y que su autor tenía uno de los puestos de honor en el panteón de los escritores mexicanos. El editor anotó que muchos críticos consideraban a *La muerte de Artemio Cruz* una obra maestra, la mejor novela de Fuentes e incluso la primera obra del realismo mágico, en vísperas del boom de la literatura latinoamericana. Asimismo, se trataba de una íntima guía por el alma de México moderno, por la herencia de su pasado y por los temores de la época contemporánea¹⁵⁰. En la portada, para atraer al público lector, había un comentario interesante: “El ciudadano Kane de la literatura mundial”, porque Carlos Fuentes efectivamente había visto esa película cuando tenía 10 años y desde entonces la tenía presente.

La siguiente obra de Fuentes se publicó en 1978: *Aura* (Editorial Prosveta, Belgrado), traducida por Branko Anđić, uno de los traductores más elogiados en estas tierras. Además de ofrecer una traducción lograda, Anđić (que también se dedica a la teoría literaria) escribió un importante posfacio titulado “Más allá de la alucinación”, que dio una nueva luz a la vida y la obra de Carlos Fuentes, por primera vez mencionando su gran talento para observar y su pasión para explorar y averi-

149 *Ibid.*, p. 253.

150 Karlos Fuentes, *Smrt Artemija Cruza*, traducción de Sandra Nešović, edición de Aleksandar Šurbatović Belgrado, Dereta, 2015.

guar, a fondo, la esencia de la identidad mexicana.¹⁵¹ Gracias a Anđić, que una década después se iría a Buenos Aires como corresponsal de la agencia yugoslava de prensa TANJUG, nos hemos dado cuenta de que Fuentes era ya un pensador independiente a favor de las soluciones socialistas avanzadas, que rechazaba comprometerse con ningún esquema o dogma y afirmaba que la revolución se había vuelto inerte y que las circunstancias socio-políticas del Estado mexicano, a la vez retrasado y moderno, llevaron al masacre en la Plaza de las Tres Culturas y a todas las consecuencias de esa tragedia. Esta novela corta despertó un nuevo interés por parte de un país (Yugoslavia), en la época de Tito, tanto por Carlos Fuentes como en la literatura mexicana, sobre todo porque en aquellos años México ya era un país muy amistoso y en los años setenta abrió sus puertas a muchos artistas yugoslavos; esa amistad jamás cesaría, a pesar de la desintegración de Yugoslavia (1990-1991), sanciones, guerras y bombardeos. La publicación de *Aura* en 1978 produjo un verdadero torbellino literario en el país balcánico, que ya había demostrado gran interés en la literatura latinoamericana, y el público literario monolingüe serbo-croata-bosnio-montenegrino quedó impresionado por el autor que directa y francamente se enfrentaba con el problema de la identidad. En una escenografía mitológica y con toda la abundancia barroca de las reducidas palabras fuentesianas, el público yugoslavo se encontró con una lectura emocionante e intuitiva, una erótica trampa literaria, tejida de puro arte mexicano.

El mismo año de 1978 los dos hispanistas pioneros, Dalibor Soldatić y Branko Anđić, dieron otro paso a la recepción de la literatura hispanoamericana en Yugoslavia, editando un dossier titulado “La biblioteca de Babel” e introduciendo una nueva generación de escritores indo-afro-iberoamericanos al público lector serbo-croata. En su ensayo “La novela hispanoamericana hoy”, Dalibor Soldatić afirmó que el “así

151 Branko Anđić, “Dalje od halucinacije” (*Aura* u pripovedačkom svetu Karlosa Fuentes), Karlos Fuentes, *Aura*, Belgrado, Prosveta, 1978, p. 56.

llamado *boom* empezó en 1958 con la novela *La región más transparente* del mexicano Carlos Fuentes, una visión de la metrópolis mexicana y un análisis amargo de los resultados de la revolución mexicana, un contraste entre el esplendor, la riqueza de la burguesía y la pobreza indígena”.¹⁵² A continuación, Soldatić explicó que Fuentes continuaría la exploración de la definición y de los elementos auténticos de la identidad mexicana, un producto de la permanente lucha entre lo mexicano y lo español. Soldatić concluyó su texto con una observación significativa: que asimismo en Yugoslavia había empezado el *boom* de la novela hispanoamericana gracias a las traducciones de las obras de García Márquez, Miguel Ángel Asturias, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Ernesto Sábato... pero que su recepción era todavía bastante invisible, debido a la muy corta tradición hispánica y escasos artículos, estudios, reseñas y textos sobre la literatura de ese continente. El futuro profesor de Filología Hispánica de la Universidad de Belgrado también anotó¹⁵³ la variable calidad de las traducciones (lo cual desde luego cambiaría en las próximas décadas) y la indefinida política editorial (que en la mayoría de los casos sigue siendo igual).

La última publicación (en 1985) de una obra de Carlos Fuentes en la época de Yugoslavia fue, al mismo tiempo, su obra capital: *Terra Nostra* (1975), que formaba parte de la primera serie de libros traducidos del español al serbio, titulada “Novela hispanoamericana”, publicada por seis editoriales unidas, de Belgrado y Sarajevo, y seleccionada por Anđić y Soldatić, quienes tras un gran dilema (cómo escoger los diez libros más importantes, a quién excluir, cómo traducirlos...) al final escogieron los libros que no se habían publicado antes en Yugoslavia.¹⁵⁴ La excelente traducción de la novela de Fuentes por Marica Josimčević fue apoyada por dos amplios posfacios de 40 páginas, escritos por Soldatić

152 Dalibor Soldatić, “Hispanoamerički roman danas”, *Delo*, Año 2, libro 24, núm. 8/9, 1978, p. 37.

153 *Ibid.*, p. 41.

154 Kovačević, *op. cit.*, p. 463.

y la propia traductora, e impregnados por una detallada crítica con muchos elementos biobibliográficos y por un profundo análisis de la obra. Subrayando la particular visión de la historia en esa novela,¹⁵⁵ la importancia del libro *Cervantes o la crítica de la lectura* para la interpretación de *Terra Nostra*,¹⁵⁶ la dualidad entre verdades y mentiras, la semejanza entre la estructura de la novela y la de El Escorial¹⁵⁷ y una nueva visión de los elementos barrocos en la nueva novela hispanoamericana,¹⁵⁸ Soldatić por primera vez articuló la esencia de la obra fuentesiana: el enfrentamiento del lector con la realidad total, a través de la relación entre lo real objetivo y lo real imaginario¹⁵⁹ y caracterizó la novela como un monumento dedicado al mundo hispano.¹⁶⁰ Por otro lado, la traductora “comentó que había aceptado el trabajo prácticamente sin pensar, tras leer quince páginas de la novela”¹⁶¹ e hizo una compleja clasificación de los personajes. El posfacio de la traductora concluye con su reflexión sobre el lenguaje (una avalancha de palabras que nos absorben, cambiando de registro, de persona y de puntos de vista), el ritmo (que dependía de la situación, del ambiente y de los propios personajes) y los elementos estilísticos de la novela (de un estilo épico-histórico a un cuento de hadas). Entre los muchos atributos que se podrían utilizar para el estilo de Fuentes, la traductora serbia de *Terra Nostra* lo considera colorido, elegante, carnal, misterioso, poético, solemne, valiente, despeinado, pintoresco y jugoso.¹⁶²

Cinco años después del enorme éxito de la mencionada serie de libros, ocurrió la desintegración de Yugoslavia que por consiguiente produjo una brecha editorial. La próxima obra de Carlos Fuentes se

155 Marica Josimčević, “Osvrt na pojedine aspekte romana *Terra Nostra*”, Karlos Fuentes, *Terra Nostra*, Belgrado, Grupo de Editores, 1985, p. 402.

156 *Ibid.*, p. 403.

157 *Ibid.*, p. 405.

158 *Ibid.*, p. 406.

159 *Ibid.*, p. 407.

160 *Ibid.*, p. 410.

161 Kovačević Petrović, *op. cit.*, p. 463.

162 Josimčević, *op. cit.*, p. 435.

publicará en Serbia quince años después, en 2000, y será su primer libro de cuentos en ese idioma: *El naranjo*.¹⁶³ Aunque sin prefacio o posfacio, el libro tiene una amplia nota en la contraportada, que explica que el complejo tejido del lenguaje de Fuentes ha encontrado un mediador digno entre el autor y los lectores gracias a la inspirada traducción de Todorović. *El Instinto de Inez*¹⁶⁴ fue publicado en idioma serbio sólo dos años después de su publicación en la versión original. En la corta nota al final del libro, el editor Vasa Pavković destaca que Carlos Fuentes, con la fuerza de su imaginación artística penetra en lo mítico, lo primario, estableciendo una comparación entre la lengua y el habla humano por un lado y la lengua del arte por el otro.¹⁶⁵ La misma casa editorial publicará tres años después la “autobiografía literaria” de Carlos Fuentes, *En esto creo*¹⁶⁶ con una corta nota de posfacio, otra vez del editor Vasa Pavković, quien afirma que a Fuentes le hizo falta toda una vida para escribir un libro como éste. Al serbio le parece que se esperaba del autor mexicano que escribiera sobre varios autores que respetaba, pero que, por otro lado, el lector atento podía descubrir la influencia e importancia de Borges en la obra fuentesiana. Elogiando el “ensayo” genuino dedicado a la novela como género y “polígono de imaginación y elocuencia”,¹⁶⁷ el editor destaca los textos dedicados a los tiempos modernos (latinoamericanos) y subraya que este libro representa uno de los mejores ejemplos del ensayo moderno.¹⁶⁸

Los próximos libros de Carlos Fuentes se publicaron en serbio según el siguiente orden: *Diana o la cazadora solitaria (Dijana ili usamljena boginja lova*, trad. Bojana Kovačević Petrović, KOV, 2006), *Todas*

163 Karlos Fuentes, *Narandža*, traducción de Milorad Todorović-Kapiten, Belgrado, Beopolis, 2000.

164 Karlos Fuentes, *Inesin instink*, traducción de Olivera Bulajić, Belgrado, Narodna knjiga, 2002.

165 *Ibid.*, p. 155.

166 Karlos Fuentes, *Ono u šta verujem*, traducción de Sandra Nešović, Belgrado, Narodna knjiga, 2005.

167 Vasa Pavković, “Fuentesov abecedarijum”, *Ono u šta verujem, ibid.*, p. 277.

168 *Ibid.*, p. 278.

las familias felices (Srećne porodice, trad. Ksenija Šulović, Arhipelag, 2008), *Adán en Edén (Adam u raju*, trad. Ksenija Šulović, Arhipelag, 2010), *Voluntad y fortuna (Volja i sudbina*, trad. Ksenija Šulović, Arhipelag, 2013), *Chac Mool (Čak Mol*, trad. Bojana Kovačević Petrović, kov, 2015), *La muerte de Artemio Cruz* (ya mencionado), *El espejo enterrado (Zakopano ogledalo*, trad. Bojana Kovačević Petrović y Ksenija Šulović, Akademska knjiga, 2017), *Aquiles o El guerrillero y el asesino (Ahil ili Gerilac i ubica*, trad. Dalibor Soldatić, Tanesi, 2017). En 2019 se publicó la primera tesis doctoral sobre la obra de Carlos Fuentes en la región de ex Yugoslavia (*Carlos Fuentes en búsqueda de la identidad*, de Bojana Kovačević Petrović, editada por Akademska knjiga) y el próximo libro que se publicará supuestamente en 2019 es *Los años con Laura Díaz* (traducido por Bojana Kovačević Petrović y editado por Akademska knjiga).

Por lo visto, Carlos Fuentes no deja de interesar a los editores y a los traductores. Además, en los últimos años el interés en su obra ha aumentado y una de las razones es el gran interés del público lector en sus libros, las buenas editoriales que los publican y su prosa actual o atemporal. A pesar de los modestos tirajes (de entre 500 a 1 000 ejemplares), las obras de Carlos Fuentes publicadas en Serbia se pueden encontrar (comprar, entender) también en Bosnia y en Montenegro, mientras Croacia hace sus propias (y además magníficas) traducciones.

A continuación, enfocaré este artículo hacia mi propia experiencia como traductora de varias obras de Carlos Fuentes.

Memorias de una traductora fuentesiana

Carlos y Diana

Mi primer encuentro traductológico con Carlos Fuentes ocurrió a principios del año 2006, cuando el director de la casa editorial KOV, Petru Krdu, de la ciudad serbia de Vršac, me ofreció que tradujera *Diana o la cazadora solitaria*, la novela que él había leído en francés y que le sobrecogió por su poder eruptivo. Como ya había traducido unos

libros del español, y como desde estudiante ya soñaba con traducir por lo menos una obra de Carlos Fuentes, lo acepté con entusiasmo.

El proceso de investigación, traducción y edición duró (sólo) seis meses. La primera fase fue, desde luego, interesante y productiva: tenía que enterarme detalladamente de la vida y los intereses de Carlos Fuentes, responder a mi propia pregunta por qué el autor tituló *Diana* a su novela, explorar las relaciones entre México y los EEUU y los complejos vínculos entre un latino y una gringa, basados en la brecha entre los norteamericanos “inocentes” y los mexicanos siempre “culpables”. Uno de los temas que Fuentes mencionaba en varias ocasiones fue la expropiación petrolera de Lázaro Cárdenas en 1938 y la masacre de Tlatelolco en 1968, cuando la muerte se presentó al pueblo mexicano de la manera más horrorosa. Empezando con esas informaciones para orientarme, entré en una de las prosas más poéticas del autor mexicano. ¿Qué opinaba, qué sentía, dónde se encontraba mientras escribía estas líneas?: “No hay peor servidumbre que la esperanza de ser feliz. Dios nos promete un valle de lágrimas en la tierra. Pero ese sufrimiento es, al cabo, pasajero. La vida eterna es la eterna felicidad”.¹⁶⁹ Las palabras que selecciona cabían perfectamente en la lengua serbia, en el alfabeto cirílico que el editor eligió variante para el futuro libro. No hacía falta añadir ni omitir nada, me parecía que lograba transmitirlo todo como si hubiera sido escrito en serbio. Aunque Carlos Fuentes nunca escribía poesía (y su hijo, en cambio, sí), esta novela estaba impregnada de emoción poética, esta narrativa era turbulenta, flamante, llena de la pasión del autor (un legítimo Don Juan que elogiaba tanto en *Diana*), que evocaba sus propios recuerdos de un amor fugaz y eruptivo con Diana Soren, es decir Jean Seberg, el ícono de la nueva ola del cine francés. Para entender a los dos, necesitaba conocer mejor a esa actriz rubia y encantadora, cuya trágica muerte en 1979 (nueve años después de la relación amorosa con el mexicano) causó un verdadero luto mundial.

169 Carlos Fuentes, *Diana o la cazadora solitaria*, Madrid, Punto de Lectura, 2003, p. 9.

Para traducir una obra de Carlos Fuentes no es suficiente, ni de lejos, tener un buen conocimiento de la lengua (tanto española como materna). Es sólo una condición previa para poder penetrar en el mundo de un erudito y cosmopolita que implementa todos sus amplios y profundos conocimientos en lo que escribe. Tanto traducirlo como leerlo exige un ser entero, un *alma pura*, una persona abierta para navegar por su océano literario, ya con bonanza ya con tempestad. No era el idioma lo que me preocupaba, sino una enorme cantidad de referencias que necesitaba descifrar, (re)conocer o reflexionar para transmitir las propiamente a otro idioma: San Juan de la Cruz¹⁷⁰, Prometeo (11), Luchino Visconti (13), una serie de actrices (de Greta Garbo a María Félix), Tomas Mann (14), Onán (76), brujas macartistas (77), falangsterio (81).

Revisando las notas a los márgenes de las páginas de *Diana*, la primera palabra desconocida que encuentro es: el “*incanjeable* rostro de Dirk Bogarde” (14), un adjetivo que pude encontrar en los diccionarios de los cuales disponía, pero la supuse, intuí, concluí (canje-intercambio): irrepitible, inolvidable, único, insustituible. Releyendo a este propósito las notas puestas durante el proceso de la traducción, dos párrafos después observo otras expresiones: ilusiones *espúreas* (15), apuntadas como *espurias*, falsas; *adoquines* y memorias (33); *olanes* de la falda de la China Mendoza (33), *menjurjes* o mejunjes (52), *malencarada* o mal encarada (95), *güevona* o huevona (111), *muina* o disgusto (129), *nemotécnico* o mnemotécnico (154), *huitlacoche* o cuitlacoche (177). Obviamente tuve la necesidad de volver a leer los mitos sobre Diana-Artemisa, esa “virgen cazadora cuyas flechas adelantaban la muerte de los impíos” y Cibele, “patrona de los orgiastas que en su honor se castraban a la luz de la luna” (51). Este libro es una oda a Diana Soren-Jean Seberg, o como el autor la enumera: “Diana, Artemisa, Cibele, Astarté, Diosa original...” (64), y asimismo a la literatura y la humanidad.

170 *Ibid.*, p. 10. Las citas subsecuentes pertenecen a la misma novela; se indicará entre paréntesis el número de página.

Esta única novela autobiográfica de Carlos Fuentes abunda en nombres, títulos, topónimos, cuyo valor lingüístico no corresponde siempre a la lengua serbia: es imprescindible encontrar cómo habían sido traducidos los títulos de *Las confesiones* de Nat Turner, *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer, *Por un puñado de dólares...* Y desde luego prestar atención en la transliteración (obligatoria en el idioma serbio) de los nombres franceses: Louis Jouvet, Musset (21), Lenau, Duchamp (22), entre muchos otros. Tengo un dilema: ¿Hice bien al dejar la expresión *marchands de tableaux* en francés, como lo hizo Fuentes, o hacía falta poner la nota al pie de la página para explicar esa expresión? Por otro lado, ese dilema no lo tuve con la palabra francesa *desolé* (46), con la cual el autor hace un juego de emociones, y con la expresión *les couples qui se ratent* (60) tampoco: la traducción no fue necesaria: la hizo el propio autor.

Carlos Fuentes es extremadamente preciso en las expresiones que utiliza, cada palabra está bien pensada y argumentada, especialmente las que eligió para transmitir sus propias emociones (o las de sus personajes). Otra tarea para su traductor era “un *pis aller*, un *a falta de otra cosa*, o como expresivamente se dice en México, un *peoresnada*” (47). Afortunadamente, en el idioma serbio existe precisamente la misma vieja expresión coloquial, *bolje išta nego ništa*, y cupo perfectamente bien en la traducción. Por otro lado, el momento más delicado lo encontré en el capítulo VI: el Carlos Fuentes más íntimo, su genuino *homo eroticus* que exigió un legítimo traductor erótico. ¿Qué hacer con las palabras jugosas y sonoras que Fuentes evocaba describiendo los sabores de Diana: “mamey, guayaba, zapote, guanábana, mango...”? (49) Dejarlas tal cual, lo sigo considerando la mejor opción. Al lector le queda todo claro.

Repasando tanto la novela en original como mi traducción, encuentro una palabra marcada en el texto: *estajanovistas* (59), *stahanovljevska* (ser). Aquí sí he optado por poner la nota al pie de la página. A pesar de que el mundo occidental en general considera que todas las lenguas eslavas tienen mucho en común y que el idioma serbio (croata, bosnio) se

parece al ruso, en realidad las diferencias son enormes. Pocos lectores en Serbia, salvo unos expertos, se acordarían del minero soviético Alekséi Stajánov que provocó todo un movimiento al excavar 102 toneladas de carbón en un turno, y me doy cuenta de que tampoco lo sabría el lector común en español: Carlos Fuentes nos obliga y anima, tanto a su traductor como a su lector, que nos informemos, eduquemos, ampliemos nuestros conocimientos de los acontecimientos importantes en la historia.

El valor exquisito de *Diana o la cazadora solitaria* es una serie de preguntas que el autor se hace a sí mismo, los dilemas de su propio ser: “Si se agotó la vena original de mi literatura, ¿cuál sería la nueva?” (73). En esta novela, más que en ninguna otra del autor mexicano, las confesiones de Nat Turner se vuelven las confesiones de Carlos Fuentes: sus reflexiones sobre literatura, su relación con su propia escritura, impregnan la obra desde el principio hasta el final: “Literatura libera nuestra imaginación gráfica” (14), “La literatura es mi verdadera amante, y todo lo demás, sexo, política, religión si la tuviera, muerte cuando la tenga, pasa por la experiencia literaria, que es el filtro de todas las demás experiencias de mi vida” (30); “me dije que si no traicionaba a la literatura, no me traicionaba a mí mismo” (38-39); “Con Diana Soren en mis brazos, llegué a sentir que no había escrito nada con anterioridad” (63), y por fin, lo que quedaba claro desde el primer libro del autor mexicano en *Diana* retoma una formulación íntima:

Con razón o sin ella, yo he vivido para escribir. La literatura, casi desde la infancia, ha sido para mí el filtro de la experiencia, desde el temor a un castigo paterno hasta la noche de amor más reciente. Sexo, política, alma, todo pasa para mí por la experiencia literaria. La expectativa del libro refina y fortalece los datos de la vida vivida (116).

Fuentes termina sus pasajes meditativos sobre literatura reflexionando sobre el lector: “El *otro* del escritor no está allí, hecho y derecho, esperando lo que espera que le den. El *lector* debe ser inventado por el *autor*,

imaginado para que lea lo que el autor *necesita* escribir, no lo que espera de él” y se hace otras preguntas: “¿Dónde está ese lector? ¿Escondido? Hay que buscarlo. ¿Nonato? Hay que esperar pacientemente a que nazca” (210). Desde luego, trece años después, conociendo casi toda su obra literaria, no tenemos ninguna duda al afirmar que Carlos Fuentes es el autor del siglo XXI. Así de visionaria ha sido su obra y así de importantes son sus traducciones a otros idiomas.

DOS CUENTOS (SOBRE)NATURALES

Traducir cuentos de Carlos Fuentes es otro tipo de experiencia para un traductor. La intentaremos transmitir con base en dos relatos diferentes, uno *sobrenatural* —“Chac Mool”— y otro *natural* —“Un alma pura”.

“CHAC MOOL”

Puesto que se trata de uno de los primeros escritos de Carlos Fuentes, publicado en su libro inaugural *Los días enmascarados* (1954), no extraña que el joven autor haya escogido el nombre de un antiguo dios para presentar su idea original, crucial e innovativa en esa época: la indestructible herencia prehispánica del México moderno¹⁷¹ que hizo ese cuento uno de los más significativos de la literatura mexicana en general.

A primera vista, “Chac Mool” no es un texto difícil para traducir: frases bastante cortas, palabras claras, emblemáticas preguntas del futuro autor exitoso, estilo consistente. Por otro lado, la estructura exige mucha atención del traductor, le pide que diseccione el texto, que investigue las leyendas sobre el dios de la lluvia, que busque esas misteriosas esculturas precolombinas diseminadas por Mesoamérica. Traduciendo el cuento temprano de Carlos Fuentes hay que matizar esas viñe-

171 Bojana Kovačević Petrović, *Karlos Fuentes u potrazi za identitetom*, Novi Sad, Akademska knjiga, 2019, p. 22.

tas del diario de Filiberto, la víctima del dios antiguo que le exige una ofrenda para poder seguir viviendo. En otras palabras, para transmitir el “Chac Mool” a otro idioma, el traductor debe cumplir con varias tareas dadas por el autor: la puntuación, la intertextualidad, las onomatopeyas (glu-glu) los símbolos indígenas (agua, loto, cacto), los nombres como Huitzilopochtli, Tlaxcala, Teotihuacán, Tláloc, Lagunilla... y por fin, la metamorfosis de Filiberto por dentro, sus miedos y zozobras. Otra capa del cuento es el humor moderado y ocasional: “He debido proporcionarle sapolio para que se lave el estómago que el mercader le untó de *ketchup* al creerlo azteca”, en la nota que el propio autor puso al pie de la página: “Filiberto no explica en qué lengua se entendía con el Chac Mool”,¹⁷² “Hoy descubrí que en las noches el Chac Mool sale de casa. Siempre, al oscurecer, canta una canción chirriona y anciana, más vieja que el canto mismo”,¹⁷³ “Que se adueñe de todo el Chac Mool: a ver cuánto dura sin mis baldes de agua”.¹⁷⁴

Asimismo, hay que tener en cuenta que la historia empieza *in media res*, como la mayoría de las obras fuentesianas: “Hace poco tiempo, Filiberto murió ahogado en Acapulco”¹⁷⁵ y para poder atrapar inmediatamente al lector, según el autor lo tenía previsto, no debería perder la fuerza expresiva en la lengua meta. Lo mismo ocurre con la última frase: “Dígale a los hombres que lleven el cadáver al sótano”.¹⁷⁶

“UN ALMA PURA”

Este cuento “natural” de Carlos Fuentes, publicado por primera vez en el libro *Cantar de ciegos* en 1964, es un verdadero hilo de Ariadna. Igual que el “Chac Mol” o *La región más transparente* (“Mi nombre es Ixca Cienfuegos”), *Instinto de Inez* (“No tendremos nada que decir sobre

172 Carlos Fuentes, *Cuentos sobrenaturales*, Madrid, Alfaguara, 2007, p. 12.

173 *Ibid.*, p. 13.

174 *Ibid.*, p. 14.

175 *Ibid.*, p. 7.

176 *Ibid.*, p. 14.

nuestra propia muerte”), *La cabeza de la hidra* (“A las ocho en punto de la mañana, Félix Maldonado llegó al Sanborns de la Avenida Madero”), *Aura* (“Lees ese anuncio: Una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días”), *Cristóbal Nonato* (“México es un país de hombres tristes y de niños alegres”), *Gringo viejo* (“Ella se siente sola y recuerda”), *Los años con Laura Díaz* (“Conocía la historia. Ignoraba la verdad. Mi presencia misma era, en cierto modo, una mentira”), *Un alma pura* absorbe al lector en la historia sin vacilación: “Juan Luis. Pienso en ti cuando tomo mi lugar en el autobús que me llevará de la estación al aeropuerto” (2001: 83).¹⁷⁷ Como un *medium* entre el autor y los lectores, el traductor debe captar el momento creativo cuando el orden se vuelve caos, y el amor llega a ser muerte. El gran maestro de las letras mexicanas relata un crimen perfecto sin arma, una situación que no pertenece a ninguna época ni generación, pero por otro lado refleja un problema de la identidad mexicana, en este caso, el tabú llamado incesto. Igual que toda la obra de Carlos Fuentes, como ya hemos mencionado, es un constante diálogo (por cierto, en este cuento es monologal e imaginado), por lo cual es imprescindible que asimismo el traductor lo establezca con el autor para poder entenderle.

Como siempre, mi dilema empezó con la cita, una de las herramientas preferidas del escritor mexicano, cuya cada obra empieza, incluye o termina con las citas en español, francés o/e inglés. En este caso decidí traducirla, porque estaba vinculada con el propio título del cuento. Investigando mis propias traducciones a este propósito, me he dado cuenta de que traduje *Un alma pura* de un soplo; eso pasa muy pocas veces. *Un alma pura* es una escritura que exige precisamente esa aproximación, una dedicación completa a un texto que está en constante movimiento. En cuanto a los cambios que he hecho transmitiendo el cuento de un idioma a otro, básicamente me limitaba a la transformación de algunas palabras interrogativas en las frases afirmativas y las

177 Carlos Fuentes, *Dos cuentos*, México, UNAM, 2008, p. 18.

pasivas en activas (“nadie fue torturado o asesinado o engañado”)¹⁷⁸, por la naturaleza del lenguaje serbio.

Lo que desde luego me parecía necesario durante el procedimiento de la traducción de *Un alma pura* era sentir la empatía con la protagonista, Claudia, hermana del fallecido Juan Luis, y hacer que los lectores sintieran sus emociones, identificarse con ellos: “Me estoy riendo, Juan Luis; detrás de una mueca que lucha por retener las lágrimas, empiezo a reír y todos los pasajeros a mirarme y a murmurar entre ellos”;¹⁷⁹ o “Sólo hubo un vacío: cuando tú cumpliste quince y yo sólo tenía doce y te dio vergüenza andar conmigo”.¹⁸⁰ Reconozco el mismo valor lingüístico-emocionante en la traducción serbia: el estilo de Fuentes es inspirativo y le atrae, empuja y guía al traductor para seguir sus propias palabras. Por otro lado, para asegurar la melodía y la armonía del cuento, necesariamente hay que leerlo en voz alta.

EL ESPEJO DEL MESTIZAJE

La traducción serbia de *El espejo enterrado. Reflexiones sobre España y América* fue un proyecto complejo que duró casi tres años. Cuando decidí escribir mi tesis doctoral sobre la identidad en la obra de Carlos Fuentes (un lugar común, a primera vista, pero un tema necesario para establecer una base en cuanto al problema crucial del mundo hispano en una cultura que carecía de ese tipo de conocimiento), mi tutor-supervisor, el profesor Dalibor Soldatić de la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado, me recomendó empezar mi investigación con el libro y la serie *El espejo enterrado*. Como en el proceso de la escritura de la disertación acudía a cada rato al ensayo de Fuentes, se me ocurrió aprovecharlo para traducirlo al serbio. Gracias al Programa de Apoyo a la Traducción del Fondo Nacional para la Cultura y la Artes del gobierno

178 *Ibid.*, p. 15.

179 *Ibid.*, p. 84.

180 *Ibid.*, p. 86.

mexicano, la editorial Akademaska knjiga obtuvo una subvención que cubrió todos los gastos de la publicación. Como las reglas del ministerio mexicano fueron muy estrictas: había que publicar el libro dentro de 12 meses y *El espejo enterrado* tenía unas 600 páginas, le ofrecí a la traductora Ksenija Šulović que participara en el proyecto.

El proceso de traducción fue emocionante y duro a la vez. Una materia tan amplia, una idea majestuosa y un autor cuyos conocimientos, erudición y elocuencia hicieron que ese ensayo se leyera sin aliento, exigieron una buena preparación. Había que buscar literatura adicional, encontrar palabras y expresiones adecuadas en el idioma serbio y —lo que a veces parece lo más difícil— reflejar en otro idioma y otra cultura esa pasión de Carlos Fuentes hacia su pueblo y la humanidad. Las circunstancias fueron muy favorables: fue todo un lujo traducir *El espejo enterrado* escribiendo la tesis sobre la identidad en la obra de Carlos Fuentes. Sin esa coincidencia, sin duda la traducción hubiera sido un trabajo más largo y exigente.

Revisando las versiones de la traducción, me voy acordando del proceso. *La vida y muerte del mundo indígena* es abundante en leyendas y referencias: necesité explorar el calendario azteca para traducir con precisión su descripción y buscar la leyenda de los Cinco Soles. La solución me la ofreció el propio Fuentes, con su libro *Los cinco soles de México*.¹⁸¹ Para transmitir al lector serbio la apariencia de los murales de Bonampak, el Templo del Sol o Coatlicue necesité verlos, investigarlos. Lo mismo me pidió Carlos Fuentes describiendo las pinturas de El Greco, sobre todo *El entierro del conde Orgaz*,¹⁸² *Las Meninas* de Velázquez,¹⁸³ los grabados de José Guadalupe Posada¹⁸⁴ o la novela ejemplar *El celoso extremeño* de Cervantes.¹⁸⁵ Con gran fervor traduje el

181 Carlos Fuentes, *Los cinco soles de México. Memoria de un milenio*, Barcelona, Seix Barral, 2000.

182 Fuentes, *El espejo enterrado*, p. 211.

183 *Ibid.*, p. 220.

184 *Ibid.*, p. 373.

185 *Ibid.*, p. 214.

subcapítulo “El hombre de La Mancha”, casi tan emocionante como el propio *Don Quijote* y en realidad he aprendido de Carlos Fuentes más que de cualquier otro escritor que traduje. Encuentro ciertas palabras y expresiones que me causaron problemas: la cita de *Popol Vuh* “que nazca la aurora sobre el cielo y la tierra. No habrá gloria hasta que exista la criatura humana”¹⁸⁶ es una de ellas. ¿Traducirlo con las palabras y la solemnidad bíblicas? ¿O hacer todo lo contrario? Opto por un valor mediano: la cita debe tener su propio volumen, su ambiente particular, su aura indígena. ¿Qué hacer con la palabra *encomienda*? Su significado es único y no tiene un equivalente en el idioma serbio. ¿Qué versión de *Don Quijote* utilizar para las citas que Fuentes infiltra en su texto? ¿Traducir a Quevedo?¹⁸⁷ No hay otro remedio...

Por cierto, Latinoamérica tiene cosas en común con la península balcánica. Durante mi traducción de *El espejo enterrado* surgió otro tema: la actitud de Fuentes en cuanto a los Balcanes, un eterno campo de batalla, cruce de caminos y territorio de intereses de los grandes poderes.

Traducir cualquier obra de Carlos Fuentes significa escucharla, leerla y palparla atentamente. Él hace innumerables preguntas a su traductor-lector-intérprete, le da muchas tareas y le ofrece pistas para cumplirlas. Me siento afortunada por haber podido traducir *El espejo enterrado*, y en general cualquier otra obra del gran autor mexicano.

CONCLUSIONES

Yugoslavia y luego Serbia fueron uno de los primeros países que empezaron a publicar las traducciones de la obra de Carlos Fuentes. Si no hubiera ocurrido la desintegración del país, es muy probable que el escritor mexicano hubiera sido uno de los más leídos y traducidos en las últimas cinco décadas. La mayoría de las casas editoriales que publica-

186 *Ibid.*, p. 210.

187 *Ibid.*, p. 213.

ron sus libros durante la época yugoslava ya no existen: desaparecieron con su país. Con el tiempo surgieron otras, cuyos editores volvieron a interesarse por la obra fuentesiana.

Traducir a Carlos Fuentes quiere decir que el traductor debe llevar un constante diálogo con el mundo y la persona del autor mexicano, sacar las verdades de una de las más grandes literaturas jamás escritas y además escuchar los latidos interiores de su propio ser traductológico. En los abundantes fragmentos fuentesianos con el toque de su preocupación general por el mundo, el traductor mismo debe estar totalmente inmerso en su tarea para transmitir todos los matices de la emoción del autor. ¿Qué es lo excepcional en traducir una obra de Carlos Fuentes? Desde luego su energía, su elocuencia, un enorme abanico de los temas tratados, una prosa en constante movimiento que impone su ritmo al traductor y un estilo elaborado que nos exige utilizar todos nuestros conocimientos, igual que investigar y aprender lo necesario para lograrlo. No es fácil en absoluto traducir obras de Carlos Fuentes, pero es inspirador y productivo: es un desafío que nos enriquece, nos enseña, nos hace esforzarnos y sacar lo mejor de nuestro talento y oficio.

En este artículo por primera vez hemos repasado las traducciones de las obras de Carlos Fuentes al idioma serbio —sus cuentos, ensayos y novelas. Por un lado, hay algo que parece obvio: para ser (buen) traductor de Fuentes es imprescindible ser también (buen) investigador de todo lo que escribe. Asimismo, por primera vez concluyo que cuando traduje *Diana o la cazadora solitaria*, “Chac Mool” y “Un alma pura” todavía no había entrado en el mundo académico, no había escrito un sólo artículo sobre su obra, ni había empezado mi tesis doctoral sobre su búsqueda de la identidad. De hecho, ni sabía que eso iba a ocurrir. Por consiguiente, terminando este artículo me parece que justo las traducciones que hice me dirigieron a explorar su obra de la manera más profunda, a leer centenas de artículos escritos sobre sus novelas y cuentos, y al final a empezar a investigar el único tema casi virgen que ha quedado sobre la obra fuentesiana: su visión de Europa y los Balcanes.

Estas reflexiones de ninguna manera quieren decir que es necesario ser docente o catedrático para poder traducir a Carlos Fuentes. Todo lo contrario: hay muy pocos traductores entre profesores, sobre todo porque el trabajo universitario exige muchísimo tiempo y esfuerzo. Lo veo como pura casualidad y entiendo que probablemente no me habría dedicado a la traducción si hubiera empezado a trabajar como profesora hace quince años. Por otro lado, cuando uno descubre la magia de traducir y empieza a navegar por esas aguas, ya no puede, ni quiere, dejar de hacerlo, porque es un oficio favorecido y afortunado a la vez que duro y exigente. En fin, la calidad de la traducción casi siempre depende del tiempo invertido en él.

A pesar de los catorce libros publicados en el idioma serbio, cabe decir que el autor mexicano merece unos tirajes más grandes y un público lector más amplio en Serbia, igual que las nuevas ediciones de los libros agotados. Desde luego, una de las posibilidades es hacerlo a través del apoyo y las subvenciones de los ministerios de México y España. Traducir a Carlos Fuentes, transmitir sus reflexiones, su sabiduría, erudición, filantropía, generosidad y virtuosidad dedicadas en cada obra a la identidad indo-afro-iberoamericana y producto de su eterno diálogo con las culturas prehispánicas y las modernas es descubrir todo un mundo complejo y maravilloso y acercarlos al lector. Tan largo se lo fiamos.

BIBLIOGRAFÍA

- ANĐIĆ, BRANKO, “Dalje od halucinacije (Aura u pripovedačkom svetu Karlosa Fuentes)””, Karlos Fuentes, *Aura*, Prosveta, Belgrado, 1978.
- FUENTES, CARLOS, *Diana o la cazadora solitaria*, Madrid, Punto de lectura, 2003.
- FUENTES, CARLOS, *Cuentos sobrenaturales*, Madrid, Alfaguara, 2007.
- FUENTES, CARLOS, *Dos cuentos*, México, UNAM, 2008.
- FUENTES, CARLOS, *El espejo enterrado*, México, Alfaguara, 2010.

- JOSIMČEVIĆ, MARICA, "Osvrt na pojedine aspekte romana *Terra Nostra*", Karlos Fuentes, *Terra Nostra*, Grupo de Editores, 1985.
- KOVAČEVIĆ PETROVIĆ, BOJANA, *Dalibor Soldatić y la literatura hispanoamericana en Serbia*, Identitet, mobilnost i perspektive u studijama jezika, književnosti i kulture. Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu i Odeljenje za poslovnu administraciju Univerziteta Gabrijele D'Anuncio u Kjetiju-Pesakri, Belgrado, 2017, pp. 455-477, consultada en http://doi.fil.bg.ac.rs/pdf/eb_book/2017/imp/imp-2017-ch20.pdf.
- KOVAČEVIĆ PETROVIĆ, BOJANA, *Karlos Fuentes u potrazi za identitetom*, Novi Sad, Akademska knjiga, 2019.
- SOLDATIĆ, DALIBOR, "Karlos Fuentes i mit književnog stvaralaštva", Karlos Fuentes, *Terra Nostra*, Grupo de Editores, 1985.
- SOLDATIĆ, DALIBOR, "Carlos Fuentes", *Smrt Artemija Cruza*, Zagreb, Zora, 1969, pp. 251-253.
- SOLDATIĆ, DALIBOR, "Hispanoamerički roman danas", *Delo*, God. 24, knj. 24, br. 8/9, 1978, pp. 28-41.
- PAVKOVIĆ, VASA, "Fuentesov abecedarijum", *Ono u šta verujem*, Belgrado, Narodna knjiga, 2005, pp. 277-279.
- PAVKOVIĆ, VASA, "Beleška o delu i piscu", *Inesin instinkt*, Belgrado, Narodna knjiga, 2002, pp. 155-156.

AL OTRO LADO DEL ESPEJO.
TRADUCCIONES SIMÉTRICAS EN
CUERPOS Y OFRENDAS DE CARLOS FUENTES

MERCÉDESZ KUTASY

UNIVERSIDAD EÖTVÖS LORÁND

“[M]E PARECE QUE EL TRADUCIR DE UNA LENGUA EN OTRA, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que, aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las oscurecen, y no se ven con la lisura y tez de la haz”, dice don Quijote¹⁸⁸ y con esto sugiere que la virtud de la buena traducción es la claridad; el que traduce, copia, pero a la hora de copiar se sirve de “hilos” que a su vez lo delatan e imposibilitan que pueda existir una “copia fiel”. Durante el proceso de la traducción se conservan las líneas generales, la composición, las proporciones, los colores, pero se pierde el detalle, a la vez que la obra misma se convierte en más esquemática y menos particular. Será por esta misma razón que el caballero sigue sus reflexiones diciendo que este tipo de traducción “ni arguye ingenio ni elocución”, para absolver posteriormente al traductor con una argumentación de escaso consuelo: “porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre”.¹⁸⁹

En este estudio prefiero entonces observar otro tipo de traducción que quizás hubiese gustado más al caballero de la triste figura, ya que se trata de una técnica que su misma historia (sus transcripciones y variantes incluidas) contiene. Como ya he mencionado, no se trata del reverso del tapiz, no es una copia de calidad necesariamente deteriorada del

188 Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, tomo 2, capítulo LXII, consultada el 2 de abril de 2019 en https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap62/cap62_04.htm.

189 *Ibid.*

original, más bien es su pareja simétrica, como quien se contempla en el espejo: la imagen es igualmente familiar, pero el que se mira, no deja de tener una leve sensación de que las partes no corresponden del todo. Me toco la mejilla izquierda y el otro se toca la derecha. Es el caso de “Versos comunicantes” de Guillermo Cabrera Infante:

Justa, Job.

Just a job.

Ay, allá hay mango!

Ay, all a hay-man, go!

Eleven quince piés!

Eleven quince pies.

Sin once alas

Sin once, alas!

No sale

No sale¹⁹⁰

En este caso el énfasis recae en la analogía formal, el cubano se sirve de que la literatura tiene una apariencia escrita en la hoja del papel y es precisamente la secuencia de las letras que se copia. El resultado es un poema donde cada verso aparece dos veces, sin embargo entre cada pareja se vislumbra el espejo de la lengua, el que lo lee es consciente de que tendrá que entender la misma serie de letras de dos maneras diferentes y las diferencias se percibirán sobre todo a nivel fónico.¹⁹¹ Como el ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha antes y después del enfrentamiento con el vizcaíno: la espada en el aire, el tiempo se detiene mientras el lector pasa una página y se entera de la historia del encuen-

190 Guillermo Cabrera Infante, “Versos comunicantes”, en *Exorcismos de esti(l)lo*, Madrid, Suma de Letras, 2002, p. 286.

191 En “Advertencia” de *Tres tristes tigres* Cabrera Infante da a entender que “algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería una mala idea leerlas en voz alta.” Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 9.

tro del manuscrito y la subsiguiente traducción de éste. Apenas una página, pero basta para relativizar la figura hasta ese momento incuestionable del caballero, para ubicarlo claramente en el terreno de la ficción y conseguir que su pareja simétrica, al otro lado de la hoja del libro, sea de naturaleza no menos insegura. Parece entonces que la duplicación mediante un espejo –ya sea éste la simetría entre dos líneas o la simetría de figuras, tipos, imágenes– coloca el texto literario en el contexto de la traducción entendida como metatexto, (auto)reflexión sobre la naturaleza de la obra en cuestión.

Y he aquí otro espejo, el de Pierre Menard. Dos versiones literalmente iguales, que sin embargo no podrían distar más, aunque, a diferencia del poema de Cabrera Infante, aquí la transformación no traspasa las fronteras de la misma lengua. El espejo no se ubica en el espacio, entre las (casi) idénticas manifestaciones escritas en dos lenguas, sino en el tiempo, entre dos momentos diferentes y bien distantes. “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico”,¹⁹² dice el narrador y como aquel que contempla un *readymade* por primera vez, me entra cierta duda si debo darle crédito (¿podré creer que el urinario es realmente una fuente?) o es que el narrador me está tomando el pelo.

Parece que el mero hecho de saber que lo que leo es una traducción causa el deterioro de la claridad, es un llamado a escrutinizar “los hilos”, buscar el palimpsesto oculto; de hecho varios teóricos de la traducción sugieren que la traducción, definitivamente considerada como metatexto, tiene leyes propias y debe ser tratada como un género aparte. Narciso contemplándose la cara en el espejo del agua, Adán y el Cangrejo en “Cancrine” de Cabrera Infante, los ojos del escritor y del lector que se encuentran en la página del libro. Siempre con un eje de

192 Jorge Luis Borges, “Pierre Menard autor del Quijote”, en *Ficciones*, Madrid, Alianza, 2006, p. 55.

simetría en el medio, otro soporte, otra sustancia; lo que se conserva es una imagen, la forma.

Octavio Paz en su prólogo a *Cuerpos y ofrendas* de Carlos Fuentes llama la atención en la presencia de una máscara que sirve para cubrir una ausencia. En el primer volumen de cuentos publicado por Fuentes (*Los días enmascarados*) el tema central es un vacío propio del pasado de México: los días nemontemi entre el fin de un año y el comienzo del siguiente son revelados y al mismo tiempo encubiertos a través de las palabras del volumen. El vacío en este contexto funcionaría como eje de simetría: muestra en su superficie imágenes del pasado y su pareja, la recreación literaria, la máscara. Los textos se pueblan de dobles, así como el cuerpo se desdobra en cuerpo-objeto-de-erotismo, cuerpo imaginado, fantasma, cuerpo muerto.

Los cuerpos son jeroglíficos sensibles. Cada cuerpo es una metáfora erótica y el significado de todas estas metáforas es siempre el mismo: la muerte. Por el amor Fuentes se asoma a la muerte; por la muerte, el territorio que antes llamábamos sagrado o poético y que en nuestros días carece de nombre. El mundo moderno no ha inventado palabras para designar a la otra vertiente de la realidad. No es extraña la obsesión de Fuentes por el rostro arrugado y desdentado de una vieja tiránica, loca y enamorada. Es el antiguo vampiro, la bruja, la serpiente blanca de los cuentos chinos: la señora de las pasiones sombrías, la desterrada.¹⁹³

En “Aura”, la bella imagen fugaz de la joven se traduce en la presencia física de la anciana que a su vez repite —y tal vez crea— los movimientos de ésta. Es el caso de la escena de la comida:

193 Octavio Paz, “La máscara y la transparencia”, en *Cuerpos y ofrendas*, Madrid, Alianza, p. 11.

Recuerdas a Aura minutos antes, inanimada, embrutecida por el terror: incapaz de hablar enfrente de la tirana, moviendo los labios en silencio, como si en silencio te implorara su libertad, prisionera al grado de imitar todos los movimientos de la señora Consuelo, como si solo lo que hiciera la vieja le fuese permitido a la joven.¹⁹⁴

O de la de degollar el macho cabrío, donde los movimientos mecánicos de Aura se explican “al otro lado”: Felipe le da la espalda a Aura, abre la puerta, y ve una especie de visión iluminada por las luces del cuarto de la señora Consuelo donde la vieja, como si fuera la pareja simétrica de Aura, repite los movimientos de despellejar la bestia.¹⁹⁵

Otro espejo, otra simetría se vislumbra a través de la narración en segunda persona: es la figura de Felipe Montero que se refleja en la del lector; gracias a esta hipnótica narración yo soy quien abre la puerta y entra en la vieja casa de la calle de Donceles, yo soy el que reescribe las memorias del coronel, en una relación idéntica a la de Consuelo y Aura. Es más: como si de una plaga se tratara, las simetrías e imitaciones se contagian de personaje en personaje; Aura refleja los movimientos de la vieja, Felipe Montero a su vez decide quedarse en la casa atrapado por esta red de simetrías:

La joven inclinará la cabeza y la anciana, al mismo tiempo que ella, remedará el gesto.

—Es el señor Montero. Va a vivir con nosotras.

[...]

—Sí. Voy a vivir con ustedes.¹⁹⁶

El texto entonces es ejemplo de una estructura que fusiona el método de la traducción a lo Pierre Menard con el de Guillermo Cabrera Infante.

194 Carlos Fuentes, “Aura”, en *Cuerpos y ofrendas*, op. cit., p. 126.

195 *Ibid.*, p. 130.

196 *Ibid.*, p. 115.

