



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Lingue e letterature europee, americane e
postcoloniali
Ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

**Aquí los horizontes resisten. La traducción
como viaje hermenéutico en lo fantástico
hispanoamericano del siglo XX**

Relatrice

Ch. Prof.ssa Margherita Cannavacciuolo

Correlatori

Ch. Prof. Giorgio Brianese

Ch. Prof.ssa Susanna Regazzoni

Laureanda

Laura Brigante

Matricola 841047

Anno Accademico

2016 / 2017

[...] finalmente l'orizzonte torna ad apparirci libero, anche ammettendo che non è sereno, finalmente possiamo di nuovo sciogliere le vele alle nostre navi, muovere incontro a ogni pericolo; ogni rischio dell'uomo della conoscenza è di nuovo permesso; il mare, il nostro mare, ci sta ancora aperto dinanzi, forse non vi è ancora mai stato un mare così «aperto».

FRIEDRICH NIETZSCHE

ÍNDICE

Introducción	2
1. La traducción más allá de la disciplina científica	7
1.1 <i>Después de Babel</i> y el planteamiento hermenéutico de la traducción	9
1.2 Miradas sobre lo fantástico	13
1.3 El fenómeno hermenéutico	18
1.4 Desde una nueva perspectiva de lo fantástico	25
2. Escritura resbaladiza: José Emilio Pacheco	27
2.1 “No perdura”	28
2.2 “Non permane”	31
2.3 El límite de la mirada	34
2.4 Los lugares fracasados	37
2.5 Otros escorzos fantásticos	41
3. El reto boliviano: Óscar Cerruto	46
3.1 “Los buitres”	48
3.2 “Gli avvoltoi”	53
3.3 Viaje en las penumbras	58
4. Un caleidoscopio de posibilidades: Silvina Ocampo	67
4.1 “Átropos”	69
4.2 “Atropo”	70
4.3 Habitar la enunciación	72
4.4 Las imágenes en la opacidad del lenguaje	85
Conclusión	89
Bibliografía	92
Páginas web consultadas	101
Diccionarios consultados	103

Introducción

El presente estudio ha sido posible gracias a lo que hace dos años surgió desde otro trabajo, donde se analizaba un relato de Silvina Ocampo a través de su traducción. Las palabras que cerraban dicho trabajo eran conclusiones que –ahora bajo una mirada menos ingenua– han dado paso a una experiencia nueva, enriquecedora y fascinante. Así pues, el interés hacia la literatura fantástica hispanoamericana del siglo XX –cuya importancia no se pone en discusión y cuya crítica no carece de aportaciones– nació al principio de mi camino académico. En este sentido, la elección de dicho tema ha conllevado mucho esfuerzo para orientarse con cuidado entre los estudios dedicados. Sin embargo, lo que distingue el presente trabajo con respecto a los anteriores es la perspectiva que se adopta, es decir el planteamiento hermenéutico de la traducción como categoría interpretativa de la literatura fantástica.

El objeto del presente estudio es, por ende, la traducción e interpretación de tres relatos fantásticos, es decir, “No perdura”, de José Emilio Pacheco, “Los buitres”, de Óscar Cerruto y “Átropos”, de Silvina Ocampo. Cabe subrayar desde el principio que este estudio no tiene pretensiones de categorización, sino que trata de narrar lo que surge durante la incursión en el lenguaje de un texto a la hora de traducirlo. No es, por ende, un estudio sobre cuestiones de la práctica de la traducción o de Traductología. El deseo que lo anima es el de ofrecer una interpretación de los relatos fantástico a partir de su esencia que se da a través del lenguaje. En este sentido, el planteamiento crítico que se adopta no procede directamente de las teorías, sino que es el texto el que habla al intérprete que se pone a su escucha y le pide acudir a las teorías, que funcionan como herramientas descriptivas y, luego, críticas.

En esta dirección, el primer capítulo es una premisa donde se esbozan algunos estudios que hay que considerar para la lectura del trabajo. Lo que se hace es presentar la idea que ha guiado este estudio; de ahí que haya sido necesario abordar la cuestión de la traducción, de la crítica de la literatura fantástica y del fenómeno hermenéutico. A propósito de la traducción se ha tomado como base el trabajo de George Steiner y su mirada hermenéutica sobre la traducción. Hay que subrayar que, a partir del título de la obra, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción* (1975, 1992), Steiner pone de manifiesto su intención de ensanchar la mirada sobre la traducción; de hecho, deja claro el deseo –que en realidad es una necesidad– de una reflexión que abarque la cuestión

del lenguaje. Ese apartado se propone, en definitiva, explicar el tipo de uso que se hace de la traducción, y aclarar que sirve para la hermenéutica del texto, con el objetivo de devolver una interpretación que no represente de ninguna forma una respuesta definitiva. El capítulo sigue con la presentación de algunas teorías críticas de la literatura fantástica; en particular, se habla de los estudios de Tzvetan Todorov y David Roas, ya que, si por un lado estos análisis son importantes, pues subrayan nudos fundamentales de lo fantástico, por el otro, ha sido necesario alejarse desde sus perspectivas. Este apartado, por ende, tiene el objetivo de señalar aspectos interesantes de lo fantástico a través de los estudios críticos anteriores pese a no compartirlos en su totalidad. La gratitud hacia Todorov se debe al hecho de que su investigación ha sido fundacional para los críticos de tal ámbito, que han empezado a plantearse la cuestión a partir de su obra. Por lo que se refiere a David Roas, se aprecian sus investigaciones debido al acento que se pone sobre los cambios del concepto de realidad que se ha dado desde el principio del siglo XX. De ahí que se haya insistido sobre el vínculo que lo fantástico tiene con el mundo extratextual, lo que, sin embargo, no debe confundirse con la categorización de una obra a partir de su recepción. Desde el apartado sucesivo se aborda el fenómeno hermenéutico ofreciendo unas pautas de la filosofía de Hans-Georg Gadamer y su idea del arte. Su investigación se centra en la aclaración de la autonomía de la obra de arte con respecto a la conciencia estética. El concepto del juego pone de manifiesto la relación que se establece entre un sujeto –el lector– y una obra que en el caso de la literatura se constituye a través del lenguaje. En este sentido, se ha reflexionado sobre la idea de la ‘fusión de horizontes’ con respecto a la experiencia hermenéutica del traductor de relatos fantásticos. De hecho, resulta evidente la responsabilidad que él tiene a la hora de hacer incursión en el texto, puesto que debe hacerse cargo de los límites de su horizonte para entrar en otro que, en este caso, presenta una realidad que pone en discusión lo conocido. Con relación a esto, se han introducido las observaciones de Rosalba Campra (2000; 2001) quien, por lo que atañe a la crítica de lo fantástico, es la que más comparte la visión que se adopta en este trabajo, es decir una no-pretensión clasificadora. Lo que cierra esta primera parte del estudio es la toma de conciencia del poder ontológico y desvelador de la traducción como soporte a la crítica literaria, algo que acompaña el intérprete durante su viaje al interior del terreno escurridizo de lo fantástico.

Ahora bien, a partir del segundo capítulo se abre el camino hacia la interpretación a nivel práctico. El primer relato que se ha elegido es “No perdura” de José Emilio Pacheco (1939-2014), una de las figuras centrales en el panorama literario mexicano del siglo XX. La traducción del cuento no ha planteado problemas desde el punto de vista de la comprensión; el texto, de hecho, resulta bastante claro desde su primera lectura. Este apartado se ha centrado en el tipo de subversión que se da a través de la superación del límite entre realidad y ficción, hasta poner en discusión sus respectivas veracidades. En el último apartado del capítulo se ha ensanchado la mirada hacia las experimentaciones de lo fantástico por parte del autor, cuestionando los varios tipos de transgresión en otros relatos recogidos en la misma sección de “No perdura”.

Óscar Cerruto (1912-1981) es el protagonista del tercer capítulo, donde se presenta una interpretación del relato “Los buitres”, lo que, como se declara en el título del capítulo, ha constituido un desafío. La literatura boliviana es, en general, poco considerada en los estudios literarios hispanoamericanos en Italia y en Hispanoamérica y, de hecho, hace poco tiempo he tenido la suerte de conocer la obra de Óscar Cerruto. La elección de insertar uno de sus relatos en este trabajo se debe al hecho de que su narrativa breve se coloca perfectamente en la presente investigación, ya que se trata de literatura fantástica. Asimismo, el hecho de que Cerruto sea desapercibido en Italia ha constituido un estímulo más en adentrarse en su literatura, con el consiguiente descubrimiento de un autor refinado y poliédrico, cuyos textos desafían al intérprete a través de un lenguaje particularmente denso y elaborado. Así pues, paralelamente al tema del relato elegido, el tercer capítulo es un viaje en un espacio nuevo, poco conocido pero a la vez muy sugerente.

El estudio se concluye con un relato de una autora que ya desde algunos años está en el centro de mis estudios, es decir Silvina Ocampo (1903-1993). El panorama literario argentino del siglo XX es, a todos los efectos, reconocido y protagonizado por personalidades cuya fama no se pone en discusión. Silvina Ocampo, en cambio, pese a su afiliación al mundo intelectual de su época, resulta haber sido dejada de lado por la crítica hasta hace algunos años. En el capítulo que se le dedica se ha elegido el relato “Átropos”, que forma parte de su última obra, *Cornelia frente al espejo* (1988); es este el texto más complejo que hasta ahora he encontrado en su narrativa, lo que se trata de demostrar en este estudio. En este caso, la interpretación y la traducción se han visto fuertemente

obstaculizadas precisamente por la sofisticación del lenguaje y por la figura ambigua del narrador. El papel de la traducción ha sido el de obligar a reflexionar continuamente y a no abandonar las tentativas de comprender, de ofrecer una interpretación del relato que, por supuesto, no tiene la pretensión de ser una respuesta definitiva.

Por lo que se refiere a la bibliografía, ha de señalarse la necesidad de limitar los textos elegidos, puesto que habría que añadir mucho más a lo que se ha recogido. Para empezar, se han insertado en la bibliografía mínima los principales textos narrativos de los autores considerados y no su obra total. En el apartado crítico se han incluido artículos que se han utilizado en el trabajo, como también otros que pueden ayudar al lector a la hora de profundizar su conocimiento de los autores. Uno de los deseos que anima este estudio es precisamente el de echar luz sobre escritores refinados que, en mayor o menor medida, resultan desapercibidos en Italia. La bibliografía general ha exigido una reflexión atenta en un contexto delicado, puesto que es la que más sostiene la idea central que se propone en esta investigación. Como se ha señalado, pese a ser una investigación de crítica literaria, el presente estudio se sirve de un corte marcadamente interdisciplinario, pues el objetivo es el de ensanchar la mirada sobre lo fantástico. De ahí que se haya llevado a cabo la selección bibliográfica a partir de criterios de relevancia. Por lo que se refiere a la crítica de la literatura fantástica y a la teoría de la traducción, se han indicado textos que pueden esbozar un marco sobre el estado de la cuestión. En cuanto a la filosofía, se han incluido estudios de apoyo para entender la hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer. Cabe aclarar que la decisión de añadir unos textos de Martin Heidegger se debe principalmente a una cuestión de honestidad intelectual, pues resulta evidente su influencia en las obras de Gadamer y Steiner. Por último, se vuelve a subrayar que la selección presentada parte de lo que el texto literario ha solicitado a lo largo de la investigación.

En definitiva, ha de insistirse sobre el deseo central de este trabajo, que, durante su camino, se propone expandir la mirada hacia lo fantástico en Hispanoamérica en el siglo pasado. Se han elegido tres autores de países diferentes, cada uno con su propia tradición; sin embargo, el presente estudio trata de ir más allá de los confines tanto geográficos como culturales. Así pues, se traza un camino en que la traducción acompaña a través de un continente en una incursión en el lenguaje, dando la oportunidad de conocer nuevos mundos literarios. El planteamiento hermenéutico permite, por lo tanto, adoptar

una actitud de apertura hacia el texto, para que después de la traducción se vuelva al original para plantear o reforzar su interpretación crítica; de esta forma, la vuelta al original se convierte en una oportunidad para relatar la experiencia interpretativa llevada a cabo una vez terminado el juego que la obra ha impuesto.

1. La traducción más allá de la disciplina científica

Como se ha dicho antes, la intención de este trabajo no es la elaboración de una teoría sobre la traducción, sino, a través de lo que surge en su proceso, dar paso a una nueva mirada hacia la literatura fantástica hispanoamericana del siglo XX. De ahí la necesidad de hacer unas reflexiones acerca de algunos postulados teóricos para entender mejor los problemas que han abierto estas pistas de investigación.

Desde la antigüedad el problema de la traducción ha sido objeto de muchos debates, con el consiguiente nacimiento de una historia propia, de un verdadero *corpus* crítico donde se puede observar el tema desde más perspectivas. El concepto de ‘historia de la traducción’ implica la necesidad de hacer unas distinciones epistemológicas según diferentes planteamientos, como bien ha observado Bruno Osimo (2015: 1) al principio de su trabajo, *Storia della traduzione* (2002). En este caso se admite la dificultad de síntesis, debida tanto a la gran cantidad de producción literaria, como a los distintos aspectos en que se centran las diferentes teorías. En su obra, Osimo recoge las reflexiones de varios pensadores que han contribuido a la elaboración del concepto de traducción durante los siglos. Observando el índice de este texto queda claro que el recorrido del asunto se organiza a pesar de los contextos; a partir del siglo XX –el siglo del lenguaje– las teorías propuestas se ordenan en grupos según su origen disciplinar: traductores, escritores y lingüistas, por un lado, psicólogos, filósofos y semiólogos por el otro. El último capítulo, “La scienza della traduzione”, con su título establece un pacto de lectura significativo, ya que se llega a clasificar la traducción como una ciencia, debido a la mayoría de las investigaciones que se hicieron a partir de los años Setenta. A este propósito resultan interesantes las palabras de Hurtado Albir¹:

La traducción es una habilidad, *un saber hacer* que consiste en saber recorrer el proceso traductor, sabiendo resolver los problemas de traducción que se plantean en cada caso. La traducción más que un *saber* es un *saber hacer* [...].

En cambio, la Traductología es la disciplina que estudia la traducción; se trata, pues, de un saber *sobre* la práctica traductora. La Traductología es una disciplina científica [...]. (2011: 25)

¹ *Traducción y Traductología: introducción a la Traductología* (2001).

Este es, a nivel general, el camino por donde se mueven actualmente los estudios, es decir se hace una distinción entre lo que atañe los ejemplos prácticos, los problemas concretos, y lo que, en cambio, se refiere a la teoría. El presente estudio no parte desde estos presupuestos y no coincide en la definición de la Traductología como «disciplina científica». De hecho, el planteamiento que aquí se propone se aleja de la pretensión de este carácter científico-teórico, para acercarse a la puesta en discusión misma de la expresión ‘teoría de la traducción’. Puede parecer atrevido citar en esta ocasión las declaraciones de Martin Heidegger en su *Carta sobre el humanismo* (1946)², cuando habla de la relación entre ciencia y filosofía: «la filosofia è perseguitata dal timore di perdere in considerazione e in valore se non è una scienza. Questo fatto è considerato una deficienza ed è assimilato alla non scientificità» (2008: 33). De alguna forma, lo mismo se puede decir de las teorías de la traducción, que han llevado los estudios a encasillar este asunto dentro el espacio de la ciencia. Dicha palabra está cargada de un rasgo de juicio –quizá debido a su abuso–, y señala ese uso marcado donde lo que se acompaña con ella asume simultáneamente dignidad y legitimación. Hay que adelantar unas observaciones de George Steiner en *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción* (1975, 1992) para aclarar la cuestión:

Esistono teorie nelle scienze esatte e applicate. Devono avere un valore predittivo, possono essere vagliate definitivamente, dimostrate o refutate. [...] Nessuno di questi criteri vale nel campo delle scienze umane. Nessuna configurazione o classifica di materiale filosofico o estetico ha un valore predittivo. La dimostrazione o refutazione di un giudizio estetico o filosofico è inconcepibile. [...] Di conseguenza considero improprio l’uso attuale e ubiquito³ della parola e categoria «teoria» applicata alla poetica, all’ermeneutica, all’estetica [...]. (2004: 16)

Lo que en cambio Steiner propone como término en lugar de «teoría» es una «metafora del trabajo» (*Ibid*: 17), y su propuesta consiste precisamente en una narración de un proceso, lo que este estudio comparte en su camino.