La narración empieza con un intertexto, con el anuncio, que Felipe Montero lee y relee: “Se solicita historiador joven. [...] Conocedor de la lengua francesa. Conocimiento perfecto, coloquial”.¹⁹⁷ Las duplicaciones/traduccionen aparecen ya en la primera página de la narración: tras leer el anuncio, Felipe traduce el texto insertando sus propias características en la descripción general; el anuncio se publica dos veces, Felipe se imagina igualmente dos veces ocupando el puesto (de traductor/reescritor). Las expectativas presentes hasta ese momento tan sólo en la imaginación, ahora se elevan a otro nivel (¿más real o más ficticio?) al traspasar la puerta de la calle Donceles donde lo imaginado en la cafetería tendrá lugar en un espacio laberíntico donde los pasillos, escaleras y puertas evocan un mundo parecido a los dibujos de Escher, a las cárceles de Piranesi. Y la misma casa: la que en el momento de la narración es el número 815, *antes* era el 69, un antes frente al después, y el pasado se representa a través de un número capicúa, ícono por excelencia de la traducción/reflexión. El trabajo ofrecido a Felipe Montero es una tarea análoga a lo Pierre Menard: tiene que convertirse en el otro, tiene que reescribir una historia del pasado remoto. La transcripción/traducción/reescritura se lleva a cabo con una considerable distancia temporal y como Pierre Menard, Felipe Montero también cumple su tarea con éxito, hasta tal punto que terminará reconociendo sus facciones en la fotografía antigua que representaría a su “versión original”. Y con esto llega a la traducción a lo Cabrera Infante, basada en la simetría espacial: la fotografía-eje-de-simetría desdobra las mismas facciones en dos (pares) de caras, la pareja Felipe Montero-Coronel y la de Aura-Consuelo. Y el espejismo se abre una vez más hacia el lector: a través de la hoja del libro el lector hipnotizado por la segunda persona narrativa repite cada movimiento, cada miedo y cada duda de Felipe.

En *La muerte de Artemio Cruz* la estructura de los capítulos y el desdoblamiento de la narración en tres narradores de perspectivas dife-

197 *Ibid.*, p. 109.

rentes traduce la única agonía del protagonista “en una agonía simultáneamente instantánea”.¹⁹⁸ A un lado del espejo está el Artemio Cruz moribundo, al otro lado las narraciones caleidoscópicas, contadas por narradores cíclicamente distintos, testigos de su muerte. En el medio está el texto de la novela en su manifestación física, el libro, el espejo. “El concepto del texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio”, dice Borges en “Las versiones homéricas” y los textos anteriormente citados apuntan a que efectivamente, hasta el “original” contiene su propia copia, las narraciones se constituyen de borradores, copias, dobles y máscaras que repiten la misma forma, intentan cubrir el vacío del que Octavio Paz habla.

Ana María Morales en su artículo titulado “Identidad y alteridad: del mito prehispánico al cuento fantástico” analiza, entre otros, “Chac Mool” de Carlos Fuentes. El estudio observa los cambios de una imagen que forma parte de la identidad nacional de México en un elemento de la literatura fantástica, ese paso de frontera que transforma la tradición en alteración. En todos los ejemplos que Morales menciona (“Huitzilopochtli” de Rubén Darío, “La fiesta brava” de José Emilio Pacheco, “Axolotl” de Julio Cortázar, “La escritura de Dios” de Borges, etc.) aparece un referente del pasado, una especie de palimpsesto que se da por conocido y frente al que se articulará la narración como actualidad alterada que nos llevaría a lo fantástico. A mí sin embargo me interesa observar esta vez la manera en la cual se traduce la imagen antigua en narración, a través de un texto intercalado: una estructura muy parecida a la que encontramos en la escena ya mencionada de *Don Quijote*. Allí vimos que entre el principio y el final de la lucha con el vizcaíno ocurre algo inesperado, mientras el narrador va en busca del manuscrito perdido y lo manda traducir, el lector reflexiona acerca de la autenticidad y credibilidad de cualquier texto literario. El don Quijote que terminará la lucha en las páginas siguientes ya poco tiene que ver con aquel que lo

198 Octavio Paz, “La máscara y la transparencia”, *op. cit.*, p. 14.

empezó, porque gracias a la mención de la traducción entre las páginas de la narración se infiltró la duda hermeneútica. En “Chac Mool”, de manera análoga, a través del manuscrito de Filiberto presenciamos la transformación. En los dos extremos sólo aparecen dos imágenes: una estatua de piedra maciza de tamaño natural en el sótano (que se conoce por el diario de Filiberto, es decir, es más bien una falta, una transparencia) y “un indio amarillo, en bata de casa (...) repulsivo”, arrugado y mal maquillado al final del cuento (la máscara) que manda llevar el cuerpo sin vida de Filiberto al mismo sótano. La coincidencia de las dos figuras no sería nada evidente, nadie reconocería al Chac Mool a base de la descripción final si no fuera por los fragmentos de diario intercalados que explican la transformación; pero también, por la cantidad de otras tantas transparencias, otros cuerpos ausentes. Las dos primeras líneas del cuento perfilan tres sombras, la de Filiberto despedido de su trabajo, la de Filiberto muerto (“murió ahogado en Acapulco”) y el cuerpo de Cristo sacrificado (“Sucedió en Semana Santa”), imagen a la que se retornará el mismo Filiberto para explicar las analogías entre las antiguas religiones de México y el cristianismo:

mira, parece evidente. Llegan los españoles y te proponen adorar a un Dios muerto hecho un coágulo, con el costado herido, clavado en una cruz. Sacrificado. Ofrendado. ¿Qué cosa más natural que aceptar un sentimiento tan cercano a todo tu ceremonial, a toda tu vida?¹⁹⁹

A través de esta correspondencia que Filiberto observa entre las dos religiones se vislumbra también su futuro destino; aunque narrada de una forma más fragmentada, la exposición del tema se parece al cuento de Borges, “El evangelio según Marcos”, pero también a “La gallina degollada” de Horacio Quiroga. Los subtextos y los énfasis de éstos acentúan el paralelismo y por extrapolación el lector entiende que lo

199 Carlos Fuentes, “Chac Mool”, en *Cuerpos y ofrendas*, *op. cit.*, p. 19.

que lee es una segunda versión, traducción de una historia previa. Borges dice sobre los clásicos que es imposible leerlos por primera vez: después de conocer los fragmentos del diario, la imagen del indio también se nos presenta como un viejo conocido, a pesar de que sus descripciones anteriores se alteraban constantemente.

Lo mismo ocurre en “La muñeca reina”, cuento publicado también en *Cuerpos y ofrendas*: de estructura simétrica, la repetición/reescritura empieza provocada por un manuscrito, igual de accidental, igual de torpe que el diario de Filiberto. En este caso es una tarjeta escrita por una niña, Amilamia, que tras caer de un libro olvidado pone en funcionamiento el proceso de recordar (transformar la sombra en máscara, como diría Octavio Paz): “Amilamia no olvida a su amiguito y me buscas aquí como te lo divujo”.²⁰⁰

En el momento que el narrador, Carlos decide buscar a la niña, las parejas simétricas se multiplican y el joven compara constantemente la imagen mental, del recuerdo, con la que tiene presente delante de sus ojos:

Y ahora [...] regreso a ese parque olvidado y, detenido ante la alameda de pinos y eucaliptos me doy cuenta de la pequeñez del recinto boscoso, que mi recuerdo se ha empeñado en dibujar con una amplitud que pudiera dar cabida al oleaje de la imaginación. [...] [U]n pequeño jardín rodeado de rejas mohosas, plantado de escasos árboles viejos y descuidados, adornado apenas con una banca de cemento que imita la madera y que me obliga a pensar que mi hermosa banca de hierro forjado, pintada de verde, nunca existió o era parte de mi ordenado delirio retrospectivo? Y la colina... ¿Cómo pude creer que era eso, el promontorio que Amilamia bajaba y subía durante sus diarios paseos, la ladera empinada por donde rodábamos juntos? Apenas una elevación de zacate pardo sin más relieve que el que mi memoria se empeñaba en darle”.²⁰¹

200 Carlos Fuentes, “La muñeca reina”, *ibid.*, p. 56.

201 *Ibid.*, p. 59.

En cuanto a la figura de Amilamia, ésta se presenta con una técnica muy parecida a lo anteriormente visto en “Chac Mool”, sólo en un sentido opuesto. Mientras en “Chac Mool” el diario de Filiberto empieza con una descripción objetiva de la escultura de piedra y tan sólo paulatinamente va revistiéndolo de las señas de la vida, en el caso de “La muñeca reina” la niña se nos presenta primero activa, viva, para dar lugar a imágenes estáticas que, según el narrador, sumarían a “Amilamia entera”.²⁰² La larga descripción que sigue sin embargo logra lo contrario: priva a la niña de cualquier indicio de vida, muy parecido a lo que el Chac Mool hace de Filiberto: “como si pudiera arrancar algún líquido de mi carne.”²⁰³ Amilamia por igual, se transforma de niña en imagen (“Debo recordarla detenida para siempre, como en un álbum”²⁰⁴), para convertirse más tarde en otra imagen, aun más muerta: la del catafalco. En la primera descripción de Amilamia niña es importante subrayar la ausencia de los verbos que se sustituyen por gerundios y participios otorgando a su vez un carácter estático (carente de tiempo) al fragmento.

El punto de partida de Carlos es, entonces, un elemento visual, aunque latente: su álbum de fotos que tiene en la mente sobre una niña de hace muchos años. Estas imágenes durante algún tiempo hasta logran imponerse sobre la realidad; cuando siguiendo el mapa dibujado por la niña encuentra la casa, en la azotea distingue un delantal tendido que atribuye a Amilamia (o a una hija idéntica a la que era su amiga), a pesar de que es consciente de que la mujer en la que ella se ha convertido seguramente no llevaría idéntica prenda. Lo mismo observamos con las huellas visuales en el interior de la casa: la revista de caricaturas, el melocotón mordido por dientes diminutos, las marcas de las dos llantas, como de bicicleta en el suelo... todo indica que la que ha sido sombra, tiene que aparecer en cualquier momento, que está allí. El punto de

202 *Ibid.*, p. 56.

203 Carlos Fuentes, “Chac Mool”, en *Cuerpos y ofrendas*, *op. cit.*, p. 27.

204 Carlos Fuentes, “La muñeca reina”, *ibid.*, p. 57.

simetría esta vez se encuentra en la escalera que le guiaría a Carlos al piso de arriba. Durante la subida las imágenes estáticas de su memoria se reviven, las descripciones se repiten y se rectifican, pero esta vez con verbos en lugar de los participios y gerundios, acompañados igualmente por una percepción no menos múltiple, sinestésica:

Cierro los ojos. Amilamia también es mi recuerdo. Sólo podría compararla a las cosas que ella *tocaba, traía y descubría* en el parque. Sí. Ahora la veo, bajando por la loma. No, no es cierto que sea apenas una elevación de zacate. Era una colina de hierba y Amilamia *había trazado* un sendero con sus idas y venidas y *me saludaba* desde lo alto antes de bajar, acompañada por la música, sí, la música de mis ojos, las pinturas de mi olfato, los sabores de mi oído, los olores de mi tacto... mi alucinación... ¿me escuchan?... *bajaba* saludando, vestida de blanco, con un delantal de cuadros azules... el que ustedes tienen tendido en la azotea...”²⁰⁵

A medida que la evocación sigue, los verbos se van multiplicando a la vez que las repeticiones retóricas y gramaticales (de las preguntas de los viejos, “¿cómo era, cómo era?”; los imperfectos de las respuestas, “tenía los ojos grises”, “el aire la hacía llorar cuando corría” o los reiterados puntos suspensivos) indican el ritmo de la subida por la escalera. Una vez arriba, se abre otra puerta, pareja de aquella que hemos observado en “Aura”: en ambos casos la superficie plana da paso a otro nivel de la abstracción. En “Aura” la primera puerta (de la entrada de la antigua casa de la calle Donceles) duplicaba las esperanzas de Felipe Montero, todas aquellas imágenes evocadas a la hora de leer el anuncio; al traspasar otra puerta Felipe veía los movimientos de Aura en una escena iluminada, protagonizada por la vieja. Cuando se abre la puerta de arriba en “La muñeca reina”, serán las imágenes sinestésicas del

205 *Ibid.*, p. 69, la cursiva es mía.

recuerdo que se reflejarán en una versión igual de sinestésica, a su vez tangible, de la instalación:

Los goznes rechinan. El olor lo mata todo [...]. Abro lentamente los ojos [...], dulzura de jaramago, náusea del ásaro, tumba de nardo, templo de la gardenia: la pequeña recámara sin ventanas, iluminada por las uñas incandescentes de los pesados cirios chisporroteantes, introduce su rastro de cera y flores húmedas hasta el centro del plexo y sólo de allí [...] es posible revivir para contemplar [...] el cúmulo de juguetes usados, los aros de colores y los globos arrugados sin aire, viejas ciruelas transparentes; los caballos de madera con las crines destrozadas, los patines del diablo, las muñecas despelucadas y ciegas, los osos vaciados de serrín, los patos de hule perforado, los perros devorados por la polilla, las cuerdas de saltar roídas, los jarrones de vidrio repletos de dulces secos, los zapatillos gastados, el triciclo —¿tres ruedas?; no, dos; y no de bicicleta; dos ruedas paralelas, abajo—, los zapatitos de cuero y estambre; y al frente, al alcance de mi mano, el pequeño féretro levantado sobre cajones azules decorados con flores de papel, esta vez flores de la vida, claveles y girasoles, amapolas y tulipanes, pero como aquéllas, las de la muerte, parte de un asativo que cocía todos los elementos de este invernadero funeral en el que reposa, dentro del féretro plateado y entre las sábanas de seda negra y junto al acolchado de raso blanco, ese rostro inmóvil y sereno, enmarcado por una cofia de encaje, dibujado con tintes de color de rosa: cejas que el más leve pincel trazó, párpados cerrados, pestañas reales, gruesas, que arrojan una sombra tenue sobre las mejillas tan saludables como en los días del parque.²⁰⁶

La descripción presenta todas las características del barroco: la larguísima enumeración de objetos acumulados, el espacio oscuro, el recurso a la sinestesia que pone en funcionamiento todos los sentidos, la simul-

206 *Ibid.*, pp. 69-70.

taneidad del pasado y presente, la falta de fronteras entre realidad e ilusión... La niña tiene una camándula verdadera, idéntica a la de su madre, sus pestañas son verdaderas, así como parece de verdad el féretro y sus sábanas o la cofia que lleva, y sin embargo la última frase (ya no citada) de la descripción apunta a la imagen de la niña como “falso cadáver”.²⁰⁷ La instalación entonces multiplica los espejismos: la descripción de la imagen de la Amilamia muerta por una parte es simétrica a la descripción mental anterior, de la niña viva, recordada en los tiempos del parque; por otra parte en la misma descripción aparecen pares antagónicas, la bicicleta de tres ruedas en la recámara *versus* las huellas recordadas de las dos ruedas abajo, el olor a las flores verdaderas *vs.* las flores de papel sobre los cajones azules, los textiles sin duda auténticos y la muñeca de “porcelana, pasta y algodón”. A su vez, como lo vimos en las primeras líneas de “Chac Mool”, ambos textos contienen sus transparencias, sus prefiguraciones visuales. En “Chac Mool” la iconografía precolombina aparece de manera indudable, pero también está el corpus del Cristo crucificado y ofrendado; en “La muñeca reina” sin embargo el texto se remonta a la época colonial para evocar las imágenes de las monjas coronadas, propias de la imaginería de México. Y he aquí otro espejismo: la imagen de la monja coronada funciona como máscara, sustituto de otra sombra, de aquella niña que se ordena monja y desde el momento de su ingreso en el convento morirá para el mundo.

Este tipo de imágenes indudablemente se conoce como parte de la iconografía mexicana aunque hemos de buscar sus orígenes en las representaciones europeas del matrimonio místico. Orígenes, padre de la Iglesia oriental, era el primero en identificar a Cristo con el Eros platónico que sirvió de fundamento a los teólogos cristianos a la hora de interpretar el voto perpetuo de las monjas como unión mística con Jesús.²⁰⁸ En México existen varios tipos del cuadro en cuestión: el más

207 *Ibid.*, p. 71.

208 Alma Montero Alarcón, *Monjas coronadas: Profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal*, México/ Madrid, Plaza y Valdés, 2008, p. 98.

frecuente representa a la joven profesa con sus atributos, la cartela que contiene los datos de su voto así como su edad y condición, una figura del Niño Jesús en la mano, un ramillete de flores en la otra, y una corona floral en la cabeza. Cuando una monja muere, se le vuelve a retratar en su ataúd para conmemorar una vida devota, cuadro que se colocaba en general en el monasterio para perpetuar la presencia de la difunta. Las excavaciones realizadas en los monasterios de la época virreinal a su vez descubrieron en las tumbas de las monjas fallecidas armazones de metal destinadas a fijar los exuberantes adornos florales, además de restos de material vegetal en los ataúdes que pertenecían a los adornos florales.²⁰⁹ La doctora Alma Montero Alarcón destaca que una de las actividades principales de las novicias y monjas era la fabricación de flores artificiales, y las coronas que aparecen en las pinturas eran decoradas tanto con éstas como con flores verdaderas.²¹⁰ Las flores, aparte de su contenido simbólico (p. ej. la azucena blanca que simboliza la pureza y la virginidad o la rosa roja del martirio) tienen una importancia desde el punto de vista de su olor también: según los hagiógrafos del Nuevo Mundo cuando una santa muere, su muerte se acompaña de un buen olor (el olor de santidad). James M. Córdova menciona el caso de Fray Diego de Lemus: éste en 1683 registra que cuando Sor María de Jesús Tomellín murió, su cuerpo muerto emitía un aroma dulce.²¹¹ En las representaciones de las monjas coronadas profesas aparecen, junto a las flores, unas estatuillas de cera o velas decoradas con diversos motivos de la iconografía cristiana (p. ej. pelícano, escudos de la orden, sirena, flores, etc.) que aparte de su función decorativa aportan informaciones y fijan características sobre la monja que está presenciando su voto,²¹² hecho que explicaría la descripción exuberante de objetos y pertenencias de la niña en la recámara. La enumeración de globos, patines, muñecas, la

209 *Ibid.*, pp. 28-29.

210 *Ibid.*, pp. 188-191.

211 Véase el capítulo 3 de James M. Córdova, *The Art of Professing in Bourbon Mexico: Crowned-Nun Portraits and Reform in the Convent*, Texas, University of Texas Press, 2014.

212 *Ibid.*, pp. 215-218.

bicicleta, la larga serie de juguetes evocaría entonces hasta en el más mínimo detalle los retratos de las monjas coronadas, a la vez el diálogo fragmentado de los padres de Amilamia con Carlos, destinado a recrear la personalidad de la niña alude a las cartelas de las imágenes de monjas coronadas difuntas en las que se leen episodios de su vida ejemplar.

Y el retrato de una monja coronada es doble traducción de la ausencia: por una parte es una imagen-sustituto de la hija que de la casa de su familia se muda al convento, así muere para el mundo; y por otra parte el género ilustra el peculiar fenómeno social que definía la situación de cualquier mujer en la época colonial. En los siglos XVI-XVIII las mujeres en América Latina por naturaleza eran encarnaciones de la falta: los conquistadores eran todos varones que no traían al Nuevo Mundo ni a su esposa ni a su familia; los protagonistas de la conquista espiritual, los monjes y curas también eran hombres. Aunque muy pronto, desde las primeras décadas de la conquista se construyeron conventos para mujeres, las monjas que vivían allí sólo se dedicaban a la contemplación, al apoyo de los huérfanos y viudas o a la enseñanza, tareas que se desarrollaban sin excepción en el interior del recinto monástico; eso es, en los dos primeros siglos de la época colonial se mantenían prácticamente invisibles.²¹³ El retrato de la monja coronada entonces es huella visual de la ausencia de una joven en concreto, de la que el cuadro se hizo, pero al mismo tiempo es también testimonio de aquella práctica que delega al convento a todas aquellas mujeres que por una u otra razón no se hayan casado. El retrato de la monja se convierte entonces en sustituto de la realidad: y es precisamente el papel que desempeña la instalación barroca, colocada en la recámara de Amilamia en “La muñeca reina”. Amilamia, como las monjas coronadas en su tiempo, murió al mundo y ya nunca más le es lícito aparecer fuera de los muros de la clausura de su casa. Las últimas frases del cuento dan testimonio

213 Ángel Martínez Cuesta, *Las monjas en la América colonial 1530-1824*, consultada el 25 de febrero de 2019 en http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/50/TH_50_123_594_0.pdf, p. 574. Véase también en Montero Alarcón, *op. cit.*, pp. 37-77.

de esta situación: cuando Amilamia abre la puerta a Carlos, desde la casa se escucha el grito de su padre que trata a su hija como si ésta de verdad se hubiera muerto: “¿Dónde estás? ¿No sabes que no debes contestar las llamadas? ¡Regresa! ¡Engendro del demonio! ¿Quieres que te azote otra vez?”²¹⁴

Octavio Paz se alude a la narrativa de Carlos Fuentes en el contexto de la traducción cuando dice: “El mundo no se presenta como realidad que hay que nombrar sino como una palabra que debemos descifrar. [...] Los individuos, las clases sociales, las épocas históricas, las ciudades, los desiertos, son lenguajes: todas las lenguas que es la lengua hispanoamericana y otros idiomas más”.²¹⁵ Añadiría que los lenguajes visuales del pasado y del presente también forman parte de este sistema verbal complejo donde los estratos visual y verbal se complementan de una forma espectacularmente ingeniosa. En “Chac Mool” se anticipa la tragedia, la narración empieza con la muerte de Filiberto y con la alusión a otra muerte, la de Cristo sacrificado. A través de este íncipit se vislumbra una analogía, aunque todavía latente, entre las dos muertes —probablemente ambos sacrificios— sospecha que se verifica a medida que la narración avanza. A nivel visual el narrador pone en juego dos imágenes: la estatua del Chac Mool que presenta de manera irónica acentuando que el vendedor le pintó la barriga con salsa de tomate para convencer a los turistas de su originalidad, y por otra parte la imagen tan sólo evocada del cuerpo de Cristo. A nivel verbal se nos presenta una estructura fragmentada: los monólogos del narrador (amigo de Filiberto) nada más verbalizan la duda, la incompreensión. Los fragmentos textuales, apuntes del diario de Filiberto, no ofrecen la posibilidad de interactuar y tematizan sobre todo el asombro del coleccionista al ver (¿creer? ¿imaginar?) que la estatua va recobrando vida. A su vez las imágenes en cada momento verifican la sospecha irracional del lector sobre

214 Carlos Fuentes, “La muñeca reina”, *op. cit.*, p. 72.

215 Octavio Paz, “La máscara y la transparencia”, *op. cit.*, p. 9.

esta transformación que el cuerpo de Filiberto y el del Chac Mool van sufriendo a lo largo de la narración. Mientras Filiberto de coleccionista, dueño omnipotente va transformándose en un ser minúsculo y termina adoptando la forma por excelencia de la ofrenda (una especie de Cristo transculturado y ridículo), el Chac Mool de estatua se transforma en ser humano y de ser humano en caricatura. Las dos parejas (Filiberto-Cristo y Chac Mool-Filiberto) construyen una red de perfecta simetría que apoyaría la interpretación fantástica si no fuera por la ironía que el narrador utiliza constantemente a lo largo de su texto. La barriga del ídolo untada de salsa de tomate, el coleccionista ignorante que huye precisamente a una playa para escaparse del que ya sabe que es dios de las aguas, el indio amarillo mal maquillado en bata de casa logra precisamente lo contrario, cuestiona siempre la explicación demasiado fácil. El Chac Mool original tolteca se convierte entonces en transparencia para que su imagen sea sustituida primero por una escultura turística en el México moderno, más tarde por la del dios omnipotente y luego por una caricatura del mestizaje. La imagen de Cristo a su vez se transparenta para convertirse inmediatamente en el hombre sacrificado por su ignorancia, de colonizador en colonizado.

En “La muñeca reina” no aparece la ironía, el narrador se sirve más bien de los recursos de lo poético y del *kitsch*; el sustrato visual a su vez complementa lo que a nivel de las palabras se calla. El texto escrito, la carta de Amilamia, como hemos mencionado, tan sólo cataliza los acontecimientos y marca una línea divisoria entre el antes (recordado) de los tiempos en el parque y un después de la visita en la casa de la chica. La narración no es menos fragmentaria que lo observado en “Chac Mool”, de hecho el texto del cuento se constituye como si fuera un *collage* de monólogos interiores, fragmentos de recuerdos que se componen como un álbum de fotos. La escena cuando los padres llevan a Carlos a la recámara de arriba para mostrarle el catafalco de la niña es el auge de la narración. La descripción barroca aterrizada, la frase infinita anteriormente citada pone en funcionamiento todos los recursos de

impresionar, al igual que lo presenciamos en los interiores eclesiásticos barrocos o en la misma ceremonia del voto de la monja que da origen al tipo iconográfico de las monjas coronadas. La ceremonia es toda una representación teatral dirigida a causar efecto catártico, cuyos elementos se reconocen en la narración del cuento de Fuentes: la llegada al recinto del templo en compañía de los padres (aunque en Fuentes lo protagoniza Carlos y no la joven), la enumeración de la indumentaria de la futura monja/Amilamia, la transformación de viva en muerta (al mundo), la lista de preguntas y respuestas obligatorias, los olores (a incienso, vela y flores), la música (que en el cuento se realiza a nivel de lo retórico), todo está presente, aunque algo desfigurado, en “La muñeca reina”. La acumulación verbal arrastra al lector a la vez que lo sinestésico lo involucra en la escena: la recámara no tiene ventanas, los viejos están por detrás de Carlos, no hay manera posible de escaparse, la realidad ajena se convierte en la única realidad posible al protagonista.

A nivel estrictamente narrativo “La muñeca reina” se construye como un cuento clásico: la tensión acumulada se desencadena nada más en el último momento; sin embargo el estrato visual funciona como intertexto, una especie de versión original que anticipa los acontecimientos callados; así el final es como la definición del texto clásico por Borges: no sorprende porque nada más verifica lo que vinimos sospechando desde la misma descripción de la instalación barroca. El féretro es ilusión, máscara que encubre una realidad mucho más terrible. De igual manera en “Chac Mool”: la imagen final del indio transculturado y el ataúd con el cadáver de Filiberto evoca otras tantas versiones originales. Lo que en la narración ha sido literatura fantástica, paso de fronteras y fábula descontextualizada, a nivel visual aporta elocuentes analogías de otros tantos ataúdes y otros tantos sacrificios.

Hemos visto, Octavio Paz define el mundo de Carlos Fuentes como un universo hecho de palabras y Borges demuestra que las mismas palabras pronunciadas en contextos y épocas diferentes crean diferentes mundos. Nos gustaría creer que la imagen fuese de naturaleza más esta-

ble que la palabra, sin embargo los ejemplos anteriormente observados ilustran que revivir imágenes del pasado es como pintar máscaras para cubrir vacíos inefables. Las versiones definitivas, exactamente, corresponden al terreno de la teología o al cansancio, mientras en este universo hecho de espejos el lector llegaría a formar parte de la confabulación. Volviendo a las palabras de Borges, nosotros mismos “somos (...) el río de Heráclito”.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, JORGE LUIS, “Pierre Menard autor del Quijote”, en *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, pp. 43-58.
- BORGES, JORGE LUIS, “Las versiones homéricas”, en *La Prensa*, 8 de mayo de 1932, consultada el 2 de marzo de 2019 en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-versiones-homericas/>.
- CABRERA INFANTE, GUILLERMO, “Versos comunicantes”, en *Exorcismos de esti(l)o*, Madrid, Suma de Letras, 2002.
- CABRERA INFANTE, GUILLERMO, *Tres tristes tigres*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, consultada el 3 de marzo de 2019 en https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap62/cap62_04.htm.
- FUENTES, CARLOS, “Aura”, en *Cuerpos y ofrendas*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, pp. 109-143.
- FUENTES, CARLOS, “Chac Mool”, en *Cuerpos y ofrendas*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, pp. 17-28.
- FUENTES, CARLOS, “La muñeca reina”, en *Cuerpos y ofrendas*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, pp. 55-72.
- MARTÍNEZ CUESTA, ÁNGEL, *Las monjas en la América colonial 1530-1824*, consultada el 2 de abril de 2019 en http://cvc.cervantes.es/lengua/the-saurus/pdf/50/TH_50_123_594_0.pdf.

MORALES, ANA MARÍA, “Identidad y alteridad: del mito prehispánico al cuento fantástico”, *Hipertexto* 7, Invierno 2008, pp. 68-76, consultada el 3 de marzo de 2019 en https://www.utrgv.edu/hipertexto/_files/documents/articles/hipertexto-07/ana-m-morales.pdf.

MONTERO ALARCÓN, ALMA, *Monjas coronadas: Profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal*, México/ Madrid, Plaza y Valdés, 2008.

PAZ, OCTAVIO, “La máscara y la transparencia”, en *Cuerpos y ofrendas*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, pp. 7-16.

DE PASEO EN TLALTIPAC.
LA PRESENCIA DE MITOLOGÍA MESOAMERICANA
EN DOS CUENTOS DE CARLOS FUENTES.
UN PROCESO DE TRADUCCIÓN CULTURAL

MAXIMILIANO SAUZA DURÁN

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Recuerda que Carlos les explicaba a unos tipos su convicción en la unidad de la especie humana, diciendo que la prueba definitiva la ofrecía la traductibilidad de las lenguas, la posibilidad de equivalencia entre todas ellas.

Sergio Pitol, *El tañido de una flauta*, 1972

Padre no te espantes, pues todavía estamos nepantla, y como entendiésemos lo que quería decir por aquel vocablo y metáfora que quiere decir estar en medio [...]

Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España y Islas de Tierra Firme*, 1579.

INTROITO

EL ENCUENTRO DE LA EUROPA MEDIEVAL CON EL UNIVERSO GRECOLATINO se debe a los árabes. Toledo, cuando era capital de Castilla, hacia el siglo XIII, fue también la capital intelectual de la Península Ibérica (y en buena medida, el foco de erudición de todo el orbe Occidental). Tres culturas, mejor dicho, tres tradiciones religiosas coexistieron —si no en armonía—, en simbiosis: la judía, la cristiana y la musulmana.

En esa ciudad de Toledo, un fenómeno que antecedería a la Modernidad se cocinaba a fuego lento. La famosa Escuela de Traductores Árabes estudiaba y traducía las ciencias y artes de los antiguos griegos, lle-

vándolos a las lenguas romances. Allí, Europa bebió de las obras de Pitágoras, Aristóteles, Platón... Cuatro siglos más tarde, ya expulsados los árabes y hebraicos, ya iniciada la conglomeración de los reinos de España, ya descubiertas —“inventadas”— las Indias Occidentales, a mediados del siglo xvi, los frailes mendicantes entendieron que a los indígenas del Nuevo Mundo no les entraría nunca la Palabra si no era a partir de las mismas lenguas indígenas. En ese sentido, muchos “santos varones” se vieron imbuidos en un proceso que no sólo era la traducción lingüística, sino la cultural.

Enseñarles a los nahuas que Dios está compuesto por una trinidad, y no por una dualidad, fue un proceso arduo y tedioso. Decirles a los mayas que su inframundo, el Xibalbá, equivalía al Averno, implicó llevar a cabo autos de fe donde sus códices irremediablemente ardieron. Tuvieron que ser quemados muchos herejes en la hoguera, fueron muchos los procesados por la remisión de sus necias almas. Y así cada pueblo vivió una singular colonización transcultural. A cada cultura amerindia le tocó el desembarco de imágenes particulares del medioevo.

Ese aparatoso laboratorio de traducción quedó sepultado en una especie de negligencia por los siguientes tres siglos. La misma Malinche —Malitzin, doña Marina, “mi lengua” como la llamaba Cortés— ha quedado en la conciencia colectiva como una lenitiva, una traidora, en vez de la verdadera conquistadora de México.

La consecuencia de la empresa colonizadora fue la institucionalización de las castas, la encomienda, la hacienda, la bestialización de los naturales amerindios. Basta con leer las primeras páginas de la *Historia general de la Nueva España* o *La brevísima relación de la destrucción de las Indias* para darnos cuenta de que algunos de esos doctos hombres de Dios —Sahagún, Las Casas—, estaban convencidos de que los indígenas no eran necios, sino neófitos, y la defensa de sus ciencias y saberes estaba justificada en esa supuesta ignorancia.

No fue sino hasta el siglo xx, que el pasado indígena dejó de ser un adorno caricaturesco, un decorado acartonado, una utilería de buró de

la realidad mexicana (recurso aprovechado desde el siglo XIX hasta las novelas proletarias y de la Revolución),²¹⁶ para convertirse en una incógnita más de la Historia, una fuente donde ésta emana. Fue entonces que los esfuerzos por descifrarlo, por entenderlo (cuya germinación ya había sido fundada por pensadores como Carlos de Sigüenza y Góngora, Francisco Javier Clavijero o Teresa de Mier), pudieron ser cosechados.

Es en ese sentido que este ensayo intenta exponer cómo el proceso de traducción no se limita a pasar de una lengua a otra un conjunto de palabras. El entender una cultura con otra —encontrarse con la otredad— es también un proceso de traducción. Tan profundo y polémico como aquél.

Los dos cuentos que aquí estudio tienen la característica de representar ese proceso de traducción cultural, cada uno con sus matices particulares, pero que se reúnen en un espíritu común. Ambos se reúnen en *Los días enmascarados*, y su autor es Carlos Fuentes: “Chac Mool” y “Por boca de los dioses”. Concluiré con una consideración basada en los preceptos teóricos de Roberto González Echevarría.

LA INMINENCIA DEL HECHO ESTÉTICO: “CHAC MOOL”

*Los días enmascarados*²¹⁷ se destaca no sólo por ser el primer libro publicado de Carlos Fuentes, hacia 1954, donde se presenta un antecedente del sistema narrativo del escritor, con una nueva orientación de la literatura fantástica.²¹⁸ Esta nueva orientación —según Mario Muñoz— destaca por presentar el pasado como fatalidad del presente: lo fantástico como realidad tangible, la ignorancia de la historia como presagio

216 Por sólo dar un ejemplo verdaderamente lamentable, pienso en *Netzula*, de José María Lacunza, de 1830, que, si bien tiene el mérito de ser la primera novela indigenista mexicana, es una fábula muy poco verosímil y pobremente documentada del mundo prehispánico.

217 En este ensayo, tanto “Chac Mool” como “Por boca de los dioses” son citados de Carlos Fuentes, *Cuentos completos*, México, FCE, 2017.

218 Mario Muñoz, “Aportes del cuento mexicano del siglo XX”, en Alfredo Pavón (comp.), *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*, Tomo I, Xalapa, UV, 2013, p. 525.

de calamidades futuras.²¹⁹ Ya Octavio Paz habría de notar la singularidad de este volumen de cuentos y su relación con la mitología y cronografía precolombina:

El título prefigura la dirección de su obra posterior. Alude a los cinco días finales del año azteca, los *nemontani* [*sic*]: ‘cinco enmascarados / con las pencas de maguey’ había dicho el poeta Tablada. Cinco días sin nombre, días vacíos durante los cuales se suspendía toda actividad —frágil puente entre el fin de un año y el comienzo del otro.²²⁰

Como ya dije, dos cuentos de este primer libro recuperan especialmente el pasado prehispánico como una realidad mitológica contemporánea, el primero de ellos, “Chac Mool”, es un relato escrito cuya estructura lo componen dos hilos narrativos. El primero es contado por un narrador anónimo, escudriña las escrituras de un “cuaderno barato, de hojas cuadriculadas y tapas de papel mármol”.²²¹ Leyendo ese “cuaderno barato”, el narrador se adentra en un misterio acongojante, sucedido en la Semana Santa (un primer indicio de la confluencia de tiempos mitológicos distintos: el cristiano y el indiano): la muerte de Filiberto, quien “murió ahogado en Acapulco”.²²² El segundo hilo narrativo corresponde precisamente al diario de Filiberto, quien expone el suceso sistemáticamente: “Pepe, aparte de su pasión por el derecho mercantil, gusta de teorizar. [...] Él es descreído, pero no le basta: en media cuadra tuvo que fabricar una teoría. Que si no fuera

219 *Ibid.*, p. 26.

220 Octavio Paz, “La máscara y la transparencia”, prólogo a Carlos Fuentes, *Cuerpos y ofrendas*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 7. Al respecto de los *nemontemi*, escribe la etnohistoriadora Yolotl González Torres: “Eran los últimos cinco días del calendario solar o *xiuhuitl*. No estaban dedicados a ningún dios, se les consideraba como sobrantes ($20 \times 18 = 360 + 5$) y nefastos. Los que nacían en estos días serían desafortunados”. (*Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, México, Larousse, 1998, p. 126.)

221 Fuentes, *op. cit.*, p. 27.

222 *Loc. cit.*

mexicano, no adoraría a Cristo”.²²³ Los comentarios de Pepe continúan a modo de reflexión filosófica:

No, mira, parece evidente. Llegan los españoles y te proponen adores a un Dios, muerto hecho un coágulo, con el costado herido, clavado en una cruz. Sacrificado. Ofrendado. ¿Qué cosa más natural que aceptar un sentimiento tan cercano a todo tu ceremonial, a toda tu vida?... Figúrate, en cambio, que México hubiera sido conquistado por budistas o mahometanos. No es concebible que nuestros indios veneraran a un individuo que murió de indigestión. Pero un Dios al que no le basta que se sacrifique él, sino que incluso va a que le arranquen el corazón, ¡caramba, jaque a Huitzilopochtli! El cristianismo, en su sentido cálido, sangriento, de sacrificio y liturgia, se vuelve una prolongación natural y novedosa de la religión indígena. Los aspectos de caridad, amor y la otra mejilla, en cambio, son rechazados. Y todo en México es eso: hay que matar a los hombres para creer en ellos.²²⁴

El relato continúa siendo el mes de agosto, con la mención de Filiberto y su gusto “por ciertas formas del arte indígena mexicano. Yo colecciono estatuillas, ídolos, cacharros”.²²⁵ Esta afición anticuaría lo motiva a querer ir al Mercado de La Lagunilla de la Ciudad de México para

223 *Ibid.*, p. 29.

224 *Idem*. Sobre la deidad Huitzilopochtli, “colibrí del sur”, fray Bernardino de Sahagún escribió: “Este dios [...] fue otro Hércules, el cual fue robustísimo, de grandes fuerzas y muy belicoso, gran destruidor de pueblos y matador de gentes.” *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa, 1975, p. 29. El Huey Teocalli (Templo Mayor) de México-Tenochtitlan tenía dos templos principales en su cumbre: uno a Tlaloc, dios de la lluvia, la agricultura y el comercio; y otro a Huitzilopochtli, dios del sol, de la guerra y del tributo. El culto a ambos dioses es una síntesis del régimen socioeconómico que sustentaba la Excan Tlahtoloyan o Reino de la Triple Alianza. (Cf. Eduardo Matos Moctezuma, *El Templo Mayor de México. Crónicas del siglo XVI*, México, Asociación Nacional de Libreros, 1981.)

225 Fuentes, *ibid.* En lo sucesivo todas citas remiten a este mismo cuento, salvo en los casos en los que se indique lo contrario; de haber citas o comentarios intermedios, se retomará la referencia para guiar al lector.

conseguir “una réplica razonable del Chac Mool”.²²⁶ La entrada de día continúa con la mención de que “Un guasón pintó de rojo el agua del garrafón en la oficina”,²²⁷ lo cual, en vez de conseguir una reprimenda, sólo causó el aplauso por parte del jefe. (El color rojo será fundamental en todo el cuento.)

Una vez adquirida la réplica del Chac Mool, éste comienza a dar señales que fecundan sospechas de falsedad, de ser una mala réplica, una copia barata, pintarrajeada con *kétchup* para que pareciera sangre. “Estas figuras necesitan sol, vertical y fogoso”, apunta Filiberto en su diario; pero “El Chac Mool resiste la humedad”, a pesar de estar sepultado en el sótano de la casa que habita como herencia paterna. Lo fantástico empieza a cobrar sentido cuando empiezan lamentos nocturnos, que alteran el ritmo de vida de Filiberto, pues desconoce su origen. “Los lamentos nocturnos han seguido [...] y las lluvias se han colado”, apunta días después.

La casa de Filiberto, “este caserón, ciertamente muy grande para mí solo, un poco lúgubre en su arquitectura porfiriana [...] que es la única herencia y recuerdo de mis padres” sirve como excusa para seguir mezclando los espacios y tiempos mexicanos: el mito misterioso de lo indígena, destruyendo con su relente las residencias del afrancesado estilo porfirista.

Filiberto descubre que su Chac Mool comienza a perder su condición pétreo. “No quise creerlo: era ya casi una pasta. Este mercader de La Lagunilla me ha timado. Su escultura precolombina es puro yeso, y la humedad acabará por arruinarla”. Posteriormente, registra: “Volví a bajar en la noche [al sótano inundado, donde aún mantiene la estatuita]. No cabe duda: el Chac Mool tiene vello en los brazos” y “Tendré que ver a un médico, saber si es imaginación, o delirio, o qué, y deshacerme de ese maldito Chac Mool”.

226 Más adelante, comentaré brevemente la curiosa etimología de estas figuras precolombinas denominadas erróneamente “Chac Mool”, y su raigambre en el imaginario mexicano contemporáneo.

227 Fuentes, *ibid.*

Mientras la lectura del diario de Filiberto avanza, el registro de sus delirios confirman la realidad fantástica intrínseca dentro de su vida: el Chac Mool vive, se humaniza, cada vez adquiere el fragante nefasto que debieron tener los sacerdotes mexicas untados de ungüentos y bañados de sangre de sacrificio, pero no quiere desengañarse: “Creía, nuevamente, que era imaginación: el Chac Mool, blando y elegante, había cambiado de color en una noche; amarillo, casi dorado, parecía indicarme que era un Dios, por ahora laxo [...] El cuarto olía a horror, a incienso y sangre”, apunta Filiberto, trastornado por el ambiente de templo (*teocalli*) que tiene su sótano.

El tétrico —¿gótico?— tono del cuento adquiere de pronto una dimensión paródica, sin dejar de ser grotesca, ni deja de dar intertextualidad del mismo proceso de extracción anticuaría:

Chac Mool puede ser simpático cuando quiere... un glu-glu de agua embelesada... Sabe hacer historias fantásticas sobre los monzones, las lluvias ecuatoriales, el castigo de los desiertos [...] Lo que no puedo tolerar es el olor, extrahumano, que emana de esa carne que no lo es [...] Con risa estridente, el Chac Mool revela cómo fue descubierto por Le Plongeon, y puesto, físicamente, en contacto con hombres de otros símbolos. Su espíritu ha vivido en el cántaro y la tempestad, natural; otra cosa es su piedra, y haberla arrancado al escondite es artificial y cruel. Creo que nunca lo perdonará el Chac Mool. Él sabe de la inminencia del hecho estético.

“No pareció gustarle mi pregunta sobre su parentesco con Tláloc, y, cuando se enoja, sus dientes, de por sí repulsivos, se afilan y brillan”, comenta Filiberto al final de la entrada en su diario.

La mención al anticuario británico Augustus Le Plongeon (1825-1908) no es casual, pues éste fue el descubridor del Chac Mool de Chichén Itzá, quien tuvo ideas —muy de moda en ese entonces, y ya refutadas por la historiografía y la arqueología— relacionadas con vincular a

la civilización maya con la egipcia. La pieza denominada Chac Mool significa en lengua maya t'aaan (o yucateca) “garra roja” (*chak* = rojo / *mo'ol* = garra de felinos)²²⁸ y es un difrasismo que remite al jaguar. Esto no es de sorprender, pues en el mismo templo donde se encontró el Chac Mool fue encontrado un trono rojo en forma de jaguar, un símbolo implementado de manera extendida por los mayas en el periodo Clásico (200-900 d.C.) y el Posclásico Temprano (900-1200 d.C.), temporalidades que concuerdan con la ocupación de Chichén Itzá. Por lo tanto, no se excluye la posibilidad de que los informantes de Le Pléogon, al entrar al recinto sagrado recién descubierto, le hayan comentado que allí había un Chac Mo'ol, y que en realidad estemos ante una confusión lingüística que, por ser tan antigua, ha permanecido vigente desde entonces tanto en los círculos académicos como en la cultura popular. Carlos Fuentes, al relacionar al Chac Mool con la deidad maya de la lluvia Chaac (*Cháac*) (y que en la mitología mexicana corresponde a Tlaloc o Tlalocantecuhtli), perpetúa la longeva idea de que son la misma entidad, siendo aquélla de origen tolteca del centro de México y ésta maya, es decir, del sureste mesoamericano.²²⁹

Termino este paréntesis y continúo con el diario de Filiberto: “Ha empezado la temporada seca”, anota entrando el otoño. Conforme la temporada arriba, el Chac Mool también comienza a deteriorarse, pues las deidades mesoamericanas, a diferencia del Dios cristiano, muere y renace, su vínculo con la humanidad es simbiótico, ambos se alimentan mutuamente.²³⁰ Pero, del mismo modo, así como se humaniza, también

228 Este triángulo lingüístico lo he corroborado por mí mismo platicando con gente yucateca y quintanarroense, quienes hablan la lengua t'aaan. Cf. Javier Abelardo Gómez Navarrete, *Diccionario introductorio. Español-maya. Maya-español*, México, Universidad de Quintana Roo, 2011.

229 Yolotl González Torres escribe: “Aparentemente [del Chac Mool], se trata de una deidad tolteca que se representa recostada con las rodillas y la cabeza en alto y con una vasija en el vientre [...] Se han encontrado en Yucatán, en todo el centro de México, incluyendo Tula y en las excavaciones del Templo Mayor. El nombre *Chac mool* fue puesto por Le Pléogon” (*op. cit.*, p. 56). Y sobre los Chacs o Chaacs, dice la etnohistoriadora: “Deidades muy antiguas del agua y de las milpas [...] (*Loc. cit.*)”

230 Alfredo López Austin, *El conejo en la cara de la Luna*, México, Era/INAH, 2012.

adquiere actitudes modernas, pues empieza a utilizar la bata de baño de Filiberto y a salir por las noches a vagar —cual *flâneur*— por la ciudad.

Sin embargo, el ambiente paródico vuelve a tomar el avatar funesto, y se hacen uno solo, pues Filiberto apunta: “Debo reconocerlo: soy su prisionero. Mi idea original era distinta: yo dominaría al Chac Mool”. ¿Metáfora de la Conquista? Definitivamente. En este momento, Filiberto descubre que su casa —mejor dicho, que el sótano de su casa porfiriana— es ahora un *teocalli*, pues “está en ruinas, y allí se concentra ese olor a incienso y sangre [...] detrás de la puerta, hay huesos: huesos de perros, de ratones y gatos”, que son los fáusticos alimentos del atroz numen.

“Febrero seco”. Así empieza el verdadero final. Filiberto se encuentra en la situación de aceptar la calamidad de su vida. Intenta huir de su realidad, pero el Chac Mool “Dice que si intento huir me fulminará; también es Dios del Rayo”: otra alusión a Tlaloc, deidad mexicana de las aguas torrentes, el rayo y la sequía. Pero, así como la temporada de lluvias deteriora al Chac Mool, asimismo Filiberto no puede sino extenuar la sed del funesto dios lacustre. Para ello, el Chac Mool le ha mostrado dónde hay alguna fuente cercana a su casa, para que pueda revitalizar su hidropesía inhumana con baldes insaciables. Filiberto cree encontrar en esa debilidad, en esa humanización de la deidad, una salida a su martirio: “Aquí puede estar mi salvación: si el Chac se humaniza, posiblemente todos sus siglos de vida se acumulen en un instante y caiga fulminado. Pero también, aquí, puede germinar mi muerte: el Chac no querrá que asista a su derrumbe, es posible que desee matarme”. Su decisión es dejarlo sin el vital sustento.

Concluye el diario de Filiberto y continúa el primer hilo narrativo, contado por el narrador inicial, quien, una vez que hubo leído el diario, encuentra una verdad inminente al llegar a casa de Filiberto: “Apareció un indio amarillo, en bata de casa, con bufanda. Su aspecto no podía ser más repulsivo; despedía un olor a loción barata; su cara, polveada, quería cubrir las arrugas; tenía la boca embarrada de lápiz labial mal apli-

cado, y el pelo daba la impresión de estar teñido.” El diálogo final es concluyente, pues el narrador le expresa al grotesco indio saberlo todo.