² Por lo que se refiere a Martin Heidegger, George Steiner y Hans-Georg Gadamer hay que admitir la dificultad en encontrar sus obras en lengua española. De ahí que a lo largo del trabajo se haya decidido recoger las citas de sus obras en italiano. Es más, por lo que se refiere a Gadamer obsérvese lo que dijo durante una entrevista a propósito de la traducción de *Verdad y método I*: «*Verdad y método* está correctamente traducido al español y, sobre todo, al italiano, gracias a la labor de Vattimo». (Colina Pérez, Fernando, Jalón Calvo, Mauricio, 1996: 18). Sin embargo, para mantener cierta fluidez se han incluido los títulos de las obras en español en el interior del texto.

³ El significado de esta palabra no entra en los diccionarios de la lengua italiana. Se considera como adjetivo derivado del término ‘ubiquità’ y se aprecia su uso al referirse a la frecuencia con la que la palabra ‘teoría’ se utiliza.

La imposibilidad de coincidir con la definición de Traductología se debe, por ende, al camino de este trabajo que se desarrolla según una reflexión hermenéutica. De ahí que el estudio se centre en la interpretación de los textos sin pretender encontrar pautas teóricas y prácticas que podrían constituir un esquema de la traducción⁴. En cambio, lo que se muestra es el acto interpretativo, fundacional a la hora de traducir, que por supuesto se sirve también de lo que los investigadores han propuesto. En definitiva, el presente estudio no puede colocarse en el ámbito de la Traductología, puesto que la traducción se considera como viaje hermenéutico que conlleva una interpretación de los textos de manera más amplia. Por lo tanto, la «disciplina científica» que se ha mencionado no se considera como base de esta investigación, ya que el oficio de la traducción se convierte aquí en categoría hermenéutica a través de la cual se puede comprender e interpretar el texto literario desde un punto de vista crítico.

1.1 *Después de Babel* y el planteamiento hermenéutico de la traducción

Las precedentes observaciones sirven, ahora, para presentar la obra que se asume como base de este trabajo por lo que se refiere a la traducción, es decir *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción* de George Steiner que, como dice el propio autor (2004: 9), tiene el objetivo de hacer patente un nuevo espacio de discusión. En primer lugar, es necesario detenerse un momento en los paratextos de este volumen, que funcionan como pista para orientarse durante la lectura.

Lo primero que se quiere destacar es, sin duda alguna, el problema de la recepción del texto; en el prólogo de la segunda edición, Steiner escribe con firmeza que la escritura de *Después de Babel* tuvo lugar en una condición de marginación por parte de la comunidad académica que, sin embargo, se atrevió en algunas ocasiones a apropiarse de sus ideas sin reconocerle ninguna autoría. Lo que él afirma es que la acritud con que se acogió en la Academia *Después de Babel* se debía al miedo frente al desafío que la obra

⁴ Hay que destacar que esta premisa no implica un rechazo total de las teorías, ya que se considerará el modelo interpretativo de Steiner. Sin embargo, lo que se ha dicho es necesario para dejar clara la intención general del trabajo que no quiere proponer un nuevo esquema de carácter metodológico y científico sobre la teoría de la traducción. En este estudio se considera que la propuesta de Steiner no se inserta dentro del ámbito de la Traductología dado que el propio autor expresa sus dudas a propósito de esta definición.

proponía, es decir, una mirada que abarca la cuestión de la traducción a través de un diálogo más amplio entre filosofía, sensibilidad poética y lingüística. Dicha alianza que es necesaria, y de manera imperativa, a la hermenéutica. Este es precisamente el segundo punto que se enfoca en el prólogo, y aquí el autor deja muy claro el centro novedoso de su trabajo:

Ma prima di *Dopo Babele*, non c'erano stati sforzi globali per mettere a fuoco le relazioni interattive fra i vari campi della retorica, della storia e della critica della letteratura, della linguistica e della filosofia linguistica. Non c'erano stati tentativi ordinati e particolareggiati di situare la traduzione al cuore della comunicazione umana o di esaminare come le costrizioni alle quali sono sottoposte la traducibilità e le potenzialità di passaggio fra lingue diverse richiedono, al livello più immediato e più fondamentale, un'indagine filosofica sulla consapevolezza e sul significato del significare. [...] Ciononostante, e benché *Dopo Babele* non sia mai andato fuori stampa, i linguisti dell'università e quelli che teorizzano sulla traduzione o pretendono insegnarla lo considerano tuttora come l'atto irritante e anarchico di un invasore dall'esterno. (*Ibid*: 9-10, 11)

En el paso citado se ve de forma más clara la idea de Steiner, que considera fundamental una reflexión sobre el lenguaje –o sea sobre Babel– si se quiere abordar seriamente el asunto de la traducción; de hecho, a lo largo de toda la obra se mantiene esta relación. A partir del cuarto capítulo, “Le pretese della teoria”, se abre la vía hacia la formulación de Steiner; lo que se hace es una división –si bien se admitan las perplejidades sobre las líneas de demarcación– en cuatro etapas de los estudios sobre la traducción. La primera fase, que va desde Cicerón hasta finales del siglo XVIII, se enfoca en el aspecto empírico del asunto, ya que las reflexiones pertenecen, en general, a la experiencia de los traductores mismos y sus comentarios. Este período deja paso a otro, en que la cuestión de la traducción se pone en relación con un contexto más amplio abordando los temas del lenguaje y de la mente (*Ibid*: 288)⁵. La investigación es hermenéutica y se centra en el significado de la ‘comprensión’, de ahí que toda la cuestión se convierta en un problema filosófico, con particular reflexión sobre las relaciones entre los idiomas. Se llega a la tercera etapa de los estudios, que se coloca a partir de la década de los Cuarenta del siglo XX, donde las teorías se centran en la lógica, la lingüística y los estudios se mueven en

⁵ Se señalan como exponentes de esta fase A.W Schlegel, Humboldt, Goethe, Benedetto Croce y W. Benjamin entre otros. En particular, Steiner cita como hito de este cambio el aporte de Friedrich Schleiermacher con el ensayo *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* de 1813. Cfr. Schleiermacher Friedrich (1993), *Sui diversi metodi del tradurre*, en *La teoria della traduzione nella storia* cit., pp. 143-179.

el marco de la contrastividad y la comparación. A pesar de que esta etapa no se ha acabado, entorno a los Setenta hubo otra, como consecuencia de la recuperación del planteamiento hermenéutico bajo la influencia de Martin Heidegger y Hans-Georg Gadamer. Como señala Steiner (2004: 289) esto se debe a cierta desconfianza hacia las teorías sobre la traducción mecánica de las décadas precedentes. Sin embargo, si es verdad que la investigación hermenéutica caracterizó la ya mencionada segunda fase, ahora la cuestión se puede abordar desde una perspectiva más completa y filosóficamente más argumentada. Este es el punto crucial desde que se desarrolla el nuevo espacio de discusión que *Después de Babel* ofrece, y eso es lo que este trabajo se propone considerar en relación a la literatura fantástica. La traducción, de hecho, ofrece un «terreno critico sul quale verificare le ipotesi» (*Ibid*: 289) –hipótesis interpretativas o sobre el lenguaje, por ejemplo– y, además, se verá cómo en este espacio se pueden observar dinámicas que van más allá de toda teorización y categorización. Sin embargo, no se puede olvidar la pregunta esencial que mueve todos estos estudios, es decir la cuestión sobre la posibilidad o imposibilidad de la traducción. Este trabajo pone en discusión precisamente esta pregunta, puesto que la reflexión que es necesaria es sobre el concepto mismo de traducción.