LAS FUERZAS HOMICIDAS DE LA MITOLOGÍA: “POR BOCA DE LOS DIOSSES”

El siguiente cuento que analizo de *Los días enmascarados* es “Por boca de los dioses”, cuyo inicio antecede al de *La región más transparente* (1958) y es precedido, por su tono lírico y melódico, de uno de los primeros cuentos: “Pantera en jazz”.²³¹

El cuento está dividido en nueve partes sin enumerar, divididas por párrafos aparte. Estructura que por sí misma es una pista de una posible referencia al espacio de la muerte de la mitología nahua: el Mictlan o “región de los muertos”, que según los antiguos estaba conformada por nueve pisos y era un lugar de perpetua oscuridad.²³² Pasaré a analizar parte por parte y sustentar esta hipótesis:

Primera parte. Una imagen inicia y concluye el relato: “remordimientos ajenos” que toman el disfraz de músicos que “rasguean sin cesar, miles de guitarras, como si sus dedos mismos fueran cuerdas [...] Y no, me lo ofrecían como sus presentes, ¡no saben de las cajas de Pandora, de las fuerzas homicidas de la mitología! [...] Vengo huyendo de ellos, de sus formas menores, y están aquí, gigantes sin más dimensión que la cólera cortés y el son reticente de las guitarras”.²³³ ¿A quiénes se refiere? ¿A los dioses mexicas, que son el meollo del cuento? Lo que es un hecho es que el relajo de palabras, esa mascarada lírica que abre esta primera parte, es fundamental para comprender la parte novena y final.

Segunda parte. Después del monólogo lírico, el narrador, Oliverio, se encuentra con don Diego en las escalinatas del Palacio de Bellas

231 Carlos Fuentes, “Pantera en jazz”, en *Ideas de México*, 3, enero-febrero de 1954, México, pp. 119-124. *Cuentos completos*, México, FCE, pp. 21-26.

232 Cf. Yolotl González Torres, *op. cit.*, p. 92.

233 Fuentes, *Ibid.*, pp. 49-50.

Artes: “—¡Claro Oliverio! ¡Felices los ojos! ¿Qué milagro es éste? Sin duda vienes —ah muchachos estridentistas— a ver eso que llaman arte en el último piso. Anda, anda, acompáñame primero a la sala colonial”²³⁴, advierte don Diego al encontrarse con Oliverio. Durante el paseo por el recinto, don Diego expresa su inconformidad ante el arte contemporáneo, especialmente el de Tamayo. “Ya te pasará la fiebre por estas monstruosidades, Oliverio”, dice el vetusto y contrecho hombre, advirtiendo que en la forma representada de una mujer por el pintor mexicano él veía una oreja. Y luego: “Nuño de Guzmán y sus émulos cortaron tantas orejas a los indios, como para asemejarlos a sus ídolos, para ofrecer equivalentemente las heridas. ¿Quién impide recoger algunas, o cortar otras, y pegarlas a un cuadro?” Alterado por el arte moderno, don Diego conmina a Oliverio a apreciar un anónimo del siglo XVIII, donde se aprecia una mujer realista, que “todavía puede usted encontrarla a cualquier hora en la calle”. Después de la apreciación sobre Tamayo y el intertexto del conquistador español de la Nueva Galicia, Nuño de Guzmán (1490-1558), comienza la parte fantástica: “Algo de esto parece ser cierto; la boca del cuadro se rio”, provocando la ira de Oliverio y como consecuencia, la arrancó del cuadro. “— ¡Oliverio! Eso es antiestético”, rezonga Don Diego con una apreciación digna del Chac Mool del cuento anterior, pues el lector recordará que éste “sabe de la inminencia del hecho estético”. Oliverio pierde la paciencia ante la ramplonería del anciano. Lo insulta y lo rompe en mil pedazos, en una escena que podría tildarse más de surrealista que de fantástica. La boca de la pintura la guarda en una cubeta y sale del recinto. Ya en la calle, “una mujer andrajosa, manchada de tiña, pero exacta a la mestiza de cejas inolvidables, al anónimo del siglo XVIII, pedía limosna. ¿Tendría razón el duende barato de Don Diego?”

Tercera parte. Del primer recinto, Bellas Artes, donde se ve confluir la realidad colonial con la moderna a través del arte —el Tamayo

234 *Ibid.*, p. 50. Todas las citas subsecuentes pertenecen al relato “Por boca de los dioses”.

de 1958, el anónimo del siglo XVIII—, el relato nos lleva ahora a otro espacio de confluencia temporal: “un gran almacén”. En éste, es observado por todos al entrar en el departamento femenino, concentrando las miradas de los curiosos, con su cubeta en mano, y pide ayuda a “Una señorita con cara de lechuza”, a quien le pide un brassiere, donde envuelve a la boca, y la señorita, en tono cómico, le pregunta: “—Y el brassiere, ¿lo envuelvo en papel?” Al igual que en “Chac Mool”, la intrusión de lo fantástico va de la mano con lo paródico, sin llegar a hacer de los mitemas indígenas una ridiculización. Más bien, funcionan como excusa para criticar la mojigatería mexicana, profanando los espacios sacralizados, yendo de un museo al tianguis, haciendo apostasía de la cotidianidad.

Cuarta parte. “—La llave del 1519, por favor”. La referencia no deja lugar a dudas: la habitación en que reside Oliverio lleva por número el año en que llegó Cortés con sus carabelas a territorio mexicano por vez primera. “Subí por las escaleras a mi cuarto de hotel”, dice Oliverio, y a cada paso que da deja muestra de esa geografía imaginaria que está poblada de símbolos. Al entrar en su recámara, ve una figurilla correr de un lado a otro, que lleva “las piernas tatuadas, una argolla en la nariz, el pelo, lacio y negro, pesado de aceite, o sangre.... Cascabeles en los pies y las orejas. Un hedor insoportable surgía de toda su carne, y a la vez, invitaba a comulgar con él. Sus dientes afilados asomaban y cantaban en murmullos de un eco viejísimo”. Al igual que con el Chac Mool, el hedor pestilente y la vestimenta histriónica son elementos fundamentales para evocar una imagen grotesca.²³⁵ “—Acabo de recoger las piezas rotas de aquel anciano que asesinaste”, le dice la figurilla, quien asegura llamarse “Tlazol, supongo que para servir a usted...”²³⁶ La mención

235 Esta construcción puede contrastarse con la forma en que Elena Garro también formula a partir del mito y la historia mesoamericanos a sus personajes, donde el hedor está completamente ausente, y se explora más el ámbito psicológico, sin dejar de un lado el ambiente fantástico. (Cf. Elena Garro, “La culpa es de los tlaxcaltecas”, *Antología*, Geney Beltrán Félix (selección y prólogo), México, Ediciones Cal y Arena, 2016.)

236 Fuentes, “Por boca de...”, p. 53.

evoca a Tlazoltéotl, de quien el franciscano fray Bernardino de Sahagún escribió en el capítulo XII del Primer Libro de la *Historia general de la Nueva España* que era “la diosa de la carnalidad”,²³⁷ y estaba relacionada con las cuestiones mundanas y la purificación de las almas (*tonalli*) de los hombres, sus hijos. No es coincidencia que “El tercer nombre de esta diosa es *Tlaelquiani*; que quiere decir comedora de cosas sucias, esto es, que según decían, las mujeres y hombres carnales confesaban sus pecados a estas diosas, cuanto quiera que fuesen torpes y sucios, que ellas los perdonaban.”²³⁸ En ese sentido, Tlazol aparece como una dualidad desafiante: por un lado, como la diosa madre que enmienda el pecado del hijo lenitivo (al levantar los pedazos rotos de don Diego) y, por el otro, como presagio del destino funesto del propio Oliverio.

Quinta parte. Como Filiberto de “Chac Mool”, Oliverio está en una especie de trance o negación: no sabe si lo que ve lo hace con los ojos del cuerpo o de la imaginación (aprovechando el tópico medieval) y tiene que obtener una dosis de realidad: tuvo “que salir inmediatamente, a respirar, a comprar una cajetilla”²³⁹. Pero al regresar al departamento, Oliverio descubre que la boca está allí, en una esquina, y una batalla terminó por librarse en la cara de Oliverio: “Y mi boca volvía a hablar, espumosa: — ¡No puedo irme; esa boca es mi vida!” Y siguiendo la estructura del cuento antes analizado, así como Filiberto quería dominar al Chac Mool sin lograrlo, así Oliverio descubre su desencanto con la boca de los dioses: “—Eres mi prisionero, Oliverio. Tú piensas, pero yo hablo”, le dice la fáustica boca adherida a su piel.

Sexta parte. “La boca lo llevó por las calles, lo condujo a donde quiso. A los cenáculos literarios, al Jockey Club, a una sesión política, al Club de Banqueros, en todas partes aullando, insultando, escupiendo odio y sangre en los tapetes mullidos de estos bellos salones”. Este pasaje me recuerda lo que para Mario Muñoz es una característica esencial del

237 Sahagún, *op. cit.*, p. 34.

238 *Loc. cit.*

239 Fuentes, *ibid.*, p. 54. Las citas subsecuentes pertenecen al mismo relato.

cuento mexicano moderno: una “actitud iconoclasta”: un espíritu de “desmitificación”.²⁴⁰ La boca fantástica y nauseabunda, que sólo “reía, reía, reía”,²⁴¹ profana los espacios donde la casta blanca dominante, almacena y ejerce el poder, a pesar de la vergüenza y la incapacidad de Oliverio por impedirlo. La boca, en efecto, escupe blasfemias y condenas para todos

Ustedes, gordos, de nalgas sin simetría, ratas sobre la escalera sin fin, dispuestos a todo, militando contra nada, ¡sepan del fracaso!, de la redención en él, siéntanse el último de los excrementos torcidos que generan las culebras de esta tierra de monolito seco. [...] Disfraces de Galilea [*sic*], disfraces de Keynes, disfraces de Compté, disfraces de Fath y de Marx; todos los trituraremos, todos quedarán desnudos, y no habrá más ropa que la piedra y escama verde, la de pluma sangrienta y ópalo de nervios...

Séptima parte. “—Ya me hacía falta un sistema nervioso al cual pegarme —reía mi boca” al momento de concluir la parte sexta del relato. La séptima comienza con el retorno de Oliverio al hotel, y en vez de subir por las escaleras toma la ruta alterna y ordena al elevadorista: “Pique el último botón”. El elevadorista se mostró reacio: ‘Nunca ha bajado hasta allá este elevador, señor’. Este párrafo confirma mi hipótesis: la estructura del relato está basada en la estructura del inframundo nahua, el Mictlan, pues el elevador desciende hasta que “un líquido parduzco entró en la jaula: este sótano, inundado, negro, olía a sudario, y pronto las luces y el ruido furioso le invadieron”. Oliverio, aterrado, “en un sueño de momias sin sepultura” presencia una parte del panteón mexicana: “Tepeyotl, enorme corazón de tierra, vomitando fuego”, “Mayael, borracha, cara pintada y los dientes amarillos”, “Tezcatli-

240 Muñoz, *op. cit.*, p. 504.

241 Fuentes, *ibidem*. Las citas subsecuentes pertenecen al mismo relato.

poca, un vidrio de humos congelados en la noche”, “Izpapatl seguida de una corte de mariposas apuñaladas”, “sombra de las sombras, Xolotl”, “un serpear sin tiempo entre los hacinamientos, Quetzalcóatl”, “enredado en sus babas, subía el caracol, Tecciztecatl”, “la Vieja Princesa de este sótano, Ilamatecuhtli”.

En el mismo orden de aparición, quiero mencionar lo que Sahagún dice de cada uno de estos númenes en su *Historia general*, para contrastar la forma en que Fuentes nos presenta estos númenes con el registro de las fuentes históricas. Aunque no encuentro referencias de Tepeyolotl en Sahagún, su nombre significa “corazón del cerro” (*tepetl* = cerro / *yolotl* = corazón) y ha sido considerado como uno de los avatares del dios Tezcatlipoca, de quien hablaré próximamente. Sobre Mayauel dice Sahagún en el capítulo xxii del Segundo Libro: “*Mayáuel* que era imagen de los magueyes”,²⁴² era adorada en el décimo tercer mes (*tepéilhuitl*) del calendario *Tonalpohualli*, fiesta que giraba en torno a la celebración del pulque, de la cual Mayahuel era patrona. Sobre Tezcatlipoca (“espejo humeante”), el padre Sahagún explica: “El dios llamado *Tezcatlipoca* era tenido por verdadero dios, e invisible, el cual andaba en todo lugar; en el cielo, en la tierra y en el infierno; y tenían [los mexicas] que cuando andaba en la tierra movía guerras, enemistades y discordias, de donde resultaban muchas fatigas y desasosiegos”, también era llamado “*Nécoc Yáotl*, que quiere decir sembrador de discordias”.²⁴³ De Izpapatl [*sic*] o Itzpapatl (mariposa de obsidiana: *itztli* = obsidiana / *papatl* = mariposa), Yolotl González Torres apunta: “Parece haber sido una deidad estelar de las tribus nómadas del norte [chichimecas]. Era una de las *tzitzimine* —seres cadavéricos y funestos del inframundo—, pero aparece como deidad madre de dioses o legiones de hombres”.²⁴⁴ De Xólotl tenemos abundantes referencias, al ser una deidad predominante en el mundo nahua: por un lado, es la estrella Venus

242 Sahagún, *op. cit.*, p. 134.

243 *Ibid.*, p. 29.

244 González Torres, *op. cit.*, pp. 94-95.

en su calidad de astro nocturno, que sucede al Sol cuando éste entra en el ocaso, por lo tanto, es la dualidad de Tlahuizcalpantecuhtli (“el señor de la casa de la aurora”) que es el Venus diurno, que sale en la bóveda celeste antes de que lo haga el Sol, por lo tanto es uno de sus guerreros, batallador contra las fuerzas nocturnas. (Es por ello que ambos son una dualidad complementaria.) Sahagún lo menciona numerosas veces, destacando su aparición en “La fábula del conejo que está en la cara de la luna”,²⁴⁵ que narra el origen de los astros y cómo los dioses, a diferencia del buboso Nanahuatzin, se negaron a sacrificarse para que de dicha muerte surgiera el movimiento (*ollin*) y la vida del Universo. Uno de estos dioses cobardes fue precisamente Xólotl, quien se ocultó en el avatar del ajolote (literalmente: “Xólotl del agua”: *atl* = agua y *Xólotl*); en los códices precolombinos está representado como una deidad contrahecha, cuyos ojos están salidos de las órbitas y usualmente tiene una máscara o cabeza de perro; junto a Tlahuizcalpantecuhtli es uno de los rostros del dios Quetzalcóatl, que es el siguiente dios a comentar: Popularmente conocido como la “serpiente emplumada”, Quetzalcóatl es un personaje tanto mítico como histórico.²⁴⁶ En su dimensión histórica, se sabe por crónicas de Indias que fue gobernador de Tula (*Tollan Xicotitlan*), bajo el nombre de Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, cuyo destino fue truncado a causa de una borrachera de pulque, que propició violara a su hermana, y ese vergonzoso pasado lo hizo abandonar su gobierno, casta y linaje. Se dice que huyó a Tlapallan (la región de oriente, el Golfo de México), con la promesa de retornar y enmendar sus agravios. Esto pudo ser la génesis para que los mexicas (1325-1521 d.C.), herederos de la civilización tolteca (900-1200 d.C.), anhelaran el retorno de su rey-dios, generando en su último *tlatoani* Moctecuhzoma Xoco-

245 Sahagún, *op. cit.*, pp. 413-416.

246 Dice el padre Sahagún: “Este *Quetzalcóatl*, aunque fue hombre, teníanle por dios y decían que barría el camino a los dioses del agua y esto adivinaban porque antes que comienzan las aguas hay grandes vientos y polvos, y por esto decían que *Quetzalcóatl*, dios de los vientos, barría los caminos a los dioses de las lluvias para que viniesen a llover.” (*op. cit.*, p. 30).

yotzin la idea de que Cortés (levando anclas en Tlapallan) fuera la imagen de dicho dios. La analogía más congruente para entender a Quetzalcóatl en el imaginario occidental que me viene a la mente es la Virgen María: ambos son entidades que tienen múltiples personificaciones (“Las máscaras suelen convertirse en facciones”, dice Oliverio a don Diego en la segunda parte del relato²⁴⁷): tanto Quetzalcóatl como la Virgen se funden en un juego barroco de disfraces: aquél puede ser Xólotl, Tlahuizcalpantecuhtli, Ehécatl (dios del viento), etc.; asimismo, la Virgen, siendo madre de Dios, puede ser del Carmen, de la Asunción, de Guadalupe, etc. Las máscaras se vuelven irremediamente facciones. El siguiente dios a comentar es Tecciztecatl [*sic*] o Tecuciztécatl, quien también es un dios acobardado en la fábula del conejo en la cara de la luna; sobre él, Sahagún cuenta que, ante el convite de los dioses para sacrificarse y dar movimiento al cosmos, Tecuciztécatl respondió: “Yo tomo cargo de alumbrar al mundo”²⁴⁸ y justo antes de echarse a la hoguera, se arrepintió, dejando el paso a Nanahautzin, el dios buboso, cuya valentía lo transformó en el Sol, y a aquél, en la Luna, y por haberse acobardado cuatro veces, los dioses le lanzaron un conejo y le dieron en la cara, chamuscando y opacando su luz, justificando así la preminencia de los astros. Sobre Ilamatecutli, escribe Sahagún: “En este mes —el séptimo: *títitl*— mataban una mujer esclava, comprada por los *calpixque*; matábanla a honra de la diosa *Illamatecutli* [la cual] llevaba también una máscara de dos caras, una atrás y otra delante, las bocas muy grandes y los ojos salidos; llevaba una corona de papel almenada”²⁴⁹.

Octava parte. Tlazol vuelve a hacer aparición. Araña con sus garras una puerta. Oliverio se siente agredido por la llegada de la deidad. Ante Tlazol, su masculinidad se siente amenazada: “¡Éste era el último insulto! Me habían arrebatado la dignidad, la posición social, la corte-

247 Fuentes, *ibid.*, 51.

248 Sahagún, *op. cit.*, p. 414.

249 Sahagún, *op. cit.*, pp. 144-145.

sía, mi voluntad entera, ¡ahora, acabarían por matar mi sexo!”²⁵⁰ Esto ocurría en el ínter en que Tlazol se acercaba a él, ataviado con un traje ceremonial. Mientras tanto, la boca reía y reía. El corazón le es extrirpado a Oliverio, clavándole un puñal en el pecho y siendo devorado su vital órgano. “¡Oh, por qué me arrancaste de la contemplación!”²⁵¹ reclama la boca en el último suspiro —diálogo— del relato. (No olvidemos que una particularidad de los númenes prehispánicos en la prosa de Fuentes es su tendencia a la experiencia estética.)

Novena parte. Un último y breve párrafo concluye el relato. Vuelve a aparecer la imagen funesta del carnaval apóstata de la primera parte: “y las guitarras torcidas y las voces internas cantaban”.²⁵²

DE PASEO EN TLALTIPAC: CONSIDERACIONES BIZANTINAS

Me he limitado a reseñar el universo mesoamericano intertextual que palpita en estos dos cuentos de Carlos Fuentes (que no son los únicos con tal presencia en *Los días enmascarados*, ni en sus obras completas, pero sí los dos más contundentes de su primera etapa narrativa), sin contar las referencias a los corridos populares, a las citas de poesía moderna alemana, inglesa o francesa, ni a detenerme en aspectos más cercanos a la filología que al comentario aproximativo.

Lo que podría sintetizar, a manera de consideración final, está vinculado con las ideas que el crítico cubano Roberto González Echevarría pone sobre la mesa en su *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*,²⁵³ y que sirven para dar un vislumbre histórico-cultural a “Chac Mool” y “Por boca de los dioses”.

250 Fuentes, *ibid.*, p. 57.

251 *Ibidem.*

252 *Ibidem.*

253 Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, FCE, 2000.

Apostando por lo que une más que por lo que separa, el punto de vista de González Echevarría propone una paulatina transformación de las formas discursivas presentes en la literatura latinoamericana: el archivo inquisitorial, las evocaciones a mitos fundacionales (coloniales e indígenas), la retórica notarial, las alusiones a las crónicas de Indias... Es decir, esta teoría es un esfuerzo por hacer una antropología²⁵⁴ de la literatura latinoamericana, cuyo eje medular es la Historia con mayúsculas.

González Echevarría propone que los paradigmas, los discursos hegemónicos que han permeado a las culturas latinoamericanas, son fundamentales e imprescindibles para construir una historia literaria de nuestro continente y formular una genealogía de *nuestra* narrativa. Estos discursos o paradigmas hegemónicos son, precisamente, los provenientes de las humanidades y las ciencias sociales: la sociología, la filosofía, la historiografía y, especialmente, la antropología.

La narrativa es un simulacro, construido y generado a partir de mitos, asegura en mi paráfrasis González Echevarría. El pensamiento mítico es vital en todos los pueblos. Es lo que dota de sentido a la realidad. La religión es mito, la política es mito, la economía y la filosofía también se forman a partir de mitos, y desembocan en ellos. La ficción, sin embargo, no sólo se alimenta de esta dimensión, también los interpreta, los renueva, los inventa.

Al ser los países latinoamericanos naciones jóvenes (a comparación de las potencias europeas), inventar la tradición ha sido una obsesión imprescindible para nosotros. “La escritura está vinculada con la fundación de las ciudades y el castigo”.²⁵⁵ La historia del continente está mermada de conflictos étnicos, de revueltas religiosas, de aniquilamientos de lenguas, usos y costumbres, de implementos de modelos

254 A pesar de que González Echevarría no es antropólogo —pero yo sí—, concuerdo cabalmente con su definición de este campo del conocimiento humano. La antropología es, dice, “la disciplina que estudia la locura de las naciones”, *op. cit.*, p. 96.

255 *Ibid.*, p. 25.

económicos occidentales —feudales, medievales habría que decir—, que asientan la Modernidad. El archivo jurídico se mantuvo por toda la época Colonial (con notoria vigencia en la actualidad), sin embargo, fue despojado de su hegemonía discursiva tras el paradigma cientificista y naturalista que heredó el pensamiento ilustrado europeo. La llegada de los románticos viajeros a América influyó notablemente en la cultura y construcción de las naciones del viejo Nuevo Mundo. Evidentemente, esta nueva cosmovisión permeó a las literaturas nacionales. Es el siglo diecinueve el que revierte paulatinamente el centro del universo teológico barroco al antropológico científico contemporáneo.

Influenciado por la antropología culturalista norteamericana, cuyo mayor exponente es Clifford Geertz, González Echevarría apunta que es el discurso antropológico el gran paradigma del siglo xx. Aquél que le enseñó al mundo a verse distinto. A organizar su espacio y tiempo en torno a la mirada de lo autóctono, de los pueblos oprimidos, de las revoluciones sociales, de los movimientos agrarios, de los pueblos indígenas y sus cosmovisiones, a poner lo marginal en el centro. El *boom* latinoamericano es el ejemplo cumbre de esta genealogía narrativa. Si seguimos al pie de la letra la propuesta de González Echevarría, nos percataremos de que no todas las novelas y cuentos latinoamericanos cumplen con esta anatomía. Sin embargo, creo que puede llevarse en buenos términos con “Chac Mool” y “Por boca de los dioses”, pues éstos pusieron en el centro de la ficción las fábulas mesoamericanas.²⁵⁶

256 “Fábula, lo que es contado (episodios, personajes, funciones que ejercen en los relatos, acontecimientos). Ficción, el régimen del relato o, más bien, los diversos regímenes según los cuales aquél es ‘retratado’: postura del narrador respecto a lo que cuenta (según que forme parte de la aventura, o que esté excluido de ella y le sorprenda desde el exterior), presencia y ausencia de una mirada neutra que recorre las cosas y la gente, asegurando una descripción objetiva; compromiso de todo el relato en la perspectiva de un personaje o de varios sucesivamente o de ninguno en particular, discurso que repite los acontecimientos a destiempo o los desdobra a medida que se desarrollan, etc. La fábula se hace de elementos situados en cierto orden. La ficción es la trama de las relaciones establecidas, a través del propio discurso, entre quien habla y aquello de lo que habla. Ficción, ‘aspecto’ de la fábula”. (Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, tr. Isidro Herrera Baquero, Barcelona, Paidós-UAB, 1996, p. 213.)

Los recursos de los que se vale Fuentes para construir sus cuentos son, por un lado, las hipérbolas líricas provenientes de la poesía indígena. Esto es mucho más evidente en “Por boca de los dioses”, y me remito nuevamente a las síntesis que hace de los dioses del panteón nahua: “Tepeyotl, enorme corazón de tierra, vomitando fuego”, “Mayauel, borracha, cara pintada y los dientes amarillos”, “Tezcatlipoca, un vidrio de humos congelados en la noche”, “Izpapatl seguida de una corte de mariposas apuñaladas”, “sombra de las sombras, Xolotl”, “un serpear sin tiempo entre los hacinamientos, Quetzalcóatl”, “enredado en sus babas, subía el caracol, Tecciztecatl”, “la Vieja Princesa de este sótano, Ilamatecuhtli”.²⁵⁷

La manera en que la Historia es remitida en contrastes culturales es también evidente: desde el Chac Mool que es vendido en un tianquis²⁵⁸ para hacer del sótano de una casa porfiriana un templo²⁵⁹ de sacrificios, hasta el eterno vagar de Oliverio, quien, ya en el Palacio de Bellas Artes, ya en el sótano de su hotel, advierte en cada rincón una funesta deidad que exige ser adorada, reivindicada, admitida en su realidad tangible y palpable.

Las formalidades de los textos también resultan interesantes si se ven desde la retórica del archivo, pues, por un lado, la de “Chac Mool” es un relato en primera persona donde hay un misterio que quiere ser resuelto, y la manera de lograrlo es *leyendo* el diario de Filiberto, el ahogado.²⁶⁰

257 Fuentes, “Por boca de los dioses”, p. 57.

258 Que en náhuatl se llama *tianquitzli* y significa “mercado”.

259 *Teocalli*, en náhuatl.

260 Por cierto, no todos los muertos (en la cosmovisión mesoamericana) iban al Mictlan. A diferencia del cristianismo (donde todo se resume a un premio [el Cielo], un castigo [el Infierno], o un inter [el Purgatorio]) la vida del indígena precolombino no condicionaba su lugar en la muerte, al contrario: la muerte perpetuaba la vida: si uno moría en guerra, sería guerrero acompañando al Sol en su transcurso diurno, como Tlahuizcalpantecuhtli (Cf. López Austin, *op. cit.*). Si uno moría en su quehacer cotidiano, ese quehacer —la labranza, la pesca, el sacerdocio— tendría continuidad en el *más allá*. Por otro lado, si se moría ahogado, por hidropesía, o fulminado por un rayo (todos estos elementos de Tláloc) entonces el ánima iría al Tlalocan, el paraíso del dios de la lluvia, donde seguramente Filiberto continúa hoy atormentado por el Chac Mool.

El monólogo de Oliverio no es menos fáustico: su esnobismo es una condena que le impide aprender —aprehender— el mundo fantástico que le rodea. Su negativa a aceptar la Historia, con todos sus matices mitológicos, relistas, góticos, y ciertamente inexplicables que tiene el Mundo mismo, le eyectan a un final trágico, trazado por él más que por la boca de los dioses.

¿Qué hizo, pues, Fuentes con la mitología mesoamericana? La sacó del acartonado y mutilado lupanar de utensilios y utilerías que le habían dado los siglos de la Colonia y la estética romántica. Trajo al plano de la ficción un universo que le permitiría a otros escritores —pienso en Elena Garro y José Emilio Pacheco²⁶¹— emprender sus propias y magistrales hazañas fantásticas en la narrativa mexicana con tópico indianista. Tradujo —porque la cultura, así como la lengua, es traducible— el cosmos precolombino a una realidad, a un Mundo, a un Tlaltipac contemporáneo, que a todos nos compete conocer pero en el cual —parafraseo al gran Nezahualcóyotl— sólo venimos a estar un momento.

BIBLIOGRAFÍA

- FOUCAULT, MICHEL, *De lenguaje y literatura*, tr. Isidro Herrera Baquero, Barcelona, Paidós/ UAB, 1996.
- FUENTES, CARLOS, *Cuentos completos*, México, FCE, 2017.
- GARRO, ELENA, “La culpa es de los tlaxcaltecas”, en *Antología*, Geney Beltrán Félix (selección y prólogo), México, Ediciones Cal y Arena, 2016.

261 Cf. Elena Garro, *op. cit.*, con “La culpa es de los tlaxcaltecas” y José Emilio Pacheco con su cuento “La fiesta brava”, un delirante relato en que convergen planos narrativos distintos, donde la historia y el mito se confunden en el trágico destino del protagonista, Andrés Quintana, y del protagonista del cuento que éste escribe (en un relato dentro del relato). Todo el cuento gira en torno a la estatuaría mexicana condensada en el Museo Nacional de Antropología (especialmente la Sala Azteca) y en el Metro de la Ciudad de México.

- GÓMEZ NAVARRETE, JAVIER ABELARDO, *Diccionario introductorio. Español-maya. Maya-español*. México, Universidad de Quintana Roo, 2011.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, FCE, 2000.
- GONZÁLEZ TORRES, YOLOTL, *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, México, Larousse, 1998.
- MATOS MOCTEZUMA, EDUARDO, *El Templo Mayor de México. Crónicas del siglo XVI*, México, Asociación Nacional de Libreros, 1981.
- MUÑOZ, MARIO, “Aportes del cuento mexicano del siglo xx”, en Alfredo Pavón (comp.), *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*. Tomo I, Xalapa, UV, 2013.
- LÓPEZ AUSTIN, ALFREDO, *El conejo en la cara de la Luna*, México, Era/INAH, 2012.
- PAZ, OCTAVIO, “La máscara y la transparencia”, prólogo a Carlos Fuentes, *Cuerpos y ofrendas*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.
- SAHAGÚN, BERNARDINO DE, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa, 1975.

AURA DE CARLOS FUENTES: ALGUNOS PROBLEMAS DE SU TRADUCCIÓN AL FRANCÉS

JOSÉ MIGUEL BARAJAS GARCÍA

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

LIMINARES: TRADUCIR Y PENSAR LA TRADUCCIÓN

ENSU OBRA *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*,²⁶² Amparo Hurtado Albir destaca desde las primeras líneas la conveniencia de distinguir entre traducción y traductología. De este modo, podemos entender a la traducción como una habilidad, un *saber hacer* o, de acuerdo con la distinción de Anderson, como un conocimiento procedimental u operativo (*saber cómo*) que se adquiere fundamentalmente por la práctica. La traductología, a su vez, es la disciplina que estudia a la traducción; se trata, en consecuencia, de un *saber sobre*.

Por otra parte, Hurtado Albir señala que también es conveniente, para acercarse a una definición de traducción, diferenciar entre *traducción intersemiótica*, *traducción intralingüística* y *traducción interlingüística*. Esta propuesta data de 1959 y es de Roman Jakobson. La traducción intersemiótica también es conocida como “transmutación” y consiste en la interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal. La traducción intralingüística, también llamada “reformulación”, es una interpretación de los signos verbales mediante otros signos de la misma lengua. Finalmente, la traducción interlingüística, o traducción propiamente dicha, es una interpretación de los signos verbales mediante cualquier otra lengua.

262 Todas las ideas retomadas del libro de Hurtado Albir fueron tomadas del capítulo “I Definición de la traducción”, en Amparo Hurtado Albir, *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 25-41.

Otros aspectos fundamentales que Hurtado Albir pone de relieve en torno a la traducción son aquellos relacionados con su finalidad y sus características. A partir de las preguntas ¿por qué?, ¿para qué? y ¿para quién se traduce?, Hurtado Albir propone cuatro presupuestos básicos que deben ser considerados en cualquier reflexión sobre la traducción:

- 1) la razón de ser de la traducción es la diferencia entre las lenguas y las culturas;
- 2) la traducción tiene una finalidad comunicativa;
- 3) la traducción se dirige a un destinatario que necesita de la traducción al desconocer la lengua y la cultura en la que está formulado el texto original;
- 4) la traducción se ve condicionada por la finalidad que persigue y esta finalidad varía según los casos.

Aunado a estos presupuestos básicos, de la pregunta ¿quién traduce? se desprende la noción de “competencia traductora”. De acuerdo con Hurtado Albir, más allá de los conocimientos lingüísticos y extralingüísticos (enciclopédicos), “el traductor necesita también tener conocimientos instrumentales para el ejercicio de su labor: conocer el funcionamiento del mercado laboral (tarifas, contratos, tipo de encargos), saber documentarse, saber utilizar las herramientas informáticas, etc.”; pero también se debe “añadir el dominio de estrategias de todo tipo (para la comprensión, para la reformulación, para el proceso de transferencia) que permitan subsanar deficiencias de conocimientos (lingüísticos o extralingüísticos) o habilidades y poder enfrentarse así a la resolución de los problemas de traducción.” De tal suerte, para Hurtado Albir, este conjunto de conocimientos y habilidades conforman la “competencia traductora”, donde los conocimientos y habilidades de transferencia, instrumentales y de estrategia son el fundamento que distinguen al traductor de cualquier otra persona con conocimientos en lenguas extranjeras.

Por mi parte, para la traducción literaria, agregaría que el traductor de literatura ha de tener, además, conocimientos de la tradición literaria de la que procede la obra por traducir y también de la tradición literaria en la que dicha obra será recibida. Con esto quiero decir que los problemas de traducción literaria están ligados de igual modo a los de la recepción literaria y, por extensión, a la historia de la literatura, pues si atendemos al ejemplo de las traducciones de Poe hechas por Baudelaire,²⁶³ en ocasiones la traducción ha llegado a ser fundamento de una tradición, de ida y vuelta, pero también a los lados. El axioma lo daría Borges cuando describe a su Pierre Menard como un simbolista “devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste;²⁶⁴” pero también el axioma encontraría una réplica de T. S. Eliot, en su ensayo “From Poe to Valéry”.²⁶⁵ En todo caso, en rigor, ambos textos estarían abonando a las reflexiones de la traductología.

Hasta aquí he querido recuperar de manera brevísima estas consideraciones en torno a traducir y pensar la traducción, los tipos de traducción que hay, la competencia traductora, el traductor de literatura y sus características, porque en el desarrollo de las siguientes líneas pretendo hacer un acercamiento a los problemas que presenta la traducción de *Aura* de Carlos Fuentes a la lengua francesa, así como al modo en que dichos problemas fueron enfrentados por su traductor, Jean-Claude Andro. Para entrar en materia, haré a continuación un breve recuento del lugar que esta *nouvelle* ha merecido en el contexto de la obra de Fuentes, así como de algunas traducciones de las que ha sido objeto.

263 Edgar Poe, *Histoires extraordinaires*, trad. Charles Baudelaire, París, Le Livre de Poche, 1972.

264 Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *Obras completas 1*, Buenos Aires, Emecé, 2005, pp. 475-482.

265 T. S. Eliot, “From Poe to Valéry”, en *The Hudson Review*, vol. 2, no. 3, Autumn 1949, Nueva York, Hudson Review Inc., pp. 327-342.

AURA Y LAS PRIMERAS TRADUCCIONES DE LA OBRA TEMPRANA DE FUENTES

En el conjunto de la obra de Carlos Fuentes, *Aura* es su quinto libro publicado. El primero, *Los días enmascarados*, es una serie de relatos que apareció en 1954 bajo el sello editorial Los presentes, con viñetas de Ricardo Martínez. El segundo, *La región más transparente*, data de 1958, editado por el Fondo de Cultura Económica en la colección Letras Mexicanas. El tercero, *Las buenas conciencias*, es de 1959 y apareció en la Colección Popular del Fondo de Cultura Económica. El cuarto, *La muerte de Artemio Cruz*, se publicó el 10 de mayo de 1962 en la misma Colección Popular. Veinte días después, el 30 de mayo de 1962, apareció su quinto libro, *Aura*, en la colección Alacena de Ediciones ERA. La lista de las publicaciones posteriores es abundante y no corresponde a los intereses que tengo para estas líneas el enumerarlas. De lo que quiero dar constancia es de la calidad y cantidad de los títulos publicados por Carlos Fuentes a sus 33 años de edad, momento en que aparece su *nouvelle*. Asimismo, quiero resaltar el contexto literario que precedía a *Aura* dentro de la misma obra de Fuentes. Dos de sus novelas principales ya se hallaban en circulación en el medio literario mexicano y *Cambio de piel*, novela con la que se haría merecedor del Premio Biblioteca Breve, aparecería en 1967, apenas cinco años después.

Como otros escritores mexicanos cercanos a su edad —pienso en Salvador Elizondo o en Juan García Ponce, ambos cuatro años menores que él—, la obra de Fuentes hasta entonces aparecida se caracterizó por un alto interés cosmopolita que, sin embargo, no dejó de tratar temas de la cultura mexicana vigentes para la época —las consecuencias de la Revolución o las culturas prehispánicas, por mencionar dos de ellos. Debido a sus circunstancias de vida, la formación y desarrollo de la obra temprana de Fuentes ocurrió en distintos países de América Latina y de Europa, lo cual no impidió —antes posibilitó— que estableciera no sólo relaciones con el medio literario mexicano, sino con los de

otras latitudes del continente y de Europa. En México, por ejemplo, Carlos Fuentes gozó de una beca del Centro Mexicano de Escritores donde escribió *La región más transparente* entre 1956 y 1957, a la edad de 28 años. La importancia de dicha institución en las letras mexicanas de la segunda mitad del siglo xx no es un dato menor. Cabe mencionar que tanto Salvador Elizondo como Juan García Ponce también fueron becarios de 1963 a 1964, el primero, y el segundo en dos ocasiones, de 1957 a 1958 y de 1963 a 1964. También Juan José Arreola, en 1951 y 1953 y Juan Rulfo, de 1952 a 1954. En el caso de Rulfo, escribió gran parte de su novela *Pedro Páramo* durante el periodo de la beca. Hago estas precisiones, tanto del contexto de la obra de Fuentes como de su carrera literaria, porque *Aura* muy pronto fue reseñada por Ramón Xirau, en inglés, para el público norteamericano. Para entonces, Xirau era subdirector del Centro Mexicano de Escritores desde 1955, cargo que ocupó hasta 1964. Acerca de la *nouvelle* de Fuentes, Xirau se expresa en los siguientes términos:

Carlos Fuentes's new book *Aura* has little connection with his previous three novels (*La región más transparente*, *Las buenas conciencias* and *La muerte de Artemio Cruz*, the first two already in English and the third to appear shortly from Macmillan). *Aura* has no political or social overtones, no critical intention; it is rather an experiment in the long-short story and has closer affinity with Fuentes's first published book *Los días enmascarados*, although the latter was mainly influenced by surrealism whilst *Aura* comes closer to the new group of French objectivist novelists. Its use of the second person singular, for instance, seems to derive from Butor's *La modification*. However, the massed detail, the minute effects wrought by linguistic juggling do not have the same meaning for Fuentes as for Butor. Fuentes aims more at a poetic vision and, in fact, achieves this by the superimposition of different dream-like levels of perception. The characters: a young man, a young girl, an elderly woman, all inhabiting a house in downtown Mexico City, end up by fusing into a

single entity (which is perhaps a symbol of some impossible love). Fantasy was always a basic feature of Fuentes's early writings and it now reappears in *Aura*, whose immensely skillful and stylish manner makes it one of his best books to date.²⁶⁶

La reseña de Xirau contiene, entre otras informaciones, datos de interés para el estudio de las traducciones de la obra temprana de Carlos Fuentes. Para 1963, a nueve años de la publicación de su primer libro y a cinco de su primera novela, se mencionan las traducciones ya hechas al inglés de dos de ellas: *Where the air is clear* y *The good conscience*, ambas traducidas por Sam Hileman y publicadas en 1960 y 1961, respectivamente, por el sello editorial Ivan Obolensky Inc., en Nueva York. Xirau anuncia además la próxima aparición de *The death of Artemio Cruz*, traducida también por Hileman y publicada finalmente en 1964 por la editorial Farrar, Straus and Giroux, del grupo Macmillan. Sobre la traducción de *Aura* al inglés, Xirau no adelanta ningún dato. El libro aparecerá en el mismo sello que *The death of Artemio Cruz*, en 1965, pero en traducción de Lysander Kemp. Aunque se publica sólo tres años después de su aparición en español, no se trata de la primera traducción de *Aura*; un año antes, en 1964, el sello editorial Feltrinelli presentó en italiano la *nouvelle* traducida por Carmine Di Michele. Éste será el primer libro de Carlos Fuentes traducido al italiano; después aparecerá en el mismo sello y por la misma traductora *La morte di Artemio Cruz* en 1966 y *Cambio di pelle* en 1967, el mismo año de su aparición en español. Hasta aquí podemos advertir que, a diferencia del inglés, en lengua italiana la obra de Carlos Fuentes se presentó por primera vez con *Aura*²⁶⁷ que, además, mereció en 1966 una adaptación al

266 Ramón Xirau, *Books Abroad*, vol. 37, no. 1, 1963, p. 61, consultada el 29 de mayo de 2019 en JSTOR, www.jstor.org/stable/40117445.

267 *La región más transparente* no fue publicada en italiano hasta el año 2000, en traducción de Germán Quintero y Luigi Dapelo, con el título *L'ombellico de la luna* en el sello editorial Il Saggiatore.

cine por parte de Damiano Damiani, que se llamó *La strega in amore* y *The Wicht* en inglés.²⁶⁸

En lengua alemana *Aura* apareció en 1976, en un libro que reunió además *Cumpleaños* bajo el título de *Zwei Novellen*. Fue traducido por Christa Wegen y publicado por Suhrkamp Verlag. A diferencia del italiano, la obra de Fuentes se presentó primero con *Nichts als das Leben* en 1964, según Christa Wegen sugirió publicar a *La muerte de Artemio Cruz*, en la Deutsche Verlags-Anstalt. Dos años después, en Berlín, apareció *Der Tod des Artemio Cruz*, en traducción de la misma Christa Wegen en la editorial Volk und Welt. *Cambio de piel*, llamado *Hautwechsel*, se publicó en 1969 en la DVA también en traducción de Christa Wegen. Antes de la publicación alemana de *Aura*, en 1974 se presentó *Landschaft in klarem Licht*, traducción de Maria Bamberg de *La región más transparente* para la Volk und Welt de Berlín.

He querido presentar de manera breve algunas de las traducciones que hubo de las primeras obras de Carlos Fuentes a otras lenguas, de modo que se pueda tener un panorama más amplio del contexto de aparición de *Aura* traducida a la lengua francesa en 1968. He mencionado las traducciones al inglés, alemán e italiano, porque fueron las primeras lenguas a las que fueron traducidas las obras de Carlos Fuentes, además de la lengua francesa. De esta última haré una revisión más puntual y un comentario particular sobre la traducción de *Aura*. Antes, ofrezco algunas pequeñas tablas para recapitular los datos hasta aquí expuestos a propósito de las primeras traducciones de la obra temprana de Carlos Fuentes al inglés, italiano y alemán y de otras lenguas que sólo enlistaré.²⁶⁹

268 Damiano Damiani, *La strega in amore*, Roma, Arco Film, 1966, 110 min.

269 Las traducciones a otras lenguas, como la holandesa, la sueca o la croata, si bien aparecen de manera temprana, no son tan constantes como la alemana, inglesa o italiana, de ahí que sólo las enliste en el contexto de aparición. Para la información referente a las traducciones alemanas he seguido a Eugenia Sol con su artículo publicado en línea, titulado *La recepción de la literatura mexicana en los Países Bajos 1960-2010*, consultado el 29 de mayo de 2019 en <https://www.monografias.com/trabajos105/recepcion-literatura-mexicana-paises-bajos-1960-2010/recepcion-literatura-mexicana-paises-bajos-1960-2010.shtml#lasobrasta>.

En lengua inglesa:

Año de traducción	Título traducido	Año de publicación original	Título original
1960	<i>Where the air is clear</i> (traducción de Sam Hileman)	1958	<i>La región más transparente</i>
1961	<i>The good conscience</i> (traducción de Sam Hileman)	1959	<i>Las buenas conciencias</i>
1964	<i>The death of Artemio Cruz</i> (traducción de Sam Hileman)	1962	<i>La muerte de Artemio Cruz</i>
1965	<i>Aura</i> (traducción de Lysander Kemp)	1962	<i>Aura</i>

En lengua italiana:

Año de traducción	Título traducido	Año de publicación original	Título original
1964	<i>Aura</i> (traducción de Carmine Di Michele)	1962	<i>Aura</i>

1966	<i>La norte di Artemio Cruz</i> (traducción de Carmine Di Michele)	1962	<i>La muerte de Artemio Cruz</i>
1967	<i>Cambio di pelle</i> (traducción de Carmine Di Michele)	1967	<i>Cambio de piel</i>

En lengua alemana:

Año de traducción	Título traducido	Año de publicación original	Título original
1964	<i>Nichts als das Leben</i> (traducción de Christa Wegen)	1962	<i>La muerte de Artemio Cruz</i>
1966	<i>Der Tod des Artemio Cruz</i> (traducción de Christa Wegen)	1962	<i>La muerte de Artemio Cruz</i>
1969	<i>Hautwechsel</i> (traducción de Christa Wegen)	1967	<i>Cambio de piel</i>
1974	<i>Landschaft in klarem Licht</i> (traducción de Maria Bamberg)	1958	<i>La región más transparente</i>

1976	<i>Zwei Novellen</i> (traducción de Christa Wegen)	1962 y 1969	<i>Aura y Cumpleaños</i>
------	--	-------------	--------------------------

Salvo en el caso de la lengua italiana, donde *Aura* fue la primera obra de Fuentes en ser traducida, he fijado el límite para la lengua alemana e inglesa en el año en que aparecieron ambas traducciones de la *nouvelle*, lo cual no quiere decir que la traducción del resto de las obras se haya detenido ahí, sino que hasta ahí dirijo el interés de este estudio. En ese tenor, presento a continuación las traducciones que ha habido a otros idiomas donde el límite será la aparición de *Aura*. En el caso de dos ediciones distintas, presento ambas.

En lengua holandesa:

Año de traducción	Título traducido	Año de publicación original	Título original
1965	<i>De dood van Artemio Cruz</i> (traducción de J. F. Kliphuis)	1962	<i>La muerte de Artemio Cruz</i>
1967	<i>Aura</i> (traducción de A. de Swarte)	1962	<i>Aura</i>
1980	<i>De doo van Artemio Cruz</i> (traducción de Johanna Vuy-Bosdriesz)	1962	<i>La muerte de Artemio Cruz</i>

1986	<i>De kop van de hydra</i> (traducción de Giny Klatser)	1978	<i>La cabeza de la hidra</i>
1988	<i>De oude Gringo</i> (traducción de Jean Schalekamp)	1985	<i>Gringo viejo</i>
1991	<i>Aura</i> (traducción de Mieke Westra)	1962	<i>Aura</i>

En lengua sueca:

Año de traducción	Título traducido	Año de publicación original	Título original
1969	<i>Artemio Cruz död</i> (traducción de Jan Sjögren)	1962	<i>La muerte de Artemio Cruz</i>
1979	<i>Hydrans huvud</i> (traducción de Lenart Linder)	1978	<i>La cabeza de la hidra</i>
1982	<i>Aura</i> (traducción de Elisabeth Helms)	1962	<i>Aura</i>

En lengua portuguesa:

Año de traducción	Título traducido	Año de publicación original	Título original
-------------------	------------------	-----------------------------	-----------------

1971	<i>Aura</i> (traducción de Pedro Lopes de Azevedo)	1962	<i>Aura</i>
------	--	------	-------------

A partir del análisis de estos datos, se desprende que la primera traducción de una obra de Carlos Fuentes corresponde a *Where the air is clear*, de 1960. La primera traducción de *Aura* en ser publicada es la italiana de 1964. Le sigue la traducción al inglés de 1965; la holandesa de 1967, la francesa de 1968 —de la cual me ocuparé más adelante—, la portuguesa de 1971, la alemana de 1976 y las suecas de 1982 y 1991, respectivamente. Si contamos las traducciones francesas, y situamos como límite la traducción alemana de 1976, hacia ese año la obra más traducida de Carlos Fuentes es *La muerte de Artemio Cruz* que, además de incluir las siete arriba mencionadas, contaba también con una traducción al croata (1969), al checo (1966) y al polaco (1968), sumando un total de diez traducciones a nueve lenguas distintas hacia 1976. *Aura*, para entonces, contaba con seis traducciones —incluida la francesa de 1968— mientras que *La región más transparente* tenía las dos antes mencionadas más tres traducciones más: una al checo de 1966, una al polaco de 1972 y la francesa de 1964. De este modo, se concluye que *Aura* ocupó muy pronto un lugar importante en la difusión de la obra de Carlos Fuentes en otras lenguas, tan sólo detrás de *La muerte de Artemio Cruz* y por delante de *La región más transparente*, lo cual puede reflejar si no necesariamente la buena acogida por parte del público lector, sí el interés manifiesto de los editores por dar a conocer la obra.

LA RECEPCIÓN INICIAL DE AURA EN LA REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

En su reseña de 1963, Ramón Xirau destaca la cercanía que advierte entre *Aura* y el grupo del *nouveau roman*, en particular con Michel Butor y su novela *La modification* (1957). Distingue, sin embargo, resul-

tados distintos entre el uso que uno y otro hacen del malabarismo lingüístico de la segunda persona: “tú” y “vous”. Fuentes, según Xirau, apunta a una visión más poética que, en efecto, lograría por la superposición de diferentes niveles de percepción onírica.

Sin ánimos de entrar en la discusión sobre los resultados de los efectos obtenidos, ni tampoco del origen de la técnica empleada por Fuentes —él llega a mencionar un par de veces a Velázquez como “el inventor” de la técnica utilizada en *Aura*²⁷⁰—, me interesa destacar aquí la proximidad con la literatura francesa que señala Xirau. Con esto quiero decir que lo que podría haber representado una novedad técnica en el ámbito de la literatura mexicana o en lengua española, tenía un antecedente muy próximo para la lengua francesa, por lo que sería un recurso estilístico con el que el público francés podría estar familiarizado.

Para conocer mejor de qué manera fue recibida inicialmente *Aura* en el contexto mexicano y en el contexto francés, presentaré y comentaré dos reseñas de la época. La primera, de Carlos Valdés para la *Revista de la Universidad de México*, en el número de julio de 1962. A casi un mes de aparecida la *nouvelle*, Valdés se expresa en los siguientes términos:

EXPLICIT: Carlos Fuentes, *Aura*, Era. México, 1962, 60 pp.

NOTICIA: Carlos Fuentes, autor de un primer libro de cuentos —*Los días enmascarados*— que era una promesa, más tarde escribió una novela —*La región más transparente*— que a pesar de su éxito y de sus aciertos carecía de una verdadera estructura novelística y de unidad narrativa; luego publicó una segunda novela —*Las buenas conciencias*— ya mejor

270 *Aura* explicada por Carlos Fuentes, 1977, consultado el 29 de mayo de 2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=PLRu8QTdtuI>.

construida, pero menos interesante y ambiciosa; ahora escribió un cuento largo: *Aura*.

EXAMEN: Sin que tenga yo en cuenta los marbetes “realista” o “fantástico”, me atrevo a afirmar que, a diferencia de sus novelas, Carlos Fuentes consigue en *Aura* plenamente lo que se propone: un relato de terror donde la fantasía se desboca, y las pasiones de los personajes son descritas con maestría. Indudablemente que Fuentes es un autor de talento; pero en sus novelas todavía se mostraba inseguro y todo parecía quedar en lo exterior, en lo anecdótico, en el simbolismo jalado de los cabellos. A veces la moda, el nacionalismo, la propaganda gastan mucha pólvora en los infiernillos de los escritores que, por otra parte, no la necesitan; Carlos Fuentes con *Aura* ha demostrado estar por encima de sus admiradores que aplaudían lo menos admirable y lo frágil de su obra.

Un pequeño reparo: sobre los diálogos en francés (sin tomar en cuenta si están bien o mal escritos) cabe preguntar: ¿no basta un idioma para expresar cualquier clase de emociones?

CALIFICACIÓN: Muy bueno²⁷¹

Las opiniones de Carlos Valdés sobre la escritura de Carlos Fuentes aprecian más su labor como cuentista que como novelista. En su reseña del mes de agosto acerca de *La muerte de Artemio Cruz*, Valdés confirma esta idea ya presente en su comentario sobre *Aura* y además destaca sus “cualidades innatas de escritor fantástico”. Así, el balance de *Aura* frente a *La muerte de Artemio Cruz* en las opiniones de Valdés es favorable para la *nouvelle* por conseguir en ella “plenamente lo que se propone” y, a pesar de un “pequeño reparo”, lo califica como un libro “Muy bueno”. A diferencia de Xirau, Valdés no entra en el tema de la técnica enunciativa pero destaca la eficacia en la creación de atmósferas y en el desarrollo consecuente de los personajes. Tampoco remite a filiaciones ni influen-

271 Carlos Valdés, “Los libros abiertos”, en *Revista de la Universidad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962, p. 30.

cias para lo que él llama el “cuento largo” de Fuentes. Sin entrar a las discusiones del Fuentes novelista y el Fuentes cuentista que distingue Valdés, me interesa retomar sus palabras expresadas en el “pequeño reparo”, pues resultan fundamentales para las observaciones que haré sobre los problemas de la traducción de *Aura* al francés. Además de la pregunta “¿no basta un idioma para expresar cualquier clase de emociones?” sobre la cual reflexionaré más adelante, surge otra en torno de la cual también emitiré una opinión en contraste con la traducción francesa: ¿están “bien o mal escritos” los diálogos en francés de *Aura*?

El interés de resaltar en estas líneas la cercanía de *Aura* con la lengua y la literatura francesas expresado por Xirau radica no sólo entonces en una relación de influencias o presencias de estilos, sino también está motivado por el contenido temático de la historia, como lo apunta muy pronto Valdés, y la importancia que adquiere la lengua francesa en la caracterización de los personajes con algunos momentos de bilingüismo francés-español en ciertos pasajes de la narración. Para poder reflexionar de lleno en dichos pasajes, completaré antes el cuadro de los elementos de discusión con la primera reseña en francés de la traducción francesa de 1968 de *Aura*.

LA RESEÑA EN LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE DE LA TRADUCCIÓN DE AURA AL FRANCÉS

Antes de comentar la reseña “*Zone sacrée, Chant des Aveugles* de Carlos Fuentes” publicada por Florence Delay en el número 191 de noviembre de 1968 de la *Nouvelle Revue Française*, expondré de manera breve las primeras traducciones de la obra de Fuentes al francés hasta el año de la aparición de *Aura*. La lista completa se extiende a lo largo de los años pero, como en el caso de las demás lenguas antes mencionadas, el límite temporal lo establezco en la aparición de la *nouvelle*. De este modo, la primera obra de Carlos Fuentes publicada al francés fue *La plus limpide région*, de 1964, en traducción de Robert Marrast, con prefacio de

Miguel Ángel Asturias. La segunda fue *La mort d'Artemio Cruz*, de 1966, traducida por Marrast. El tercer libro es *Zone Sacrée*, de 1968, en traducción de Jean-Claude Andro y, finalmente, *Chants des Aveugles*, de 1968, traducido por Andro, con prefacio de Octavio Paz, donde se incluye *Aura*²⁷². Todos los libros están publicados en la colección *Du monde entier* de Gallimard.

Cabe mencionar que si bien antes de la reseña de Florence Delay ya existían dos libros más de Carlos Fuentes publicados en francés, *Zone Sacrée* y *Chants des Aveugles* fueron los primeros en merecer un comentario por escrito entre la crítica francesa de la *N. R. F.* Ahora bien, dado que *Aura* aparece reunida en la traducción de *Cantar de ciegos* y la reseña incluye también la publicación de *Zona sagrada*, el espacio dedicado a la *nouvelle* es muy breve, de apenas un par de líneas expresadas en el penúltimo párrafo. El pasaje, que además sirve para introducir la opinión sobre *Chant des Aveugles*, dice lo siguiente:

Il est étrange d'ouvrir ensuite et presque simultanément –les deux ouvrages, traduits par Jean-Claude Andro, ont paru ensemble– le recueil de nouvelles groupées sous le titre *Chant des Aveugles*. On s'interroge sur le vrai sens du titre qui puise son origine dans le folklore espagnol. L'aveugle qui tend, avec sa sébile, un récit aux mouvante lueurs, ou le chante à ceux qui passent, est un des personnages les plus ingénieux de cette littérature. Qui sont les aveugles de Fuentes? Le héros d'*Aura* qui ne sait la déchiffrer ou celle qui "intrigue et rêve"? Hélène qui explique à son mari qu'elle voudrait vivre entre Jules et Jim ou son mari qui vit déjà entre ses deux *Hélènes*? Ce couple qui enferme une adolescente infirme avec l'image de l'enfant qu'elle était dans une chambre où une poupée est reine? Ou le narrateur qui, à partir d'un rébus retrouvé par hasard après des années, "Amilamia n'oublie pas son petit amit et cherche-moi ici

272 Carlos Fuentes, "Aura", *Chant des Aveugles*, trad. de Jean-Claude Andro, Paris, Gallimard, 1968, pp. 15-64.

comme je te le dessine”, part chercher une petite fille? Autant ‘alliage du mythe et de l’actualité semblait une expérience dans *Zone sacrée*, autant il est ici spontané et inévitable. L’homme attaché à des besoins divins qui le rendent multiple et contradictoire, pour rester présent, se doit de puiser dans un ailleurs qui est souvent son passé indigène.²⁷³

Tales afirmaciones ofrecen poca información específica sobre la *nouvelle*. La sitúan más bien en el contexto de *Chant des Aveugles* y nada se menciona ni de su técnica e influencias, como sí lo hizo Xirau, ni del uso de la lengua francesa, como sí lo destacó Valdés. Delay, sin embargo, ofrece algunas características de la escritura de Fuentes, a quien cita diciendo que en sus libros “parte de la banalidad cotidiana para desnaturalizarla”. Ahora bien, aunque su comentario no está centrado en *Aura*, Delay menciona la *culture* de Fuentes quien, no obstante, dice no *saber* las cosas, sino haberlas vivido. En efecto, confirma Delay, Fuentes ha recorrido el mundo, viejo y nuevo, habla francés, italiano e inglés del que se sirven sus personajes. Ha vivido tanto como conoce las literaturas y a los literatos. En este tenor, Delay comenta que el lector de antaño, de *La región más transparente*, lamenta un poco que Fuentes haya leído, visto y viajado tanto. Más instruido, menos frugal. El pasaje de la reseña lo expresa de la siguiente manera:

“Je pars de la banalité quotidienne pour la dénaturiser” a dit Carlos Fuentes à propos de ces livres.

[...] Les chapitres aussi se dédoublent. Ils semblent partagés entre leurs titres et leurs épigraphes, tiraillés entre une vérité et la littérature. De leur double appel nous n’entendons que de faibles échos. Pas une brise pour porter les messages. L’air est immobile et plein de souvenirs, de questions, en un mot, de *culture*. Ce terme abominé ne dirait rien à

273 Florence Delay, “*Chant des aveugles*, de Carlos Fuentes”, *Nouvelle Revue Française* 191, Paris, Gallimard, 1968, pp. 686-688.

Fuentes. Il répondrait: je ne *sais* pas ces choses, je les ai vécues. En effet il a parcouru le monde, l'ancien et le nouveau, il parle le français, l'italien et l'anglais dont se servent ses personnages, il a traversé des palais italiens sous les vagues étoiles de la grande Ourse et deviné que les monstres de Bomarzo étaient le cauchemar d'un prince fou... Il a vécu, tant il les connaît, les littératures. La bande des écrivains fameux d'Amérique latine à qu'il dédie ses nouvelles et auxquels il fait allusion au passage sont tous ses amis. Le lecteur d'autrefois, de *La plus limpide Région*, regrette un peu que Fuentes ait tant lu, vu et voyagé. Plus instruit, moins frugal... Il lui reviendra pourtant, mais pas avant la ennième année d'un gai-savoir selon Godard!

Más allá de entrar o no en la discusión del carácter cosmopolita de Fuentes como un valor positivo o negativo dentro de su obra, retomo lo que Delay señala acerca de la *cultura* del autor manifiesta también en sus personajes. De tal suerte, estos llegan a hablar italiano, inglés o francés, como en el caso concreto de tres personajes de *Aura*: Felipe Montero, joven historiador, antiguo becario en la Sorbona y por lo tanto, competente en el conocimiento de la lengua francesa; el general Llorrente, militar difunto que dejó sus memorias inconclusas en francés y la señora Consuelo, viuda del general, quien contrata a Montero para que, en principio, termine la edición de las memorias. Este aspecto en particular, por el que Valdés se pregunta en el pequeño reparo al final de su reseña, condiciona de manera específica a la traducción francesa de *Aura* frente a otras lenguas, pues se trata de un rasgo distintivo de tres de sus personajes principales.

Una vez expuestos los elementos teóricos de traducción junto con estos datos de contexto y recepción literaria, en las siguientes líneas expondré por qué considero importante para lo narrado la expresión en francés de algunos personajes en ciertos pasajes de la *nouvelle*. Asimismo, señalaré aquellos momentos donde el uso de la lengua francesa presenta algunas imprecisiones que fueron corregidas por el traductor

en francés, pero que siguen presentes en las ediciones en español y, de manera global, describiré de qué modo el traductor resolvió algunos problemas que se le presentaron al momento de traducir *Aura* a la lengua francesa.

ALGUNOS PROBLEMAS DE LA TRADUCCIÓN AL FRANCÉS DE *AURA*

Al final del examen que hace de *Aura* en su reseña, antes de emitir su calificación, Carlos Valdés lanza la pregunta “¿no basta un idioma para expresar cualquier clase de emociones?” Puesto en contexto, el cuestionamiento de Valdés puede ser entendido como retórico y en consecuencia su respuesta vendría implícita. Así, en opinión del crítico, “basta un idioma para expresar cualquier clase de emociones”, de suerte que el uso del francés por parte de algunos personajes en la *nouvelle* resultaría impostado. Esta apreciación parece ser compartida por Florence Delay cuando en su reseña comenta que el lector de antaño, de *La región más transparente*, lamenta un poco que Fuentes haya leído, visto y viajado tanto. De ahí que resulte más instruido y menos frugal. Puede entenderse desde la perspectiva de ambos críticos que el uso de otros idiomas además del español al interior de la obra de Fuentes es un recurso que podría no estar, sin por ello necesariamente perjudicar el efecto de la obra. Octavio Paz, por su parte, en el prefacio que escribió para *Chant des aveugles* titulado “Le masque et la transparence” se refiere a este uso de distintos idiomas en la narrativa de Fuentes en los siguientes términos:

Par son cosmopolitisme, Fuentes ressemblerait à Cortazar, le plus lucide et radical (tant pis pour la contradiction) de nos déracinés: même quand il écrit en argentin porteño, l’ironie maintient une distance entre l’écrivain et ce qu’il dit. Le cosmopolitisme hispano-américain de Cortazar est le résultat extrême d’un processus d’abstraction et d’épuration:

une cristallisation; celui de Fuentes est une juxtaposition et une combinaison de différentes langues au-dedans et au-dehors de l'espagnol. Enroulé sur lui-même, ce langage de Cortazar est un jeu réfléchi qui oblige le lecteur à marcher sur un fil chaque fois plus mince et coupant jusqu'à se trouver au bord d'un vide: abolition du langage, saut dans le silence. Chez Fuentes, il n'y a pas de métaphysique du mot: mais érotisme. L'alambic et la fusée.²⁷⁴

Para Octavio Paz, frente al de Julio Cortázar, el carácter cosmopolita de Carlos Fuentes es, antes que una cristalización, una yuxtaposición y una combinación de diferentes lenguas al interior y al exterior del español. No hay, según Paz, una metafísica de la palabra sino un erotismo: la bengala frente al alambique. Sin decirlo de manera abierta, tampoco se advierte en el comentario de Paz un reparo al uso de otros idiomas en la escritura de Fuentes. Se advierte, en todo caso, un intento de explicar qué función desempeña este plurilingüismo al interior de la obra. La crítica, quizás, pueda inferirse de la yuxtaposición que, en términos más recientes, podría ser vista como un intento menos complejo de polifonía, que por no “cristalizarse” no alcanzaría el carácter dialógico —a la manera de Bajtín²⁷⁵— y permanecería en un nivel —por yuxtapuesto— más cercano a la intertextualidad.²⁷⁶

En lo que respecta a *Aura*, considero que las intervenciones en francés por parte de los personajes no resultan impostadas ni tampoco son un alarde de cultura que interrumpa el desarrollo de la trama. Antes me parece consecuente que por exigencias mismas de la historia, el conocimiento de la lengua francesa de Felipe Montero sea puesto a prueba y que las memorias del general Llorente, escritas en francés,

274 Octavio Paz, “Le masque et la transparence” en *Chant des aveugles* de Carlos Fuentes, trad. Jean-Claude Andro, París, Gallimard, 1968, pp. 7-14.

275 Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievsky*, trad. de Tatiana Bubnova, México, FCE, 2012.

276 Gerard Génette, *Palimpsestes*, París, Seuil, 1982.

sean leídas en francés por parte del lector de la *nouvelle*. El uso de la lengua francesa en *Aura*, desde mi perspectiva, no es un abuso ni un exceso, de modo que si he de responder a la pregunta de Carlos Valdés, “¿no basta un idioma para expresar cualquier clase de emociones?”, contesto que sí, puede bastar, pero tampoco sobra ni estorba leer que la señora Consuelo diga: “¿Se siente calificado? —Avez vous fait des études?” y que Felipe Montero responda: “A Paris, madame.” Lejos de la pirotecnia o las luces de bengala, el recurso me parece mesurado y logra un equilibrio que dota de una suerte de dinamismo a la narración entre el paso del francés al español en los momentos que el relato así lo exige. Esta particularidad, el efecto conseguido con cualquier otra lengua, se pierde paradójicamente en la propia lengua francesa que por contraste es exótica ante otro idioma, pero que opuesta a sí misma se vuelve familiar. Esta situación representa un límite para quien traduce que va más allá de cualquier virtud o pericia de la competencia traductora. Tal es la dificultad a la que se enfrentó Jean-Claude Andro, quien no pudo sino dejar los pasajes originales en francés con una pequeña nota aclaratoria “En français dans le texte. (N. D. T.)”, en todos los casos que el texto así lo requirió.

A continuación expondré ciertos pasajes en español, inglés y alemán, donde la yuxtaposición de idiomas funciona por contraste, en comparación con la propuesta en francés de Andro, donde de manera inevitable el contrapunto lingüístico se anula.

En español, en el original, se lee:

Sí: tenía quince años cuando la conocí —lee en el segundo folio de las memorias—: elle avait quinze ans lorsque je l'ai connue et, si j'ose le dire, ce sont ses yeux verts qui ont fait ma perdition: los ojos verdes de Consuelo, que tenía quince años en 1867, cuando el general Llorente casó con ella y la llevó a vivir a París, al exilio.²⁷⁷

277 Carlos Fuentes, *Aura*, México, Era, 2011, p. 41.

Aquí aparece como recurso la traducción hecha por el narrador –que se puede asociar con Felipe Montero– de parte de lo escrito en francés por el general Llorente. Así, la información “tenía quince años cuando la conocí” y “los ojos verdes de Consuelo” es presentada dos veces en dos idiomas distintos. Esta duplicación no necesariamente es reiterativa porque está mediada por una alternancia de lenguas.

En inglés, en traducción de Lysander Kemp, se lee:

“She was fifteen years old when I met her,” you read in the second part of the memoirs. “*Elle avait quinze ans lorsque je l’ai connue et, si j’ose le dire, ce sont ses yeux verts qui ont fait ma perdition.*” [13] Consuelo’s green eyes, Consuelo who was only fifteen in 1867, when General Llorente married her and took her with him into exile in Paris.²⁷⁸

Una particularidad de la traducción de Kemp en este pasaje es la presencia de una llamada a nota al final del texto en francés, leído en la segunda parte de las memorias del general Llorente. La nota aparece al final del libro y corresponde a una traducción al inglés de la misma frase: “[13]: She was fifteen years old when I met her and, if I dare say so, it was her green eyes which were my downfall.” Fuera de esta aclaración que no está presente en el original, la alternancia de idiomas y el efecto que produce se mantiene en el contraste inglés-francés como en el contraste español-francés.

En alemán, en traducción de Christa Wegen, no aparece ninguna nota aclaratoria y el texto en francés se intercala con el texto en alemán de la misma manera que en español, sin ninguna mediación. La propuesta se lee así:

278 He consultado la traducción en un archivo PDF que no se corresponde con la paginación del libro impreso, por lo que no me es posible ofrecer el número de página, pero sí el sitio de internet donde se encuentra el archivo. Es el siguiente: <https://epdf.tips/aura-bilingual-edition-english-and-spanish-edition.html>, consultada el 29 de mayo de 2019.

Ja: “Sie war fünfzehn, als ich ihr begegnete”, liest du im zweiten Teil der *Memorien*. *Elle avait quinze ans lorsque je l’ai connue et, si j’ose le dire, ce sont ses yeux verts qui ont fait ma perdition*. Consuelo grüne Augen. Consuelo die 1867 fünfzehn Jahre zählte, als General Llorente sie heiratete und mit ins Exil nach Paris nahm.²⁷⁹

Tanto en este caso, como en inglés y en español, la duplicación no es reiteración, ya que se pasa de un idioma a otro y el efecto obtenido, en una primera instancia, es el contraste. Un detalle que no es menor es la falta de ortografía en la oración en francés “ce sont ses yeux verts qui ont fait ma perdition”, pues debe ser “qui ont fait” en vez de “qui on fait”. Esta falta, que bien puede ser un error de dedo, no es la única en la traducción alemana. Pocas líneas más abajo se lee: “tu faisais ça d’une façon si innocente, par pur enfantillage” en vez de decir “si innocente”. Más adelante volveré a este pasaje y mencionaré dos más donde no sólo en la traducción alemana, sino en el original en español, hay errores que más allá de ser ortográficos, sus consecuencias son morfosintácticas.

Ahora bien, como dije con anterioridad, el efecto de contraste en francés desaparece y el resultado corresponde más a una sensación de continuidad y de énfasis que del contrapunto. También se percibe una confusión o cristalización entre el narrador Montero y el escritor Llorente, pues ambos hablan el mismo idioma y en consecuencia pareciera que terminan por decir lo mismo. En este sentido, la yuxtaposición se debilita y se fortalece la cristalización, según lo dice Paz para los estilos de Fuentes y de Cortázar para el caso de sus obras en la lengua original. Esta sensación de continuidad y énfasis en la traducción de Andro se lee de la siguiente manera:

279 Carlos Fuentes, *Zwei Novellen. Aura und Geburstag*, prolog. Juan Goytisolo, trad. Christa Wegen, Frankfurt, Suhrkamp, 1976, p. 36.

Oui: elle avait quinze ans lorsque je l'ai connue, -lis-tu dans le deuxième paquet de feuilles des mémoires, —elle avait quinze ans lorsque je l'ai connue et, si j'ose le dire, ce sont ces yeux verts qui ont fait ma perdition¹: les yeux verts de Consuelo, qui avait quinze ans en 1867, lorsque le général Llorente l'épousa et l'amena vivre à Paris, en exil.²⁸⁰

1. En français dans le texte. (N. D. T.)

Cabe precisar que, como en el caso del inglés, al final de la frase originalmente en francés Jean-Claude Andro agrega una llamada a pie de página. No se trata de explicar un significado que ya se conoce sino de aclarar que así aparece en el texto de Fuentes. Como este pasaje hay por lo menos tres más, en lo que respecta a las memorias del general Llorente, que pueden ser analizados de manera similar.

Por otra parte, si bien el contrapunto francés-español o francés-otro idioma, desaparece en la traducción a la lengua francesa, Jean-Claude Andro mantiene en español ciertas palabras que le permiten producir ese efecto de extrañamiento, no necesariamente buscado, que surge más por las condiciones propias de las lenguas y las culturas en oposición, antes que por una estrategia de traducción. Podría decirse que antes que permitirse palabras en español como recurso de exotismo, busca equivalentes franceses hasta donde la lengua se lo permite y mantiene palabras en español sólo cuando no halla términos en francés. En ningún caso aclara el significado de las palabras con notas a pie de página como sí ocurre en la traducción al inglés. Así, en la propuesta de Andro el nombre del protagonista se enuncia por su equivalente en francés, Philippe, y no Felipe. En las traducciones en alemán y en inglés, el nombre del protagonista se mantiene en español. El nombre de la señora Consuelo y el de Aura, en los tres casos, no cambia. Ahora bien, cabe mencionar que el nombre en francés para Aura es el mismo, aunque con diferente pronunciación, no así Consuelo, que es un nombre hispánico.

280 Fuentes, *Chant des aveugles*, trad. de Jean-Claude Andro, *Op. cit.*, p. 44.

A continuación expongo una tabla comparativa con algunos ejemplos donde se mantienen términos en español, donde los traductores adaptan a sus lenguas expresiones construidas o bien, donde han optado por soluciones distintas para términos que les presentaron dificultades. Destaco en negritas los términos y las expresiones.

Español	Inglés	Alemán	Francés
“Tres mil pesos mensuales” “novecientos pesos mensuales” (11)	“Four ²⁸¹ thousand pesos a month” “nine hundred pesos a month”	“Dreitausend Pesos monatlich”, “neunhundert Pesos monatlich” (11),	“Trois mille pesos par mois”, “neuf cents pesos par mois” (17)
“Donceles 815.” (11) “por fin escoges treinta centavos” (12) “Leerás el anuncio. Te detendrás en el último renglón: cuatro mil pesos.” (12)	“ Address , Donceles 815.” “and finally take out thirty centavos ” “You reread the advertisement, lingering over the final words: four thousand pesos. ”	“Donceles 815”(11) “zuletzt klaubst du dreißig Centavos heraus” (12) “Du wirst die Anzeige wieder lesen und bei der letzten Zeile verweilen –viertausend Pesos. ” (12)	“ Rue Donceles, n° 815.” (18) “enfin tu choisis trente centimes ” (18) “Tu liras l’annonce. Tu t’arrêteras à la dernière ligne: quatre mille pesos. ”(18)

281 En inglés se modifica “tres mil” por “cuatro mil”. Una explicación está en la cifra que más adelante se maneja en el diario y que Montero corrobora con la señora Consuelo; sin embargo, otra explicación coherente con la historia es que primero se haya ofrecido tres mil pesos y que para hacer más atractiva la oferta se haya aumentado a cuatro mil. El traductor a lengua inglesa, en todo caso, hizo la adecuación y dejó la cifra en cuatro mil pesos desde el comienzo.

<p>“calle de Donceles” “el antiguo azulejo numerado —47— encima de la nueva advertencia pintada con tiza: <i>ahora</i> 924” (13)</p>	<p>“Donceles Street” “An old plaque reading 47 over a scrawl in blurred charcoal: <i>Now</i> 924”</p>	<p>“Donceles-Straße” (12) “auf einer alter Kachel steht 47 und darüber mit Kreide: jetzt 924. (12)</p>	<p>“la rue Donceles” “le vieil azulejo —47— se trouve au-dessus d’un nouveau chiffre tracé à la craie: <i>maintenant</i> le 924.”(19)</p>
<p>“—Señora —dices con una voz monótona, porque crees recordar una voz de mujer— Señora...” (15)</p>	<p>“Senora, you say, because you seem to remember a woman’s voice. “Senora...”</p>	<p>“Señora, sagst du monoton, weil du dich eine Frauenstimme zu erinnern glaubst. “Señora...” (14),</p>	<p>“—Madame, dis-tu d’une voix égale, parce que tu crois te souvenir d’une voix de femme, madame...” (20)</p>
<p>“No me quedan muchos años por delante, señor Montero...” (17)</p>	<p>“I don’t have many years ahead of me, Senor Montero...”</p>	<p>“Es bleiben mir nicht mehr viele Jahre, Señor Montero...” (16)</p>	<p>“Il me reste peu d’années à vivre, monsieur Montero,” (22)</p>
<p>“la infancia en una hacienda oaxaqueña” “Napoleón” “el Cerro de las Campanas” (30)</p>	<p>“his childhood on a hacienda in Oaxaca [11]” “Napoleon III”, “the defeat in 1867, [12]”</p>	<p>“die Kindheit auf einer Hacienda in Oaxaca”, “Napoleon III,” “die Niederlage 1867” (27),</p>	<p>“l’enfance dans une hacienda d’Oxaca” “Napoléon III”, “le Cerro de las Campanas” (34)</p>

<p>“Se habría casado con la señora Consuelo después de la derrota de Querétaro y el exilio...” (34)</p>	<p>“He must have married the Senora after the defeat at Queretaro and his exile.”</p>	<p>“Er muß die Señora nach der Niederlage von Querétaro un seinem Exil geheiratet haben...” (30)</p>	<p>“Il se serait marié avec Mme Consuelo après la défaite de Querétaro et l’exil...” (38)</p>
---	---	--	---

Como he señalado líneas arriba, la propuesta de Jean-Claude Andro, a diferencia de las traducciones al alemán y al inglés, opta por utilizar los términos en francés, cuando existen, y sólo deja en español, pero en letras cursivas, las palabras para las que no encuentra alguna equivalencia. Así, vemos que mantiene en cursivas “pesos” pero deja fuera “centavos” en favor de “centimes”. Tanto la traducción alemana como la de lengua inglesa mantienen las palabras en español. En el caso del alemán, además, respeta su regla ortográfica que requiere la mayúscula para los sustantivos. En las tres lenguas es adaptada la manera de expresar direcciones. De modo que “la calle de Donceles” halla sus equivalencias en cada una de las lenguas. Andro mantiene en español, en cursivas, la palabra “azulejo”, en vez de utilizar el término genérico “carreu” que equivaldría también a “mosaico” o “baldosa”. Un caso interesante es el que ocurre tanto en alemán como en inglés, cuando ambas lenguas mantienen en español “Señor” y “Señora”, con la correcta ortografía en el caso del alemán. En francés, Andro no mantuvo las palabras en español y utilizó los correspondientes “Madame” y “Monsieur”, en todos los casos. Para la expresión “hacienda oaxaqueña”, ninguna lengua mantuvo el gentilicio. Los traductores optaron por mantener la palabra hacienda –en cursivas en francés; en mayúsculas en alemán, según sus reglas ortográficas para los sustantivos– y pusieron el nombre del estado “Oaxaca” acompañado de una preposición según lo exige cada idioma. En el caso del francés, hay un error, pues dice “Oxaca”. En cada una de

las lenguas aparece el nombre de “Napoleón” según su ortografía. Y salvo la traducción francesa que opta por dejar “Cerro de las Campanas”, en inglés y en alemán se dice “la caída de 1867”. Finalmente, como en el caso de “Señor” y “Señora”, en la única lengua de las tres donde se respeta la ortografía en español de “Querétaro” es en alemán.

El balance de la comparación de estos ejemplos de términos y expresiones deja ver que, en efecto, Andro elige llevar al francés siempre que pueda las palabras que tienen equivalentes y, cuando no encuentra alguna expresión adecuada en lengua francesa, mantiene la lengua original pero resaltada en cursivas. No asimila como en el discurso en alemán o en inglés esas palabras ni tampoco busca adecuaciones como “la derrota de 1867” por “el Cerro de las Campanas”. Hay, sin embargo, una labor que Jean-Claude Andro lleva a cabo y que los otros dos traductores no: identifica los errores en francés en el texto original y los enmienda²⁸² en su traducción. Cabe volver aquí a la pregunta que se desprende de la reseña de Carlos Valdés: ¿están bien o mal escritas las intervenciones en francés de los tres personajes de *Aura* que se expresan en ese idioma? Para responder a la pregunta, primero hay que decir que de los tres personajes quien tiene intervenciones más extensas es el general Llorente. El francés que leemos de la señora Consuelo y el de Felipe Montero es hablado, no escrito, y se reduce a un pequeño intercambio de frases y al llamado que hace la señora Consuelo a su coneja Saga. También es necesario precisar que en la misma narración, el propio Felipe Montero cuestiona la calidad del manejo del idioma que

282 Señalo también de manera breve algunas expresiones que, si bien no son errores, en la narración en español acusan la influencia de la lengua francesa sobre la española. Así encontramos “comprimidos” (17) cuyo equivalente francés es “comprimés” en vez del más común “pastillas”; “la señora se moverá por la primera vez” (19), “pour la première fois” y no “por primera vez” y, por último, “arrestas la danza” (48), “tu arrêtes la danse” en vez de “paras”, “detienes” o “interrumpes la danza”. Estas expresiones pueden ser mínimas puestas en contexto en el grueso de la narración, pero no dejan de ser síntoma de una lengua que, en el momento de escribir la obra, está en contacto con otra y en ocasiones la modifica. En estas menciones entre paréntesis se indican páginas de la edición: Carlos Fuentes, *Aura*, México, Era, 2011.

encuentra en las memorias. Así lo deja ver cuando dice “El francés del general Llorente no goza de las excelencias que su mujer le habrá atribuido. Te dices que tú puedes mejorar considerablemente el estilo, apretar esa narración difusa de los hechos pasados...”.²⁸³ Si bien en ningún momento se menciona la ortografía, sí se nombra “el estilo” que puede ser mejorado “considerablemente”. Con esto quiero decir que no se puede clausurar la posibilidad de que los errores que hay en el texto de *Aura* no correspondan al autor sino al personaje de quien se pone en duda el manejo del idioma. Los pasajes de las memorias del general Llorente que contienen errores se encuentran muy próximos entre sí, todos están en la página cuarenta que cierra justamente el capítulo III, donde Felipe Montero abre con la crítica al uso del idioma por parte del general. El pasaje final de dicho capítulo, donde resalto en negritas los errores, es el siguiente:

[...] *J'ai même supporté ta haine des chats, moi qu'à jamais tellement les jolies bêtes...* Un día la encontró, abierta de piernas, con la crinolina levantada por delante, martirizando a un gato y no supo llamarle la atención porque le pareció que *tu faisais ça d'une façon si innocent, par pur enfantillage* e incluso lo excitó el hecho, de manera que esa noche la amó, si le das crédito a tu lectura, con una pasión hiperbólica, *parce que tu m'avais dit que torturer les chats était ta manière a toi de rendre notre amour favorable, par un sacrifice symbolique...* Habrás calculado: la señora Consuelo tendrá hoy ciento nueve años... cierras el folio. Cuarenta y nueve al morir su esposo. *Tu sais si bien t'habiller, ma douce Consuelo, toujours drappé dans des velours verts, verts comme tes yeux. Je pense que tu seras toujours belle, même dans cent ans...* Siempre vestida de verde. Siempre hermosa, incluso dentro de cien años. *Tu es si fière de ta beauté; que ne ferais-tu pas pour rester toujours jeune*^{284?}

283 Fuentes, *op. cit.*, p. 30.

284 *Op. cit.*, p. 41.

A simple vista, este pasaje contiene también aquella alternancia mencionada entre un idioma y otro que se pierde justamente en su traducción al francés. Tanto en inglés como en alemán la alternancia se mantiene, con notas a final del libro en inglés, donde se traduce lo dicho en francés y en ambos idiomas los mismos errores del texto original están presentes, con la particularidad del error en alemán antes señalado que intenta corregir “innocent” pero escribe “sinnocente”. A continuación presento el pasaje en francés y resalto las correcciones, acordes con la gramática francesa, hechas por el Jean-Claude Andro.

[...] *J'ai même supporté ta haine des chats, moi qui aimais tellement les jolies bêtes...*¹ Un jour il la trouva, les jambes écartées, la crinoline relevée par-devant, en train de martyriser un chat et cela ne l'avertit pas parce qu'il lui sembla que *tu faisais ça d'une façon si innocente, par pur enfantillage*¹ et même la chose l'excita, de telle manière que cette nuit-là il l'aima, si tu en crois ta lecture, avec une folle passion, *parce que tu m'avais dit que torturer les chats était ta manière à toi de rendre notre amour favorable, par un sacrifice symbolique*¹... Tu auras calculé: Mme Consuelo doit avoir aujourd'hui cent neuf ans... Tu fermes les pages. Quarante-neuf ans à la mort de son époux. *Tu sais si bien t'habiller, ma douce Consuelo, toujours drapée dans des velours verts, verts comme tes yeux. Je pense que tu seras toujours belle, même dans cent ans*¹... Toujours habillée de vert. Toujours belle, même dans cent ans... *Tu es si fière de ta beauté; que ne ferais-tu pas pour rester toujours jeune*^{1?285}

En la traducción de Andro las únicas llamadas a pie de página indicadas todas con el número primo “1” son para expresar la leyenda “En français dans le texte. (N. D. T.)” En ningún momento se dice algo acerca de los errores; simplemente son corregidos sin mayor aclaración. Como he mencionado, estos errores pueden ser atribuidos al manejo del idioma

285 *Ibid.*, pp. 44-45.

del personaje y no del autor. También pueden ser errores de dedo o bien sí pueden ser faltas cometidas por el autor que, sin embargo, no fueron corregidas desde la primera hasta la edición más reciente. He cotejado la primera edición con la 56ª reimpresión de 2011 y esta última, ya sin viñetas, mantiene exactamente el mismo texto y la misma distribución en la página punto por punto. He escuchado un audio de la lectura de *Aura* en voz del propio Carlos Fuentes²⁸⁶ y donde está escrito “moi qu’aimais tellement les jolies bêtes...” él lee “moi qui aimais...”, lo mismo ocurre con “si innocent” que es leído “si inocente”, lo cual prueba que, por lo menos en la manera oral, el autor se apejó a la norma francesa. Este detalle hace que me decante por tomar los errores en el idioma con una característica de la escritura del general Llorente, de quien se lee las memorias. El hecho de que Felipe Montero abra el capítulo III con esta observación y que justamente al final del mismo capítulo, en un espacio reducido, haya hasta cuatro errores, podría ser la prueba que confirma lo dicho por Montero. En todo caso, para el lector de lengua francesa los errores serían evidentes y es por ello que Jean-Claude Andro —o quien hizo las pruebas del texto— enmendó esas “minucias”.

Antes de finalizar, quiero hacer énfasis en que los errores si bien se manifiestan ortográficamente sus consecuencias son morfosintácticas. Escribir “moi qu’aimais tellement les jolies bêtes...” es un error frecuente en quien aprende francés desde la lengua española. No se trata solamente de haber olvidado una “i” en “qu”, quizás por hipergeneralizar la elisión de la vocal como en otros casos, sino de cambiar la función sintáctica de un pronombre relativo “qui”, sujeto de la oración, por otro relativo “que”, con función de complemento objeto, siempre. En el caso donde se escribe “d’une façon si innocent” el error no es sólo que falte una “e”, que en la manera oral distingue la pronunciación de los adjetivos “innocent” e “innocente”, sino que rompe una concordancia de

286 *Aura* en voz de su autor Carlos Fuentes, minuto 50: 42’ consultada el 29 de mayo de 2019, en <https://www.youtube.com/watch?v=HNj0gMvRNzk>.

género y número exigida por el sustantivo “façon”, femenino singular. A diferencia del español “inocente”, en francés el adjetivo “innocent” acepta, además de flexión de número, flexión de género. La locución preposicional “à toi” que refuerza la posesión expresada por el adjetivo posesivo femenino “ta”, pierde sentido cuando le falta el acento grave sobre la preposición, que en francés siempre lo tiene para distinguirla de la tercera persona del singular del presente de indicativo del verbo “avoir”: “à”, como está escrito originalmente en *Aura*. Por último, el error en la expresión “Consuelo, toujours drappé” es doble: sobra una letra “p” y falta la letra “e” que indica el género femenino. De modo que, como en “façon innocente”, haya concordancia de género y número entre el sustantivo y el participio adjetivado.

CONSIDERACIONES FINALES

Hasta aquí he querido trazar un pequeño camino de lectura que posibilite otros acercamientos a una obra clásica de la narrativa mexicana de la segunda mitad del siglo xx como es el caso de *Aura* de Carlos Fuentes. También he buscado situar el fenómeno de la traducción literaria como un tema de importancia para los estudios literarios y culturales; pero también como un apoyo metodológico en el análisis de textos y contextos. Sin agotar los distintos ángulos que ofrece este acercamiento, he hecho una breve búsqueda de la recepción literaria de la obra de Fuentes en algunos idiomas a los que ha sido traducida y he acotado poco a poco el tema a la singularidad que presenta la traducción al francés de *Aura*. Una vez puesta la mirada ahí, he señalado algunos problemas que presenta dicha traducción. En este sentido, el propósito de estas líneas se ha cumplido. Dejo la exhaustividad para una hipotética investigación mayor.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, MIJAÍL M., *Problemas de la poética de Dostoievsky*, trad. de Tatiana Bubnova, México, FCE, 2012.
- BORGES, JORGE LUIS, “Pierre Menard, autor del Quijote” en *Obras completas 1*, Buenos Aires, Emecé, 2005, pp. 475-482.
- DAMIANI, DAMIANO, *La strega in amore*, Roma, Arco Film, 1966, 110 min.
- DELAY, FLORENCE, ‘*Chant des aveugles*, de Carlos Fuentes’ en *Nouvelle Revue Française*, no. 191, París, Gallimard, 1968, pp. 686-688.
- ELIOT, T. S., “From Poe to Valéry” en *The Hudson Review*, vol. 2, no. 3, Nueva York, Hudson Review Inc., 1949, pp. 327-342.
- FUENTES, CARLOS, *Aura*, México, Era, 2011.
- FUENTES, CARLOS, *Chant des aveugles* de Carlos Fuentes, trad. Jean-Claude Andro, París, Gallimard, 1968.
- FUENTES, CARLOS, *Zwei Novellen. “Aura und Geburtstag”*, prolog. Juan Goytisolo, trad. Christa Wegen, Frankfurt, Surhkamp, 1976.
- GÉNETTE, GERARD, *Palimpsestes*, París, Seuil, 1982.
- HURTADO ALBIR, AMPARO, *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra, 2001.
- POE, EDGAR, *Histoires extraordinaires*, trad. Charles Baudelaire, París, Le Livre de Poche, 1972.
- VALDÉS, CARLOS, “Los libros abiertos” en *Revista de la Universidad de México*, México, Universidad Nacional de México, 1962.
- XIRAU, RAMÓN, *Books Abroad*, vol. 37, no. 1, 1963, pp. 61-61, consultado en JSTOR, www.jstor.org/stable/40117445.

En línea:

Aura en lengua inglesa, consultada el 29 de mayo de 2019 en <https://epdf.tips/aura-bilingual-edition-english-and-spanish-edition.html>.

Aura en voz de su autor Carlos Fuentes, consultada el 29 de mayo de 2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=HNj0gMvRNzk>.

Aura explicada por Carlos Fuentes 1977, consultada el 29 de mayo de 2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=PLRu8QTdtuI>.

Sol, Eugenia, La recepción de la literatura mexicana en los Países Bajos 1960-2010, consultada el 29 de mayo de 2019 en <https://www.monografias.com/trabajos105/recepcion-literatura-mexicana-paises-bajos-1960-2010/recepcion-literatura-mexicana-paises-bajos-1960-2010.shtml#lasobrasta>.

LA ESCRITURA IMPOSIBLE: POÉTICA DE LA TRADUCCIÓN Y LEGADO PARADÓJICO EN *EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO*

RODRIGO GARCÍA DE LA SIENRA

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

LOS ZORROS: HETEROGENEIDAD Y TRADUCCIÓN

En su *Bosquejo histórico de la poesía chilena*, de 1866, Adolfo Valderrama señalaba que, propiamente, “la literatura de los aborígenes pertenece a los dominios de la etnología [y que la] literatura nacional [chilena] no es sino rama desprendida del fecundo árbol de la literatura española”.²⁸⁷ En esta afirmación se observa con claridad la conformación discursiva que los sistemas literarios nacionales dibujaron en torno a su atavismo diglósico, la cual se mantendrá relativamente intacta incluso cuando más tarde se busque incorporar en el imaginario nacional-literario al componente indígena mediante las narrativas indigenistas. Por su parte, la obra de Arguedas —en particular su narrativa— puede ser concebida como un esfuerzo por redefinir radicalmente los contornos de las fronteras discursivas y culturales de lo nacional, al “decir y traducir”, como lo plantea Edmundo Gómez Mango, “la invención de la lengua nueva de la novela indo-hispánica”.²⁸⁸

Conforme a su presentación editorial, las *Obras completas* de Arguedas se dividen en cinco volúmenes de literatura (narrativa en

287 *Apud* Beatriz González-Stephan, *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional*, Madrid, Iberoamericana/ Vervuert, 2002, p. 266.

288 Edmundo Gómez Mango, “Todas las lenguas. Vida y muerte de la escritura en ‘Los zorros’ de Arguedas”, en José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, París, UNESCO, 1996, p. 368.

castellano, poesía en quechua) y siete más de obra “antropológica y cultural”. Además, como lo analiza brillantemente Ángel Rama en uno de los mejores momentos de *Transculturación narrativa*, con frecuencia, incluso al interior de sus relatos se puede observar una duplicación de la voz narrativa, cuyo discurso por momentos deviene el de una especie de “narrador etnólogo”. Asimismo, como señala Martin Lienhard en su muy detallado estudio *Cultura y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, en muchos de los artículos etnográficos que aparecieron en *La Prensa* de Buenos Aires, por ejemplo, “la subjetividad del etnólogo se manifiesta con gran fuerza”.²⁸⁹ Y es que sin duda uno de los elementos constitutivos —quizás el principal— de la poética arguediana es precisamente la traducción, entendida no como mera transposición lingüística, sino como una compleja operación que se sitúa en el corazón mismo de la heterogeneidad del sistema literario andino.²⁹⁰

Así por ejemplo, John Landreau (1995) documenta cómo las traducciones de Arguedas al castellano de canciones quechuas presentan variantes considerables en función del tipo de receptor al que están dirigidas, conforme a la siguiente tendencia: a mayor desconocimiento por parte del lector del contexto andino, y más específicamente de la cultura quechua, habría un mayor acompañamiento etnológico en la disposición de los materiales, mientras que, en el caso inverso, los esfuerzos estarían menos enfocados a contextualizar el original que a restituir su prosodia y su sintaxis. La evolución narrativa de Arguedas da cuenta de

289 Martin Lienhard, *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lima, Horizonte, 1990, p. 187.

290 Recordemos que la categoría crítica de heterogeneidad literaria, acuñada por Antonio Cornejo Polar en su ensayo *Escribir en el aire*, pretende “dar razón de los procesos de producción de literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales, de manera especial el indigenismo, poniendo énfasis en la diversa y encontrada filiación de las instancias más importantes de tales procesos (emisor/ discurso-texto/ referente/ receptor, por ejemplo)” (*Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Latinoamericana Editores, 2011, p. 10).

un proceso análogo, pero esta vez sobre el eje diacrónico: pues si en su primera etapa el escritor incluía en sus relatos traducciones y explicaciones etnográficas de los vocablos quechuas contenidas en glosarios, éstos tienden a desaparecer, y la palabra quechua a permanecer en el cuerpo del relato sin aclaración alguna. Fernando Rivera sintetiza así el proceso que el propio Arguedas denominó su “lucha por el estilo”:

El glosario que aparece como un texto suplementario finalmente es reintegrado al texto narrativo, la traducción ya no es necesaria y el devenir mismo de las situaciones narrativas explican el sentido de las palabras, o la explicación y traducción de un término se convierte en parte gravitante de la estructura del relato mismo, como sucede con el pasaje del “zumbayllu” en *Los ríos profundos*. Por otro lado, y desde *Yawar fiesta* en adelante, van apareciendo en las narraciones de Arguedas canciones quechuas en doble versión, quechua y castellano, en el texto narrativo mismo, cuando antes aparecían, también en el texto, pero sólo las traducciones al castellano. Es decir, que cuando Arguedas ya estaba desarrollando un lenguaje literario para representar la “voz” del indio, su ritmo, sus inflexiones y matices, cuando ya se convertía a través de esa traducción en su “portavoz” en el castellano, decidía gradualmente cederle la palabra y presentar bajo la forma de una cita, esa voz del otro, haciendo “oír” lo inaudible, y legible sólo lo que la traducción presentaba en paralelo.²⁹¹

Al describir la heterogeneidad característica del indigenismo, Cornejo Polar hizo notar la “resistencia” que la especificidad social y cultural del universo indígena oponía a un sistema literario “condicionado por otras categorías históricas, sociales y culturales”, y frente a la cual “el mejor indigenismo” habría optado por “modificar su propio canon produc-

291 Fernando Rivera, “El zorro en el espejo: poética narrativa y discurso autobiográfico”, en Sergio Franco (ed.), *José María Arguedas: hacia una poética migrante*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006, p. 187.

tivo”, impregnándolo de “fuerzas que provienen de su referente”.²⁹² Los aspectos en los que la “fuerza del referente” impacta a la forma novelesca en particular son, esencialmente: a) una estructura aditiva que recuerda la del cuento tradicional; b) un componente lírico que puede afectar las estructuras profundas del texto, llegando a convertirlo en una “trama musical”, como la “ópera de los pobres” descrita por Ángel Rama respecto a *Los ríos profundos*; y por último, c) la incorporación de componentes míticos, desde el plano de la simple mención referencial, “hasta la apropiación del pensamiento mítico propiamente tal como elemento constitutivo de la perspectiva de la novela”.²⁹³ En el estudio ya mencionado, Martin Lienhard demuestra que *El zorro de arriba y el zorro de abajo* representa la radicalización de esta última forma de impacto del referente en el relato indigenista, al grado de subvertirlo y transformarlo en un “indigenismo al revés”:

El principio básico del “indigenismo al revés”, escribe Lienhard, es la elección del (para el indigenismo) no tradicional escenario costeño, y la instauración de una instancia narrativa que proyecte sobre tal escenario una cosmovisión andina. Al contrario del indigenismo tradicional (paternalista), el narrador de este nuevo modo de producción lo “indigeniza” todo.²⁹⁴

Sin duda el fenómeno más subversivo operado por el relato de los *Zorros* es la creación de un nuevo “lector ideal”, cuya figura representa la inversión de la ecuación tradicional del indigenismo. Pues como lo planteó con toda claridad Cornejo Polar, “en lo que se refiere al circuito de comunicación de la novela indigenista, incluyendo en él al ‘lector ideal’ y a los lectores reales, no hay duda de que se trata de un circuito que

292 Antonio Cornejo Polar, *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*, Lima, Latinoamericana Editores, 2005, p. 58.