La hermenéutica representa el eje central desde que se despliega un discurso que conduce el asunto sobre la traducción hacia otro nivel, donde ya no se puede considerar como una disciplina científica, sino que es imprescindible su cuestionamiento a través de una mirada más amplia. «L'interpretazione», intesa come ciò che conferisce al linguaggio una vita che trascende il momento e il luogo dell'immediata espressione o trascrizione, è l'oggetto del mio studio» (*Ibid*: 53), esta afirmación conduce directamente a los estudios de Hans-Georg Gadamer sobre la hermenéutica en su obra maestra *Verdad y método I* (1960), cuya influencia en el trabajo de Steiner será evidente. El aporte principal de Gadamer ha sido la extensión del concepto de 'hermenéutica', que se puede considerar como el carácter totalizador de la filosofía. Dicho aporte consiste en un cambio del significado de la hermenéutica que se dio en el siglo pasado. De hecho, hasta entonces la palabra hermenéutica iba acompañada por otra –hermenéutica jurídica, bíblica– y se refería a la interpretación de textos específicos. En cambio, la hermenéutica filosófica postulada por Gadamer considera el fenómeno de la interpretación como algo que atañe

la totalidad de los fenómenos de la existencia. Esto quiere decir que, en general, cada acto de la vida coincide con un acto interpretativo.

Cabe ahora considerar el capítulo “Il moto ermeneutico”⁶ (*Ibid*: 354), que constituye el centro del trabajo de Steiner. Más que una teoría o un esquema, presenta un modelo de representación del acto de la traducción, según pautas hermenéuticas. Este movimiento se caracteriza por cuatro momentos; en primer lugar se habla de un «atto di fede» hacia el texto que se quiere traducir, puesto que el traductor percibe algo que tiene que comprender y transferir. Es una fase que se distingue por el riesgo que el traductor corre al elegir un texto, dando su confianza y encargándose del oficio de la transposición a su idioma. En segundo lugar, llega el momento de la «aggressione» del texto original, en que se da lugar a un proceso de conocimiento que es violento. Como cita Steiner, la referencia a Heidegger es evidente:

L’analisi pertinente è quella di Heidegger allorché concentra la nostra attenzione sulla comprensione in quanto atto, sull’accesso, intimamente appropriativo e pertanto violento, dell’*Erkenntnis* al *Da-sein*. Il *Da-sein*, la ‘cosa là’, ‘la cosa che è perché è là’, comincia veramente a esistere soltanto quando è compresa, cioè tradotta. [...]. Il contributo di Heidegger consiste nell’aver mostrato che comprensione, riconoscimento, interpretazione sono un modo compatto e inevitabile di attacco. Possiamo trasformare l’insistenza di Heidegger sul fatto che la comprensione non è un problema di metodo ma di essere primario, che «l’essere consiste nella comprensione dell’altro essere», nell’assioma più ingenuo e limitato secondo cui ogni atto di comprensione deve appropriarsi di un’altra entità [...]. (*Ibid*: 355-356)⁷

Esta segunda fase –como se verá sucesivamente– es la que provoca la dificultad mayor durante la experiencia de la traducción del relato fantástico. A esta le sigue un movimiento definido como «incarnazione», donde el significado y la forma se importan, en una dinámica de asentamiento entre las dos culturas, en que la lengua de llegada se cuestiona y re-estructura entrando en conflicto con la otra. La metáfora del cuerpo es sin duda la más adecuada, puesto que el proceso de traducción conlleva la posibilidad de asimilación o expulsión de los elementos extranjeros. La dialéctica de la incorporación, de hecho, presupone una modificación en términos de consumación y/o enriquecimiento.

⁶ Steiner define el movimiento hermenéutico como: «[...] l’atto di estrazione e di trasferimento appropriativo del significato [...]» (2004: 354).

⁷ Además de Gadamer, también Martin Heidegger influyó en gran medida en la obra de Steiner. Con respecto a las palabras recogidas cabe señalar la edición de *Essere e tempo* (2011) a cargo de Franco Volpi publicada por la editorial Longanesi.

Este discurso no se limita al ámbito del idioma de llegada, sino que se extiende al traductor en la totalidad de su ser. El ciclo hermenéutico se cierra con un cuarto estadio, la «restituzione»⁸, ya que después de la encarnación –que ha llevado consigo un movimiento dentro del texto, un encuentro casi físico⁹– el desequilibrio que ha surgido ha de ser arreglado. «L'atto ermeneutico deve essere compensativo», afirma Steiner (*Ibid*: 358), admitiendo también la dificultad de explicar este último estadio. De todas formas, lo que se subraya es la relación que al final se establece con la obra original; esta y su traducción viven en una reciprocidad dialógica que se asoma a un abanico de significados nuevos; la obra original tiene algo restituido de y a sí misma. En este sentido se puede hablar de un poder desvelador y ontológico de la traducción entendida como interpretación.

Por lo que se refiere a *Después de Babel*, se puede decir que el trabajo llevado a cabo por Steiner constituye sin duda un punto de partida hacia una nueva mirada; la elección de esta obra como base para el presente trabajo se debe, básicamente, a su propuesta que en lugar de ofrecer una teoría sobre la traducción asume el carácter de una *hermenéutica de la traducción*.

1.2 Miradas sobre lo fantástico

Ha llegado el momento de adentrarse en el *quid* de este trabajo, que se propone abarcar el asunto de la literatura fantástica hispanoamericana del siglo XX desde la perspectiva hermenéutica de la traducción que se acaba de presentar. Si es verdad que mucho se ha escrito sobre la teoría de la traducción, lo mismo se puede decir a propósito de lo fantástico, cuyas definiciones construyen un mosaico de indicaciones, de categorizaciones y pautas para identificar sus especificidades. Las perspectivas que en los años se han adoptado son las más diferentes, desde las investigaciones a partir de la recepción, las clasificaciones según los temas, los planteamientos mito-críticos, psicoanalíticos, estructuralistas. Sin embargo, aunque estos estudios sirven para hacer luz

⁸ A partir de aquí los términos de las fases propuestas por Steiner se utilizarán en español para dar mayor fluidez al texto.

⁹ Con relación a esto, Steiner describe el movimiento del traductor, que se agacha y se asoma hacia el texto que tiene que traducir.

sobre el tema, todavía hay divergencias y dudas sobre una definición unívoca. Los enfoques aludidos pueden funcionar para trazar un recorrido que considera varios aspectos de este asunto pero el presente trabajo se propone ensanchar la mirada sobre la cuestión, precisamente a través de lo que se hace patente gracias a la traducción. Así pues, hay que entender el porqué de esa dificultad a la hora de hablar de lo fantástico, y es a la vez necesario considerar elementos que proceden de las investigaciones hechas hasta hoy.

El relato fantástico propone un discurso que presenta su realidad, y, a su vez, está en relación con el mundo extradiegético; el problema que surge se da precisamente porque este mundo presentado en el texto está subvertido y en contradicción con respecto al que un ser humano –en un momento histórico dado¹⁰– establece y percibe como real. Este es el problema fundamental de la literatura fantástica que ha llevado la crítica a la elaboración de muchas teorías. No obstante, los críticos que se han interrogado con respecto a esto admiten las dificultades de abarcar el tema. Lo que es necesario es trazar un recorrido a lo largo de lo que ya se ha dicho sobre lo fantástico¹¹, para analizar los intentos de definición.