293 *Ibid.*, p. 60.

294 Lienhard, *op. cit.*, p. 180.

margina al indio y se remite esencialmente al lector urbano, especialmente al de las capas medias”.²⁹⁵ Mientras que, paradójicamente, como sugiere Lienhard, el “lector ideal” de *El zorro* sí es urbano, pero de un tipo inusitado:

El espectacular aumento del sector serrano de la población costeña, en efecto, no podía dejar indiferente a Arguedas, que había bajado de la sierra antes del gran flujo migratorio. Este sector, por de pronto, constituía para él un apoyo y, en un plazo más largo e indefinido, un público posible. “Amparado” en tales cambios socioculturales, que le brindaban la posibilidad de convertirse en el portavoz de un sector oprimido más preciso, Arguedas se fue “quechuizando” en profundidad, madurando los estímulos antiguos de su infancia quechua y dejándose penetrar por descubrimientos nuevos [...] Al escribir su última novela, y dada la situación cultural evocada y sus propias circunstancias, Arguedas se permitió cambiar de público. La introducción masiva —y a menudo oculta— de elementos funcionales de la cultura oral quechua o andina iba a excluir, en efecto, gran parte de su público tradicional. El aspecto “experimental” de la novela, por otra parte, consecuencia de las operaciones de transculturación novelesca, podía ahuyentar a los lectores “conformistas”. El público al que se refieren los signos del texto de *El zorro* es un público incipiente, en gran parte futuro; en términos socioculturales, se trata del grupo más culto —pero no aculturado— del sector inmigrado bilingüe y bicultural, un grupo cuya actuación histórica podría ser decisiva.²⁹⁶

En realidad, el proyecto mismo de la novela parte de una operación de traducción, como su título lo indica. Pues la referencia a esos míticos zorros proviene del *Manuscrito de Huarochirí*, del cual Arguedas publicó una traducción acompañada del texto quechua, con el título de

295 Cornejo Polar, *Literatura y sociedad...*, p. 55.

296 Lienhard, *op. cit.*, pp. 183-184.

Dioses y hombres de Huarochirí, en 1966. Conviene aquí citar *in extenso* lo que al respecto escribe William Rowe en el *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*:

El texto pertenece a un conjunto de documentos coloniales en los que la tradición oral indígena ha sido rescatada, en este caso como resultado de la extirpación de idolatrías. Por esta razón, las circunstancias de su producción son complejas: por un lado, el manuscrito debe su existencia a los esfuerzos de Francisco de Ávila (1573-1647) quien, durante los primeros años del siglo XVII, llevó a cabo una campaña de cristianización en la provincia de Huarochirí, ubicada en los Andes al este de Lima. Pero la materia principal del texto son las voces de los informantes quechuahablantes anónimos. A estos elementos, hay que añadir un tercero, el del redactor, también anónimo, que debía ser competente en ambos idiomas.

Los diferentes estratos del texto, tanto enunciativos como lingüísticos, pueden enumerarse esquemáticamente de la siguiente manera. En primer lugar, tenemos las voces de los informantes, cuyo motivo principal es reivindicar a las etnias locales. Luego, hay la intervención investigadora/seleccionadora/ordenadora de Francisco de Ávila, motivado por el descubrimiento y denuncia de idolatrías. Y también está el redactor, que transcribe en quechua, organiza los datos y compone un orden narrativo; en este caso las finalidades parecerían ser bastante ambiguas: distinguirse como cristiano frente a ellos —los no cristianos—, pero también reivindicar las etnias locales frente a la administración virreinal. Obviamente cada una de estas instancias enunciatoras tiene un destinatario, real o virtual, distinto.²⁹⁷

Los zorros arguedianos provienen pues, de inicio, de una obra cuya heterogeneidad constitutiva rebasa con mucho las condiciones de la

297 William Rowe, *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, vol. 1, Caracas, Biblioteca Ayacucho/Monte Ávila, 1995, p. 1516.

novela indigenista. Y es en razón de esa radical heterogeneidad que su presencia no se reduce a un mero fenómeno de intertextualidad: pues, al igual que en el *Manuscrito de Huarochirí*, aquí los zorros representan la “huella vocal” de informantes quechuas anónimos al interior del dispositivo letrado, como aquellos que Arguedas entrevistó para la realización de su novela. Una huella que funge como elemento ambiguo y desestabilizador, y que obliga a la conformación de instancias de recepción variables, con diferentes niveles de acceso a la codificación múltiple del texto.

Llegados a este punto, debiera resultar claro que la “utopía de la lengua” (cf. Alberto Escobar) a la que aspira Arguedas en su novela póstuma está muy lejos de implicar una operación de traducción sintética, la cual no podría sino reducir la estratificación de la que acabo de dar cuenta. No expondré aquí la manera en la que la “danza de los zorros” subvierte la forma novelesca, pues en ese sentido resulta más adecuado remitir a los análisis de especialistas como el mismo Lienhard. Me limitaré a reiterar que la danza de los zorros es una forma de inscripción de los códigos míticos y la tradición ritual andinos en el corazón del relato novelesco, y que en ese texto Arguedas llevó a sus últimas consecuencias su “lucha por el estilo”, al punto de haber creado una lengua nueva, perturbadoramente sufriente y a la vez gozosa, sólo equiparable a la de grandes obras como *Trilce*, de Vallejo, o *El innombrable* de Beckett.

Ahora bien, esta caracterización de la novela póstuma de Arguedas no sólo estaría incompleta, sino que lindaría en la tergiversación, si no diera cuenta también de uno los rasgos fundamentales de su compleja estructura. Me refiero, por supuesto, a la escritura de los cuatro *Diarios* y el Epílogo que enmarcan y sobredeterminan el relato. En la primera frase del texto, con fecha del 10 de mayo de 1968, Arguedas escribe: “En abril de 1966, hace ya algo más de dos años, intenté suicidarme”.²⁹⁸ Y más adelante:

298 José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, París, UNESCO, 1996, p. 7.

Escribo estas páginas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad. Pero como no he podido escribir sobre los temas elegidos, elaborados, pequeños o muy ambiciosos, voy a escribir sobre el único que me atrae: esto de cómo no pude matarme y cómo ahora me devano los sesos buscando una forma de liquidarme con decencia, molestando lo menos posible a quienes lamentarán mi desaparición y a quienes esa desaparición les causará una forma de placer.²⁹⁹

Es claro cómo este texto nos hace testigos de la manera en la que, en palabras del propio Arguedas, en él peleaban “sensualmente, poéticamente, el anhelo de vivir y el de morir”.³⁰⁰ Lo cual significa que si la muerte aparece en el relato como un componente poético cabalmente corporeizado (“una pegazón de la muerte en un cuerpo aún fornido”, escribe Arguedas), no es sólo por la necesidad de escribir para no morir, sino porque la palabra muerte es aquello que nombra la dualidad indiscernible de un deseo: ese mismo que aspira a restituir “el roto vínculo con todas las cosas”, y que, cuando adviene como “intensidad”, hace posible “transmitir a la palabra la materia de las cosas”;³⁰¹ pero que, como todo deseo, es a un tiempo promesa de plenitud y mordedura de imposible y de vacuidad.

Es inevitable ver en este texto, en el que Arguedas se dirige fraternalmente a Juan Rulfo estableciendo una conocida genealogía poética que diera lugar a su famosa polémica con Cortázar, algo así como la cristalización de una “poética de la transculturación”. De la misma manera que es imposible no tener en cuenta el hecho de que el Epílogo conformado por las cartas que Arguedas respectivamente dirige a Gonzalo Losada, el futuro editor de la novela, al rector y a los estudiantes de la Universidad Agraria, donde laboraba y en cuya sede consumó su suicidio, constituye un legado poético: propiamente un testamento, no sólo

299 *Ibid.*, p. 8.

300 *Loc. cit.*

301 *Ibid.*, p. 7.

por haber establecido en él los derechos sobre su obra y por haber dispuesto las condiciones de edición póstuma de la novela, sino sobre todo por haber dejado en la “conciencia indigenista” la impronta, pagada con la propia muerte, de la utopía del sujeto heterogéneo, ese que “como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua”, y que deseó fervientemente “convertir esa realidad en lenguaje artístico”.³⁰² Así reza pues el legado de Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, tal y como él lo escribiera en su carta a Gonzalo Losada:

Mi exmujer, Celia Bustamante, tiene derecho sobre mis otras novelas y cuentos. Ella, su hermana Alicia y los amigos comunes me abrieron las puertas de la ciudad (Lima) o hicieron más fácil mi no tan profundo ingreso a ella y, con mi padre y los libros, el mejor entendimiento del castellano, la mitad del mundo. Y también con Celia y Alicia empezamos a quebrantar la muralla que cerraba Lima y la costa —la mente de los criollos todopoderosos, colonos de una mezcla bastante indefinible de España, Francia y los Estados Unidos y de los colonos de estos colonos— a la *música* en milenios creada y perfeccionada por quechuas, aymaras y mestizos. Ahora el Zorro de Arriba empuja y hace cantar y bailar, él mismo, o está empezando a hacer danzar el mundo, como lo hizo en la antigüedad la voz y la tinya de Huatyacuri, el héroe dios con traça de mendigo.³⁰³

Es evidente que la poética de Arguedas está animada por el deseo utópico de subvertir, desde su entraña misma, la heterogeneidad cultural del sistema literario andino: de traducir literariamente la música milenaria de quechuas, aymaras y mestizos, no sólo para quebrantar la dualidad cultural del Perú, sino para diseminarla en una peculiar forma de universalidad. Sostengo, sin embargo, que en tanto legado ese deseo no

302 Arguedas, *op. cit.*, 257.

303 *Ibid.*, pp. 251-252.

se reduce a la obra, a la escritura arguediana (en particular novelística), sino que también comprende su imposibilidad: esa misma que se encuentra inscrita en el cuerpo del texto de los *Zorros* mediante el gesto suicida que lo clausura —y a la vez lo abre incesantemente. Pues quizás sea dicha imposibilidad la que mejor traduzca el acto de trágica nobleza mediante el cual José María Arguedas hace explotar la lógica subjetiva de la mimesis y la identidad, al inscribirla dentro del ámbito de una heterogeneidad no-dialéctica.³⁰⁴

ESCISIÓN TRÁGICA Y LEGADO PARADÓJICO

En el ya célebre ensayo “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, que fungió como prólogo a la edición chilena de su primera novela, *Yawar fiesta* (1968 [1941]), Arguedas realiza una serie de planteamientos que resultan fundamentales para pensar la poética de la traducción que vertebra su empresa literaria y cuya última fulguración quedó plasmada en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Conjuntamente con *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría (publicada por vez primera también en 1941), *Yawar fiesta* es considerada por especialistas como Tomás Escajadillo o Antonio Cornejo Polar una suerte de culminación de la novela indigenista “clásica” u “ortodoxa”.³⁰⁵ En razón de lo anterior, sería factible afirmar que en ese

304 Antonio Cornejo-Polar, en *Escribir en el aire*, asocia íntimamente la noción de heterogeneidad no-dialéctica con la de “sujeto migrante”, misma que le es dable pensar en buena medida gracias a la pluralidad de las formas de la subjetividad, el discurso y las representaciones de la obra arguediana: “Así, mientras el mestizo trataría de articular su doble ancestro en una coherencia inestable y precaria, el migrante, en cambio, aunque también mestizo en una amplia proporción, se instalaría en dos mundos de cierta manera antagónicos por sus valencias: el ayer y el allá, de un lado, y el hoy y el aquí, de otro, aunque ambas posiciones estén inevitablemente teñidas la una por la otra en permanente pero cambiante fluctuación. De esta suerte, el migrante habla desde dos o más *locus* y —más comprometedoramente aún— duplica (o multiplica) la índole misma de su condición de sujeto” (p. 175).

305 Antonio Cornejo Polar, *La novela peruana*, Lima, Latinoamericana Editores, 2008, p. 191.

ensayo-prólogo Arguedas cifró algunos de los principales ejes, no sólo de su propia praxis literaria, sino del indigenismo literario en general; y que inevitablemente esa reflexión remite a los nodos problemáticos con los que la novela indigenista hubo de enfrentarse en razón de su heterogeneidad constitutiva.

Congruentemente con lo que hasta aquí se ha expuesto, Landreau sostiene en su mencionado estudio que para el escritor peruano

translation is meant to indicate a textual heterogeneity not only of sources but also at the reception end of discourse as well. Until the 1960's Arguedas wrote almost exclusively in Spanish for a non-Andean reading public. Accordingly, given the Andean referent of most of his writing, he conceives his literary, as well as his ethnographic, labors as forms of translation. This concept underlines what he sees as the constitutive dynamic of his writing: the distance separating the cultural and linguistic world of the Andes (predominantly oral and Quechua speaking) and that of Lima (predominantly literate and Spanish-speaking). Ideally, *translation* designates a place where the languages and cosmovisions of these conflicting social worlds converge and animate one another. Concretely, *translation* refers to the active incorporation of aspects of Quechua orality into the form of language of written texts in Spanish.³⁰⁶

En otras palabras, Landreau plantea que Arguedas concebía su labor literaria como una operación de traducción destinada a incidir en el corazón mismo de la heterogeneidad del sistema literario peruano (o latinoamericano). Apoyándose en las tesis de Douglas Robinson, el crítico estadounidense explica con pertinencia cómo el ideal que subyace a la poética de la traducción de Arguedas no aspira a *reproducir* metonímicamente el original, sino a *recrearlo* metafóricamente en un “ter-

306 John Landreau, *Translation and National Culture in the Writings of José María Arguedas*, Tesis Ph.D. Princeton University, 1995, pp. 5-6.

cer texto” que, a pesar de estar ceñido al original —y éticamente identificado con él—, plantea una revitalización de la cultura tradicional (quechua-oral-popular), mediante su inscripción dentro de las formas técnicamente más desarrolladas de los lenguajes de la modernidad, generando asimismo una modificación interna de dichos lenguajes por el influjo del “espíritu” de la propia cultura quechua:

Pues, si bien el kechwa es el idioma con que mejor se describe el paisaje del Ande, con que mejor se dice lo más profundo y propio del alma india, el kechwa es reducido y pequeño, el espíritu de quien sólo habla kechwa se agita en un círculo estrecho y oscuro, donde viven con subyugante fuerza las imágenes de la tierra y del cielo y donde cada palabra despierta dominadores sentimientos, y donde no existe el horizonte infinito de las imágenes del espíritu. ¿Cuántos siglos de evolución necesitaría aún el kechwa para lograr la amplitud de horizontes del castellano, del alemán, del francés, que tienen siglos de habla al servicio del espíritu en su ansia de belleza y significación?³⁰⁷

Lo expuesto por Landreau se refiere en un primer momento al fenómeno de la transformación modernizadora que provocó en el huayno su inserción dentro los circuitos de la cultura nacional. Pero, como lo deja ver la reflexión sobre “El wayno y el problema del idioma en el mestizo” que acabo de citar, es claro que el propio Arguedas era consciente de que, tanto en el caso de la lírica quechua como en el de su prosa literaria, lo que estaba en juego era el vasto problema de la *formación de la lengua nacional* dentro del contexto de la acelerada, inevitable —y además para él deseable— transformación de la tradición andina en su contacto con la modernidad; y más todavía, de la transformación, no por subrepticia menos benéfica, que la moderna cultura nacional debía sufrir gracias al influjo de la(s) tradición(es) andina(s). De ahí que el

307 José María Arguedas, *Obras completas*, Tomo VI, Lima, Horizonte, 2012, p. 274.

vocabulario “idealista” (en el sentido filosófico) utilizado por Arguedas no sólo se deba a una cuestión expresiva, de orden casual, sino a una especie de coherencia teórica, derivada del hecho de que su poética de la traducción se gestó a través de la confrontación con una problemática análoga a la del más temprano romanticismo alemán. Antoine Berman explica cómo, dentro del marco de la autodefinición que los románticos de Jena perfilaron al interior de la literatura europea, la traducción desempeñó un papel fundamental, ante todo por ser un vehículo para la transmisión de *formas*:

La recuperación de los cuentos y la poesía populares, de los cantos y las epopeyas medievales, desde Herder hasta Grimm, tiene el mismo sentido: se trata de una especie de intra-traducción mediante la cual la literatura alemana se apropia de un vasto tesoro de formas, más que de temas y contenidos. La filología, la gramática comparada, la crítica y la hermenéutica textuales, que se constituyeron en Alemania al término del siglo XVIII, juegan al interior de esa empresa un papel análogo [...] Es dentro de ese campo cultural, que los alemanes comienzan a llamar *Bildung* (cultura y formación), que se habrán de desplegar las diferentes empresas de los románticos, de Goethe, Humboldt y Hölderlin.³⁰⁸

Cabe mencionar, sin embargo, que al igual que en el caso de esa figura tan singular que fuera Hölderlin dentro de su propio contexto, el legado poético de Arguedas desborda el horizonte de la *Bildung*, tal y como lo definiera la práctica literaria y traductológica de autores como Goethe, Humboldt, Schleiermacher, Novalis y Schlegel. A grandes rasgos, para estos autores la confrontación del traductor con las formas métricas extranjeras —que ellos pretendían introducir en su propia lengua con la finalidad de ampliarla poéticamente— conforme a la dialéctica forma-

308 Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, París, Gallimard, 1984, pp. 28-29. Las traducciones del francés son mías.

tiva de la *Bildung*, implicaba un cosmopolitismo radical, puesto que el alemán, que se consideraba demasiado pobre y excesivamente rígido, necesitaba de las métricas extranjeras para poder devenir una lengua cabalmente artística (*Kuntsprache*). Sin embargo, como lo manifiesta el propio Antoine Berman, a los románticos alemanes la experiencia del extranjero en cuanto tal les resultaba ajena, ya que lo que la *Bildung* buscaba en tanto forma de relación con la alteridad era a un “sí mismo” que se reencuentra gracias a sus grandes y excéntricos recorridos, conforme a un movimiento en el que las fuerzas centrífugas están supeditadas a una tendencia centrípeta que anula la posibilidad de cualquier alteridad radical.³⁰⁹ Es interesante destacar cómo para Berman, desde una perspectiva contemporánea, las traducciones realizadas por los románticos efectivamente resultan altamente monológicas:

Para nosotros, Shakespeare (como Cervantes o Boccacio) pertenecen a esa constelación de la literatura europea que, entre los siglos xv y xvi, se construye a partir de las literaturas “populares” —al menos tanto como a partir de las literaturas “cultas”—. Y es imposible percibir esas obras sin vincularlas con sus raíces orales [...] Lo cual significa que, dentro del horizonte romántico, sin duda es posible afirmar *teóricamente* que Shakespeare, Cervantes o Boccacio representan la unión de lo alto y lo bajo, de lo vil y lo noble, pero en el fondo no es posible dar una mayor cabida a la dimensión de lo alto y lo vil que en la tradición anterior.³¹⁰

309 “En efecto, el movimiento de salida y de regreso a sí mismo del espíritu, tal y como lo definen Schelling y Hegel, pero también F. Schlegel es, como ya vimos, la reformulación especulativa de la ley de la *Bildung* clásica: lo propio no accede a sí mismo más que a través de la *experiencia*, es decir a través de la prueba de lo extranjero. Esa experiencia puede ser el *Reise*, el viaje romántico de Henri de Ofterdingen, al término del cual tanto lo propio como lo extranjero encuentran su identidad poética, o bien el de los *Años de aprendizaje* de Wilhelm Meister, en el que éste descubre lentamente la solidez de una existencia burguesa liberada de su tentación de infinito y celebra la autolimitación, lejos de las tentaciones de lo ‘demoníaco’” (*Ibid*, pp. 258-259).

310 *Ibid.*, pp. 222-223.

Más interesante aún resulta constatar que el horizonte hermenéutico a partir del cual Berman percibe los límites de la traducción romántica respecto a ese *otro de la literatura* que representa el lenguaje de la oralidad proviene, ni más ni menos, que de su propia experiencia de traducción de “obras novelísticas latinoamericanas modernas”, escritas por autores a los que sin duda podríamos considerar —para fines heurísticos— “transculturadores”. Pues,

como los autores del siglo xvi europeo, Roa Bastos, Guimaraes Rosa o José M. Arguedas —por citar sólo a los más grandes— escriben a partir de una tradición oral y popular. De ahí proviene el problema que plantean para la traducción: ¿cómo restituir textos arraigados en la cultura oral en una lengua como la nuestra, que siguió una trayectoria histórica, cultural y literaria inversa?³¹¹

Como intentaré mostrar, esta direccionalidad inversa, observada por el traductólogo francés por vía analógica, autoriza a su vez la analogía —a la que ya he aludido precedentemente— entre autores como Hölderlin y el propio Arguedas, los cuales, a pesar de ser aparentemente tan disímiles e incomparables, tienen en común haber establecido poéticas de la traducción que implican también una teoría de la cultura y de la subjetividad que abre caminos para la superación del horizonte de la *Bildung*.

Lo escrito sobre Hölderlin por Berman en *La traducción y la letra* hace pensar en la poética de la traducción de Arguedas esencialmente por dos razones. La primera es que en ninguno de los dos casos

la obra [o la cultura o la tradición] aparece como algo fijo, estático e inmutable que habría que reproducir, ni tampoco (como en el caso del Clasicismo) como un simple substrato que hubiera que modificar y embellecer de modo hipertextual. Pues la obra es más bien el lugar de un

311 *Ibid.*, pp. 38-39.

combate entre dos dimensiones fundamentales, y la traducción *interviene* como un momento en la vida de la obra en el que ese combate es reactivado, pero en *sentido inverso*, dado que el acto de traducir consiste en acentuar el principio o elemento que el original ha ocultado.³¹²

La segunda razón es que, como se verá, en ambos casos la poética de la traducción hace que, por encima de la lógica de la identidad de la *Bildung*, prevalezca el *principio de alteridad*.

En el primer apartado de “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”³¹³, Arguedas aduce que, en razón de la diversidad de personajes que hay en *Yawar fiesta*, resulta inadecuado calificar esa novela como “indigenista”; pues ahí el indio no sería sino uno de los numerosos elementos que conformaban la “inquietante y confusa realidad humana” de los andes. Más allá de la enumeración de las categorías de personaje que conforman el universo de *Yawar fiesta* (indios, terratenientes seculares y terratenientes nuevos, mestizos y estudiantes urbanizados), llama la atención la presencia temprana de un componente que resultará central para la postrera producción novelesca de Arguedas, a saber, la del “provinciano que migra a la capital”:

La invasión de Lima por los hombres de provincias se inició en silencio; cuando se abrieron las carreteras tomó las formas de una invasión precipitada. Indios, mestizos y terratenientes se trasladaron a Lima y dejaron a sus pueblos más vacíos o inactivos, desangrándose. En la capital los indios y mestizos vivieron y viven una dolorosa aventura inicial; arrastrándose en la miseria de los barrios sin luz, sin agua y casi sin techo, para ir ‘entrando’ a la ciudad, o convirtiendo en ciudad sus amorfos barrios, a medida que se transformaban en obreros o empleados regula-

312 Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, París, Seuil, 1999, p. 88.

313 José María Arguedas, *Obras completas*, Tomo II, Lima, Horizonte, 1983, p. 194.

res. ¿Hasta qué punto estos invasores han hecho cambiar el tradicional espíritu de la Capital?³¹⁴

Aunque en este prólogo-ensayo de 1950 el énfasis está puesto precisamente en la “lucha por el estilo”, y la relación que esa actividad poético-agónica tiene con el problema de la “universalidad”, es claro que en él ya aparece la figura del migrante, fundamental en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* y cuyo impacto en el proceso literario de Arguedas será definitivo. En su primera novela, sin embargo, lo que Arguedas intentó narrar fueron las hazañas de los barrios de un “pueblo grande” de la sierra, Puquio, y así “exhibir el alma de la comunidad, lo lúcido y lo oscuro de su ser; la forma cómo la marea de su actual destino los desconcierta incesantemente; cómo la marea, bajo una aparente definición de límites, bajo la costra, los obliga a un constante esfuerzo de acomodación, de reajuste, a permanente drama”.³¹⁵ Como sea, Arguedas dejó de manifiesto que su intención estaba muy lejos de la definición de una identidad coagulada en una forma, y que más bien su poética respondía a la necesidad de expresar un movimiento no por subrepticio menos constante y dramático (la metáfora de la marea remite a “fuerzas espirituales profundas y violentas”), literalmente trágico: “¿Hasta cuándo durará la dualidad trágica de lo indio y lo occidental en estos países descendientes del Tahuantinsuyo y de España? ¿Qué profundidad tiene ahora la corriente que los separa? Una angustia creciente oprime a quien desde lo interno del drama contempla el porvenir”.³¹⁶ Para quien ha leído *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, no es difícil constatar cómo la angustia de quien en 1950 se preguntaba desde dentro por el porvenir de la subjetividad andina moderna continuó creciendo, al grado de tornarse insoportable. Pero lo que aquí me interesa subrayar en primer lugar es el hecho de que ese “drama” no es otro que el de una

314 *Ibid.*, p. 194.

315 *Loc. cit.*

316 *Loc. cit.*

“dualidad trágica”: el enfrentamiento poético con esa corriente que, en la profundidad, es la fuente, la *arjé* misma de la escisión.

En efecto, el ferviente deseo del sujeto de la escritura era describir esas aldeas “de tal modo que su palpitación no fuera olvidada jamás, que golpeará como un río en la conciencia del lector”; pero ese mismo deseo lo confrontaba con el trance aparentemente insoluble de decidir en qué idioma narrar “su apacible y a la vez inquietante vida”: “¿En castellano? ¿Después de haberlo aprendido, amado y vivido a través del dulce y palpitante quechua?”.³¹⁷ Arguedas consideró su primer intento, llevado a cabo en el “castellano más correcto y ‘literario’ de que podía disponer”, como un producto facticio, “sin médula y sin sangre”, del cual resultaba “un típico mundo literario, en que la palabra ha consumido la obra”. Por lo cual su búsqueda se tornó un proceso a contrapelo de la propia literatura, y su poética la forja de un lenguaje que no sólo requería un distanciamiento respecto al lenguaje literario, sino que sobre todo aspiraba a apropiarse una lengua paradójicamente *heredada pero todavía ajena*. No se trataba simplemente de “literaturizar” un sociolecto (como por ejemplo el castellano popular de ciertas zonas del continente), sino de “un acto de creación más absoluta” que partiera del “complejo problema del bilingüismo” para alcanzar la universalidad, más allá de todo regionalismo estrecho. La empresa novelística de Arguedas no se reduce pues a la mera traducción castellana de los diálogos de los indios, sino que *expresa el deseo de trastocar mediante una poética de la traducción la alienación como heredad*. Y es que para él la búsqueda del estilo implicaba en realidad un intento por “[r]ealizarse, traducirse, convertir en torrente diáfano y legítimo el idioma que parece ajeno; comunicar a la lengua casi extranjera la materia de nuestro espíritu”.³¹⁸

Así, si bien Arguedas consideraba el castellano —tanto como al alemán o al francés— una lengua “altamente evolucionada”, la apropia-

317 *Ibid.*, p. 195.

318 *Ibid.*, p. 196.

ción de esa heredad mediante su poética de la traducción implicó una alteración raigal, íntima y en última instancia peligrosa de la lengua “literaria” (“la inclusión novísima de materias extrañas en un instrumento perfecto y límpido”).³¹⁹ Se trata entonces de una estructura en quiasmo, conforme a la cual el castellano en tanto lengua literaria, con todo y la cristalización de su perfeccionamiento histórico, debe ser sometida a una alteración vivificante, al tiempo que el espíritu y la cultura quechuas deben modernizarse mediante su plena incorporación en el ámbito de esa forma de bilingüismo en la que se convierte la literatura. Este quiasmo describe un espacio heterogéneo que no es el de una identidad mestiza, sino el de una *doble alteración*: la transformación de la cultura tradicional al devenir literatura y la mutación de la lengua literaria en su comunión con las materias extrañas del espíritu quechua.

Que este quiasmo represente una dualidad trágica no quiere decir —o no exclusivamente— que estemos frente a una situación conflictiva y finalmente insoluble, sino que la problemática de formación de la cultura a la que se enfrentó Arguedas era una problemática de corte *mimetológico*, que históricamente ha encontrado en “lo trágico” su medio de reflexión más adecuado.³²⁰

MIMESIS Y SUJETO HETEROGÉNEOS

Como ya mencioné muy brevemente en un apartado anterior, la progresión de sus investigaciones permitió a Antonio Cornejo Polar imprimir un nuevo matiz a la noción de heterogeneidad, en tanto que al cabo de éstas habría alcanzado una comprensión más profunda de los procesos que vinculaban estructuralmente a las instancias que definen esa cate-

319 *Loc. cit.*

320 Me refiero aquí a “lo trágico”, en el sentido que le confiere Peter Szondi en su *Ensayo sobre lo trágico*, es decir, el de una “filosofía de lo trágico” que se desprendiera del ámbito de influencia de la poética aristotélica, sobre todo en el ámbito idealista y post-idealista alemán, pero que alcanzó a proyectarse, no sólo en el tiempo (de manera tanto prospectiva como retrospectiva), sino también más allá de las barreras nacionales.

goría crítica (emisor, discurso, referente, receptor). Él mismo expresa haber llegado a entender “que la heterogeneidad se infiltraba en la configuración interna de cada una de esas instancias, haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites”.³²¹ Lo cual lo condujo a su vez a concebir la heterogeneidad como una condición que no sólo atañe al discurso y a la representación, sino también al sujeto. Al sujeto heterogéneo. Así, esos tres ejes —discurso, sujeto y representación— aparecen como el núcleo metodológico-conceptual de la propuesta que se decantara en su magistral *Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*.

Sin duda, a pesar de la prevalencia histórica de la concepción que asimila la mimesis a la representación —restringiéndola—, esa compleja y antigua noción exige ser pensada en los tres planos recién mencionados. En ese sentido, resulta propicio referirse al capítulo segundo de *Escribir en el aire*, en donde Cornejo retoma un diálogo con la *Teoría de la novela* lukacsiana planteado previamente en *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. En ese texto —al que me referí ya en el primer apartado de este trabajo—, Cornejo alude a la teoría de Lukács de manera esquemática, con la intención de subrayar cómo dentro de su heterogeneidad constitutiva la novela indigenista imprime una inflexión productiva al “orden occidental de la novela”, a raíz del hecho de que ahí no se da una primacía del individuo, no tanto porque ahí los personajes no estén suficientemente caracterizados, sino más bien porque éstos, “en especial los protagonistas, expanden su significación muy por encima del ámbito que les correspondería como individuos”,³²² llegando a encarnar una dimensión colectiva y simbólica que puede incluso cobrar un carácter alegórico. Algunos años después, ya no en relación con la novela indigenista, sino respecto a la novela latinoamericana decimonónica en general, Cornejo retoma nuevamente de forma

321 Cornejo Polar, *Escribir en el aire*, p. 10.

322 *Ibid.*, p. 58.

esquemática las ideas de Lukács, y aludiendo ahora también a Bajtín, adelanta la siguiente hipótesis, precisamente al abordar la cuestión relativa la supuesta dimensión alegórica de la novela en América:

Puesto que la novela implica una distancia irónica ante, por o en relación con la inevitable frustración del héroe y la defectividad de su mundo, o puesto que supone la resemantización y refuncionalización del discurso carnavalesco, sus virtualidades semánticas pueden acoger sin mayor reparo las truculencias de una historia de frustración, aunque ahora el “verdadero” personaje no sea un individuo sino la nación toda, y enmascarada bajo la figuración de esa misma nación en disfraz de familia.³²³

Recordemos que para Lukács la epopeya es la expresión de un mundo cerrado que se estructura conforme a un sentido homogéneo, en el que “aún la escisión entre hombre y mundo, entre ‘yo’ y ‘tú’, no perturba esa homogeneidad”.³²⁴ La novela sería así un intento por recomponer una totalidad por parte de una sociedad para la que se ha abierto “un abismo insalvable entre el acto cognitivo y la acción, entre el alma y la figura, entre el ser y el mundo”, y en razón del hecho de que “el abismo entre nosotros y nuestro propio ser se volvió aún más profundo, más amenazador”.³²⁵ En suma, una sociedad para la que los arquetipos habrían perdido su evidencia objetiva, y cuyo único camino posible es el de una aproximación infinita, siempre inacabada; es decir una en la que un sujeto se ha descubierto creador y separado de la esencia, o lo que es lo mismo, apartado ineluctablemente de “la unidad natural de las esferas metafísicas”.³²⁶

En su estrato arcaico, esta problemática corresponde sin duda a la emergencia de la mimesis. Así lo podemos apreciar, por ejemplo, gra-

323 *Ibid.*, p. 102.

324 György Lukács, *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2010, p.23.

325 *Ibid.*, p. 25.

326 *Ibid.*, pp. 28-29.

cias al planteamiento del helenista Charles Segal, cuando se refiere a la libertad inusitada que adquirió, gracias a la tecnología de la escritura, el poeta trágico.³²⁷ Pero este asunto no sólo atañe al plano del discurso y la representación, sino que también impacta —o mejor dicho insta— el plano de la subjetividad.³²⁸

Ahora bien, el sustrato de la teorización de Lukács corresponde, naturalmente, a la mimesis del primer romanticismo, esto es, el ámbito de una conciencia histórica que se sabe escindida, y que al tiempo que añora la unidad de sentido del mundo helénico —al que idealiza— reivindica su propia escisión, su vocación trascendental de infinito: en suma, una conciencia irónica. Pues para Lukács, en tanto elemento constitutivo de la novela, lo que la ironía nombra es el hecho de que el sujeto creador se encuentra formalmente disociado en dos subjetividades: una que, movida por su nostalgia de una totalidad homogénea (Grecia), lucha contra la alteridad y extrañeza del mundo, con el deseo de impregnarlo de sentido; y otra más, que reconoce el carácter necesariamente limitado de los mundos del sujeto y del objeto, y que a partir

327 En efecto, Segal señala que el poeta trágico habría podido “seguir su propio camino de palabras y pensamientos, con una independencia de la que carecía el bardo oral, sujeto al control que ejercía el auditorio durante la ejecución. A diferencia del poeta oral, el escritor es consciente de la importancia que tiene el origen de sus propias palabras; sabe que surgen del fondo de sí mismo, que son un objeto al que él mismo ha dado forma y que puede ver materializado como un texto. En lugar de ser un ‘maestro de verdad’ que transmite las normas multipersonales de los valores fijos en el sistema simbólico convencional de los relatos míticos —narrados conforme a un lenguaje estrictamente formula-rio—, el poeta está en vías de convertirse en un fabricante de ficciones” (Charles Segal, “Vérité, tragédie et écriture”, en Marcel Detienne (ed.), *Les savoirs de l’écriture en Grèce ancienne*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, p. 340).

328 Algo que quizás nadie ponga tan claramente de manifiesto como Eric Havelock lo hace en su célebre *Prefacio a Platón*, cuando explica que, para que la subjetividad alcance el estatuto de una experiencia cultural generalizada, el ego griego “tiene que dejar de identificarse sucesivamente con toda una serie de vívidas situaciones narrativas poli-mórficas [...] Tiene que aprender a alejarse y, mediante un esfuerzo de pura voluntad, llegar a un punto en el que pueda decir: ‘Yo soy yo, un pequeño universo autónomo, capaz de decir, de pensar y de hacer, con independencia de lo que tengo en la memoria’. Ello supone la aceptación de una premisa: la de que existe un ‘yo’, un ‘alma’, una conciencia que a sí misma se gobierna y que en sí misma halla los motivos de sus propios actos, sin necesidad de acudir a la imitación de la experiencia poética” (Eric A. Havelock, *Prefacio a Platón*, Madrid, Visor, 1994, p. 189).

de esa lucidez crea un nuevo universo, al que dota de una unidad estrictamente formal, pero en el que subsiste la dualidad bajo la especie de un proceso de condicionamiento recíproco entre elementos esencialmente heterogéneos (la Historia) (cf. Lukács).³²⁹

Sin duda, como ya hemos visto, históricamente la conceptualización de ese proceso, mejor conocido en el vocabulario de la filosofía germánica como *Bildung*, se plegó a la tendencia que sujetaba la mimesis a la lógica del advenimiento de la identidad, es decir a una dialéctica en la que la experiencia de alteridad resultaba absorbida por el regreso del sujeto a sí mismo, ya no en tanto el lugar mismo de la escisión, sino de la supuesta superación de la dualidad. Y es precisamente el carácter facticio de este sujeto lo que motiva el distanciamiento de Cornejo Polar respecto al Romanticismo:

Si del sujeto se trata, es claro que la experiencia y el concepto modernos del sujeto son indesligables de la imaginación y el pensamiento románticos [...] Un yo exaltado y hasta mutable, pero suficientemente firme y coherente como para poder regresar siempre sobre sí mismo [...] Querrámoslo o no, el romanticismo se convirtió, en ésta y otras materias, en algo así como en el sentido común de la modernidad [...] Por esto, cuando se comienza a discutir la identidad del sujeto y la turbadora posibilidad de que sea un espacio lleno de contradicciones internas, y más relacional que autosuficiente, lo que se pone a debate, o al menos el marco dentro del cual se reflexiona, no es otro que la imagen romántica del yo.³³⁰

Cabe recalcar que, aunque su expresión novelesca canónica estuvo fuertemente asociada al ámbito del sujeto individual, en el contexto del romanticismo de Jena la *Bildung* remitía preferentemente a una dimensión cultural, de formación de la cultura y de la lengua nacionales, como

329 Lukács, *op. cit.*, pp. 69-70.

330 Cornejo Polar, *op. cit.*, p.11.

lo demuestran la intensa actividad de traducción característica de ese periodo, así como la reflexión traductológica con la que se encontraba asociada. Y que, si bien la tendencia que se impuso es la que, por así decir, entronizó al Sujeto Absoluto hegeliano, dentro del mismo movimiento mimético de la *Bildung* hay otra tendencia, más bien soslayada, pero que sostiene una conexión profunda con la postura a la que llega el propio Cornejo Polar al estudiar el fenómeno de la heterogeneidad de las literaturas andinas (dentro del cual la obra de Arguedas representa un hito fundamental).

Como lo había adelantado ya, son el pensamiento poético y la práctica de traducción de Hölderlin los que no sólo no se ajustan a la lógica del esquema especulativo al que se vio sujeta la *Bildung* (por ejemplo, en esa novela canónica que es *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*), sino que de hecho la hacen estallar. Philippe Lacoue-Labarthe explica cómo Hölderlin readapta la tensión schilleriana entre lo ingenuo y lo sentimental según las categorías de lo propio y lo impropio, de lo nativo y lo extranjero, sometiéndola a una ley distinta, conforme a la cual

toda cultura (toda nación o pueblo, es decir, toda comunidad de lengua y de memoria) sólo puede apropiarse como tal, volver a sí misma —o antes bien, volverse sí misma, alcanzarse e instalarse— con la condición de haber hecho antes la prueba de su alteridad y su extrañeza. A condición de haberse desapropiado inicialmente. Esto significa que la desapropiación (la diferencia) es original, y la apropiación (si ella puede tener lugar) es, como dirá Hegel, su “resultado”.³³¹

A diferencia de la imitación platónicamente concebida como la identificación del espectador, esto es, como una modalidad pasiva por la cual el

331 Philippe Lacoue-Labarthe, *La imitación de los modernos (Tipografías 2)*, Trad. Cris-tóbal Durán, Buenos Aires, La Cebra, 2010, p. 88.

acceso a sí mismo equivale a un padecimiento del modelo del otro (a la manera de una figura que se imprime sobre una materia maleable cuando es acuñada por un tipo), esta “cesura de lo especulativo”, como la denomina Lacoue-Labarthe, constituye un descoyuntamiento de la dialéctica mimética. Pues para Hölderlin el modelo, es decir Grecia, era inimitable, pero no “por exceso de grandeza, sino por falta de propiedad”. En otras palabras, Grecia era para él “este vértigo y esta amenaza: un pueblo, una cultura que se indica y no deja de indicarse como inaccesible para sí misma”.³³² No es casual entonces que, en vez de voltear hacia la Grecia épica, Hölderlin busque traducir la Grecia trágica, instalando en el corazón de lo nativo, del sí mismo, la fisura, o lo que Lacoue-Labarthe llama “el desamparo”, es decir, “la renuncia a la imitación”: “la aceptación de no ser sí mismo, de la falta de identidad, si se admite que la imitación es la condición indispensable de toda identidad”. Algo a lo que, según el filósofo francés, se puede llamar “nobleza” o también “locura”.³³³

Tal vez, entonces, en este caso, sujeto y mimesis no sean más que el haz y el envés de una operación discursiva que delata la disgregación y la violencia de la realidad y erige —desde la carencia, la nostalgia y el deseo— la gran utopía de la perfección armónica del hombre y del mundo y de ambos como instancias de un solo cosmos viviente. Sin embargo, como el sujeto se escurre a través de mil y una figuraciones más o menos efímeras y el objeto de la mimesis aparece, se desvanece y vuelve a instaurarse, en el espesor de un tiempo que fluye y se adensa, entonces sería posible leer [esta utopía] no en términos de síntesis conciliante sino de pluralidad múltiple, inclusive contradictoria, que no abdica frente al turbador anhelo de ser muchos seres, vivir muchas vidas, hablar muchos lenguajes, habitar muchos mundos.³³⁴

332 *Ibid.*, p. 94.

333 *Loc. cit.*

334 Cornejo Polar, *Escribir en el aire*, p. 199.

Como se habrá notado, no estoy citando a Lacoue-Labarthe en referencia a Hölderlin, sino a Antonio Cornejo Polar, en uno de los más bellos pasajes de *Escribir en el aire*, a saber, aquel que dedica al análisis de la expresión híbrida ¡*Puk'tik yawar rumi!* (piedra de sangre hirviente), que Ernesto, el narrador de esa novela de formación que es *Los ríos profundos*, exclama admirado ante un muro incaico de Cusco.

Postulo entonces que la dimensión mimetológica que se desprende de los análisis postreros de Cornejo Polar sobre el carácter no-dialéctico de la heterogeneidad ayuda a esclarecer cuáles son los componentes de la escisión y el quiasmo sobre los cuales se erige la poética de la traducción del autor de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Y cómo es que esta poética reposa sobre el “desamparo” de una desidentificación originaria, que como bien dice Lacoue-Labarthe, es una forma de nobleza —pero también de locura—: la subjetividad heterogénea de quien, en el texto que escogiera como epílogo de su obra, afirma que “imitar a alguien” desde el emplazamiento que es el suyo “resulta algo escandaloso”,³³⁵ y signa su obra con un gesto terrible que da cuenta de la imposibilidad de agotar mediante la escritura el deseo de ese *daimon* que en él aspiraba a hablar “en cristiano e indio, en español y en quechua”.³³⁶ Alguien que, sin embargo, a través de esa imposibilidad, nos ofrece como legado paradójico la (des)apropiación de la alienación como heredad, o lo que es lo mismo, nos brinda como herencia una desidentificación originaria. Locura o imposibilidad que no son sino la estela de ese evasivo anhelo al que llamamos literatura.

BIBLIOGRAFÍA

ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA, *Obras completas*, Tomo II, Lima, Horizonte, 1983.

ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, París, UNESCO, 1996.

335 Arguedas, *El zorro de arriba...*, p. 258.

336 *Ibid.*, p. 257.

- ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA, *Obras completas*, Tomo VI, Lima, Horizonte, 2012.
- BERMAN, ANTOINE, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, París, Gallimard, 1984.
- BERMAN, ANTOINE, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, París, Seuil, 1999.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO, *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*, Lima, Latinoamericana Editores, 2005.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO, *La novela peruana*, Lima, Latinoamericana Editores, 2008.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Latinoamericana Editores, 2011.
- ESCOBAR, ALBERTO, *Arguedas o la utopía de la lengua*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1984.
- GÓMEZ MANGO, EDMUNDO, "Todas las lenguas. Vida y muerte de la escritura en 'Los zorros' de Arguedas", en José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, París, UNESCO, 1996, pp. 360-368.
- GONZÁLEZ-STEPHAN, BEATRIZ, *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2002.
- HAVELOCK, ERIC A., *Prefacio a Platón*, Madrid, Visor, 1994.
- LACOU-LABARTHE, PHILIPPE, *La imitación de los modernos (Tipografías 2)*, Trad. Cristóbal Durán, Buenos Aires, La Cebra, 2010.
- LANDREAU, JOHN, *Translation and National Culture in the Writings of José María Arguedas*, Tesis Ph.D, Princeton University, 1995.
- LIENHARD, MARTIN, *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lima, Horizonte, 1990.
- LUKÁCS, GYÖRGY, *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2010.
- RAMA, ÁNGEL, *Transculturación narrativa*, México, Siglo XXI, 2004.
- RIVERA, FERNANDO, "El zorro en el espejo: poética narrativa y discurso autobiográfico", en Sergio Franco (ed.), *José María Arguedas: hacia una poética migrante*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006, pp. 177-196.

ROWE, WILLIAM, “Dioses y hombres de Huarochirí”, en *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*, vol. 1, Caracas, Biblioteca Ayacucho/ Monte Ávila, 1995, pp. 1515-1517.

SEGAL, CHARLES, “Vérité, tragédie et écriture”, en Marcel Detienne (ed.), *Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, pp. 330-358.

SZONDI, PETER, *Essai sur le tragique*, Trad. Myrto Gondicas, Pierre Judet de la Combe, Jean-Louis Besson, Jean Jourdheuil, Belval, Circé, 2003.

EL CORNO EMPLUMADO / THE PLUMED HORN: POESÍA, TRADUCCIÓN Y SUBVERSIÓN

YASMÍN ROJAS PÉREZ

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Alguna vez el crimen fue tan solitario
como un grito de protesta;
ahora es tan universal como la ciencia.
Ayer fue puesta bajo juicio;
ahora determina la ley.

Albert Camus en *El Corno Emplumado*, núm. 19.

El Corno Emplumado/The Plumed Horn fue una revista literaria trimestral, publicada durante la década de los sesenta (1962-1969), en la Ciudad de México. Los poetas Margaret Randall (Ciudad de Nueva York, 6 de diciembre de 1936) y Sergio Mondragón (Cuernavaca, Morelos, 14 de agosto de 1935) —de origen estadounidense y mexicano, respectivamente— la fundaron, redactaron, dirigieron y editaron, durante siete años y medio.

Los 31 números publicados fueron distribuidos en “América Latina, Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, Escocia y Francia”,³³⁷ gracias a la red de representantes que Margaret Randall y Sergio Mondragón, lograron organizar. *El Corno Emplumado* fue considerada una revista cosmopolita y vanguardista, a través de la cual se difundía la literatura más novedosa de distintas culturas de las Américas.³³⁸ En 1961, comenzaron los preparativos para editar la revista, pero no se formalizó hasta 1962. Fue una publicación bilingüe —español/inglés—, de arte y literatura cuya finalidad era facilitar un intercambio cultural

337 Sergio Mondragón y Margaret Randall, *El Corno Emplumado*, núm. 1, enero 1962, p. 1.

338 Roberto Blancarte, *Cultura e identidad nacional*, México, FCE, 2007, p. 313.

entre los países de lengua hispana e inglesa; difundir los ideales pacifistas de la época, venidos de una marcada conciencia social; contribuir a un acercamiento entre los escritores latinoamericanos y norteamericanos. Tales objetivos determinaron las tendencias de *El Corno Emplumado*: por un lado, la especial atención a la poesía —sobre todo, la poesía social, contestataria, preocupada por los derechos humanos, la paz, el amor y la libertad—; por otro, en una suerte de miscelánea literaria, el relato, el teatro, el ensayo, los fragmentos de novela y algunas entrevistas. Estas colaboraciones aparecieron junto a muchos ejemplos de obras plásticas y visuales: fotografía, viñeta, pintura, ilustración, grabado, además de un espacio para el género epistolar, con cartas de colaboradores y lectores; esto es, una interesante correspondencia que permite, ahora, reconstruir, en parte, el contexto literario de esos años. La revista, pues, se convirtió en una comunidad internacional de escritores y artistas, donde el diálogo en favor de la poesía y la cultura abonaban en favor de las ideas del “nuevo hombre” y la “nueva era”.

Incluso, en 1964, el proyecto se enriqueció con la materialización de tres colecciones, desprendidas de la revista *El Corno Emplumado*, editando veintiún libros con el sello de la revista: la primera, *Colección Acuario*, *plaquettes* de poetas tanto norteamericanos como latinoamericanos, con su respectiva traducción y acompañadas de ilustraciones; la segunda, *Colección la Llave*, libros sólo en inglés; y la última, *Colección la Ola*, dedicada a la obra plástica.

La revista, con su postura de *resistencia* a la desigualdad social, al capitalismo, al belicismo, al racismo, al consumismo, a la violencia institucional y al academicismo, se publicó en un momento crítico, tanto de la historia de Estados Unidos de Norteamérica como de América Latina. En Estados Unidos se sufrían los resabios de la guerra contra Corea del Norte (1950-1953) y los efectos de la represión macartista (1950-1956), cuando cientos de activistas, maestros e intelectuales fueron perseguidos y encarcelados, acusados de conspirar contra el gobierno y de tener lazos con los comunistas, representados por la Unión Soviética —con la

cual los Estados Unidos habrían de tener continuos enfrentamientos, dando lugar a la Guerra Fría (1947-1991). La lucha por los derechos civiles de los afroamericanos, así como de las mujeres, también surge en la década de los años sesenta. El belicismo norteamericano, posteriormente, llevó a la intervención en Vietnam (1961-1975), que desata la indignación juvenil, expresada en una serie de manifestaciones masivas contra la guerra. En éstas, el arte y la ideología convergían, especialmente entre los grupos contraculturales de entonces, como la Generación *Beat*, algunos de cuyos integrantes fueron publicados en *El Corno Emplumado*: William Borroughs, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Phillip Lamantia y Carl Solomon son sólo algunos.

La Generación *Beat* y sus propuestas se dieron en un momento en que se aprobaron nuevas leyes en contra de comunistas y anarquistas, como la “Smith Act” o la “Smith Act Trials of Communist Party Leaders”, y la “Espionage Act of 1917” —que castigaba a quienes interferían en las relaciones exteriores o eran espías—, con las que el gobierno se amparaba para censurar a medios de comunicación. Entonces, muchos, cansados del sistema opresor, y curiosos por conocer otros lugares, se aventuraron a viajar al país vecino del sur en busca de libertades para entonces negadas en su país de origen. Entre ellos, puede mencionarse a Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Phillip Lamantia, Harvey Wollin, Robert Cohen —editor de los últimos dos números de *El Corno Emplumado*— y la propia Margaret Randall, quien llegó a la Ciudad de México en 1961, con un objetivo más: encontrar un espacio editorial para expresar con libertad sus ideales. A su llegada, habría de conocer a Sergio Mondragón, con quien entablaría una amistad unida por la literatura, y pronto habrían de formar una familia y la revista.

En México, el gobierno monolítico de la Revolución y el partido único imposibilitaban la expresión de las inconformidades contra el sistema. Pese a ello, a finales de los años cincuenta los maestros pidieron un aumento del 30% de salario, el cual les fue negado, obligándolos a manifestarse públicamente contra esa medida. En 1958, miles de maes-

tros de enseñanza media y superior y estudiantes marcharon al zócalo de la capital del país para protestar por la violación a sus derechos. El presidente Adolfo Ruiz Cortines ordenó a grupos de granaderos reprimir la manifestación. A partir del feroz ataque, siguió una serie de huelgas en apoyo a los maestros. Además, otros movimientos fueron surgiendo: el de los ferrocarrileros, el de los médicos, el de los obreros y el de los estudiantes, que se unieron para enfrentar un gobierno, que, a su vez, seguía respondiendo con violencia.

Los incesantes enfrentamientos de los inconformes con las fuerzas policíacas y militares se volvieron cada vez más violentos, hasta desembocar en el asesinato colectivo del 2 de octubre de 1968, en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco. Este hecho afectó las ligas entre el gobierno y los directores de las revistas culturales, como *El Corno Emplumado*, que desaprobó las acciones del gobierno mexicano.

Si bien se podía protestar contra la guerra de Vietnam, como lo hicieron los editores en el número 18, o bien, en contra del expansionismo militar estadounidense en Latinoamérica, hacerlo contra el gobierno mexicano significaba la pérdida del subsidio gubernamental. Agrega Anaya: “el espíritu que la revista había mantenido de nueva palabra poética y críticas a la opresión de los sistemas políticos en ese año hizo erupción”.³³⁹ Y ese espíritu juvenil y revolucionario, como años más tarde aseguraría Salvador Allende,³⁴⁰ llevó a sus creadores a compartir su “conciencia rebelde” con otras más, de diversas latitudes, especialmente la inglesa, a las que informaron de la masacre:

339 José Vicente Anaya, “El corno... Revista de los poetas que sueñan demasiado”, en *Círculo de poesía*. Véase <https://circulodepoesia.com/2011/01/el-corno-revista-de-los-poetas-que-suenan-demasiado/>, consultado el 4 de febrero de 2019.

340 “Ser joven y no ser revolucionario es una contradicción hasta biológica”, señaló Allende en el discurso que pronunció en la Universidad de Guadalajara, del 2 de diciembre de 1972. Véase http://publicaciones.anuies.mx/pdfs/revista/Revista19_S2A2ES.pdf, consultado el 7 de abril de 2016.

The *poem* and the *life act* are drawing closer together. They are being drawn closer together precisely by the diminishing credibility gap between *what is* and *what is said to be*. In the recent student violence in Mexico City no deaths were reported in the “democratic” press. Obviously, there were interests at work that didn’t care to have the student deaths made public. The reality became public knowledge, however; increasingly, there are other roads to knowledge of *What is*.³⁴¹

Terminaban los “años felices” de *El Corno Emplumado* y el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, no así la lucha por la democratización del país ni el sistema represor del Estado, como lo prueba el periodo de la “Guerra sucia” (1960-1980),³⁴² cuando se exterminó a las guerrillas rurales de Lucio Cabañas y Genaro Vázquez Rojas y a las guerrillas urbanas, como la “Liga Comunista 23 de Septiembre”, ya en la década del setenta, con Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) y José López Portillo (1976-1982) en el Poder Ejecutivo.

El destino de la revista era inevitable: habría de desaparecer en breve. En el número 29, uno de los fundadores originales ya no estaba: Sergio Mondragón había renunciado. Además, después de dos hijos y 29 Cornos, Mondragón y Randall se separaron. Ella tomaría la responsabilidad, acompañada, en los dos últimos números, 30 y 31, por Robert Cohen. En el número 29, al tiempo de solicitar apoyo a los lectores para

341 “El poema y el acto de vida se acercan, se atraen precisamente por la pérdida de credibilidad entre lo que es y lo que se dice. En la prensa «democrática» no reportaron muertes en los recientes actos violentos contra estudiantes en la Ciudad de México. Obviamente hubo intereses de por medio, pues no se le dio importancia a las muertes, ni se hicieron públicas. Sin embargo, la realidad se convirtió en conocimiento público; hay otros caminos para el conocimiento de lo que es.” *El Corno Emplumado*, núm. 28, octubre 1968, p. 7. La traducción es mía.

342 La Guerra Sucia es poco conocida en los libros de historia porque el gobierno no quería dar a saber los crímenes de Estado perpetuados contra los movimientos guerrilleros. Lo cierto es que los secuestros, torturas y asesinatos a guerrilleros ocurrieron durante dos décadas. Entre algunos de los crímenes están la represión contra el movimiento ferrocarrilero de 1958, contra la Unión General de Obreros y Campesinos de México en Chihuahua, en 1963, y el Movimiento estudiantil de 1968. El número total de desaparecidos durante esos años aún es borroso.

mantener la vida de la revista, Randall daría a conocer la renuncia de Mondragón, confirmada por un poema de éste: “Con esta fecha quedo separado (y unido)”:

A partir del mes de julio, el gobierno mexicano ha venido combatiendo una huelga estudiantil legítima que adquirió el carácter de movimiento popular. En nuestro editorial del número 28 de *El Corno Emplumado* (mes de octubre), elevamos nuestra protesta contra la represión que, incluso entonces, no había llegado a su punto álgido. Inmediatamente después que apareció el editorial, se suspendió la entrega del subsidio gubernamental que recibíamos (y que constituía poco más o menos la mitad de los fondos de la revista). [...]. También en octubre, uno de nuestros editores, Sergio Mondragón, se separó de la revista. No sólo ayudó a iniciar la publicación de *El Corno Emplumado*, sino que durante siete años fue el editor en lengua española. Puede leerse su despedida en la página 104.³⁴³

Años más tarde, Sergio Mondragón explicó que se había ido a dar clases universitarias en Estados Unidos y en su ausencia se enteró que la revista había sido comprada por otra editorial, informe contradicho por Randall:

No sé realmente a qué se refiera él [Mondragón] cuando dice que una editorial tomó la revista y le dio una línea editorial diferente a la nuestra, porque yo fui la editora de la revista hasta su último número y siempre retuve la misma línea editorial [...]; lo único que esa compañía hizo fue producir físicamente la revista. Nos alivió del muy difícil trabajo de financiar cada revista. A estas alturas, no puedo acordarme mucho de las personas que nos ayudaron a financiar el costo de la revista hasta el final. Si comparas los contenidos de los últimos números con aquellos de los

343 *El Corno Emplumado*, núm. 29, enero 1969, p. 6.

primeros números, verás una continuidad. Tendrías que preguntarle a Sergio a lo que se refería exactamente.³⁴⁴

Esas palabras dejaron aún más en clara la crisis de los editores y la revista, que, a lo largo de siete años y medio, había sido una ventana democrática para la cultura latinoamericana, mexicana y norteamericana.

La revista cerró en 1969. No ocurrió igual con sus aportes. Como espacio de encuentro, permitió, por ejemplo, que varios poetas mexicanos fueran conocidos en el ámbito de la cultura inglesa y que varios poetas de otros tiempos y otras culturas —como los creadores nativo-norteamericanos, indígenas, rusos, holandeses, finlandeses, argelinos, africanos, latinoamericanos o españoles— entraran en contacto con lectores mexicanos. Esto derivó en uno de los propósitos importantes y novedosos de *El Corno Emplumado*: incluir la traducción en sus páginas:

traducir en estas páginas tanto como nos sea posible, y publicar poemas en español escritos originalmente en otras lenguas, pero que han sido importantes para la evolución de la poesía de hoy, poesía que forma un sólo ojo por el que se atisba al poeta de nuestros días, en el que se adereza de modo brillante la poesía de mexicanos.³⁴⁵

La revista, gracias a las traducciones, propicia el encuentro de la poesía y los poetas más allá de las fronteras donde nacieron, convirtiéndose, así, en un proyecto cultural “trascendental”, esto es, significativo, transfronterizo y transtemporal. Éste fue uno de los aspectos más importantes de la revista, además de la originalidad y libertad de expresión que ofrecía en sus páginas, lo que la separaba del resto de las revistas literarias publicadas durante la misma década fue su bilingüismo. *El Corno Emplumado* fue, además, la única revista latinoamericana traductora

344 La traducción es mía. Correspondencia: “RE: Sobre *El Corno Emplumado*” mensaje para Margaret Randall, 23 de abril de 2016.

345 *El Corno Emplumado*, núm. 18, abril 1966, p. 5.

de poetas cubanos al inglés, en un momento en que el gobierno estadounidense había impuesto un bloqueo económico a todo lo proveniente de Cuba. Mondragón y Randall decidieron disminuir la brecha cultural que distanciaba a ambos países al publicar poesía política de Roberto Fernández Retamar, Belkis Cuza Malé, del polémico Heberto Padilla, de Fayad Jamis y muchos más. También, fue la primera revista difusora de la poesía *beat* en México.

La publicación de obras de poetas *beat* en *El Corno Emplumado* tenía una razón de ser. Los editores, a la manera de los poetas románticos franceses del siglo XIX, creían ciegamente en la idea de una poesía capaz de cambiar al mundo, una poesía dedicada a encaminar al lector al bien, y, por ello, era importante publicar a los escritores que recrearan esa otra realidad no vista para, de alguna forma, despertar una conciencia social en los lectores. El poeta social, pues, proyecta sentimientos utopistas, desea el bien para todos y traza un mundo donde la verdad, la libertad y la justicia, entre otros valores, guíe a la humanidad hacia la felicidad. En este sentido, el enfoque de la poesía política es doble, artístico y comunitario. No obstante, el objetivo principal no es la belleza, ni adoctrinar a los lectores, sino, mediante la belleza, crear entendimiento en el lector.

Para los editores de *El Corno Emplumado*, los poetas *Beat* revelaban la realidad de las minorías, los seres venidos a menos, los marginados sociales, carentes de una vida cómoda. Los *beat* escribieron poesía y prosa, buscando alejarse de los paradigmas tradicionalistas para así, encontrar una nueva forma de crear. Escribieron bajo el manto de una nueva concepción del mundo, que trataron de concentrar en la palabra *beat*, cuyo sentido aclara Kerouac en una entrevista de 1959:

Beat no significa ni abatido ni exhausto; más bien, quiere decir beato, la palabra italiana que designa lo beatífico: vivir en estado de beatitud, como San Francisco, intentar amar la vida en todas sus formas, ser sincero, mantener la paciencia en el sufrimiento, practicar la bondad, culti-

var la alegría. ¿De qué modo cumplir con esto en nuestro mundo moderno de multiplicidades y millones? En soledad, quedándose sólo cada tanto para extraer el oro más precioso: las vibraciones de la sinceridad.³⁴⁶

Fue Allen Ginsberg (Newark, Nueva Jersey, 1926-Ciudad de Nueva York, 1927) quien “aulló” contra el sistema primero, bajo el cielo de San Francisco, en 1955, con su escandaloso poema “Howl”, donde denuncia el mal impregnado en la sociedad de su época y da a conocer esa otra realidad que el gobierno se empeñaba en ocultar. Ginsberg, a lo largo de su obra, desmintió esa realidad “idílica”, buscó desnudarla y develó la otra cara de la realidad, como bien lo muestra su obra completa.

Del lado latinoamericano, los poetas de la segunda mitad del siglo xx se apegaron a esta vertiente de la poesía para criticar los abusos sociales en sus países, denunciar las infamias, la miseria, la pérdida, el sufrimiento para “rehabilitar a los desgraciados y a los caídos que exigen a la sociedad que se reforme para destruir los males y las injusticias cuya creación ha permitido”.³⁴⁷ En América Latina, algunos de los precursores fueron César Vallejo (1892-1938), en la década de los treinta, así como la antipoesía del chileno Nicanor Parra (1914-2018), a principios de la década de los cincuenta. Otros poetas que se unieron a esta forma de escribir versos fueron el argentino Juan Gelman (1930-2014), el uruguayo Mario Benedetti (1920-2009), el cubano Roberto Fernández Retamar (1930) y los nuevos poetas cubanos de la década de los sesenta, así como Ernesto Cardenal y los exterioristas nicaragüenses.³⁴⁸ A lo largo y ancho del continente latinoamericano, retoñaron grupos de escritores comprometidos, así como escritores sin grupo, que mediante revistas, certámenes, congresos, formaban una resistencia contra los abusos de grupos políticos en sus países.

346 Jack Kerouac, *La filosofía de la Generación Beat y otros escritos*, Buenos Aires, Caja negra editora, 2015, p. 71.

347 Roger Picard, *El romanticismo social*, Trad. de Blanca Chacel, México, FCE, 1987, p. 49.

348 John Beverley y Marc Zimmerman, *Literature and politics in the central american revolutions*, Austin, University of Texas Press, p. 123.

En México, en el siglo xx, serán los integrantes del grupo La Espiga Amotinada quienes se encarguen del aspecto social en su poesía. Juan Bañuelos, Óscar Oliva, Eraclio Zepeda, Jaime Augusto Shelley y Jaime Labastida conformaron el grupo La Espiga Amotinada, con la idea de escribir versos donde develaran la realidad oculta de México. Su primer libro lo publicaron en 1960, con el nombre homónimo. Para Agustí Bartra, “Bañuelos, Oliva, Zepeda, Shelley y Labastida están dentro de una poesía cuyo espíritu se adhiere al destino del hombre. Porque son alma y mundo a la vez, están abiertos y avanzan, como los ríos de su tiempo, es decir: heredan”.³⁴⁹ Y esos poemas evidencian las anomalías mexicanas de la época: la ausencia de democracia, la explotación de obreros, los crímenes de Estado, el desamparo de los pobres. Al coincidir en propósitos con *El Corno Emplumado*, estos poetas publicaron y fueron traducidos en sus páginas.

Los espigos no fueron los únicos poetas comprometidos de la época. Efraín Huerta, José Carlos Becerra, Joaquín Sánchez MacGrégor y Octavio Paz también colaboraron con poesía política en *El Corno Emplumado*. Octavio Paz (Ciudad de México, 31 de marzo de 1914-Ciudad de México, 19 de abril de 1998), por ejemplo, expuso esa otra realidad, que el gobierno no quería dar a conocer, con “México: Olimpiada del 68”, escrito el 2 de octubre del 68, tras la matanza estudiantil en Tlatelolco. Ambos poemas fueron traducidos —el de Ginsberg, al español, y el de Paz, al inglés— y publicados en *El Corno Emplumado*. Gracias a tales traducciones, los lectores de la otra cultura pudieron conocer que la realidad idílica no lo era tanto.

Arnold Belkin (Alberta, Canadá, 3 de diciembre, 1930-Ciudad de México, 3 de julio de 1992), fue un pintor muralista canadiense, creador de los murales de la Universidad Autónoma Metropolitana, y además, traductor. Trasladó al español el poema “América”, de Allen Ginsberg, publicado en el número 19 de *El Corno Emplumado*. El texto comienza

349 Agustí Bartra, “Prólogo”, en *La Espiga Amotinada*, México, FCE, 1960, p. 10.

con un yo poético desesperanzado, que, con cansancio, se dirige a América como a la novia por quien lo “he dado todo” y “ahora no soy nada” (v. 1).³⁵⁰ La primera estrofa sitúa al lector en el 17 de enero del año 1956. El joven desencantado pregunta: “¿América cuándo acabaremos con la guerra humana?” (v. 4), aludiendo a los distintos conflictos bélicos en los cuales estuvo y estaba involucrado Estados Unidos, así como a la violencia contra las minorías dentro del país. El tono desolado se torna colérico al gritarle a América “Jódete con tu bomba atómica” (v. 5). Demanda, además, saber si algún día la sociedad reconocerá a los “trotskistas”, grupo de izquierda, defensores de los derechos de los trabajadores.

Mediante la sinécdoque “¿cuándo vas a enviar tus huevos a la India?” (v. 13), el yo poético acusa a su país de invasor y aprovechado. Para entonces, Estados Unidos ya dirigía el destino de los países anteriormente colonizados, con el argumento de ayudar a la democratización y adentrarlos al mercado libre, aunque en realidad, según Ginsberg, lo que su país buscaba era apoderarse de los bienes de aquellas naciones e imponer a sus transnacionales. Condena la superficialidad con la que funcionan las cosas en Estados Unidos porque muchas veces sólo necesita una “buena apariencia” para conseguir lo deseado.

Ginsberg busca la reconciliación con su América. Incluso, para salvar del fracaso su liga con ella, confiesa su deseo por “ser un santo”. Mas pierde la posibilidad de alcanzar un equilibrio, un acuerdo, y opta por el autoexilio, como también lo hiciera William Burroughs, quien se refugió en Tánger por estar en desacuerdo con la sociedad de su tiempo, “Burroughs está en Tanger no creo que vuelva es siniestro / ¿Eres siniestra o es ésta alguna broma?” (vv. 22-23).³⁵¹

Ante el fracaso, el yo poético quiere saber si hay maldad en América o si sólo está jugando. Acude a la cultura de oriente, con la imagen “las flores de los ciruelos están cayendo” (v. 28), para aludir a la pérdida

350 *El Corno Emplumado*, núm. 19, p. 63. Las citas subsecuentes pertenecen a la misma fuente y página; se indicará entre paréntesis el verso citado.

351 *Ibidem*. Versos 22-23.

de paz en la vida cotidiana, masacrada, entre otros hechos, por los juicios de falsos asesinatos, refiriéndose con ello a quienes eran injustamente acusados de algún delito y encarcelados, a fin de suprimir las acciones y pensamientos considerados “peligrosos”, “América me siento sentimental acerca de los Wobblis” (v. 27).

El yo poético comienza a expresar su postura política, siente compasión por los “wobblies”, los trabajadores industriales del mundo. Acepta haber pertenecido al partido comunista de niño y no arrepentirse de ello. Confiesa su inclinación por el mundo marginal y por los placeres que las drogas, el alcohol y el sexo le ofrecen, “Cuando voy al barrio chino me emborracho y nunca me seducen” (v. 35). Ha tomado una postura: recibe las “visiones místicas y vibraciones cósmicas”³⁵² con los brazos abiertos, las cuales no son aprobadas por el mundo neoyorquino y tradicionalista en el que vive.

Mediante el flujo de conciencia, el yo poético señala a la sociedad automatizada, acrítica, consumidora de publicaciones como *Time Magazine*. Desanimado, afirma que nadie puede escapar a los medios de comunicación. Incluso, él, a veces, se adecúa a las normas impuestas a la sociedad por los medios:

La leo cada semana

Su portada me mira cada vez que me escurro por la dulcería de la esquina.

La leo en el Sótano de la Biblioteca Pública de Berkeley.

Constantemente me habla de la responsabilidad.

Los hombres de negocios son serios.

Los productores de cine son serios.

Todo el mundo es serio menos yo. (vv. 40-16)

352 *Ibid.*, p. 64. Continúa citándose la misma página, se irán indicando los versos entre paréntesis.

La automatización de la cultura estadounidense ha llegado a un punto sin retorno. No hay lugar para la alegría, ni la imaginación. Todo es seriedad. En contraposición a la cultura occidental, nace su interés por lo oriental. (Recuérdese que para entonces el comunismo se fortalecía cada vez más en China). Descubre, entonces, que carece de las oportunidades de un chino y, por lo tanto, se conforma con sus “recursos nacionales”: “dos cartuchos de marihuana / millones de sexos una literatura privada imposible de publicar” (v. 53) y “veinticinco mil manicomios” (v. 55). Esto claro, lo tiene por elección propia, de otra manera tendría que adentrarse al mundo convencional de su país. El acongojado sujeto parece cuestionarse por qué una nación como la suya criminaliza y castiga a su gente de maneras tan inhumanas; por qué hay tanto marginado social. Aclara: “no hablo de mis prisiones ni de los millones de sub-privilegiados que habitan mis macetas bajo la luz de quinientos soles” (vv. 56- 57). Ataca, también, el modo de producción estadounidense, para luego burlarse, junto con los valores de su sociedad, pero claro es con ironía al mencionar que cobrará por sus versos:

Continuaré como Henry Ford mis estrofas son tan individuales
 como sus automóviles más porque todos son de diferentes sexos.
 América voy a venderte estrofas a \$ 2. 500 cada una \$500 a cuenta
 por tu estrofa vieja (vv. 64-69).

En los siguientes versos, el yo poético demanda justicia por los inocentes, injustamente condenados a lo largo de la historia:

América libera a Tom Mooney
 América salva a los republicanos españoles
 América Sacco y Vanzetti no deben morir
 América yo soy los muchachos Scottsborough (vv. 70-73).

Estados Unidos, desde la perspectiva de Ginsberg, no es el país que simula ser: auspicia la injusticia, privilegia los intereses económicos, la producción; condena y masacra a los luchadores sociales y líderes comunistas. En esa línea, de modo sarcástico, menciona la paranoia del gobierno ante grupos comunistas y socialistas:

todo el mundo debe haber sido espía.

América realmente no quieres ir a la guerra.

América son ellos los rusos malos.

Esos rusos esos rusos y esos chinos. Y esos rusos (vv. 77-80).

Para cuando Ginsberg escribe “América”, la guerra de Corea había terminado, pero la de Vietnam continuaba. La población estadounidense desaprobaba la intervención militar en Oriente, el expolio de los bienes naturales de aquellas tierras y la confrontación con Rusia. Este último aspecto lo aborda con tono burlón: el yo poético se refiere al conflicto de la Guerra Fría, pero victimizando a Estados Unidos:

La Rusia quiere comernos vivos. La Rusia está loca por el poder.

Nos quiere quitar los coches de nuestros garajes.

[...]. Ella querer nuestras fábricas de autos en Siberia. Él

gran burocracia dirigiendo nuestras gasolineras

Eso no bueno. Ugh. Él enseñar a indios a leer. Él necesitar

negrotes grandes. Ha. Ella hacer nosotros todos trabajar diez

y seis horas diarias. Auxilio (vv. 80-81, 3-83).

En “América”, también, hay una crítica a la discriminación racial, empleándose para ello el lenguaje coloquial y mal escrito, un lenguaje hablado por las minorías. Muchos de esos discriminados son los trabajadores, que, oh paradójica, mantienen el círculo de producción en movimiento, mientras las otras clases gozan de un estilo de vida cómodo.

Después de enjuiciar la cultura norteamericana de la pereza, cuyo símbolo es “mirar la televisión” (v. 93), en tono humorístico, el yo poético expone su propia forma de cambiar la situación social: “debería ponerme a trabajar” (v. 91). Con esa ironía, termina por rechazar los ideales de la cultura estadounidense donde el tiempo es oro: “soy miope y psicópata de / todos modos. / América voy a poner mi hombro neuras-ténico contra la rueda” (vv. 93-95). El yo poético acepta su condición de marginado social; se asume como alguien débil según los estándares de los estadounidenses, pero capaz de luchar y vencer, esto es, cambiar algo en la sociedad de la cual forma parte.

Mirar la realidad de una manera distinta, incluso subversiva, es también el propósito de Octavio Paz en “México: Olimpiada de 1968”. El poema fue publicado en *El Corno Emplumado*, número 29, y, traducido al inglés por Mark Strand, poeta, traductor y ensayista estadounidense. Paz envió su poema y una carta, dirigida ésta a los “Señores coordinadores del Programa Cultural de la XIX Olimpiada”, quienes le habían extendido una invitación para escribir un poema que “exaltase el espíritu Olímpico”. Paz rechaza esa invitación, pero, cuando se entera de los acontecimientos del 2 de octubre en Tlatelolco, cambia de opinión y escribe un “poema en conmemoración a esta olimpiada”.³⁵³

El poema tiene su base en el movimiento estudiantil en México y la brutal represión del gobierno hacia los estudiantes. Paz, desde Nueva Delhi, vislumbra algunas imágenes en periódicos. Su desaprobación a los actos violentos le orilla a renunciar a su puesto de embajador. Además, vierte las imágenes de ese fatídico día en su poema, escrito para no lavar las manchas del homicidio, como intentaba el gobierno:

La limpidez

(Quizá valga la pena
escribirlo sobre la limpieza

353 *El Corno Emplumado*, núm. 29, p. 84.

de esta hoja)
no es límpida (vv. 1-5)

Paz utiliza la hoja en blanco como una metáfora para mostrar cómo la realidad invade al poema en gestación. El yo poético atisba una realidad atroz y ésta, a su vez, inevitablemente “mancha”³⁵⁴ la página del creador. De la masacre, además, nacen la rabia y, después, la vergüenza, la misma que experimentó Karl Marx al saberse alemán, pueblo ciegamente “patriótico”, como menciona en una carta destinada a su amigo el filósofo alemán, Arnold Ruge,³⁵⁵ y que Paz traduce en su poema citando directamente a Marx: “*Si una nación entera se avergüenza / es león que se agazapa / para saltar*” (versos 15-16).³⁵⁶ Así, Paz desahoga la tragedia que lo devora, porque el asesinato ocurre en su país y él, como embajador, forma parte de un gobierno capaz de asesinar a su propia gente. Rabia y vergüenza llevan al límite de lo soportable, sobre todo porque el gobierno intenta desaparecer toda huella del crimen:

(Los empleados
municipales lavan la sangre
en la Plaza de los Sacrificios.)
mira ahora,
manchada (vv. 17-21).³⁵⁷

Y no sólo se niega el homicidio, sino que se intenta disfrazarlo con las festividades de las olimpiadas; de ahí el título irónico del poema, donde la intención del poeta fue desmentir un evento que daba la impresión de un México pacífico y estable, apto para organizar unas olimpiadas, representación máxima de la paz en las naciones. El poeta escribe un

354 *Loc. cit.*

355 Véase, Guillermo Sheridan “De nuevo la limpidez” en *Letras Libres*, consultado el 25 de enero de 2018, en <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/nuevo-la-limpidez>.

356 *El Corno Emplumado*, núm. 29, p. 86.

357 *Loc. cit.*

poema no para “exaltar el espíritu olímpico”, sino para hablar del terrible atentado y derribar la falsa idea que se mostraba al resto del mundo. Al final, no se logra silenciar la sangre.

La memoria colectiva, el poeta y su poema hacen vivir para siempre al cuerpo masacrado y al pensamiento libertario. Vencen éstos la mentira y el olvido, como lo prueban “América” de Ginsberg y “México: Olimpiada de 1968” de Paz. En ambos poemas, la verdad oculta es revelada. Las cosas no son tal como se dan a conocer. La realidad poética corroe y derrumba a la realidad falseada: la del imperialismo y sus nefastos proyectos, en el caso de Ginsberg; la del gobierno supuestamente democrático y respetuoso de los derechos humanos, en el caso de Paz.

Ahora bien, el papel de la traducción, auspiciada, entre otras, por *El Corno Emplumado*, tendió un puente entre distintas culturas. Fue este matiz el que la diferenció de otras revistas de su época. El arduo oficio de traducción acompañó a los editores a lo largo de la publicación de la revista donde incluso colaboraron otros traductores, fue el caso de la propia editora, Margaret Randall quien fue la traductora más prolífica en la revista, así como su madre quien traducía del inglés al español. Cuando los editores vertían al español o al inglés algunos poemas, enviaban sus versiones a los escritores para su aprobación. No fue en todos los casos, pero siempre que se podía, lo hacían.

Así sucedió con algunas traducciones al inglés de poemas de Octavio Paz, quien además, era traductor él mismo, y consideraba a la traducción incluso más compleja que la creación porque el traductor debe sumergirse en la mente y alma del autor. Paz consideraba la traducción un oficio que no necesariamente debiera apegarse exactamente al texto original, sino un oficio donde se puede incluso crear su propia versión. De ahí que él creara sus *Versiones y diversiones*,³⁵⁸ libro donde recopila sus traducciones poéticas. No obstante, también hay que tener en cuenta la obra original, pero no por ello traducir de forma literal, con

358 Octavio Paz, *Versiones y diversiones*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2000.

lo cual podría caer en lo incomprensible. En una carta a Sergio Mondragón, Paz le pide con amabilidad a los editores de *El Corno Emplumado* que no publiquen unas traducciones de algunos poemas suyos realizadas por Margaret Randall y sólo aprueba una traducción “Al pintor Swaminathan” / “To the painter Swaminathan”, hecha por él y el pintor Swaminathan, publicado en la antología “24 poetas mexicanos contemporáneos” de *El Corno Emplumado* número 18. Paz considera que las traducciones no están listas y además da su opinión sobre la labor de traductor:

Todo eso implica un trabajo de varias semanas, Ella, [Margaret Randall] que es poeta y traduce poesía, sabe que es más difícil traducirla que escribirla. Es un trabajo lento y en el que el tiempo juega el mismo papel que la inspiración en la creación poética —es la inspiración, pero, por decirlo así, “en cámara lenta...” Y Margaret no tuvo tiempo.³⁵⁹

El traducir, para Paz, implica tanto el proceso de creación como el de trabajar con minuciosidad para mostrar los matices y poder atrapar el sentido del original. El rechazo de las traducciones de Margaret Randall no afectó la relación con los editores de la revista. Paz apoyaba a los dos, incluso consultó *El Corno Emplumado* para la hechura de su propia antología poética *Poesía en Movimiento*,³⁶⁰ pero, como se muestra aquí, algunas de las traducciones no le agradaban. No fue el único crítico de la labor de traducción de los editores. Salvador Elizondo, por ejemplo, desapruaba la propuesta de la revista y seguramente la de sus traducciones, en su traducción de la primera hoja de la novela experimental *Finnegans Wake* de James Joyce, donde, para explicar la palabra “orange-men”, que viene de “orangután”, esto es “hombrecillo de selva”, Elizondo explica que tal vez Joyce se refería a Mondragón y Randall. Su crítica

359 Carta fechada el 7 de marzo de 1966, *El Corno Emplumado Records*, Harry Ransom Center de la Universidad de Texas.

360 *Poesía en Movimiento*, México, Siglo XXI, 1966.

puede comprenderse si se toman en cuenta las fallas de *El Corno Emplumado*. Entre las más evidentes, algunas ediciones contienen errores ortográficos o de puntuación. Otra falla: en varias ocasiones, la editora se ha lamentado por no haber publicado a más mujeres. Una más: algunas traducciones no son del todo fieles, como la de Arnold Belkin —analizada aquí—, que en varios versos censura la palabra, tal es el caso del último verso del poema “América I’m putting my queer shoulder to the Wheel”,³⁶¹ traducido en *El Corno Emplumado* como “América voy a poner mi hombro neurasténico contra la rueda”, una traducción más cercana y quizá atrevida sería, “América voy a poner mi puto hombro contra la rueda”.³⁶²

En cuanto a la traducción de “México: Olimpiada de 1968”, el traductor Mark Strand realizó una labor bastante acertada. El único cambio que valdría la pena, sería “On the cleanliness of this White paper” / en lugar de “on this clear white paper”³⁶³, pues se habla de la “limpieza” de la hoja, no de la hoja limpia. Es muy posible que antes de publicar el poema y la traducción, los editores hayan consultado a Paz, como lo hicieron anteriormente. Paz sin duda, eligió una buena traducción para su poema subversivo.

Pese a algunos errores de la revista mencionados aquí, no se demerita el trabajo de Margaret Randall y Sergio Mondragón, mucho menos la labor de traducción. Al contrario, fue importante porque permitió a los lectores hispanos y anglosajones conocer las injusticias de gobiernos totalitaristas de distintas partes del mundo, y, en específico de Latinoamérica, México y Estados Unidos. La traducción permitió revelar las entrañas negras del *American Dream* a los lectores latinoamericanos, y a los lectores anglosajones de “México: Olimpiada de 1968” conocer el opepel del “Milagro mexicano” en la historia de este país.

361 “América”, *El Corno Emplumado*, núm. 19, julio 1966, p. 63.

362 *Ibid.*, p. 64.

363 *El Corno Emplumado*, núm. 29, enero 1969, p. 85.

BIBLIOGRAFÍA

- ANAYA, JOSÉ VICENTE, “El corno... Revista de los poetas que sueñan demasiado”, en *Círculo de poesía*, consultada el 4 de febrero de 2019 en <https://circulodepoesia.com/2011/01/el-corno-revista-de-los-poetas-que-sueñan-demasiado/>.
- BEVERLEY, JOHN Y ZIMMERMAN, MARC, *Literature and politics in the central american revolutions*, Austin, University of Texas Press, 1990.
- BLANCARTE, ROBERTO, *Cultura e identidad nacional*, México, FCE, 2007.
- GINSBERG, ALLEN, “América”, en Mondragón Sergio y Randall Margaret, *El Corno Emplumado / The Plumed Horn*, núm. 19, julio de 1966, pp. 63-65.
- GINSBERG, ALLEN, “America”, en *Howl and other poems*, San Francisco, City Lights Bookstore, 1956, pp. 39-43.
- KEROUAC, JACK, *La filosofía de la Generación Beat y otros escritos*, Buenos Aires, Cajanegraeditora, 2015.
- PAZ, OCTAVIO, “México: Olimpiada de 1968”, en Randall Margaret, *The Plumed Horn*, núm. 29, enero de 1969, pp. 84-87.
- El Corno Emplumado Records*, Carta de Octavio Paz para Sergio Mondragón, 7 de marzo de 1966, Harry Ransom Center, Universidad de Texas, consultado el 13 de marzo de 2018.
- PICARD, ROGER, *El romanticismo social*, Trad. de Blanca Chacel, México, FCE, 1987.
- SHERIDAN, GUILLERMO, “De nuevo la limpidez”, en *Letras Libres*, consultado el 25 de enero de 2018 en <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/nuevo-la-limpidez>.

LA VOCACIÓN DE TRADUCIR. CUATRO AUTORES DEL CANON EN LATINOAMÉRICA

MARÍA DEL PILAR ORTIZ LOVILLO

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Desde el sur de Veracruz, el muchacho se lanzó al camino.
Al regreso, años después, el padre quiso saber qué había aprendido.
El hijo contestó:
—*Soy traductor. Aprendí el idioma de los pájaros.*
Y cuando el pájaro cantó, el padre exigió:
—*Si no eres un jodido mentiroso, dime lo que dijo el pájaro ése.*
El hijo negó, suplicó que mejor no lo sepas, que no te gustará saberlo;
pero por fin, obligado, tradujo el canto del pájaro.
El padre palideció. Y lo echó de la casa.

Eduardo Galeano, "Septiembre 30. Día de los traductores".

INTRODUCCIÓN

MUCHOS DE LOS AUTORES QUE HOY FORMAN PARTE DEL CANON de la literatura hispanoamericana del siglo xx practicaron un doble oficio, escribir y traducir. A partir del intercambio que ambos ejercicios suponen se han generado diversas teorías que pueden explicar la invención de una estética propia. Una de esas teorías, por ejemplo se refiere a un escritor que traduce a otro y parece más propenso a reconocer, descubrir o forjar su estilo a partir de la historia que vuelve a contar en su propia lengua; este reconocimiento puede sugerir, a su vez, la primera fase de lo que la crítica literaria identifica como influencia y, ¿por qué no?, el aprendizaje necesario que prefigura la obra del traductor que aspira a escribir.

Me interesa, sobre todo, hablar de la importancia de la traducción en la formación de un escritor o la relación que establecen entre escribir

y traducir; no pretendo hacer un análisis exhaustivo sobre el tema ya que no terminaría de comentar todos los nexos que tienen los escritores con esta disciplina. Sólo citaré dos paradigmas de autores, Borges y Cortázar, cuyo oficio de traductor influyó en su obra literaria. Después, hablaré de cómo la traducción al inglés de *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes hizo que éste modificara el manuscrito de la novela. Por último, dedicaré un apartado a algunas reflexiones en torno a la traducción, formuladas por algunos de los traductores de la obra de Mario Vargas Llosa.

1. JORGE LUIS BORGES: TRADUCIR E INTERPRETAR

En el cuento de Borges “Pierre Menard, autor del Quijote” sabemos que en pleno siglo xx, Menard:

No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes.³⁶⁴

Más adelante en el cuento, el narrador hace un cotejo de una cita del Quijote de Cervantes con el de Menard. El resultado es la reproducción idéntica del siguiente párrafo: “...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir”.³⁶⁵

Del primer párrafo que corresponde a Cervantes, el narrador apunta: “Redactada en el siglo xvii, redactada por «el ingenio lego» Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia”.³⁶⁶

364 Jorge Luis Borges, *Cuentos completos*, Random House Mondadori, México, 2011, p. 111.

365 *Ibid.*, p. 115.

366 *Loc. cit.*

Inmediatamente, el narrador cita el mismo párrafo escrito por Menard y señala:

La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales — *ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir*— son descaradamente pragmáticas. También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard —extranjero al fin— adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época.³⁶⁷

En la cita anterior, Borges presenta dos interpretaciones contrastantes sobre un mismo párrafo. La primera observación del narrador sopesa la enumeración cervantina como un producto ineludible y “retórico”, de su época, el siglo XVII, carece de la lucidez en la enumeración de Menard, escrita en el siglo XX, quien desecha el elogio retórico de la historia y la revela como artífice de nuestra concepción de la realidad; asimismo, el narrador hace ver cómo la diferencia de épocas en las que se produjo cada párrafo presenta al español de Cervantes vigente y al del novelista francés arcaizante.

Podría decirse que en el hecho de cotejar dos interpretaciones sobre el mismo párrafo del Quijote subyace, en su estado maduro, una observación que Borges había hecho sobre la traducción en “Las dos maneras de traducir”, en 1926. En este texto, el argentino sostiene que cada palabra tiene una significación peculiar que puede ser connotativa o arbitraria, “el sentido de una palabra no es lo que vale, sino su ambiente, su connotación y su ademán”.³⁶⁸ Borges creía desde entonces,

367 *Ibid.*, p. 115-116.

368 Jorge Luis Borges, “Las dos maneras de traducir”, en *La Prensa*, 1 de agosto de 1926. Recogido en *Textos recobrados 1919-1930*, Emecé, Buenos Aires, 1997, p. 256.

como si se tratara de una idea precursora a “Pierre Menard, autor del Quijote”, en la influencia del contexto en la interpretación de un texto. Por eso, el narrador del cuento interpreta distinto un párrafo del Quijote escrito en el s. XVII y otro en el s. XX; por eso, para Borges la traducción de una palabra está dictada por su “ambiente”, “connotación” y “ademán”, es decir, un conjunto de circunstancias que determinan la palabra traducida igual que el siglo XX determinó el valor literario y la interpretación del Quijote de Menard.

A Borges no le interesaba especialmente escribir sobre la traducción; más bien se interesaba en su utilidad, porque pensaba que podía apoyarse en ella para conocer los procedimientos literarios. Además, Borges vincula el acto de traducir con el de leer, como se muestra en el siguiente párrafo:

No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces. [...] *El Quijote*, debido a mi ejercicio congénito de español, es un monumento uniforme [...]; *La Odisea*, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso.³⁶⁹

En el párrafo anterior, Borges observa que para un hablante del español las variaciones de *El Quijote* son imposibles. Es decir, un lector cuya lengua materna es el español no encontrará, en las relecturas de la novela de Cervantes, las variaciones infinitas de su prosa; en cambio, un lector que lee alguna obra escrita en una lengua que desconoce siempre estará sujeto a las variaciones que el traductor en turno introduzca en la obra. Por eso Borges cita el ejemplo de *La Odisea* como una “librería internacional de obras en prosa y verso”. Esta misma idea encuentra su variante en “Las versiones homéricas”, donde el argentino señala que

369 Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Emecé, Barcelona, 1989, pp. 239-240.

nunca leemos a los clásicos por primera vez, sino a través de la suma de interpretaciones que se han hecho de ellos.

A lo anterior, podría sumarse el comentario de Borges sobre las dificultades a las que se enfrenta el traductor: “el propósito de veracidad hace del traductor un falsario ya que para mantener la extrañeza de lo que traduce se ve obligado a espesar el color local, a encrudecer las crupezas y a empalagar con dulzuras, a enfatizarlo todo hasta la mentira”.³⁷⁰

¿Pero cómo fue que surgió en Borges el interés por la traducción? Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo nació en Buenos Aires el 24 de agosto de 1899, pero aprendió inglés a muy corta edad ya que sus padres le hablaban en español y en inglés. Borges relata que su abuela materna era inglesa y su padre le inculcó una educación basada en la cultura británica que él mismo recibió.³⁷¹ Ambos, abuela y padre, eran lectores asiduos. La madre de Borges, de origen argentino, también fue influida por la cultura y lengua inglesa de su esposo y con los años se convirtió en una inagotable traductora. Por otra parte, también la biblioteca de la casa paterna abundaba en libros en inglés donde Borges encontró varias obras que tomó como referente de su propia escritura. En la biblioteca se encontraba gran parte de los clásicos de la literatura inglesa, como Dickens, Lewis Carroll y Mark Twain, así como los libros de *Las mil y una noches*, *La Odisea* y *El Quijote*.

El primer ejercicio de traducción de Borges fue, según comenta, *El príncipe feliz*, de Oscar Wilde; esta traducción fue publicada en un diario de Buenos Aires. Posteriormente, se dedicó a comparar diferentes versiones de *La Iliada* y posteriormente intentó su traducción con la intención de conservar la originalidad del texto escrito por Homero. Años más tarde, disertó sobre los problemas de la traducción y señaló

370 Borges, “Las dos maneras de traducir”, *op. cit.*, p. 3.

371 Isabel Hoyos, “Jorge Luis Borges. Colofón: Escritores traductores”, *La linterna del traductor. La revista multilingüe de Asetrad*, Nueva temporada, núm. 4, diciembre de 2010, pp. 119-120, consultada el 5 de marzo de 2019 en http://www.lalinternadeltraductor.org/pdf/lalinterna_n4.pdf.

que hay dos clases de traducciones: una que practica la literalidad y otra que prefiere la paráfrasis.³⁷²

Durante toda su vida se dedicó a escribir y a traducir del inglés y del alemán al español y en algunas ocasiones del francés. Tradujo entre otras obras *La metamorfosis*, de Kafka; *Las palmeras salvajes*, de Faulkner; *Las crónicas marcianas*, de Ray Bradbury; *La piedra lunar* de Wilkie Collins y *La humillación de los Northmore* de Henry James.

Sabemos por Waisman que para Borges reproducir el original en la lengua de llegada no era el objetivo que pretendía la traducción. Él elogiaba aquellos trabajos que le guardaban “el debido respeto” al original que traducían y se permitían todas las licencias creativas a la hora de llegar a buen puerto con el texto traducido.³⁷³ De acuerdo con lo anterior, Patricia Wilson, de un modo que podría parecer provocación para establecer una discusión, afirma “Nadie traduce como Borges”,³⁷⁴ pero aclara que el sintagma señala una diferencia pues no se trata de indicar superioridad, aunque podría serlo -añade-, si tomamos en cuenta que desde los nueve años el escritor tradujo a Oscar Wilde. La autora nos comenta que Borges pertenece a una tradición que concibe la práctica de la traducción de manera diferente, aunque una traducción de Borges tal vez no pasaría una prueba editorial.

Por supuesto, la observación de Wilson también lanza, con tácita ironía, la pregunta: ¿las traducciones de Borges necesitan de la aprobación editorial? Lo único pernicioso de esta postura sería aceptar de manera acrítica el trabajo de un autor cuya prosa es considerada una de las mejores en el s. xx de la literatura hispanoamericana. Además, si tomamos en cuenta que Borges “creó un nuevo continente literario entre América del Norte y América del Sur, entre Europa y América,

372 Borges, “Las dos maneras de traducir”, *op. cit.*, p. 257.

373 Sergio Waisman, *Borges y la traducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. 72.

374 Patricia Wilson, “La fundación vanguardista de la traducción”, *Borges Studies Online. J. L. Borges Center for Studies & Documentation*, p. 1, consultada el 15 de marzo de 2019 en <http://www.borges.pitt.edu/bsol/pw>.

entre los mundos viejos y la modernidad”³⁷⁵ con su obra literaria, ¿por qué no habríamos de considerar las traducciones del argentino como parte de esta obra? De este modo, podríamos volver a las traducciones de Borges sin el resquemor de que éstas obtengan o no una aprobación editorial; en todo caso, las traducciones serían un elemento más de un extenso corpus de estudio donde podrían rastrearse los orígenes de algunos recursos literarios del autor.