El primer texto que hay que mencionar es la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov, que se publicó en Francia en 1970. Este ensayo ha representado –y aún representa– un punto de referencia para los estudios sobre lo fantástico. En general, se pueden mover unas críticas hacia este trabajo, a partir de la definición de lo fantástico como género literario. Con respecto a esto, por el momento se prefiere otro tipo de definición –se habla en términos de ‘estilo’, ‘discurso’ hasta llegar a la ‘experiencia de lo fantástico’– puesto que los géneros literarios se entienden como la poesía, el relato, la novela, el ensayo, la obra teatral. Según la idea de Todorov, lo fantástico tiene que satisfacer tres condiciones:

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación natural y una explicación *sobrenatural*¹² de los acontecimientos evocados. A continuación, esta vacilación puede ser también experimentada por un personaje; así, el papel del lector está, por decirlo de algún modo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo, la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de

¹⁰ A este propósito, David Roas (2009: 101-102) recoge una cita interesante de David Deutsch: «Nuestro juicio acerca de lo que es real o no, siempre depende de las diversas explicaciones disponibles en cada momento [...]». Cfr. Deutsch, David (2002). *La estructura de la realidad*. Barcelona: Anagrama.

¹¹ Sobre lo fantástico hay muchos más textos, pero aquí se ha hecho una selección según la significatividad de los problemas que surgen desde los estudios elegidos, en relación con la totalidad del presente trabajo.

¹² Las cursivas son mías.

la obra. En el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación «poética». Estas tres exigencias no tienen un valor idéntico. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse. Sin embargo, la mayoría de los ejemplos cumplen las tres condiciones. (1981: 24)

Si bien hay dudas a propósito del concepto mismo de establecer condiciones de existencia de un tipo de discurso, una reflexión sobre la teoría de Todorov es necesaria. Con respecto al concepto de *vacilación*, se comparten las observaciones de David Roas (2009: 103), quien subraya la inadecuación de este término:

[...] lo fantástico se define y distingue por proponer un conflicto entre lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector. (2009: 103)

En los dos casos, parece que las reflexiones sobre lo fantástico tienen un vínculo muy fuerte con la recepción, como si la condición misma de este estilo descansara en el efecto que procede de su lectura. Si se observa atentamente, el análisis de Todorov sí tiene esta relación con el lector, ya que la primera condición de existencia consiste precisamente en esta *vacilación*. Sin embargo, por otra parte, la idea de Roas es diferente¹³; su investigación, por supuesto, describe lo fantástico en relación a un lector, pero lo hace desde una perspectiva de diálogo, donde lo inexplicable que da lugar a la existencia de este estilo se hace evidente en esa misma experiencia de conflicto entre lo que el texto ofrece al lector, o sea algo que pone en duda su capacidad de explicación, y su bagaje de conocimiento. Este aspecto se profundizará sucesivamente, ahora basta con señalar la diferente actitud de los dos críticos; con lo cual, se puede afirmar que el planteamiento estructuralista de Todorov aparece inadecuado ya que el centro de su definición se enfoca en un parámetro receptivo que va en contradicción con el ser autónomo del texto. Sin

¹³ Aquí se señala que esta es la interpretación del estudio de Roas, ya que él mismo afirma: «La participación activa del lector es, por lo tanto, fundamental para la existencia de lo fantástico: necesitamos poner en contacto la historia narrada con el ámbito de lo real extratextual para determinar si un relato pertenece a dicho género» (2002: 20). Lo que se cuestiona en este caso es el uso de la palabra ‘existencia’, que de hecho llevaría la reflexión del crítico más cerca a la recepción; quizá sería mejor hablar de la participación activa del lector como posibilidad de lo fantástico de hacerse más evidente. Sin embargo, su planteamiento puede ser estimulante para las consideraciones que se hacen en este estudio.

embargo, se aprecian algunas consideraciones tuyas, sobre todo su esfuerzo en describir las pautas que delimitan estilos como lo maravilloso y lo raro. Se trata de una tentativa que va hacia la formalización y que puede ser muy útil para un primer acercamiento a lo fantástico y, a pesar de todo, es un trabajo con que cualquier estudioso de este asunto tiene que medirse. Otra cuestión que se quiere abordar brevemente se refiere al uso del término *sobrenatural*; tanto Todorov como Roas y otros críticos utilizan esta palabra, con referencia a los acontecimientos que se desarrollan en el relato fantástico. Así pues, si se asume que la característica fundamental de lo fantástico es lo inexplicable, es evidente que surge un problema, de modo que sería muy útil empezar por unas definiciones. Según la Real Academia Española *sobrenatural* se refiere a lo «que excede los términos de la naturaleza»¹⁴; en cambio, el *Diccionario de uso del español* María Moliner, se detiene en una explicación más consistente: «Se aplica a lo que no ocurre según las leyes naturales: ‘Un milagro es un hecho sobrenatural’. O a las cosas relacionadas con las creencias religiosas y con la existencia del alma después de la muerte [...]» (2010: 2741). El diccionario Treccani, por su parte, define de manera más específica, analizando la extensión semántica de la palabra, en concreto: «che trascende i limiti dell’esperienza e della conoscenza umana (equivalente quindi a *trascendente*)»¹⁵. Las primeras dos definiciones resultan poco apropiadas; el hecho de considerar algo como sobrenatural implica de por sí una explicación, ya que se relaciona con algo que, aunque no se entienda, se justifica por algo de alguna manera identificado. El ejemplo dado en el *Diccionario de uso del español* María Moliner es clarificador: su afirmación «‘Un milagro es un hecho sobrenatural’» describe una experiencia en que un hecho se ha resuelto, no se sabe precisamente cómo, pero se supone una intervención divina, y lo inexplicable pierde su significado, ya que se otorga legitimidad a lo que no se entiende por la acción de alguien o algo cuya existencia se supone y acepta. Esta observación puede parecer demasiado minuciosa, pero es necesaria, pues el ámbito en que se mueve este estudio es engañoso y ya de por sí complicado por sus no resueltos.

Conviene insistir sobre la dinámica que se viene a crear durante la experiencia de lo fantástico. Cabe considerar las siguientes reflexiones de Roas:

En definitiva, la literatura fantástica pone de manifiesto la relativa validez del conocimiento racional al iluminar una zona de lo humano donde la razón está

¹⁴ *Diccionario de la lengua española*. 22a Edición electrónica, <http://dle.rae.es/?id=Y8S1zOB>

¹⁵ <http://www.treccani.it/vocabolario/soprannaturale>

condenada a fracasar. Todo esto nos lleva a afirmar que cuando lo sobrenatural no entra en conflicto con el contexto en el que suceden los hechos (la «realidad»), no se produce lo fantástico: ni los seres divinos (sean de la religión que sean), ni los genios, hadas y demás criaturas extraordinarias que aparecen en los cuentos populares pueden ser considerados fantásticos, en la medida en que dichos relatos *no hacen intervenir nuestra idea de realidad* en las historias narradas. En consecuencia, no se produce ruptura alguna de los esquemas de la realidad. (2002: 9)

De ahí la importancia de destacar la relación que lo fantástico tiene con el problema de nuestra realidad, ya que parece no poder coexistir con la que tenemos; el efecto que se produce procede de un patrón fundamental que se da a través del lenguaje. El relato fantástico existe en un espacio en que se recrea mayor verosimilitud, puesto que el juego que se da surge precisamente por este conflicto establecido por lo que se presenta como inexplicable en un marco situacional aparentemente cotidiano y conocido. Hay que hacer un ejemplo de comparación con la literatura de lo maravilloso, de lo sobrenatural –y aquí sí que la definición cabe– que puede ser aclaratorio; de hecho, dicha literatura no presenta algo inexplicable, sino que se acepta lo que propone como otro mundo autónomo, con sus leyes que funcionan en una coherencia dada. De esta forma, la literatura maravillosa no implica en su existencia la intervención de una idea de realidad precedentemente conocida y compartida, puesto que el pacto ficcional resulta aceptado por y cómodo para el lector. Su idea de realidad no se interpela y cuestiona, con lo cual la exigencia de verosimilitud queda satisfecha en la medida en que la construcción de ese mundo no contradice el mundo experimentado por el lector, lo que coincide con un alejamiento mayor entre ficción y realidad extratextual. Para dar un ejemplo, se puede pensar en la saga de *Star Wars*, donde el creador de la serie, George Lucas, ha logrado inventar otro mundo. *Star Wars* no obliga al espectador a una mirada referencial, y tampoco cuestiona su idea de realidad, puesto que desde el principio se marca una distancia con el mundo que se conoce. De hecho, cada episodio empieza con la misma frase, es decir «Hace mucho tiempo en una galaxia muy muy lejana», recurso, este, que funciona como premisa para establecer un pacto ficcional en que la lejanía y la separación de las realidades quedan muy claras. Es a partir de la frase de apertura que el espectador se compromete con lo que ve y lo acepta como verdad, siendo la historia presentada colocada en un mundo declaradamente separado del suyo.

Este vínculo mayor de lo fantástico con el mundo extratextual no representa una existencia referencial de lo fantástico, su esencia no se da allí, sino que es una condición

de la obra, y del juego que entabla. En conclusión, fijense una vez más en las palabras de Roas: «Y la literatura fantástica nos obliga, más que en ninguna otra, a leer referencialmente los textos [...]» (2002: 26); aquí se señala el verbo ‘obligar’, cuyas implicaciones semánticas sirven para dar paso a otro concepto que en este trabajo es fundamental. De hecho, a la hora de hablar de una obligación ofrecida por un texto, es evidente cómo se da vuelta a la visión receptiva; así pues, queda un poco más clara la involucración del lector en las leyes que la obra manda. Con esto se quiere insistir sobre el hecho de que la naturaleza de toda literatura reside en su narración de por sí y no se da en el acto de la lectura.

1.3 El fenómeno hermenéutico

A lo largo del trabajo ya se ha mencionado la influencia de los estudios de Hans-Georg Gadamer sobre la obra de Steiner y sobre la filosofía del siglo XX en general. En el prólogo a la primera edición italiana¹⁶ de *Verdad y método I*, Gadamer explica que su obra es filosófica y se niega a ser un estudio metodológico sobre las ciencias de la interpretación. De manera similar, este trabajo considera su obra para hacer unas reflexiones que sirven para proponer una nueva visión de lo fantástico, sin pretender formular un esquema definitivo del estilo.

En el capítulo “L’ontologia dell’opera d’arte e il suo significato ermeneutico” de *Verdad y método I*, se puede observar su idea de *juego*:

Quando, a proposito dell’esperienza dell’arte, parliamo di gioco, questo termine non indica il comportamento o lo stato d’animo del creatore o del fruitore, e in generale la libertà di un soggetto che si esercita nel gioco, ma l’essere dell’opera stessa. Già nell’analisi della coscienza estetica avevamo visto come la contrapposizione di una coscienza estetica e di un oggetto non rende ragione di quel tipo di esperienza. Per questo il concetto di gioco ha per noi una grande importanza. (2012: 227)

Esta reflexión sirve para problematizar la sustancia ontológica de la obra de arte que, en su opinión, no estriba en la relación entre un objeto y una conciencia estética. Desde el principio, Gadamer subraya el hecho de que el problema de la esencia del juego no puede

¹⁶ La primera edición italiana de *Verità e metodo I* se publicó en 1972.

solucionarse según la reflexión que el jugador hace sobre el hecho de jugar. El juego implica una inmersión total por parte de él, que entra y se somete a sus reglas; con lo cual, la esencia del juego se da y se reproduce a través de la experiencia en la que «*ogni giocare è un esser-giocato*» (2012: 237). Es más, la esencia del juego es algo que abarca y modifica a quien la hace.

Ahora bien, si esta es la metáfora que Gadamer utiliza para mostrar la esencia de la obra de arte, hay que volver a las definiciones de lo fantástico. En primera instancia, es evidente que si se parte de esta idea surge un problema que se refiere a los estudios que se han hecho y de que se ha brevemente discutido aquí. De hecho, se ha visto cómo en investigaciones consideradas la existencia del fantástico se justifica básicamente por su efecto sobre el lector, es decir por su jugar. En cambio, en este estudio se quiere cambiar el enfoque, consecuentemente a las reflexiones de Gadamer con relación a su idea de juego. En el discurso fantástico se ve de manera particular esta especificidad de la obra de arte, que es autónoma en su esencia y se propone como juego, es decir con sus reglas. Esto se debe al hecho de que la modificación que vive quien la experimenta es más visible, ya que lo que se cuestiona es la idea de realidad que el lector tiene, o sea algo que tiene significado existencial y que encuentra más resistencia en ser puesto en discusión. Con respecto a la resistencia hay que insistir sobre lo que se percibe y conoce como realidad. En el ámbito de la literatura fantástica ya se ha destacado que lo que el texto sugiere es la intervención de una concepción de realidad en un momento histórico, lo que coincide con convenciones culturales y conocimientos dados. Ahora bien, si en el siglo XIX se identifican como recursos de lo fantástico tópicos como el vampiro o el fantasma, es evidente que con la llegada del siglo XX se ha dado un cambio significativo.

Retómese a este respecto el estudio de Roas de 2009, donde se destaca precisamente la identificación de la dicotomía real-imposible a pesar de la Historia; aquí el crítico propone su análisis del fantástico en un contexto contemporáneo, en relación con la desestabilización de la realidad que procede, en particular, de las investigaciones científicas:

La teoría de la relatividad de Einstein (especial y general) abolió la visión del tiempo y el espacio como conceptos universalmente válidos y percibidos de forma idéntica por todos los individuos [...]. [...] hemos abandonado el mundo newtoniano de las certezas y nos encontramos en un mundo donde la probabilidad y lo aleatorio tienen un papel fundamental [...]. (2009: 95-96)

Y a propósito del principio de incertidumbre de Heisenberg añade:

Pero lo verdaderamente significativo de este principio no es simplemente el hecho de que el científico (el observador) ya no pueda realizar observaciones exactas sobre el comportamiento de la realidad que analiza, sino, sobre todo, que su intervención modifica de manera decisiva la naturaleza de lo que observa. De ese modo, la realidad deja de ser objetiva y 'externa', pues se ve profundamente afectada por el individuo que interacciona con ella. (*Ibid*)

La literatura fantástica que aquí se considera se coloca precisamente en este contexto en que se ha dado un cambio total en el conocimiento de la realidad. De este modo, la dicotomía real-imposible se define de otra forma procediendo de la Historia como contexto. En concreto, el juego del fantástico del siglo pasado se arma con nuevos recursos y acude a la incertidumbre del tiempo, del espacio, del yo.

Conviene introducir un estudio que ha sido fundamental para este trabajo, es decir el que presenta Rosalba Campra en *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura* (2000)¹⁷. Esta interpretación de lo fantástico no se ha mencionado antes puesto que es la más adherente al presente estudio, y el tipo de investigación que Campra hace se coloca perfectamente en las reflexiones sobre el fenómeno hermenéutico. Lo primero que se quiere destacar es la premisa de la obra, que coincide con lo que se ha postulado antes, es decir se subraya la dificultad del crítico en no ceder al poder seductivo de la categorización (2000: 26)¹⁸. Su investigación procede según un análisis dentro del texto, que ya no se detiene en la recepción, sino que busca las razones de este discurso en su constitución narrativa. Hacia el final del texto, su reflexión se hace más aclaratoria, pues se destaca el cambio de lo fantástico del siglo XIX –que se generaba a nivel semántico– con respecto al del siglo XX, que se origina a nivel del discurso.