2. JULIO CORTÁZAR: LECCIONES DE TRADUCCIÓN Y ESTILO

“Soy un traductor metido a escritor”, decía Julio Cortázar, quien nunca negó que su trabajo de escritor le debiera tanto a su ejercicio como traductor. En la cita anterior, el argentino deja entrever cómo su labor de traductor precede a la de escritor; la misma idea, incluso, se aprecia en un fragmento de *Conversaciones con Cortázar*, cuando el argentino confiesa a Ernesto González Bermejo cómo traducir contribuyó a su escritura:

Pienso que lo que me ayudó también fue el aprendizaje, muy temprano de lenguas extranjeras y el hecho de que la traducción, desde un comienzo, me fascinó. Si yo no fuera escritor, sería un traductor [más adelante en la misma entrevista, el autor comenta] Yo le aconsejaría a cualquier escritor joven que tiene dificultades de escritura, si fuese amigo de dar consejos, que deje de escribir un tiempo por su cuenta y que haga traducciones; que traduzca buena literatura y un día se va a dar cuenta que puede escribir con una soltura que no tenía antes³⁷⁶.

375 Jean Ciabattari, “¿Es Jorge Luis Borges el escritor más importante del siglo xx?”, consultada el 25 de febrero de 2019 en https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/09/140911_vert_cul_borges_mejor_escritor_yv.

376 Ernesto González Bermejo, *Revelaciones de un cronopio: conversaciones con Cortázar*, Ediciones de la Banda Oriental, Buenos Aires, 1986, p. 2.

De acuerdo con la cita anterior, podríamos decir que para Cortázar el ejercicio de traducir “buena literatura” resulta en la práctica de un primer taller literario para jóvenes escritores. De esto se deduce que, para el argentino, existe un núcleo de aprendizajes latentes en la traducción. Quizá por esta razón, en la misma entrevista con Berdeja, Cortázar señala:

La traducción me resulta fascinante como trabajo paraliterario o literario en segundo grado. Cuando uno traduce, es decir, cuando no tiene la responsabilidad del contenido del original, su problema no son las ideas del autor porque él ya las puso allí; lo que uno tiene que hacer es trasladarlas y, entonces, los valores formales y los valores rítmicos, que está sintiendo latir en el original, pasan a un primer plano. Su responsabilidad es trasladarlos, con las diferencias que haya, de un idioma al otro. Es un ejercicio extraordinario desde el punto de vista rítmico.³⁷⁷

De acuerdo con lo anterior, Cortázar ve en la práctica de la traducción el terreno fértil donde un aprendiz de escritor puede afinar su oficio en lo que respecta a forma y ritmo; es decir, la traducción puede jugar un papel indispensable en la formación del estilo de un escritor. Un aspecto interesante de esto reside en que el autor a quien se traduce dicta los valores de ritmo y forma que menciona Cortázar. En el caso concreto del argentino, podemos ubicar entre sus mentores al *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (1945); *El inmoralista* de André Gide (1947); *Mujercitas*, de Luisa May Alcott. (1951); *La víbora*, de Marcel Aymé (1952); así como los *Cuentos Completos* de Edgar Allan Poe (1963); y *Memoria de Adriano* (1955) de Marguerite Yourcenar, entre otros. Por cuestiones de espacio, aquí no podemos ahondar en los vínculos entre los autores mencionados y la prosa de Cortázar; queda pendiente un estudio estilístico que tome en cuenta la influencia de los autores mencionados en la conformación del estilo del argentino. Como sugerencia, podría ras-

377 *Ibid.*, p. 3.

trearse en las traducciones de Cortázar el uso de tropos, sintagmas, distribución de acentos y demás características formales y rítmicas que después él implementaría en sus cuentos y novelas.

Ahora bien, aquí podemos exponer una breve muestra del trabajo de Cortázar como traductor. Aurora Lauzardo, en “El escritor y su doble, Cortázar traductor” explica que: “Sólo un genio de la escritura como Cortázar podía traducir ese universo polisémico donde cada nombre significa algo, o no significa nada, o significa una cosa y otra también”.³⁷⁸ Al respecto ella nos proporciona un magnífico ejemplo de un cuento que lleva como título “X_ing a Paragraph” que Cortázar traduce “X en un suelto”, donde se narra la historia de un director de un periódico, al que llaman señor Cabezudo que siempre escribe palabras con “o”:

So, ho, John! How now? Told you so, you know. Don't crow, another time, before you're out of the woods! Does your mother know you're out? Oh, no, no! so go home at once, now John, to your odious old woods of Concord! Go home to your woods, old owl, go! You won't? Oh, poh, poh, John, don't do so... You're only a fowl, an owl, a cow, a sow, a doll, a Poll, a poor, old, good for nothing to nobody log, dog, hog, or frog, come out of a Concord bog (...).³⁷⁹

La autora del artículo apunta que Cortázar traduce de forma genial el párrafo anterior al incluir tantas “oes” en la traducción como “oes” tiene el original:

¡Oh, John; oh, tonto! ¡Cómo no te tomo encono, lomo de plomo? ¡Ve a Concord, John, antes de todo! ¡Vuelve pronto, gran mono romo! ¡Oh,

378 Aurora Lauzardo, “El escritor y su doble: Cortázar traductor”, consultada el 25 de febrero de 2019 en http://es.hdhod.com/El-escriptor-y-su-doble-Cortazar-traductor_a409.html.

379 *Loc. cit.*

eres un sollo, un oso, un topo, un lobo, un pollo! ¡No un mozo, no! ¡Tonto goloso! ¡Coloso sordo! ¡Te odio, John! ¡Ya oigo tu coro loco! ¿Somos bobos nosotros? ¡Tordo rojo! ¡Pon el hombro y ve a Concord en otoño con los colonos!³⁸⁰

Como se puede ver, casi en consonancia con las ideas citadas de Borges sobre la traducción, Cortázar se toma licencias creativas al traducir con la intención de respetar el original con el que trabaja. Asimismo, otro aspecto importante es que la traducción de Cortázar respeta, como mencionó en su entrevista con González Bermejo, la forma y el ritmo del texto de partida. El resultado es un párrafo traducido cuyo logro estilístico se puede apreciar en la eufonía de cada frase que reproduce, como bien observa Lauzardo, las “oes” del original. También se puede observar que la traducción de Cortázar guarda un parentesco de ritmo en cuanto a la longitud de los sintagmas del original. Por último, se puede apreciar que, si bien el significado de cada una de las palabras no fue traducido de manera literal, el párrafo del argentino conserva la noción de insulto lúdico que hay en el párrafo de partida.

Ahora bien, Cortázar, conocedor de todos los problemas que presenta el oficio de traducir, era muy exigente con sus traductores; uno de sus criterios al evaluar la traducción de sus obras es que éstas debían conservar una absoluta calidad literaria y sólo cuando los traductores ganaban su confianza estaba a favor de que sus nombres aparecieran en la portada de sus libros. Tarea nada fácil para sus traductores, ya que el manejo lúdico del lenguaje en la prosa del argentino no siempre respeta las normas gramaticales. En consecuencia, el traductor de Cortázar debe tener una competencia creativa que le permita jugar con las palabras; una competencia que puede ser muy evidente cuando el traductor trabaja con el “gígllico”, el lenguaje inventado que los personajes de *Rayuela* utilizan en la intimidad. La traducción, en este caso, debe

380 *Idem.*

hacerse observando una dificultad doble: crear un gígllico para la lengua de llegada y que éste sea tan intuitivo para cualquier lector como el gígllico del original.

Veamos este párrafo de *Rayuela* en español:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomantina al que se le han dejado caer unas filulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios.³⁸¹

El libro se tradujo al francés con el título de *Marelle* en la editorial Gallimard en 1966 y fue traducido, como dicen los franceses, del “español argentino” por Laure Guille y Françoise Rosset. Ambas realizaron un excelente trabajo que, como en toda traducción, no está exento de pérdidas y ganancias.

A continuación, presentamos la traducción del español-gígllico al francés:

A peine lui malait-il les vingés que sa clamyce se pelotonnait et qu'ils tombaient tous deux en des hydromuries, en de sauvages langaisons, en des sustales exaspérants. Mais chaque fois qu'il essayait de buser dans les sadinales, il s'emmêlait dans un geindroir ramurant et, face au novale, force-lui était de se périger et de sentir les rainules peu à peu se

381 Cortázar, *Marelle*, traduit de l'espagnol par Laure Guille-Bataillon (partie roman) et Françoise Rosset (partie essai), Paris, Gallimard, 1966, p. 411, parr. 68.

miroiter, s'agglomurer en se réduplinant et il restait éfloué, tout comme le tryolisé d'ergomanine dans lequel on laisse tomber quelques filules de bouderoque. Et pourtant, ce n'était là que le début, venait le moment où elle se modulait les hurgales et acceptait qu'il approchât doucement ses orphelunes.³⁸²

Como traductores, a pesar de que el texto está lleno de palabras inventadas, podemos comprender perfectamente a qué se refiere. Que estos párrafos de *Rayuela*, tanto en español como en francés, sirvan como una reflexión sobre el oficio de traducir: con el gígllico, una muestra depurada del sentido lúdico del estilo cortazariano, el argentino parece insinuar que debemos, ante todo, entender el sentido global de un texto y no detenernos en palabras que no son esenciales para su comprensión. Nuestro conocimiento del español nos permite conjeturar, o incluso intuir, que, por ejemplo, “amalaba” es un imperfecto del verbo “amalar” o que “hidromurias” es un sustantivo femenino plural. Esto es prueba de que, si no entendemos una palabra, basta con reconocer la categoría gramatical a la cual pertenece y observar bien las palabras que la acompañan con el fin de desentrañar su significado.

Diego Tomasi, autor de *Cortázar por Buenos Aires. Buenos Aires por Cortázar*, nos dice: “Julio Cortázar no podría haber sido quien fue, si no hubiera pasado sus sesenta y nueve años de vida en compañía de muchos traductores [...] decir Cortázar y los traductores es como decir Cortázar ante su propia vida”.³⁸³ En el tono de la cita anterior, podríamos decir que “Cortázar y el estilo” es como decir “Cortázar y la traducción”.³⁸⁴

382 *Loc. cit.*

383 Diego Tomasi, *Cortázar por Buenos Aires. Buenos Aires por Cortázar*, Buenos Aires, Seix Barral, 2013.

384 Su primera esposa, Aurora Bernárdez, traducía del francés, inglés e italiano a autores tan notorios como Gustave Flaubert, William Faulkner, Vladimir Nabokov, Jean Paul Sartre, Ítalo Calvino y Albert Camus entre otros. Incluso, y como dato irónico que refuerza el hecho de que Cortázar estaba rodeado de traductores, podemos hablar de la

3. CARLOS FUENTES: LA TRADUCCIÓN COMO PROCESO DE EDICIÓN

Carlos Fuentes no se dedicó a la traducción de manera profesional, aunque sí traducía sus propios textos. Su padre era un diplomático mexicano; debido a que su trabajo le exigía viajar continuamente por varias capitales del mundo, el escritor tuvo una formación cosmopolita que le permitió aprender inglés y francés desde una edad muy temprana. El conocimiento de estas lenguas, en especial el inglés, dio lugar a que Fuentes pudiera establecer una relación muy cercana con uno de sus traductores, Alfred Mac Adam, y David Rieff, su editor en Nueva York.

Alfred Mac Adam nos cuenta su experiencia al traducir al inglés el libro *Cristóbal Nonato*, publicado como *Christopher Unborn*:

Carlos [Fuentes] organizó el programa de trabajo con disciplina militar. En traje de baño, con una bata sobre los hombros, se sentaba a la cabecera de la larga mesa, con el manuscrito original frente a él. Rieff y yo nos sentábamos a los lados con la traducción, turnándonos para leer en voz alta. Trabajamos como esclavos de galeras, con algunos ocasionales recreos para almorzar, nadar o dar una caminata por Tepoztlán.³⁸⁵

primera vez que el argentino se encontró con Bernárdez. Tomasi, en *Cortázar por Buenos Aires, Buenos Aires por Cortázar* (Seix Barral, 2013), nos cuenta: “Entonces Aurora y Julio se encontraron, nomás. Fue en la confitería Richmond de la calle Florida, casi avenida Corrientes. Cuando ella llegó, él ya estaba sentado. Al verla, se levantó para saludarla. Cuenta Aurora Bernárdez: ‘cuando lo vi, él parecía tener cuatro rodillas. Más que levantarse, se desplegaba’. Como dice el editor Carles Álvarez Garriga, ‘simpatizaron de inmediato’. Estaban, además, Inés Malinow y el escritor Adolfo Pérez Zelaschi, pero es como si no hubieran estado, porque ese momento era todo de ellos, de Aurora y Julio, tan un metro cincuenta y cinco ella, tan un metro noventa y tres él. Dos personas que no se conocen y de repente sí. Un hombre y una mujer, dos traductores que ahora conversan sobre temas comunes. ¿Por qué es tan importante ese encuentro? Lo es para ellos, lo va a ser para el devenir de sus vidas, pero también para la dimensión de la obra literaria posterior de Cortázar, y por la influencia en esa obra por parte de Aurora Bernárdez, los alcances de esa unión los exceden. Exceden sus propias historias”.

385 Alfred Mac Adam, “Cómo convertirse en un Fuentette”, consultada el 25 de febrero de 2019 en <https://www.aarp.org/espanol/entretenimiento/musica-cultura/info-03-2011/carlos-fuentes-traductor-ensayo.html>.

Como se puede ver en la anécdota de Mac Adam, Fuentes intervino de manera activa a la hora de traducir *Cristóbal Nonato*. Podemos pensar que esta dinámica, el cotejo del manuscrito original con su versión al inglés hecha por Mac Adam, además del trabajo que se le exigía a Rieff como editor, conforma una triada cuyo último vértice deriva en las correcciones que Fuentes implementó al manuscrito de su novela:

Nuestro ejercicio de lectura diaria [de *Cristóbal Nonato*] era, de hecho, su primera revisión del original en español con un editor. La figura del editor —tal como la conocemos en el mundo editorial de Estados Unidos— recién había aparecido en el mundo de habla hispana. En el pasado, simplemente se suponía que el autor supervisaría su propio trabajo. Gracias a las sugerencias de David Rieff, Carlos se encontró haciendo modificaciones al texto en inglés que hubiera deseado hacer al original, cortando y eliminando cosas para que el relato resultara más fluido. De hecho, producir la traducción cambió la percepción del original por parte del autor.³⁸⁶

Como se puede apreciar en el párrafo anterior, la traducción de Mac Adam y la intervención de Rieff como editor hicieron que Carlos Fuentes tuviera una perspectiva diferente de *Cristóbal Nonato*. El hecho de que Fuentes pudiera revisar y corregir de primera mano la traducción de su novela se puede ver como una situación excepcional: estamos frente a un caso donde traductor y escritor colaboran para que la traducción de una obra a la lengua de llegada sea intervenida por partida doble; por un lado, Mac Adam ponía a prueba sus competencias como traductor al enfrentarse de manera inmediata a las correcciones de Fuentes, resolver sus dudas y solucionar cualquier percance; por el otro, Fuentes tenía que sopesar las distintas posibilidades de traducción de su novela, negociar sus opiniones con las de su traductor y al mismo tiempo rees-

386 *Loc. cit.*

cribir fragmentos de *Cristóbal Nonato* en inglés respetando las decisiones de Rieff, su editor. Lo anterior se ve reforzado en el párrafo siguiente:

La traducción está firmada por Fuentes y por mí [Alfred Mac Adam] -Fuentes utilizó versiones modificadas de sus propias traducciones en algunos capítulos porque los había leído en público y sabía que “funcionaban” en inglés- pero el nombre de David Rieff también aparecía porque su intervención fue importantísima en la composición del texto final. El sistema de trabajo en Tepoztlán fue así: Rieff o yo leíamos en voz alta la traducción mientras Fuentes miraba el original. Los tres podíamos hacer preguntas o comentarios libremente, así que el “editor” podía matar dos pájaros de un tiro: interrogar al traductor y al autor simultáneamente. El “editor” tiene que tomar el papel del lector común (como lo llaman el doctor Samuel Johnson y Virginia Woolf) y decir constantemente: “No entiendo”. A veces yo me equivocaba (es imposible traducir un libro como *Cristóbal Nonato* en nueve meses sin cometer errores); a veces el texto original estaba equivocado, con líneas saltadas o nombres trastocados; a veces Fuentes mismo se había olvidado de lo que había querido decir en un pasaje. En aquellos momentos no éramos sino lectores de otro autor cuya novela tratábamos de reconstruir.³⁸⁷

En efecto, podemos deducir que la “reconstrucción” mencionada al final es la vuelta de tuerca de esta anécdota: comúnmente, la distancia entre un original y su traducción se puede observar en las modificaciones implementadas en la lengua de llegada; el caso de la novela de Fuentes sugiere que las modificaciones de *Cristóbal Nonato* no descansan sólo en su traducción, sino que ésta llegó a modificar las ideas originales del autor sobre su propia novela. El resultado deja entrever una propuesta equitativa: tanto la traducción de Mac Adam intervino en la lla-

387 Alfred Mac Adam, “Traducir a Carlos Fuentes”, consultada el 25 de febrero de 2019 en <https://www.nexos.com.mx/?p=6589>.

mada “reconstrucción” de la novela en inglés así como la corrección de Fuentes, influida por la traducción de Mac Adam, “reconstruyó” el manuscrito de *Cristóbal Nonato*.

Tal vez, a diferencia de Borges o Cortázar, no podemos decir que Fuentes tuvo un contacto temprano con la traducción que sirviera como fase de aprendizaje en su proceso de escritura. Sin embargo, el autor de *La muerte de Artemio Cruz* tuvo un contacto *sui generis* con el ejercicio de trasladar su novela a otra lengua y este contacto le permitió experimentar una nueva manera de leerse. La consecuencia fue la distancia: Fuentes revisó quizá de manera más lúcida su novela en inglés y, de esta forma, creó un *Christopher Unborn* cuya mejoría respecto del original en español nunca se habría dado de no ser por la colaboración con Mac Adam y Rieff.

Christopher Unborn es el resultado de una traducción que devino en labor de edición. Fuentes, Mac Adam y Rieff son el ejemplo de una triada de trabajo que sugiere una forma idónea de colaboración. Por supuesto, no todos los autores, traductores ni editores, tienen la oportunidad de trabajar tan de cerca como en el caso de *Cristóbal Nonato*. Sin embargo, el caso de la traducción de esta novela llama la atención, como ya se dijo, por el papel activo de cada una de las personas involucradas al trasladar la obra al inglés. Quizá, en generaciones futuras, la traducción de la novela de Fuentes se convierta en el paradigma de trabajo que exima de la inconformidad tanto a escritores, traductores y editores. Incluso, podríamos pensar que el último en recibir el mayor beneficio sería el lector, quien tendría una traducción cuya calidad sería indiscutiblemente artesanal, como el ejercicio de escribir.

4. MARIO VARGAS LLOSA: SUS TRADUCTORES CONVERSAN

Mario Vargas Llosa, a diferencia de los autores citados en los apartados anteriores, tiene una experiencia muy distinta con el ejercicio de traducir. El Nobel se desempeñó como traductor de la Unesco y posterior-

mente tradujo *Un Coeur sous une soutane* (Un corazón bajo la sotana) de Arthur Rimbaud. Sin embargo, el peruano no tiene un corpus de textos tan extenso donde nos hable sobre los avatares que le presentó su trabajo como traductor. No obstante, decidimos incluirlo en este trabajo porque sus novelas han provocado innumerables discusiones entre sus traductores; éstos, a su vez, han admitido que el despliegue de las técnicas narrativas de Vargas Llosa les ha dado suficiente espacio para reflexionar en torno a lo que hace buena o mala una traducción.

En su conferencia, “Mario Vargas Llosa visto por su traductor al francés”, Albert Bensoussan hace un repaso sobre su relación con Vargas Llosa y también expone varios párrafos de la obra del peruano para compararlos con su traducción al francés. El motivo: Bensoussan explica el porqué de cada una de las decisiones que tomó al momento de traducir la obra de Vargas Llosa y, al mismo tiempo, aprovecha la ocasión para ensayar sus ideas sobre la traducción. A continuación, citaremos un párrafo donde el traductor explica cuáles fueron sus criterios para traducir el inicio de la novela *Los cachorros*:

El primer movimiento de un traductor es querer aclarar el texto, y así, atormentado por el curioso salto de los sujetos en las frases, con la alternancia típica de la tercera y de la primera persona del plural, había pensado, inicialmente, facilitar la lectura francesa inventando una traducción homogénea por una tercera persona alternativamente plural y singular: “ils” y “on”, lo cual daba este resultado: “Ils portaient encore culotte courte cette année, on ne fumait pas encore, de tous les sports ils préféraient le football, on apprenait...” Y naturalmente estaba yo en un perfecto error y en una total traición. En ningún caso la traducción ha de significar aclaración —no exige tal traición el respeto al lector—, y lo que borraba en mi texto francés era ese juego sintáctico, y dificultoso, entre un “ellos” y un “nosotros” que permite al escritor sugerir simultáneamente que está dentro y fuera, a la vez, del círculo de la pandilla de chavales llamados aquí “cachorros”. De manera que, después de pensarlo

bien, opté por una literalidad que no significaba facilidad servil de parte del traductor, sino que era el resultado de una reflexión y de una apuesta: “*Ils portaient encore culotte courte cette année, nous ne fumions pas encore, de tous les sports ils préféraient le football, nous apprenions à courir les vagues, à plonger du second tremplin du Terrazas, et ils étaient turbulents, imberbes, curieux, intrépides, voraces. Cette année où Cuéllar entra au collège Champagnat.*” Es como el dibujo de Picasso que parece muy evidente, el rasgo del óvalo de una cara de un solo y seguro trazado, mientras que en realidad es el resultado de años de tentativas complejas en las que el artista se aplicó a una reproducción detallista y complicada, para finalmente optar por un sencillo trazo de lápiz tan obvio que uno se dice: ha de ser muy fácil, un niño lo haría. Así, en el caso de la traducción la literalidad puede ser sólo una apariencia.³⁸⁸

En el párrafo anterior, podemos ver cómo Bensoussan cita su traducción del inicio de la novela de Vargas Llosa y después introduce los argumentos por los cuales decidió traducir el inicio de la novela de un modo literal. Por supuesto, las observaciones técnicas del traductor son suficientes para comprender que, como menciona al final, la traducción literal es sólo una apariencia. En todo caso, sería una técnica por la cual se decantó en función de conservar la calidad literaria del texto de partida.

Por otro lado, Inger Enkvist, el traductor al sueco de Vargas Llosa, observa respecto de la traducción al sueco de *Pantaleón y las visitadoras*:

[...] la versión en sueco de *Pantaleón y las visitadoras*, es un texto plagado de todos los errores de traducción posibles, entre los que abundan ocurrencias de contrasentido.

388 Albert Bensoussan, “Mario Vargas Llosa visto por su traductor al francés”, en *TRANS. Revista de Traductología*, núm. 1, Málaga, 1996, p. 41.

Quizá la técnica narrativa de Vargas Llosa contribuya a que los errores de traducción sean menos evidentes. Ya que ésta se basa en frecuentes saltos entre personajes y episodios diferentes, el lector aprende a renunciar a una comprensión inmediata del texto y a aplazar su juicio para más adelante. Un efecto de esto es que el lector de la versión traducida llegue a aceptar inconsistencias nunca soñadas por el autor, puesto que aquél, por motivos obvios, no podrá distinguir los casos de incoherencia ya existentes en el original de otros añadidos por el traductor. En efecto, la lectura paralela de ambos textos revela que la traducción ha perdido parte de la estricta cohesión lógica tan característica de toda obra de Vargas Llosa.³⁸⁹

Como se puede apreciar, Enkvist, al igual que Bensoussan, hace hincapié en que las técnicas narrativas de Vargas Llosa complican, tanto el texto de partida como el de llegada, la comprensión de los “casos de incoherencia”. Esto se puede interpretar como una intención de reconocer en los textos del peruano, a través de la traducción, un nivel de dificultad técnica síntoma de su empleo de destrezas narrativas. Más adelante, Enkvist señala:

En resumen, traducir bien no sólo requiere un conocimiento profundo tanto de la lengua de destino como de la de origen, además de un talento especial para crear un lenguaje que facilite, y no estorbe, la recepción de la obra. También se necesita saber llevar a cabo una interpretación literaria a fin de tener una idea clara de los rasgos lingüísticos a los que dar énfasis.

¿Para qué sirve estudiar traducciones? Esta pregunta tiene varias respuestas, entre las cuales quisiera destacar la siguiente: el análisis de las traducciones permite entender más profundamente la riqueza encerrada

389 Inger Enkvist, “¿Qué rasgos caracterizan una buena traducción literaria? Reflexiones basadas en traducciones de Vargas Llosa al inglés, al francés y al sueco”, en *Actas del Segundo Congreso Nacional de ASELE: español para extranjeros*, Madrid, del 3 al 5 de Diciembre de 1990 / coord. por Salvador Montesa Peydró, Antonio Garrido Moraga, 1994, p. 396.

en una obra y la sutileza de los medios utilizados por el autor. Los éxitos y los fracasos de los traductores nos enseñan a ver nuevas dimensiones del texto literario.³⁹⁰

Como se puede observar en la cita anterior, Enkvist está de acuerdo con Cortázar al considerar la calidad literaria de una traducción como su prioridad principal. En este sentido, el traductor sueco también observa que la traducción funciona como una nueva perspectiva sobre el texto literario de partida, justo como le sucedió a Fuentes durante la traducción de su *Cristóbal Nonato*. Por último, Enkvist también señala una buena traducción como la “interpretación literaria” de una obra; esto, quizá, sea un claro intento por reconocer el crédito de los traductores cuando estos se enfrentan a obras tan difíciles como la de Vargas Llosa u otros autores que echan mano de diversos recursos literarios.

En la conferencia antes citada, Bensoussan también expone algunas de sus ideas sobre lo que significa hacer una buena traducción:

El traductor, realmente, ha de hacerse actor y mimo si quiere conseguir cierta autenticidad de texto. Pero pensando siempre, en definitiva, que el único imperativo, categórico, es la fidelidad. No a la letra del texto, sino al espíritu. O sea, una fidelidad superior, o, por decirlo así, literaria. Porque, en resumidas cuentas, el traductor ha de ser no un traidor —según la consabida acusación italiana: “traduttore, traditore”— sino un servidor.³⁹¹

Resulta interesante notar que también para Bensoussan la literariedad de la traducción dicta su calidad. El traductor francés reconoce que el texto en la lengua de llegada debe guardar la “autenticidad” respecto del texto original. Este criterio, que en apariencia sólo contradice la condición de “falsario” que Borges atribuye a la figura del traductor, en el

390 *Ibid.*, p. 403.

391 Albert Bensoussan, *op. cit.* p. 45.

fondo parece estar de acuerdo con la idea del argentino: para Borges y Bensoussan vale la pena esa fidelidad literaria que el traductor debe guardar con su texto de partida; para el primero, esa fidelidad se da a través de licencias creativas que le permitan llegar a buen puerto con la traducción; para el segundo, la fidelidad debe guardarse hacia el texto original en forma de calidad literaria, es decir, responder al espíritu del original y no actuar con la trasposición de “la letra del texto”. En suma, Borges y Bensoussan respetan el trabajo del traductor en la medida en que éste sabe y debe responder a su competencia creativa antes que a cualquier exigencia de literalidad.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Albert Bensoussan veía la traducción literaria más como una rama de la literatura que una rama de la lingüística; para él, la operación traductora no es una equivalencia de signos, ya que exige una adaptación o una trasposición en la lengua de llegada. En este sentido, la traducción es un compromiso, un “entre dos”, un texto híbrido que se sitúa a medio camino entre las dos lenguas: un compromiso entre dos incertidumbres.³⁹²

Podemos extender la metáfora de Bensoussan a esa especie de compromiso doble que tuvieron con la traducción Borges y Cortázar. Para ellos, la traducción implicaba un movimiento ambivalente: por un lado, en el oficio de la traducción ejercitaron una faceta de su habilidad como escritores; por el otro, en la escritura adquirieron y practicaron las herramientas que les exigía la traducción. Su compromiso con la traducción trascendió intereses meramente editoriales para incidir en la factura estética de su obra; en los argentinos, esta calidad devino en la comprensión del ejercicio de traducir como un espacio donde los recursos literarios podían aprenderse y practicarse. Por esto, Borges ensayaba en sus ideas sobre la traducción algunos de los procedimien-

392 *Ibid.*, p. 39.

tos ensayísticos y narrativos usados en “Pierre Menard, autor del Quijote”; Cortázar recurrió a la traducción como el punto de encuentro entre su escritura y la de los autores que admiraba.

Mención aparte merece Fuentes, cuyo compromiso con la traducción, como vimos en su apartado, lo hizo intervenir el manuscrito original de una de sus novelas más representativas. El caso del mexicano es un buen ejemplo para que la industria editorial y la crítica revalore la influencia que las figuras del traductor y el editor ejercen sobre un manuscrito.

Por último, en la sección de Vargas Llosa se dio el encuentro de las ideas sobre la traducción de Bensoussan y Enkvist, ambos con la experiencia necesaria para reconocer las dificultades técnicas que representan las novelas del escritor peruano. Es quizá en este apartado donde se hace más evidente el papel creativo del traductor: el francés y el sueco proponen, entre líneas, la consideración del traductor como una especie de nuevo autor, alguien cuyos conocimientos y habilidades se resumen en el terreno híbrido del texto traducido. Un terreno que sólo puede ser intervenido por aquel al que Borges llamó falsario, Cortázar reconoció como su origen y Carlos Fuentes aceptó como su editor.

BIBLIOGRAFÍA

- BENSOUSSAN, ALBERT, “Mario Vargas Llosa visto por su traductor al francés”, en *TRANS. Revista de Traductología*, núm. 1, Málaga, 1996, pp. 39-45.
- BORGES, JORGE LUIS, *Cuentos completos*, Random House Mondadori, México, 2011.
- BORGES, JORGE LUIS, “Las dos maneras de traducir”, en *La Prensa*, 1 de agosto de 1926. Recogido en *Textos recobrados 1919-1930*, Emecé, Buenos Aires, 1997, pp. 256-259.
- BORGES, JORGE LUIS, *Obras completas*, Emecé, Barcelona, 1989.
- CIABATTARI, JEAN, “¿Es Jorge Luis Borges el escritor más importante del siglo XX?”, consultada el 25 de febrero de 2019 en https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/09/140911_vert_cul_borges_mejor_escritor_yv.

- ENKVIST, INGER, “¿Qué rasgos caracterizan una buena traducción literaria? Reflexiones basadas en traducciones de Vargas Llosa al inglés, al francés y al sueco”, en *Actas del Segundo Congreso Nacional de ASELE: español para extranjeros*, Madrid, del 3 al 5 de Diciembre de 1990 / coord. por Salvador Montesa Peydró, Antonio Garrido Moraga, 1994, pp. 395-404.
- GONZÁLEZ BERMEJO, ERNESTO, *Revelaciones de un cronopio: conversaciones con Cortázar*, Ediciones de la Banda Oriental, Buenos Aires, 1986.
- HOYOS, ISABEL, “Jorge Luis Borges. Colofón: Escritores traductores”, *La linterna del traductor. La revista multilingüe de Asetrad*, Nueva temporada, núm. 4, diciembre del 2010, pp. 119-120, consultado el 5 de marzo de 2019 en http://www.lalinternadeltraductor.org/pdf/lalinterna_n4.pdf.
- LAUZARDO, AURORA, “El escritor y su doble: Cortázar traductor”, consultada el 25 de febrero de 2019 en http://es.hdhod.com/El-escriptor-y-su-doble-Cortazar-traductor_a409.html.
- MAC ADAM, ALFRED, “Cómo convertirse en un Fuentette”, consultada el 25 de febrero de 2019 en <https://www.aarp.org/espanol/entretenimiento/musica-cultura/info-03-2011/carlos-fuentes-traductor-ensayo.html>.
- MAC ADAM, ALFRED, “Traducir a Carlos Fuentes”, consultada el 25 de febrero de 2019 en <https://www.nexos.com.mx/?p=6589>.
- TOMASI, DIEGO, *Cortázar por Buenos Aires. Buenos Aires por Cortázar*, Buenos Aires, Seix Barral, 2013.
- WAISMAN, SERGIO, *Borges y la traducción*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005.

LA TRADUCCIÓN. UN RECURSO PEDAGÓGICO EN LA ENSEÑANZA- APRENDIZAJE DE LENGUAS EXTRANJERAS EN LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

MARÍA MAGDALENA HERNÁNDEZ ALARCÓN

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

CONTEXTO

A partir de la puesta en marcha de la Cátedra Interamericana Carlos Fuentes en la Universidad Veracruzana (UV) se inició un conjunto de actividades académicas relacionadas con el escritor y su obra. Cuando uno lee sobre Carlos Fuentes, entre lo mucho que se escribe, destacan los comentarios que se refieren a la traducción de su obra, se abunda sobre las dificultades y problemas que experimentaron los traductores para llevarla a cabo; qué significó para ellos traducir a Carlos Fuentes o bien sobre la relación que nació entre ellos y el escritor durante la traducción. Este tema ha despertado un gran interés entre los responsables de la Cátedra y la traducción ha devenido un componente medular de las actividades que se llevan a cabo anualmente.

En la Cátedra Interamericana se han propuesto y realizado talleres de Traducción Literaria, acciones que han atraído un sector importante de la comunidad académica que practica la traducción, pero también han llegado académicos que, sin ser traductores quieren experimentar el ejercicio de traducir. Así, por varios años consecutivos se han reunido interesados en el tema para reflexionar, discutir y ejercitar la traducción, esto ha llamado la atención de varias disciplinas como la de lenguas extranjeras, la de literatura, entre otras. Cabe señalar que a esta

actividad se han sumado acciones de cuerpos académicos, y muy particularmente de las responsables de la organización de los talleres, las doctoras Norma Cuevas Velasco y María del Pilar Ortiz Lovillo.

Como profesora de francés no he escapado a este fenómeno y aunque no hemos asistido a los talleres, sí hemos seguido de cerca las actividades, lo que ha despertado el interés por revisar el papel que juega y ha jugado la traducción en la Facultad de Idiomas.

LA LICENCIATURA DE FRANCÉS Y LA LINGÜÍSTICA APLICADA

En el Plan de Desarrollo de la Entidad Académica (PLADEA) de la Facultad de Idiomas se señala que la UV instituyó en el año 1952 el Instituto de Lenguas que ofrecía los cursos de inglés, francés, italiano y alemán. El instituto daba servicio a los estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras, por lo que en el año de 1954 se anexó a esa facultad y en el año de 1955 se convirtió en el Departamento de Lenguas Extranjeras. En 1961 a la par del Departamento de Lenguas Extranjeras abre sus puertas al público la carrera de Maestro en Letras inglesas que contó solamente con una generación. En 1965 inicia sus actividades la Escuela de Idiomas que preparaba a estudiantes que fungían como técnicos de la enseñanza de inglés y de francés en escuelas de nivel medio, preparatorias y secundarias, escuelas normales y escuelas tecnológicas.

El nivel de licenciatura surge en 1968 y para ello se presentan dos planes de estudio con una duración de cuatro años que proponían una formación profesional en el idioma inglés y en el francés. Ya instituidas las licenciaturas, la Escuela de Idiomas funciona así hasta 1976, año en que se convierte en Facultad de Idiomas. Los planes de estudio que ha tenido la Licenciatura de Francés son:

1. Plan de estudios 1965-1968 (anual)
2. Plan de estudios 1968-1972 (anual)
3. Plan de estudios 1972- 1977 (anual)
4. Plan de estudios 1977-1990 (anual y semestral)

5. Plan de estudios 1990-2006 (semestral)

6. Plan de Estudios 2006 (semestral)

El título que otorgaba la UV al inicio era el de Profesor de Francés a Nivel de Enseñanza Media, al cambiar a la licenciatura, en los dos planes declarados, el título que se otorgaba era de Licenciado de Idioma Francés y después el de Licenciado en Idioma Francés, en los dos últimos es el de Licenciado en Lengua Francesa. Desde sus inicios, el programa educativo se ha ubicado y se ubica en la disciplina de la lingüística aplicada.

La noción de lingüística aplicada es de uso reciente, aunque algunos autores como Howatt³⁹³ nos señalan que el uso público del término de lingüística aplicada tuvo lugar por primera vez en 1948, cuando se inauguró la revista *Language Learning: A journal of applied linguistics* y se empezó a pensar que la enseñanza de las lenguas era más que *arte* una *ciencia*. Luque Agulló (2005),³⁹⁴ nos dice que el término de lingüística aplicada se acuñó por la necesidad de crear una disciplina científica que fundamentara la enseñanza/aprendizaje de las lenguas extranjeras.

A principios de los años sesenta aparecen los primeros centros en lingüística aplicada: Center for Applied Linguistics (de Washington), Edinburgh School of Applied Linguistics y Centre de Linguistique Appliquée de Besancon (fundado por Bernard Quemada). Pero su reconocimiento interdisciplinar se da hasta 1964, cuando tiene lugar en Nancy, Francia, el Primer Congreso Internacional de Lingüistas, y allí se crea la Asociación Internacional de Lingüística Aplicada (AILA).

Se hace este recuento para mostrar la cercanía de la aparición de la noción de la lingüística aplicada, como ciencia y la apertura de nuestra facultad (1968) y en ese mismo año la aparición de la Licenciatura de

393 Antony Howatt, *A History of English Language Teaching*, Nueva York, Oxford University Press, 1984.

394 Gloria Luque Agulló, "El dominio de la lingüística aplicada, en *Revista Española de Lingüística Aplicada*, núm. 17-18 (2004-2005), Universidad de Jaén, 2005, pp. 157-173, consultado el 14 de julio de 2019 en <https://dialnet-ElDominioDeLaLinguisticaAplicada-1983830.pdf>.

Francés, solamente cuatro años después de que haya tenido lugar el Congreso Internacional en Nancy, Francia. Consideramos que la Facultad de Idiomas estructuró un currículo adecuado a las necesidades sociales del momento y se recomendaron las metodologías en boga para la transmisión efectiva de los conocimientos en el aula.

En ese momento la traducción y la gramática jugaban un papel muy importante en el aprendizaje de los idiomas, así hasta varios años después, momento en que el enfoque comunicativo empieza a introducirse en los procesos de enseñanza/aprendizaje. Con el fin de conocer más de cerca el papel que la traducción ha tenido en el aprendizaje de los idiomas en el siguiente apartado nos acercaremos a la disciplina considerada en un tiempo como una técnica o recurso pedagógico fundamental en la clase de idiomas.

LA TRADUCCIÓN

Abordar la traducción supone definir sobre qué hablar de la traducción ya que es un término muy amplio, al que podemos acercarnos a través del origen, la historia, el uso que se hace de ésta, los problemas que conlleva realizar una traducción, por mencionar algunas maneras de acercarse a este tema. El estudio de la traducción es un campo muy vasto que nos obliga a verla desde un ángulo en particular y aclarar de qué se trata, por ejemplo, si se está estudiando una traducción profesional realizada por especialistas o bien de una traducción elaborada por no especialistas. Hay que tener muy claro desde qué ángulo se le está estudiando ya que el campo de la traducción es tan vasto que hay que cerrar las pinzas para no perderse en el camino.

Antes de empezar a hablar de la traducción como un recurso o una estrategia pedagógica para la enseñanza/aprendizaje de idiomas, sería importante precisar qué es la traducción. Revisando los diccionarios podemos encontrar varias definiciones del verbo *traducir* y podemos decir que la más común que encontramos es: “Expresar en un idioma lo

dicho o escrito originariamente en otro distinto”; también podría significar: “Explicar o expresar de forma diferente algo que ya se ha expresado de otra forma”.³⁹⁵

Otra definición: “Traducción es la acción de traducir (expresar en una lengua algo que se ha expresado anteriormente o que está escrito en otra diferente). El término puede hacer referencia tanto a la interpretación que se da a un texto o discurso como a la obra material del traductor”.³⁹⁶

Por el enfoque con el que nos acercamos a la traducción podemos decir que lo que nos interesa en este trabajo del verbo *traducir* es la idea de pasar de un idioma a otro y ver cuál es el papel que esta acción juega en una clase de idiomas. Si bien no entraremos a hablar de teorías de la traducción no podemos obviar que para poder expresar en una lengua algo que ya se ha expresado en otra, es necesario llevar a cabo un proceso que requiere, según Tatilon³⁹⁷ “reformular un texto en otra lengua, procurando conservar su contenido”, o aún “traducir es una operación que tiene como objetivo fabricar, sobre el modelo de un texto de partida, un texto de llegada en el que la información sea —en cada uno de sus aspectos: referencial, pragmático, dialectal, estilístico— lo más próximo posible al contenido del texto de partida”.

Delisle³⁹⁸ señala que podemos distinguir dos tipos de traducciones, la traducción profesional y la traducción pedagógica. La traducción pedagógica que es la que abordaremos, sería parte de un conjunto amplio de recursos didácticos para la enseñanza/aprendizaje de lenguas extranjeras, y no hay que confundir con la didáctica de la traducción. Por lo antes mencionado, en este artículo proponemos acercarnos a la

395 “Traducir”, consultada el 15 de julio de 2019 en https://www.google.com/search?source=hp&ei=l_YtXcjeFNDGsAWbnISgAQ&q=definición+de+la+palabra+traducir&oq.

396 “Traducción”, consultada el 15 de julio de 2019 en <https://definicion.de/traduccion>.

397 Claude Tatilon, *Traduire. Pour une pédagogie de la traduction*, Collection Traduire, écrire, lire, Paris, GREF, 1986, p. 7.

398 Jean Delisle, “Définition, rédaction et utilité des objectifs d’apprentissage en enseignement de la traduction”, en I. García y J. Verdegal (eds.), *Los estudios de traducción: un reto didáctico*, Barcelona, Universitat Jaume I, 1988, pp. 13-43.

traducción como una estrategia pedagógica para la enseñanza/aprendizaje de una lengua extranjera, particularmente en la Licenciatura de Francés de la Facultad de Idiomas de la Universidad Veracruzana.

LATRADUCCIÓNENLAENSEÑANZADELENGUASEXTRANJERAS

Duff³⁹⁹ nos dice que, aunque la traducción es sin duda el recurso más antiguo utilizado para enseñar lenguas extranjeras, hacia finales del siglo xx en los setenta, su aceptación en el salón de clases se vuelve muy ambigua y en ocasiones los profesores rechazan su utilización sustentados en la interferencia de la lengua materna con la lengua extranjera que se aprende. No es desconocido para los que participamos en el mundo de la enseñanza/aprendizaje de lenguas extranjeras que todos aquéllos que han sido formados en el enfoque comunicativo desconfían del uso de la traducción como un recurso didáctico, sin embargo, se observa que, durante los cursos en varias ocasiones, quizás de manera involuntaria los profesores terminan por recurrir a la traducción.

Respecto a los métodos para la enseñanza/aprendizaje de las lenguas extranjeras, se empieza hablar de éstos sobre todo a finales del siglo xix, al iniciarse el aprendizaje de lo que se denominarían lenguas *vivas*, “que no es otra cosa que la lengua oral y su función como medio de comunicación entre culturas”,⁴⁰⁰ lo que se aprendía en las escuelas como lenguas extranjeras hasta ese momento, eran el latín y el griego considerados lenguas *muertas*. En México se enseñaban lenguas extranjeras desde el siglo xvi, al principio se aprendía el español y el

399 *Apud* Lucilla Lopriore, “A la recherche de la traduction perdue: La traduction dans la didactique des langues”, *Éla, Estudios de Lingüística Aplicada*, núm. 141, 1, 2006, consultado el 15 de julio en <https://www.cairn.info/reveu-ela-2006-1page-85.htm>.

400 Nuria Alcalde, “Principales métodos de enseñanza de lenguas extranjeras en Alemania”, en *Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas*, vol. 6, Universidad de Saarlandes, 2011, p. 4, consultado el 14 de julio de 2019 en <https://www.dialnet-PrincipalesMetodos-DeEnsenanzaDeLenguasExtranjerasE-4779301-pdf>.

latín, más tarde el francés y después el inglés.⁴⁰¹ El aprendizaje del español en México, en esos momentos es algo que se explica por sí solo, pero el aprendizaje del latín se podría entender como una influencia de la práctica europea en esos momentos que nos llega a través de los españoles. En Europa en el siglo XVI, el aprendizaje de lenguas extranjeras, lo reducían al latín fundamentalmente y al griego.⁴⁰²

El afán de alejarse de los métodos que se utilizaban para enseñar las lenguas muertas, métodos atados al lenguaje de los libros y acercarse a aspectos más pragmáticos relacionados con el aprendizaje de las lenguas vivas, animan a los docentes a la búsqueda de métodos diferentes, convencidos de que el aprendizaje es diferente. Los “Factores pedagógicos, especialmente diversos planteamientos lingüísticos y psicológicos del aprendizaje, es lo que ha llevado a la creación de conceptos metodológicos”.⁴⁰³

EL MÉTODO GRAMÁTICA-TRADUCCIÓN

Neuner⁴⁰⁴ señala que el uso de un método u otro en la clase, no puede entenderse, como una consecuencia de épocas bien delimitadas ya que ha existido siempre una concomitancia de concepciones metodológicas diversas. Muchos aspectos didácticos prevalecen o van y vienen en momentos diferentes en la clase de lenguas. Sin embargo, en el siglo XIX y principios del siglo XX, la traducción juega un papel importantísimo en la clase de lenguas extranjeras. Alcalde⁴⁰⁵ nos dice que el método Gramática-Traducción “es el primero conocido como tal en la historia de la enseñanza de lenguas extranjeras y fue el que se utilizaba tradicio-

401 María Magdalena Hernández, *La politique linguistique et l'avenir du français au Mexique: étude du cas de l'Université de Veracruz*, Thèse de Doctorat, The University of Aston in Birmingham, 2005, p. 79.

402 Alcalde, *op. cit.*, *passim*.

403 *Ibid.*, p. 4.

404 *Apud, loc. cit.*

405 *Ibid.*

nalmente para la enseñanza de las lenguas clásicas y de ahí pasó a conocerse como método “tradicional”.

El Método de Gramática-Traducción propone como objetivo el conocimiento de las palabras y reglas gramaticales de la lengua extranjera que se aprende. Se espera que el alumno aprenda a construir oraciones y a entenderlas, todo esto basado en los libros, lo que le permitirá llegar a apreciar la cultura y la literatura. El proceso tiene lugar utilizando siempre la lengua materna en todas las explicaciones.⁴⁰⁶ También Alcalde menciona que son tres pasos los esenciales para el aprendizaje con este método:

1. Memorización previa de listados de palabras;
2. El conocimiento de las reglas gramaticales necesarias para unir y relacionar vocablos en oraciones correctas;
3. La realización de ejercicios, básicamente de traducción, tanto directa como inversa.

Tomando en cuenta que el profesor tiene como punto de partida la regla seguida del ejemplo, entendemos que se trata de un método deductivo; como el lenguaje escrito es la base de este método, sobre todo el lenguaje cuidado, es decir, para muchos el lenguaje literario por lo que los aspectos formales son sustanciales. En el Método de Gramática-Traducción no es importante la pronunciación ni la entonación, estos aspectos se tomarán en cuenta en los métodos posteriores, las reglas gramaticales y la memorización son el componente importante de la clase, clase en la que la comunicación oral no es un objetivo. Es importante tener claro cómo se define el Método de Gramática-Traducción ya que los elementos que lo conforman nos permitirán analizar los programas de la clase de Traducción de la Licenciatura de Lengua Francesa de la Facultad de idiomas.

Se menciona anteriormente que es muy común que varios métodos convivan en una clase de lenguas extranjeras aun cuando a menudo los

⁴⁰⁶ *Ibid.*

profesores se definan como usuarios de tal o cual metodología. Desde hace ya varias décadas el reclamo de dar paso a la comunicación oral en la clase de lenguas extranjeras era un objetivo y el uso de la traducción quedó excluido ya que se consideraba que su uso impedía descubrir la lengua extranjera y su cultura.

Revisando la literatura sobre la traducción pedagógica encontramos en *Synergies Chine* en un artículo de H. Besse, H. lo que menciona Cuq sobre la traducción pedagógica:⁴⁰⁷ “Cuando la traducción se utiliza en el marco de la enseñanza y del aprendizaje de lenguas extranjeras, se habla de traducción pedagógica, en oposición a la traducción interpretativa o profesional” precisando que “las técnicas clásicas de la traducción pedagógica son la versión y el tema”, que tienen “según el momento donde se les utiliza, un valor de aprendizaje”, inducir una “actividad de transcódigo” que favorece “las interferencias y casi no contribuye a desarrollar la capacidad discursiva del estudiante”. Vemos que para Cuq la traducción es un recurso negativo que entorpece el aprendizaje del idioma, pero hay especialistas y profesores que consideran que la traducción es un buen recurso para ayudar al alumno a entender aspectos que resulten complicados de comprender.