Il passaggio da un fantastico prevalentemente semantico, come quello dell'Ottocento, a un fantastico del discorso, come quello che sembra essersi affermato a partire dalla seconda metà del Novecento, va di pari passo alla sperimentazione nata da una coscienza linguistica che si manifesta soprattutto come autoproblematizzazione: il testo che pensa se stesso, che si contempla nella sua condizione di oggetto creato dalla scrittura, che si propone al lettore come proiezione

¹⁷ El estudio de Campra acompañará este trabajo a lo largo de todo su camino. En particular, se profundizará a la hora de interpretar los tres relatos traducidos. Se señala una versión de la obra en español publicada en 2008 por la Editorial Renacimiento bajo el título *Territorios de la ficción: lo fantástico*.

¹⁸ A este propósito obsérvese la siguiente afirmación de Campra: «[...] la categoría [del fantástico] può essere così evanescente che per alcuni si sottrae perfino alla possibilità di classificazione» (2000: 15), donde además se señala en nota el estudio de Harry Belevan de 1976, *Teoría de lo fantástico*. Campra dice que según el escritor peruano existe cierta esencia inmutable de lo fantástico, que va más allá de los temas y de la forma (*Ibid*: 141).

della propria attività...insomma, tutte le forme che può assumere la riflessione metaletteraria, e che implicano il lavoro su significante come unico modo per avvicinarsi al significato. La letteratura fantástica, al pari di tanta letteratura del nostro tempo, si risolve, nel suo fundamento, in una riflessione sulla natura stessa dell'atto che la fa esistere. (*Ibid*: 133)

De ahí que, como se verá después, una reflexión sobre el lenguaje resulte fundamental; en su investigación Campra logra poner la cuestión de lo fantástico desde otro punto de vista, ya que se vuelve a pensar en su especificidad precisamente desde adentro de la obra. En el análisis de Campra es fundamental su estudio sobre la transgresión¹⁹, que se da en los tres niveles del texto, es decir el semántico, el sintáctico y el discursivo; este resulta ser el punto fundamental de su reflexión para el comentario de los relatos que se han elegido.

El relato fantástico del siglo XX se coloca en un mundo que presenta otro orden, que no quiere alejarse de lo conocido sino que va más allá de lo que normalmente se acepta como real. La transgresión a la que siempre se recurre en las investigaciones asume otra valencia, ya que lo que ha cambiado es la mirada del hombre hacia la realidad. Tómese como ejemplo el tópico de lo animado-inanimado, donde objetos pueden tomar vida, actuar, hablar. Esto se puede observar de manera muy clara en el relato “Los libros voladores” de Silvina Ocampo (1988)²⁰, donde un narrador cuenta una historia de su niñez, cuando los libros que estaban en su casa tomaron vida. En este caso lo que sugiere la inquietud de lo fantástico no es el hecho de que los libros estén vivos, sino la actitud del narrador. No se puede confiar en él, ya que a lo largo del cuento no se entiende bien su edad, hay cambios continuos de tiempos y perspectivas. De ahí que la interpretación se abra a un abanico de posibilidades, y la inquietud se dé por la imposibilidad de definir si los acontecimientos son ‘reales’. Frente a este relato hay que rendirse a la imposibilidad de llegar a una solución, solo se puede interpretar sin pretensión de una respuesta definitiva. Como se verá sucesivamente, en los relatos de Ocampo es muy frecuente esa duda, ya que el material narrativo está articulado de manera compleja y engañosa; en “Los libros voladores”, de hecho, no se puede establecer si realmente los libros tomaron

¹⁹ En particular, se señala otro ensayo que ha sido fundamental para la realización del presente trabajo: “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”. En David Roas (comp.) *Teorías de lo fantástico*, pp. 153-191.

²⁰ Este relato forma parte de la última obra de la autora, *Cornelia frente al espejo* (1988).

vida o si lo que se cuenta se debe a la imaginación del narrador que, por ser probablemente niño, resulta menos confiable.

Puede considerarse un poco más clara ahora la decisión de retomar el concepto de juego, que ha mostrado cómo en su caso y en el de la obra de arte su esencia no se puede definir a partir de la contraposición de un objeto y una conciencia estética. El texto tiene su esencia, que se organiza según su orden propio que no puede ser afectado por el mundo extratextual: existe de por sí, involucra y se desvela a los demás en sus interpretaciones.

Con respecto al nuevo orden que ha surgido en el siglo XX, hay que destacar que si bien los descubrimientos científicos admitan el fracaso de conceptos ordenados de la realidad, la experiencia de inquietud e incertidumbre que se vive a través de lo fantástico sigue siendo la misma. El discurso fantástico sigue en su actualidad y se muestra como terreno fértil para las investigaciones. A pesar de la ciencia, el hombre todavía no ha asimilado ese nuevo orden de la realidad, dando la posibilidad a lo fantástico de resistir en su efecto de inquietud, y echando luz sobre la relación con lo existencial que este tiene.

Quizás ahora resulte más clara la necesidad de abordar el problema de lo fantástico de otra manera; por lo tanto, hay que dar un paso atrás, y volver a los postulados filosóficos. En una entrevista, Gadamer definió la hermenéutica como «l'arte di saper ascoltare»²¹, y subrayó que el uso de la palabra 'arte' se debe a la dificultad que se encuentra en hacerlo. La razón de dicha dificultad descansa en el hecho de que el hombre está acostumbrado a escucharse a sí mismo y, en cambio, encuentra resistencia hacia el otro. Se ha mencionado antes la palabra 'bagaje' con referencia al lector que se enfrenta a un texto; así pues, en la visión hermenéutica de Gadamer se aclara este concepto. Él hace una reflexión a propósito de la comprensión, retomando también las investigaciones de Heidegger acerca de la pre-comprensión. En el pensamiento de Gadamer se acentúa la actitud hermenéutica del intérprete que es necesaria a la comprensión; cada persona que se acerca a un texto tiene su bagaje, es decir su prejuicios y su pre-conocimientos que constituyen la pre-comprensión. Este bagaje procede tanto de la cultura –según la tradición y el momento histórico– como de la experiencia personal, y puede representar un límite a la comprensión y, en consecuencia, una dificultad a escuchar lo que el texto dice. Sin embargo, esto no se debe ver de manera negativa, puesto que la actitud del intérprete parte precisamente de una toma de conciencia de estos prejuicios. Dicha

²¹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=-wOstOTf6oA&t=26s>

sensibilización permite entrar al texto y ponerse a la escucha de su lenguaje que, por su parte, puede presentar su alteridad. Considérense las palabras de Gadamer:

C'è dunque un senso positivo nel dire che l'interprete non accede al testo semplicemente rimanendo nella cornice delle presupposizioni già presenti in lui, ma piuttosto, nel rapporto con il testo, mette alla prova la legittimità, cioè l'origine e la validità, di tali presupposizioni. (2012: 555)

Es esto lo que constituye el verdadero desafío hermenéutico en la literatura fantástica, ya que el abrirse del lector hacia el texto para permitirle que su voz le llegue y se relacione con sus opiniones provoca una puesta en discusión de la realidad, es decir algo que tiene un valor existencial muy profundo.