Lo anterior nos lleva a pensar que, si bien la traducción ya no ocupa un lugar principal en la clase, siempre se recurre a ésta ya sea de manera deliberada o no deliberada. Si nos colocamos en el campo de lo que conocemos como la traducción pedagógica y nos apoyamos en Delisle⁴⁰⁸ entendemos que “la traducción en la enseñanza de lenguas tiene como

407 “Quand la traduction est utilisée dans le cadre de l’enseignement et de l’apprentissage des langues étrangères, on parle de traduction pédagogique, par opposition à la traduction interprétative ou professionnelle.” Il y est précisé que “les techniques classiques de traduction pédagogique sont la version et le thème”, qui ont, “selon le moment où on les utilise, une valeur d’apprentissage ou une valeur d’évaluation”. Et il y est signalé que la traduction peut, “du point de vue de l’apprentissage”, induire une “activité de transcoding” qui favorise “les interférences et ne contribue guère à développer la capacité discursive de l’apprenant”: Cuq *apud* H. Besse, *Synergies Chine*, no. 6, pp. 239-240. Traducción: María Magdalena Hernández Alarcón, 2011.

408 Delisle, *op. cit.*

objetivo el estudio de diferentes aspectos de la lengua: el léxico, la sintaxis y el estilo, esto permite aumentar la competencia lingüística del estudiante”. Siguiendo con Delisle⁴⁰⁹ (1980), vemos que la traducción en el salón de clase de lenguas permite evaluar a los alumnos en su competencia lingüística, la segunda lengua sirve como un recurso que forma parte de un conjunto pedagógico más amplio. Nos dice el autor que se trata de una traducción explicativa que se reduce frecuentemente a una traducción de palabra por palabra.

Es evidente que este tipo de traducción recurre al metalenguaje en donde el profesor va explicando las diferencias entre las lenguas en aspectos como el lexical, sintáctico y estilístico, lo que lleva a verificar el nivel de comprensión del estudiante (Lavault 1998, p.19, en Belhouts).⁴¹⁰ Delisle⁴¹¹ (1980) concluye señalando “que la traducción pedagógica tiene un objetivo metalingüístico y sirve como un apoyo para la reflexión sobre la lengua que se aprende y tiene como objetivo el aprendizaje de las lenguas y cuyo destinatario es un profesor de idiomas”.

RECOLECCIÓN DE DATOS

Los objetivos de este trabajo no se orientan a defender o a excluir la traducción del salón de clases de lenguas, sino a describir cuál ha sido el papel de esta disciplina en el aprendizaje del francés en la facultad de Idiomas de la Universidad Veracruzana, ya que cuando se inicia una enseñanza se plantean objetivos generales y específicos y los programas de clases se definen con el fin de alcanzar los objetivos propuestos, definiendo también los propósitos pedagógicos.

409 Jean Delisle, *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1980.

410 Lavault apud Ch. Belhouts, *La Traduction dans l'enseignement des langues. Département de Traduction*, Université de Tizi Ouzou, 2010, consultada el 14 de julio de 2019 en <https://docplayer.fr/18849594-La-traduction-dans-l-enseignement-des-langues.html>.

411 Delisle, *L'analyse du discours...*, loc. cit.

Durante la revisión de los documentos que se encuentran en el Centro De Información y Documentación sobre la Universidad (CIDU) de la UV encontramos principalmente documentos que contienen la relación y la tira de materias que conformaban los planes de estudio, pero poca información sobre los objetivos de aprendizaje y las intenciones pedagógicas. Sin embargo, la selección de las asignaturas, su colocación en el plan de estudios y la profundización de éstas nos expresan mucho de los fines pedagógicos, metodológicos y de aprendizaje que los profesores de ese momento tenían. Mostramos la tira de materias de cada uno de los planes ya que los nombres y la frecuencia del curso representa el interés que los profesores acordaban en ese momento a determinado aspecto lingüístico.

El Primer plan de estudios, 1965-1968, anual con varias materias semestrales, constaba de tres años, se le denominaba Carrera de Profesor de Francés a Nivel de Enseñanza Media, y las asignaturas eran las siguientes:

Primer año	Materias
Primer semestre	Francés Activo I Español I Psicopedagogía de la Adolescencia Didáctica General Teoría Pedagógica Historia de los Pueblos de Habla Francesa 1 Gramática Francesa I Fonética General
Segundo semestre	Francés Activo I Español I Psicología de la Adolescencia Didáctica General Teoría Pedagógica

	Historia de los Pueblos de Habla Francesa 1
	Gramática francesa I
	Lingüística general
Segundo año	
Primer semestre	Francés Activo II
	Psicología del Aprendizaje
	Gramática Francesa II
	Español II
	Fonética Francesa I
	Historia de la Lengua Francesa
	Didáctica del Francés
Segundo semestre	Francés Activo II
	Psicología del Aprendizaje
	Gramática Francesa II
	Historia de la Lengua Francesa
	Didáctica del Francés
Tercer año	
Primer semestre	Francés III
	Español III
	Gramática Francesa III
	Gramática Comparada
	Historia de la Literatura Francesa
	Ortografía Francesa
	Fonética Francesa
Segundo semestre	Francés III
	Gramática Comparada

Segundo Plan de Estudios (1968-1972, anual). Licenciatura de Idioma Francés

	Materias
Primer año	Francés Activo I Laboratorio de Francés I Cursos Prácticos de Francés I Fonética General Español I Latín I
Segundo año	Francés Activo II Laboratorio de Fonética Francesa I Gramática Francesa II Curso Práctico de Francés II Latín II Español II
Tercer año	Francés Activo III Gramática Francesa II Fonética Francesa II Literatura Francesa I Español III Disertación Francesa Filología e Historia de la Lengua
Cuarto año	Técnica de la Enseñanza del Idioma Francés Literatura Francesa II Disertación Francesa II Traducción Francesa Español IV Psicología Educativa

Tercer Plan de Estudios (1972- 1977, anual). Licenciatura en Idioma Francés

	Materias
Primer año	Francés Intensivo I Laboratorio de Francés I Conversación Francesa I Etimologías Latinas Español I Fonética General
Segundo año	Francés Intensivo II Laboratorio de Francés II Conversación Francesa II Fonética Francesa Redacción Francesa I Español II Etimologías Griegas
Tercer año	Francés Intensivo III Literatura Francesa I Explicación de Textos Franceses, Historia y Civilización Francesas I Conversación Francesa III Redacción Francesa II Español III Filología e Historia de la Lengua Francesa Técnicas de la Enseñanza de Idiomas
Cuarto año	Disertación Francesa Literatura Francesa II Historia y Civilización Francesas II Conversación Francesa IV

Traducción (francés-español, español-francés)

Psicología Educativa

Español IV

Cuarto Plan de Estudios (1977- 1990, semestral). Licenciatura en Idioma Francés

Materias

Primer semestre

Francés Intensivo I
Laboratorio de Francés I
Conversación Francesa I
Etimologías Latinas
Español I

Segundo semestre

Francés Intensivo II
Laboratorio de Francés II
Conversación Francesa II
Etimologías Latinas II
Español II
Fonética general

Tercer semestre

Francés Intensivo III
Laboratorio de francés III
Conversación Francesa III
Etimologías griegas I
Español III
Fonética Francesa I

Cuarto semestre

Francés Intensivo IV
Laboratorio de Francés IV
Conversación Francesa IV
Etimologías Griegas II

	Español IV
	Redacción Francesa I
	Fonética Francesa II
Quinto semestre	Francés Intensivo V
	Conversación Francesa V
	Literatura Francesa I
	Explicación de Textos Franceses I
	Redacción Francesa II
	Español V
	Psicopedagogía del Aprendizaje I
	Biblioteca I
Sexto semestre	Francés Intensivo IV
	Literatura Francesa II
	Explicación de Textos Franceses II
	Conversación Francesa VI
	Español VI
	Psicopedagogía del Aprendizaje II
	Biblioteca II
Séptimo semestre	Disertación Francesa I
	Literatura Francesa III
	Historia y Civilización Francesas I
	Conversación Francesa VII
	Traducción (francés/español)
	Español VII
	Técnicas de la Enseñanza del Francés I
	Técnicas de Investigación y Elaboración de Tesis I
Octavo semestre	Disertación Francesa II
	Literatura Francesa IV
	Conversación Francesa VIII
	Traducción (francés/español)

Español VIII
Técnicas de la Enseñanza del Francés II
Técnicas de Investigación y Elaboración de
Tesis II

*Quinto Plan de Estudios (1990-2006, semestral). Licenciatura en
Lengua Francesa*

	Materias
Primer semestre	Francés I Taller de Francés I Técnicas de estudio Desarrollo de la Cultura Occidental
Segundo semestre	Francés II Taller de Francés II Desarrollo de la Cultura Occidental II Morfosintaxis del Español I Metodología y Técnicas de la Investigación I
Tercer semestre	Francés III Taller de Francés III Desarrollo de la Cultura Occidental III Morfosintaxis del Español II Metodología y Técnicas de la Investigación II
Cuarto semestre	Francés IV Taller de Francés IV Taller de Lectura y Redacción en Español I Lingüística I Fonética y Fonología Francesas I
Quinto semestre	Francés V Taller de Francés V

	Taller de Lectura y Redacción en Español II
	Lingüística II
	Civilización y Literaturas Francesas I
Sexto semestre	Francés VI
	Civilización y Literaturas Francesas II
	Estudio del Texto en Francés I
	Gramática Comparada
Séptimo semestre	Francés VII
	Civilización y Literaturas Francesas III
	Principios de la Enseñanza del Francés I
	Introducción a la Traducción (francés/español)
	Principios de la Educación I
	Estudios del Texto en Francés II
Octavo semestre	Principios de la Enseñanza del Francés II
	Práctica Docente I
	Taller de traducción (francés/español)
	Principios de la Educación II
	Estudios del Texto en Francés III
	Civilización y Literaturas Francesas III
Noveno semestre	Taller Traducción II (francés-español)
	Literatura de los Pueblos de Habla Francesa
	Taller de Investigación para Trabajo Recepcio- nal I
	Principios de la Enseñanza del Francés III
	Práctica Docente
	Optativa
Décimo semestre	Literatura de los Pueblos de Habla Francesa
	Taller traducción III (español-francés)
	Taller de Investigación para Trabajo Recepcional II
	Práctica docente
	Optativa

Al Sexto Plan de Estudios (2006) se le denomina Licenciatura en Lengua Francesa, en este plan de estudios, la estructura tradicional de los planes se modifica y se pasa de un modelo rígido a uno flexible, donde las asignaturas pasan a llamarse *experiencias educativas*. La trayectoria académica se divide por semestres, pero las experiencias educativas no siguen una seriación establecida. Los estudiantes pueden organizar su trayectoria, siempre que respeten el número mínimo y máximo de créditos para poder terminar sus estudios en alguno de los tres periodos de permanencia establecidos. La estructura general del Modelo Educativo se conforma de: Área de Formación Básica, Área de Formación Disciplinaria y el Área de Formación Terminal, más el Área de Formación de Elección Libre.

El Área de Formación de Elección Libre (AFEL), diversifica el contacto con ambientes de trabajo con visiones multi e interdisciplinarias, promueve resultados y procesos innovadores que enriquecen la opción profesional en la que se están formando los estudiantes, ofreciéndoles alternativas de saberes y experiencias de aprendizaje. Los créditos por reconocer serán los considerados en el plan de estudios del programa educativo que cursen los estudiantes.

Experiencias Educativas

Área de Formación Computación Básica

Básica General

Habilidades del Pensamiento Crítico y Creativo

Lectura y Redacción a Través del Análisis del Mundo Contemporáneo

Inglés I

Inglés II

Investigación

Comprensión Oral y Escrita en Francés

	Francés Elemental I
	Fundamentos de Lingüística General
	Estructura de las Culturas Contemporáneas
	Enfoque de las Culturas Fundamentales
	El origen de la Cultura Occidental
	Las Identidades Nacionales, Inglaterra, Francia y España
	La Trascendencia de las Religiones en las Sociedades Actuales
Área de Formación	Sensibilización a la Cultura Francesa: un
Disciplinaria	Enfoque Intercultural
	Adquisición/aprendizaje de Lengua Materna y Lengua Extranjera
	Diseño de Materiales
	Introducción a la Didáctica de las Lenguas
	Observación y Práctica Docente
	Gramática Comunicativa del Español
	Elaboración del Proyecto de Investigación
	Argumentación Oral y Escrita en Francés
	Expresión Oral y Escrita en Francés
	Francés Avanzado
	Francés Elemental II
	Francés Intermedio I
	Francés Intermedio II
	Fonética y Fonología de la Lengua Francesa
	Literatura Francesa
	Traductología
Optativas	Didáctica de la Cultura
	Didáctica del Francés para Objetivos Específicos
	Francés Precoz

Composición de Textos en Español

Escritura Creativa en Español

Español de México

Español para Extranjeros

Expresión Oral en Español

Morfología del Español

Pragmática del español

Francés Perfeccionamiento

Análisis del Discurso en Francés

Redacción Académica en Francés

Lingüística Aplicada

Lingüística Textual

Psicolingüística

Sociolingüística

Área de Formación Servicio Social

Terminal

Experiencia Recepcional

Taller de Traducción de Textos Científico-Técnicos

Taller de Traducción de Textos Humanísticos

Taller de Traducción de Textos Literarios

Acercamiento y Actualidad Francesa, Francia y la Unión Europea, Lengua y Cultura Francesas

Curso Monográfico de Literatura Francesa

Curso Monográfico de Literatura Francófona

Literatura de Expresión Francesa

Área de Formación

de Elección Libre

ANÁLISIS DE DATOS

PRIMER PLAN DE ESTUDIOS (1965-1968)

La Facultad de Idiomas de la Universidad Veracruzana ha contado con seis planes de estudio en su existencia, el primero de ellos, con una duración de tres años y en donde no se incluye ningún curso de traducción, es un plan de estudios anual, orientado a la adquisición de la lengua francesa en donde se combinaba la práctica oral con el aprendizaje de la gramática del idioma. También se formaba a los estudiantes en la pedagogía, haciendo énfasis en la adolescencia pues se ofrecían asignaturas para aprender a enseñar el idioma a los jóvenes. Era un plan dirigido a formar profesores para estudiantes de nivel medio y medio superior.

Indudablemente, los profesores utilizaban principalmente el método tradicional, es decir gramática/traducción que privilegiaba el aprendizaje de la gramática de la lengua que se aprendía a través de la lengua materna, lo anterior se puede deducir por el número de cursos de gramática y de francés que se ofrecían y el método que se utilizaba como texto principal para el aprendizaje del idioma era el *Cours de Langue et de Civilisation française*, de G. Mauger⁴¹², método tradicional basado en el enfoque de gramática/traducción. Cabe mencionar que en ese momento el Método Directo ya era muy conocido y privilegiaba la comunicación oral sobre el lenguaje escrito, había que hacer pensar automáticamente al alumno en la lengua que aprendía. Aunque la len-

412 Gaston Mauger, *Cours de langue et de civilisation françaises II* (le "Mauger bleu"), 1e éd. 1955, revue 1967, rééd. revue et mise à jour 1985, Paris, Hachette. Reproduction de la "Préface", de l "Avertissement", des leçons 26-31 ainsi que des 4 pages suivantes de "Révision et variétés" portant sur ce groupe de leçons. N.B.: la 1e éd. du manuel pour débutants (le I) date de 1953. Publications d extraits de Manuels anciens de FLE. Consultez sur Internet. <https://www.christianpuren.com/2014/11/12/publication-d-extraits-de-manuels-anciens-de-fle/>.

gua escrita era importante y se trabajaban las diferentes competencias lingüísticas, en el Método Directo se empieza por el lenguaje oral, la pronunciación y después se continúa con el lenguaje escrito ya que éste no es considerado como un sistema autónomo sino subordinado al lenguaje oral.⁴¹³

Observamos que el plan de estudios combinaba principalmente dos metodologías, el método tradicional o de Gramática-Traducción y el Método Directo, esto se deduce no solamente, como ya dijimos, por el tipo de cursos que se ofrecían, sino también por el nombre de los cursos y la colocación que tenían a lo largo del plan, las clases de Francés Activo, Laboratorio de Francés, Fonética General y Fonética Francesa, cursos que dan importancia a lo oral son los que inician la formación de los estudiantes. La presencia de la clase de gramática es muy importante también, ya que se incluye a lo largo de los tres años y se complementa con la clase de ortografía el último año. Si bien la clase de traducción no aparece de manera explícita, no hay duda de que se recurría a la lengua materna para explicar aquello que se consideraba era difícil entender y por otra parte sabemos que el método tradicional se apoya fuertemente en la traducción pedagógica. Este uso era voluntario y no era considerado como una desventaja, al contrario, se veía como una estrategia para ganar tiempo.

SEGUNDO PLAN DE ESTUDIOS (1968-1972)

En la página de la Facultad se menciona que “en 1968 se diseña un segundo plan de estudios, ya a nivel de licenciatura, que exigía conocimientos más profundos de la lengua y de la cultura, así como de la pedagogía”. Los objetivos que se planteaban eran la adquisición del idioma y

413 Claude Germain, *Evolution de l'enseignement des langues/ 5000 ans d'histoire. Didactique de Langues étrangères*, Collection dirigée par Robert Gallison, Paris, CLE International, 1993, p. 127.

la formación para desenvolverse como profesor de francés. En este nuevo plan ya aparece un curso de traducción.

La estructura general del plan conserva mucho del anterior plan de estudios, respecto a las materias relacionadas con la adquisición de la lengua y didáctica, pero se agregan materias de literatura y traducción. El método de enseñanza es el mismo que en el plan anterior, se mantiene el Método de Gramática/Traducción o Método Tradicional y el texto de base es *Cours de Langue et de Civilisation française*, de G. Mauger. Al igual que en el plan anterior la convivencia del Método Tradicional y el Método Directo está presente ya que las primeras asignaturas reflejan la importancia que ya tiene el lenguaje oral y la comunicación.

No hay mención particular sobre el curso de traducción, pero por información posterior podemos pensar que los objetivos del curso eran los de poner en práctica, como señala Delisle,⁴¹⁴ las técnicas clásicas de la traducción pedagógica, la versión y el tema. Seguramente, esta asignatura les permitía trabajar el vocabulario, las reglas gramaticales y sintácticas y desarrollar una especie de gramática comparada y llevar a cabo reflexiones sobre la lengua materna y la lengua extranjera, el estudiante podía aprender sobre las diferencias entre las lenguas en los diferentes aspectos lingüísticos.

La inclusión de los cursos de literatura, de raíces griegas y latinas, así como los cursos de español refuerzan la idea de que el lenguaje escrito ocupaba un papel preponderante en el aprendizaje tradicional del francés, el objetivo es que el alumno sea capaz de leer literatura en la lengua que se aprende. Aunque parece que ya los profesores pugnaban por aceptar el Método Directo, pues el curso de Laboratorio de Francés es una muestra clara, el Método Tradicional se mantenía y la conformación del plan responde a una estructura tradicional.

414 Delisle, *L'analyse du discours...*, *passim*.

TERCER PLAN DE ESTUDIOS (1972-1977)

Este plan de estudios, de tipo anual, contempla la formación de maestros de francés para todos los niveles de educación y amplía sus objetivos al incluir la investigación psicopedagógica. Aunque estructuralmente se mantiene el plan, se hacen cambios en los nombres de las asignaturas. Así el Francés Activo se convierte en Francés Intensivo, se conserva, el Laboratorio de Francés pero el Curso Práctico de Francés se convierte en Conversación Francesa. Se siguen estudiando las etimologías griegas y latinas, además del español y se trabaja la fonética, pero se fortalece el lenguaje escrito. Conviven el Método Tradicional con la nueva concepción de aprendizaje, el objetivo general es hacer que el estudiante se comunique en el idioma que aprende, por lo que las cuatro habilidades (comprensión oral y escrita y expresión oral y escrita) son fundamentales. Sin embargo, el aprendizaje del idioma sigue percibiéndose como una actividad intelectual en donde la literatura predomina.

En este plan aparecen por primera vez los cursos de historia y civilización francesas, redacción, filología e historia de la lengua francesa, también por primera vez se hace explícita en el nombre del curso de traducción, tema y versión, ya que en la primera parte del curso se traducirá del francés al español (versión) y en la segunda parte del español al francés (tema).

Es importante hacer notar que, en la descripción de los planes de clase, no se mencionan nunca las teorías de la traducción, se mantiene el esquema de la traducción pedagógica, manejo de vocabulario y su memorización, además de contrastar los aspectos gramaticales. Sin embargo, también por primera vez se observa que se trabaja primero el formato de versión/gramática, en el plan se señala que se debe traducir primero del francés al español. En la práctica, el profesor separa en partes un texto en francés y se traduce al español, durante la revisión de la actividad el profesor aprovecha los errores cometidos en este tipo de

ejercicios para explicar la gramática y el vocabulario. Ya no se traducen frases aisladas sino en un contexto. Germain⁴¹⁵ nos dice que la gramática ya no se enseña *a priori* como en el caso de gramática/tema donde es necesario conocer primero las reglas gramaticales del idioma que se aprende para poder traducir. Una especie de gramática inductiva reemplaza la gramática deductiva. La coexistencia del método versión/gramática y de gramática/tema se da en la Facultad de Idiomas durante largo tiempo y se deduce que los profesores decidieron practicar en la clase de traducción el *tema* después de la *versión*, ya que el nivel de manejo del idioma extranjero es elevado, así que se esperaba que hacia finales del cuarto año los alumnos manejaran mejor el francés.

CUARTO PLAN DE ESTUDIOS (1977-1990)

En la información que ofrece la Facultad de idiomas, se señala que este plan de corte semestral se inicia en 1976, los objetivos se concentran en la docencia a todos los niveles de educación y a la traducción. Mencionan también que todos los planes de estudio han conservado en mayor o menor medida las mismas áreas de conocimiento, aunque con diversos enfoques: francés, español, lingüística, cultura y literatura francesa, docencia, traducción e investigación.

Cabe remarcar que este plan de estudios mantiene prácticamente los mismos cursos que el plan anterior, por lo que muchas veces se piensa que era el mismo plan solamente dividido en semestres. En este periodo, la UV migra de un calendario escolar anual a un calendario escolar semestral y aunque no se puede hablar de un nuevo plan, se observa que se incluyen nuevas asignaturas: Técnicas de Investigación y Elaboración de Tesis I, Técnicas de Investigación y Elaboración de Tesis II, Biblioteca I y Biblioteca II. Con este plan los profesores de francés cambian el libro de texto de base y dejan el método *Cours de Langue et*

415 Germain, *op. cit.*

de *Civilisation française* de G. Mauger (conocido también como *Mauger Bleu*) y cambian al método *Le Français et la Vie* de G. Mauger (o *Mauger Rouge*). Este método está conformado en el esquema audio-oral, se identifican con el enfoque estructuralista en el que los ejercicios orales juegan un papel muy importante y la repetición es la manera de adquirir los hábitos y automatizar las estructuras sintácticas y gramaticales.⁴¹⁶ Es importante mencionar que, aunque lo sitúo en el enfoque audio oral, ya es un texto que se hace acompañar por una guía pedagógica, pero no incluye las grabaciones y la parte visual. Por lo anterior no puede ser considerado como un método “audiovisual”.

El Método Audiovisual incluye grabaciones y filmes fijos además de tener como objetivo la comunicación oral.⁴¹⁷ Con este mismo plan de estudios se transita del texto Mauger, sea *bleu* (azul) o *rouge* (rojo), al texto *C'est le printemps* de CLE International y elaborado por especialistas del Centro de Lingüística Aplicada de la Universidad de Besançon, Francia. Este método es de los primeros que pueden considerarse que oscilan entre lo audiovisual y el comunicativo, se aleja del pensamiento estructuralista para aproximarse al cognitivismo, marcados por la gramática de Chomsky. En estos momentos la traducción pedagógica estaba ya prácticamente proscrita del salón de clase, el profesor debe hablar siempre en la lengua meta para alejar al alumno de los modelos de la lengua materna. Es en esta época que el lenguaje escrito se ve como emanado del lenguaje oral, lo esencial de la lengua es la percepción global del sentido, por lo que el profesor no debe concentrarse en un libro de texto sino en la fabricación de situaciones de comunicación, no es que no se utilice un libro de texto, sino que se use cuando sea necesario.

Respecto al curso de *Traducción* que es nuestro interés, el plan de estudios mantiene el esquema de ofrecer un curso de traducción organizado en *versión/tema* ya muy acotado el trabajo a textos que se parece-

416 *Ibid.*, p. 143.

417 *Loc. cit.*

lan para traducirse, principalmente textos literarios. En los documentos se lee que una de las novelas a la que se recurre para traducir es *L'Ecume des jours* (*La espuma de los días*) de Boris Vian, novela que puede ser también considerada como un cuento, sin embargo, es una novela difícil de comprender para los alumnos que apenas empezaban a descubrir la cultura francesa. Según Raymond Queneau⁴¹⁸, es una de las novelas de amor más conmovedoras y cargada de significado. Los ejercicios de traducción (*tema*) consistían en hacer que los alumnos tradujeran al francés la versión en español de *La Espuma de los días*, no se menciona si la traducción de la novela la había realizado el profesor o era una versión profesional. Las traducciones de los estudiantes se comparaban con el original y la mayoría de las veces las propuestas estaban muy alejadas del texto a todos los niveles, gramatical, sintáctico, lexical, pero sobre todo estilístico, es evidente que la dificultad de la traducción (*tema*) era muy alta y que imaginar que los estudiantes podían acercarse a la escritura del autor, era prácticamente imposible. Lo que sucedía con los ejercicios de la *versión* no distaba mucho tampoco del *tema*, traducir textos literarios exigía de los estudiantes una preparación que no alcanzaban todavía.

QUINTO PLAN DE ESTUDIOS (1990-2006, SE CURSABA EN CINCO AÑOS)

Tal como se menciona en la información que aporta la Facultad de Idiomas, a lo largo de su historia, la Licenciatura de Francés ha sido un programa revisado y modificado en consonancia con las necesidades

418 Raymond Queneau (El Havre, 1903-París, 1976). Escritor y matemático francés. Hijo único de familia católica, su vocación literaria, que inquietaba a sus padres, fue precoz y constante. Escribió gran cantidad de poemas, muchos de los cuales rompió, y desde su juventud manifestó una avidez de lectura que no cesó nunca. En 1920 su familia se instaló en un lugar próximo a París, donde el joven Queneau obtuvo una doble licenciatura en Letras y Filosofía por la Sorbona. Trabajó en un banco y, posteriormente, como representante comercial. Consultada el 31 de julio de 2019 en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/q/queneau.htm>.

sociales y las tendencias educativas de las diferentes épocas, siempre tomando en cuenta las experiencias del propio programa y de sus egresados. Ya inmersos en el enfoque comunicativo, influidos por el pensamiento de Chomsky,⁴¹⁹ de Hymes⁴²⁰ y de los filósofos del lenguaje Austin⁴²¹ y Searle⁴²² se considera que las habilidades lingüísticas se desarrollan dependiendo de las necesidades lingüísticas del estudiante. La lengua se percibe como un instrumento de comunicación, pero sobre todo como un instrumento de interacción social. Para poder comunicar en otra lengua, no tan sólo son importantes, el léxico, la gramática, la pronunciación, también es muy importante la pragmática y lo que conocemos como los actos de habla. En este plan se definen claramente las orientaciones, con relación a las tendencias metodológicas para la adquisición de una lengua extranjera, como vemos, éstas se centran en la comunicación oral, basados en los principios de que la comunicación requiere algo más que las reglas de vocabulario y de estructuras gramaticales, aspectos necesarios pero insuficientes para lograr la comunicación,⁴²³ se requiere desarrollar una competencia de intención y una competencia de situación sobre todo en la vida cotidiana.

En este Plan de estudios, la traducción ocupa un lugar importante, por primera vez se habla de *traducción* y no de *traducción pedagógica*, los profesores se vieron obligados a poner en claro los diferentes tipos de traducción, la traducción *versión-tema* ya no era suficiente para iniciar a los estudiantes en el mundo de la traducción, era claro que esa metodología no se centraba en la traducción propiamente sino en la comprensión de las reglas gramaticales, de las estructuras sintácticas y del

419 Noam Chomsky, "A review of B. F. Skinner's Verbal Behavior", en *Language* 35, núm. 1, 1959.

420 Dell Hymes, "On communicative competence", en J. B. Pride y H. Golmes, *Sociolinguistics: Selected Reading*, Harmondsworth, Penguin, Books, 1972.

421 John L. Austin, *How to Do Things With Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1962.

422 John R. Searle, *Expressions and meaning: Studies in the theory of speech acts*, Cambridge University Press, 1979.

423 Germain, *op. cit.*, p. 203.

vocabulario para la adquisición de la lengua extranjera. Era necesario abordar teorías y problemáticas de la traducción y aprender a resolverlas echando mano de todos los aspectos que entran en juego, no solamente de las estructuras gramaticales.

La *traducción pedagógica* queda relegada, quizás a los cursos de francés, si el profesor considera que es necesaria, y se inicia un nuevo enfoque de trabajo en los cursos de traducción. Se empieza a hablar principalmente de *traducción directa* y en ocasiones se pone a discusión la *traducción inversa* sin que ésta forme parte de los planes de práctica en la clase. Los profesores estaban convencidos de que las posibilidades reales de práctica de traducción para los estudiantes era la *traducción directa*, se argumentaba que tenían más recursos para llevarla a cabo. En el mundo de la traducción, la *traducción directa* es la que se hace desde una de las lenguas extranjeras hacia la lengua materna. En cambio, la *traducción inversa* consiste en la traducción desde la propia lengua hacia una de las lenguas extranjeras.

Es importante mencionar que el papel de la traducción en la Licenciatura de Francés fue un poco más modesto que en la Licenciatura de Inglés que logró incluir a partir del séptimo semestre un área de concentración en traducción, otra de enseñanza y una tercera de literatura. La Licenciatura de Francés incluyó de manera obligatoria cuatro cursos de traducción buscando dar a los estudiantes las herramientas necesarias para iniciarse en el mundo de la traducción, los cursos eran los siguientes:

- INTRODUCCIÓN A LA TRADUCCIÓN FRANCÉS-ESPAÑOL, en el séptimo semestre (el proceso de la traducción y su metodología; traductibilidad e intraductibilidad, traducción y connotación, virtualidad y textualidad en traducción, traducción oblicua vs. traducción literal, procedimientos técnicos de la traducción oblicua, tratamiento de los nombres propios, puntuación: mayúsculas y minúsculas);
- TALLER DE TRADUCCIÓN I, octavo semestre (francés-español, traducción de textos literarios);

TALLER DE TRADUCCIÓN II, noveno semestre (francés-español, técnicas de restitución, adecuaciones culturales, puntuación, elaboración de glosarios; traducción de textos informativos, documentales y científicos);

TALLER DE TRADUCCIÓN III, décimo semestre (francés-español, referencias culturales, traducción y connotación, traducción de textos literarios y de ciencias sociales).

Podemos darnos cuenta por la breve descripción de los cursos que ya no existe la confusión entre traducción pedagógica y traducción, sin embargo, no se menciona nada respecto a la didáctica de la traducción. Se constata también que los cursos se centran en el ejercicio de la *traducción directa*, antes denominada *versión* y en ningún momento se menciona *tema* o *traducción inversa* como práctica escolar. Prevalció, como se menciona antes, el convencimiento de que comúnmente los traductores trabajan con mayor frecuencia hacia su lengua materna y no a la inversa.

Este nuevo abordaje de la traducción requirió ampliar la bibliografía sobre teorías de la traducción y mejorar la capacitación de los profesores. Se puede comprobar que existe, en el Centro de Documentación de la Facultad de Idiomas, una bibliografía abundante sobre teorías de la traducción y la problemática de la traducción y, por otra parte, los maestros dejaron constancia de la preparación y profesionalización sobre la traducción. En los documentos personales de algunos profesores se confirma la capacitación y la especialización en la traducción. Varios de ellos empezaron a ejercer una traducción profesional, aunque sabemos que ya muchos de los profesores realizaban traducciones para el público en general, partiendo del conocimiento de la lengua extranjera solamente. El desarrollo de la traducción en la Facultad de Idiomas se realizó con el apoyo de profesionales de la disciplina, provenientes de Cuba, España y Francia, así como de instituciones como el Colegio de México y el Instituto Superior de Intérpretes y Traductores de la Ciudad de México.

SEXTO PLAN DE ESTUDIOS (2006, SE CURSA EN CUATRO AÑOS)

Con este plan el programa educativo se denomina Licenciatura en Lengua Francesa. En estos momentos la revisión del Plan de estudios se lleva a cabo como consecuencia de una transformación que sufre el modelo educativo universitario que pasa de ser un modelo tradicional, rígido y por objetivos, donde se organiza el conocimiento partiendo de lo más simple a lo más complejo y los objetivos generales los plantean los profesores, a un modelo flexible basado en competencias⁴²⁴ y por créditos. Este modelo educativo, según el reglamento universitario, en los planes y programas de estudio se establecerá la afinidad de las asignaturas que contengan y se agruparán conforme al modelo de diseño curricular elegido.⁴²⁵ Las áreas de conocimiento que se seleccionan vuelven a orientarse a la adquisición del idioma francés, la cultura, la literatura, la didáctica del idioma, la investigación y la traducción. Respecto a este último punto refiero lo que se consigna en los documentos:

Las necesidades del mundo actual plantean la urgencia de preparar a los estudiantes en otra área de gran importancia: la traducción. Esto no sig-

424 “Conjunto de conocimientos, destrezas y actitudes necesarias para ejercer una profesión, resolver problemas de forma autónoma y creativa, y estar capacitado para colaborar en su entorno laboral y en la organización del trabajo”. Gerhard Bunk, “La Transmisión de las competencias en la formación y perfeccionamiento profesionales de la RFA”, en *Revista Europea de Formación Profesional*, 1994, consultada el 1 de agosto de 2019 en <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/13171>.

425 Un programa educativo tiene un currículum flexible cuando permite a los alumnos crear su propio plan de estudio, seleccionando las materias, asignaturas o experiencias educativas que desean cursar. Ahora bien, los planes de estudio suelen no ser del todo flexibles, ya que generalmente deben cursarse una determinada cantidad de cursos obligatorios que son requisitos de otros posteriores; esta circunstancia hace que la flexibilidad del plan de estudios se dé más bien en las áreas de especialización del programa. Un plan de estudios con currículum flexible permite que la selección de las actividades educativas se haga en consideración tanto de los requisitos del programa como de las características e intereses del estudiante. Al currículum flexible se opone el currículum rígido. Un programa educativo tiene currículum rígido cuando el plan de estudio está definido de antemano, por lo que el alumno debe tomar necesariamente y en la seriación predefinida una serie de cursos establecidos por la institución. (Ver descriptivo del Plan de estudios 2006.)

nifica que la Facultad de Idiomas pretenda formar traductores profesionales; de lo que se trata es de proporcionar a los estudiantes las bases teórico-metodológicas de esta disciplina para que, quienes así lo decidan, estén en posibilidades de realizar estudios especializados. Además de la traducción de textos tecno-científicos, sería fundamental para la formación de los estudiantes, incluir la traducción literaria cuya importancia radica en el hecho de que, al enfrentarse a textos que presentan un mayor grado de dificultad, se adquiere el hábito de la lectura profunda, el de la expresión precisa y, quizá, el del empleo creativo de la lengua. Por otro lado, el ejercicio de la traducción inversa, inexistente en el actual plan de estudios, ofrece una excelente oportunidad para el aprendizaje y manejo de estructuras, giros, expresiones idiomáticas del francés que el hispanohablante no emplearía de manera espontánea. Para reforzar la formación de los estudiantes, se pueden ofrecer, en el área terminal, experiencias educativas como Sub-titulación, Iniciación a la interpretación y traducción automatizada, que pueden abrir otros campos de trabajo.

La descripción recupera mucha de la experiencia que los profesores y alumnos habían acumulado, saben que los cursos solamente inician a los estudiantes a una práctica de traducción, pero que si quieren convertirse en traductores profesionales tendrán que seguir estudiando y especializándose. Cuando hablan de la *traducción inversa*, se retoma de alguna manera la idea de utilizar la traducción como un instrumento para el fortalecimiento del aprendizaje del idioma francés; es decir, usar la traducción para conocer mejor la estructura de la lengua que se aprende. En la explicación que hacen los profesores al incluir los cursos de traducción recurren a la concepción de la *traducción pedagógica* ya que al hablar de la *traducción inversa* dicen claramente que los ejercicios ofrecerían una “excelente oportunidad para el aprendizaje y manejo de estructuras, giros y expresiones idiomáticas del francés [...]”. Es claro que se retoma la idea que prevalecía en el Método Tradicional de *tema*,

practicar la traducción inversa para mejorar estructuras gramaticales y sintácticas, así como vocabulario que en la comunicación espontánea no se presentaría.

Los cursos de traducción que se incluyen son: Taller de Traducción de Textos Científico-Técnicos, Taller de Traducción de Textos Humanísticos, Taller de Traducción de Textos Literarios, que mantienen los contenidos de los talleres de traducción del plan anterior. Se elimina el Curso Introductorio a la Traducción, quedando tres cursos de traducción. La justificación de mantener la iniciación a la formación traductora es muy parecida a la que se describe en el Plan 1990.

CONCLUSIONES

Para responder a las preguntas planteadas, con las que buscábamos conocer qué papel ha jugado la traducción en la Licenciatura de Lengua Francesa, a través del tiempo, tuvimos que acercarnos a los diferentes planes de estudio que se han elaborado y examinar los diferentes cursos que los han conformado. Se menciona que, a lo largo de su historia, la Licenciatura de Francés ha sido un programa revisado y modificado en consonancia con las necesidades sociales y las tendencias educativas de las diferentes épocas, siempre tomando en cuenta las experiencias del propio programa y de sus egresados, es decir se ha buscado que sea un programa educativo con pertinencia social y científica.

Para entender el rol de la traducción en los planes de estudios era necesario saber cuál era la intención de su inclusión, para ello se revisaron las tendencias metodológicas en el campo de la lingüística aplicada. Aunque el análisis metodológico que hicimos de los planes de estudio y de varios de los cursos fue general, pudimos constatar que los diferentes planes han respondido a los diferentes momentos de manera adecuada y adaptándose a las metodologías al día, esa perspectiva metodológica determinaba el papel de la presencia de la traducción.

Del inicio del programa hasta 1990 la traducción que se manejaba era la pedagógica, no hay reflexión acerca de la traducción por sí misma, siempre se relacionaba con el aprendizaje del idioma. Era un recurso para abordar el manejo de la gramática, del vocabulario y de la sintaxis principalmente. Pero la traducción también facilitaba el conocimiento de obras literarias, era un puente que acercaba a un lenguaje cuidado y se podían descubrir aspectos relacionados con la cultura y la civilización francesas. Esta tradición difícil de olvidar hizo que durante varias décadas la traducción pedagógica prevaleciera en momentos que ya debía haber desaparecido del salón de clases. Era una práctica voluntaria y justificada por el valor culto con que se percibía el aprendizaje de los idiomas. Es evidente que la convivencia de esas prácticas escolares se definía de manera voluntaria por los profesores.

En la elaboración del Plan de 1990, la concepción de la enseñanza/aprendizaje se define en abierto por el enfoque comunicativo, aunque en ese momento no existía en la Facultad de Idiomas una ruta pedagógica específica, había ya una conciencia de que era importante que el estudiante hablara el idioma meta desde el principio, donde el mensaje era más importante que la forma. De allí que no se podía mantener el uso de la traducción como un instrumento orientado al estudio de la gramática, la sintaxis y el vocabulario, resolviendo los problemas de traducción en función solamente de las estructuras. Era necesario abordar la traducción por sí misma, acercarse a ella en el momento adecuado y desde el ángulo que mejor funcionara tomando en cuenta los conocimientos de los estudiantes. Se delimitó entonces el nivel y el uso de la *traducción directa*, práctica apoyada en el conocimiento de los aspectos teóricos sobre la traducción.

Si bien, en la Licenciatura de Francés, la traducción no es más el recurso pedagógico, en el esquema acostumbrado de la metodología tradicional de *Gramática/Traducción*, la traducción sigue siendo hasta ahora un recurso pedagógico privilegiado en la enseñanza/aprendizaje del francés. Es cierto que con otra óptica y con diferentes fines, pero

siempre como un instrumento que da la posibilidad a los estudiantes y a los profesores de reflexionar y practicar sobre el idioma meta y el idioma materno, sin necesariamente tener que recurrir al estudio contrastado, sino más bien a explorar la relación entre los enunciados y situaciones de comunicación, donde entendemos que los conocimientos previos pueden apoyar u obstaculizar la comprensión del sentido del mensaje o del texto, el estudiante se encuentra ahora frente a un proceso activo de aprendizaje en el que la traducción sigue jugando un papel primordial.

Cabe mencionar que a lo largo del estudio en ningún momento se encontró algún documento que definiera o justificara el manejo de algún curso de didáctica de la traducción, tema que requiere ser abordado para su estudio y conocer si tiene un espacio en algún momento durante la formación de los estudiantes de la Licenciatura en Lengua Francesa.

Para finalizar, diría que el espacio que ha abierto la Cátedra Interamericana Carlos Fuentes, a través de los talleres de traducción literaria, relacionados con la obra de este escritor mexicano, permite a los estudiantes y profesores de la Licenciatura de Francés y de la Facultad de Idiomas en general, interesados en la traducción, contar con un espacio donde pueden poner en práctica sus habilidades traductoras, continuar capacitándose y especializándose al tener la oportunidad de participar en los talleres y conocer a traductores profesionales, de diferentes partes del mundo que comparten sus experiencias en cada una de sus intervenciones en los talleres a los que los convocan y aceptan preparar y dirigir.

BIBLIOGRAFÍA

ALCALDE MATO, M. NURIA, “Principales métodos de Enseñanza enseñanza de lenguas extranjeras en Alemania”, en *Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas*, vol. 6, Universidad de Saarlandes, 2011, pp. 9-24, consultada

el 14 de julio de 2019 en <https://www.dialnet-PrincipalesMetodosDeEnsenanzaDeLenguasExtranjerasE-4779301-pdf>.

AUSTIN, JOHN LANGSHAW, *How to Do Things With Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1962.

BELHOUTS, CHÉRIFA, *La Traduction dans l'enseignement des langues*, Département de Traduction, Université de Tizi Ouzou, 2010, consultada el 14 de julio de 2019 en <https://docplayer.fr/18849594-La-traduction-dans-l-enseignement-des-langues.html>.

BESSE, HENRY, “Des techniques d’enseignement / apprentissage des langues étrangères, et de l’exemple de la traduction interlinéaire”, en *Synergies, Chine*, no. 6, ENS de Lyon - UMR 7597/CNRS, 2011, pp. 13-23.

BUNK, GERHARD, “La Transmisión de las competencias en la formación y perfeccionamiento profesionales de la RFA”, en *Revista Europea de Formación Profesional*, núm. 1, 1994, pp. 1-8, consultada el 15 de julio de 2019 en <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/13171>.

CHOMSKY, NOAM, “A review of B. F. Skinner’s Verbal Behavior”, en *Language* 35, núm. 1, 1959, pp. 8-14.

CUQ, JEAN-PIERRE, *Dictionner de didactique du français langue étrangère et secondes*, París, CLE International-ASDIFLE, 2003.

DELISLE, JEAN, “Définition, rédaction et utilité des objectifs d’apprentissage en enseignement de la traduction”, en García I. I. & J. Verdegal (eds.), *Los estudios de traducción: un reto didáctico*, Barcelona, Universitat Jaume I, 1988, pp. 13-43.

DURIEUX, CHRISTINE, *L’enseignement de la traduction: enjeux et démarches Meta*, *Translators’ Journal*, vol. 50, núm. 1, 2005, p. 36-47.

GERMAIN, CLAUDE, *Evolution de l’enseignement des langues/ 5000 ans d’histoire. Didactique de Langues étrangères*, Collection dirigée par Robert Gallison, CLE International, París, 1993.

HERNÁNDEZ ALARCÓN, MARÍA MAGDALENA, *La Politique Linguistique et l’avenir du français au Mexique: étude du cas de l’Universté de Veracruz*. Thèse de Doctorat, The University of Aston in Birmingham, 2005.

- HERNÁNDEZ, ALARCÓN, MARÍA MAGDALENA, BASURTO SANTOS, NORA MARGARITA Y CABRERA LORANCA, ANAÍS ELSA, *La planeación y la política de las lenguas extranjeras en el Porfiriato (1876-1910). Investigaciones sin Fronteras: New and enduring issues in foreign language education*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2016.
- HOWATT, A.PH.R.NTONY (1984). *A History of English Language Teaching*, Nueva York, Oxford University Press, 1984.
- HYMES, DELL, (1972), "On communicative competence", ein J.B. Pride and H. Golmes, (red.) *Sociolinguistics: Selected Reading*, Harmondsworth, Penguin, Books, 1972.
- LOPRIORE LUCILLA, (2006). *A la recherche de la traduction perdue: La traduction dans la didactique des langues*, en *Éla, Estudios de Lingüística Aplicada* 2006/1, núm. 141, 2006, consultado el 15 de julio de 2019 en <https://www.cairn.info/reveu-ela-2006-1page-85.htm>.
- LUQUE AGULLÓ, GLORIA, "El dominio de la lingüística lingüística aplicada", en *Revista Española de Lingüística Aplicada (Resla)*, núms. 17-18 (2004-2005), Universidad de Jaén, 2005, consultado el 14 de julio de 2019 en <https://dialnet-ElDominioDeLaLinguisticaAplicada-1983830.pdf>.
- SEARLE, JOHN. ROGERS, *Expressions and meaning: Studies in the theory of speech acts*, Cambridge University Press, 1979.
- TATILON, CLAUDE, *Traduire. Pour une pédagogie de la traduction*, Collection Traduire, écrire, lire, París, GREF, 1986, pp. 157-173.
- VINAY, JEAN, P. Y J. DARBELNET, J., *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, París, Didier 1977.

ÍNDICE

Presentación

NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO Y MARÍA DEL PILAR ORTIZ LOVILLO
7

La música del silencio. Notas sobre la traducción

ELIZABETH CORRAL 15

Carlos Fuentes, traductor e intérprete

RAYMUNDO MARIN COLORADO 41

La recepción de Carlos Fuentes en Rumania

ILINCA ILIAN Y ALINA ȚIȚEI 65

Medio siglo de Carlos Fuentes en el idioma Serbio (Serbo-Croata)

BOJANA KOVAČEVIĆ PETROVIĆ 105

Al otro lado del espejo. Traducciones simétricas en *Cuerpos y ofrendas* de Carlos Fuentes

MERCÉDESZ KUTASY 125

De paseo en Tlaltipac. La presencia de mitología mesoamericana en dos cuentos de Carlos Fuentes. Un proceso de traducción cultural

MAXIMILIANO SAUZA DURÁN 145

Aura de Carlos Fuentes: algunos problemas de su traducción al francés

JOSÉ MIGUEL BARAJAS GARCÍA 169

La escritura imposible: poética de la traducción y legado paradójico en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

RODRIGO GARCÍA DE LA SIENRA 203

El Corno Emplumado / The Plumed Horn: poesía, traducción y subversión

YASMÍN ROJAS PÉREZ 231

La vocación de traducir. Cuatro autores del canon en Latinoamérica

MARÍA DEL PILAR ORTIZ LOVILLO 251

La traducción, un recurso pedagógico en la enseñanza-aprendizaje de lenguas extranjeras

MARÍA MAGDALENA HERNÁNDEZ ALARCÓN 275

Siendo rectora de la Universidad Veracruzana
la doctora Sara Ladrón de Guevara,

CARLOS FUENTES Y LOS HORIZONTES DE LA TRADUCCIÓN LITERARIA
Coordinado por Norma Angélica Cuevas Velasco y Ricardo Corzo Ramírez,
se terminó de imprimir en octubre de 2020.

Se usaron tipos Minion Pro 8:10, 9:16, 10:16 y Myriad Pro 13:16 puntos.
Edición al cuidado de Claudia Domínguez Mejía y Estrella Ortega Enríquez.