Como toda filosofía del siglo XX, la investigación hermenéutica pone particular atención al problema del lenguaje, que aquí adquiere una importancia fundamental. Tómese en consideración, por ejemplo, el lenguaje en lo fantástico; como ya se ha dicho, en este ámbito se construye un discurso a través de un lenguaje que crea una situación inicial familiar, cotidiana, en la que el lector puede reconocerse. En un momento dado, esta tranquilidad se rompe gracias a una alteridad que se muestra a través de este lenguaje, con una transgresión y contradicción que va en contra a la situación que se ha presentado al principio. Sin embargo, lo que ocurre es que al interior del mundo narrativo no se da la misma ruptura que provoca inquietud, que en cambio sí desestabiliza al lector. Esto se debe al hecho de que el texto habla su lenguaje que, en cambio, no coincide con el del lector; la realidad que se ha mencionado se da en el lenguaje. Así pues, es deber del intérprete tomar conciencia de este hecho, es decir que este tiene que reconocer su prejuicio –que en este caso es su experiencia de lo real que reside en el lenguaje– e ir más allá, permitiendo a sí mismo ponerse a la escucha del lenguaje del texto en una actitud de apertura. Siguiendo las palabras de Gadamer, este reconocimiento de la propia pre-comprensión coincide con la toma de conciencia del «orizzonte» que cada persona –y cada texto– tiene. «Perciò una coscienza ermeneuticamente educata deve essere preliminarmente sensibile all'alterità del testo» (*Ibid*: 557), a este propósito conviene insistir, pues resulta evidente que en este sentido el reto que propone lo fantástico puede aclararse a través de esta mirada hermenéutica.

Cabe subrayar el significado de «orizzonte» según Gadamer; más que de un concepto, se trata de una experiencia, ya que los horizontes están en continua formación

y nos obligan a cuestionar nuestros prejuicios (*Ibid*: 633). Es más: «*La comprensione, invece, è sempre il processo di fusione di questi orizzonti che si ritengono indipendenti tra loro*» (*Ibid*); de ahí la centralidad del trasfondo cultural que cada lector tiene, que en el ámbito de la literatura fantástica se problematiza y se evidencia. En definitiva, el texto fantástico pone de manifiesto la mayor dificultad de dicha fusión de horizontes, ya que la comprensión de quien lee –que está condicionada por los hábitos mentales debidos a la Historia, a su historia y a la cultura– pide un esfuerzo adicional. En este contexto, de hecho, la interpretación, que se da en el traslado bajo la perspectiva ofrecida por el texto, llega a ser un desafío sugerente, a pesar de toda resistencia que se le opone. En este sentido, lo que se rompe al acercarse a la literatura fantástica es el pacto ficcional, que no logra fijarse de manera decisiva y lejana con respecto al horizonte del lector. Dicha dificultad se debe precisamente al hecho de que la cercanía del mundo presentado en el relato fantástico conlleva que el lector asuma inicialmente que la realidad narrada es la misma que la que él conoce. Sin embargo, al romperse de un orden se necesita la intervención de la racionalidad del lector, que resiste a aceptar la verdad del texto, puesto que esto presupondría el menosprecio de su realidad. Al presentar un orden verosímil para después desestabilizarlo, lo fantástico implica mayor compromiso para que se dé lugar a dicha fusión, provocando, de alguna forma, cierta hostilidad en aceptar el pacto ficcional. Todo texto –sea cual sea su género o estilo– necesita una interpretación, que conlleva una fusión de horizontes, dicho viaje hermenéutico que pone al intérprete en una condición de esfuerzo de comprensión. Sin embargo, esto sirve para mostrar que la fusión de horizontes se hace más difícil en presencia de textos fantásticos, donde se cuestiona la realidad fenoménica comúnmente concebida, con el riesgo de caer en definiciones limitadas que otorgan la especificidad del estilo a la sensación del lector. Lo que en cambio se propone en este estudio es una incursión en el horizonte de lo fantástico, para tratar de observar cómo su esencia se realiza a través de su lenguaje.

El camino de este trabajo se está dirigiendo hacia una perspectiva diferente, en la que lo fantástico asume la forma de una experiencia hermenéutica. Por lo tanto, no se centrará en la explicación del proceso de comprensión de lo fantástico, sino la de narrar la situación y el contexto en que esta acaece.

1.4 Desde una nueva perspectiva de lo fantástico

Si se asume el hecho de que toda traducción es interpretación, y esta conlleva en primera instancia que se comprenda lo que el texto dice y una fusión de horizontes, queda clara la manera en que estas ideas caben en el estudio sobre lo fantástico. Ahora bien, se vuelva al principio del capítulo, a la presentación de la idea de Steiner sobre la traducción, para desarrollar el problema de manera más completa, ya que el «movimiento hermenéutico de la traducción» puede ser abarcado y problematizado desde esta nueva perspectiva. Con relación a esto hay que destacar unos elementos que proceden de lo que se ha dicho antes.

La segunda fase de la traducción, es decir la agresión en el texto original, resulta ser la más difícil, ya que es en ese momento que se da lugar a la comprensión. Y es precisamente ahí cuando se ve que el traductor antes que todo es intérprete, puesto que su agresión hacia el texto implica el involucramiento de su propia pre-comprensión y de su horizonte. Quizás sea exagerado insistir, pero el hecho que complica de manera sustancial la traducción de lo fantástico es el mundo subvertido que este propone, que es un terreno muy escurridizo, ya que la resistencia hacia algo que se percibe como inexplicable y extraño se hace más fuerte. La traducción implica una apuesta, en la que el intérprete, en el acto de agresión violenta, trata de escuchar y de apropiarse de algo que el texto dice. Es más, al adentrarse en el texto, corre el riesgo de vivir una experiencia que de alguna manera lo modifica. Por supuesto los problemas de esta fase afectan también la sucesiva, la encarnación, porque ahí se da el fenómeno de asentamiento entre los dos lenguajes y culturas. En ese momento, de hecho, la experiencia de involucramiento en el original tiene que desembocar en la interpretación que se da bajo la forma del otro lenguaje. El intérprete vuelve a su deber, sale del texto y se enfrenta a lo que la fusión de los horizontes ha puesto de manifiesto.

Por un lado, el encuentro entre el relato fantástico y el intérprete-traductor arroja luz sobre el problema de dicho estilo en general, ya que su especificidad se da a partir del lenguaje, que es el lugar donde la interpretación tiene que orientarse. El deber del intérprete de lo fantástico se enreda a causa ese lenguaje ajeno que se da en el relato y, más que en otras situaciones, está obligado a observarlo atentamente, en cada intersticio, en cada palabra y también en cada silencio. Ahí queda todavía más claro que existe una imposibilidad sustancial de dominar el lenguaje, puesto que este logra expresar algo que escapa a nuestro horizonte y que, sin embargo, existe en el suyo y ahí se da como verdad.

Por otra parte, si se retoma el esfuerzo de Steiner que sitúa el problema de la traducción en el centro de la comunicación, resulta evidente cómo este acto no puede limitarse a una definición de ciencia que se ocupa de transponer significados de un idioma al otro. Eso permite la elevación del acto del traductor a fenómeno de alcance universal, puesto que coincidiría con un círculo hermenéutico que se extiende al ser humano en su totalidad.

Ahora bien, el poder ontológico y desvelador de la traducción de que se ha hablado viene a ser más perceptible y eso es lo que se sostiene en el presente trabajo. La experiencia de la traducción de lo fantástico en estos términos –o sea según una *hermenéutica de la traducción*– no solo ha conducido a una reflexión sobre la traducción como fenómeno universal, sino que ha enriquecido considerablemente la mirada sobre lo fantástico. De hecho, la idea general que conduce a estas consideraciones se debe al cambio de mirada hacia lo fantástico que, partiendo de estas premisas, ya no cabe en ninguna definición brindada hasta ahora. Por lo tanto, se prefiere abandonar los términos aceptados hasta ahora –en particular la de ‘estilo fantástico’– para pasar a otra expresión que parece adherir mejor a lo que se refiere a la experiencia de lo fantástico. La mirada que ahora se asume y por la que se procede en la discusión intenta ser la de una *hermenéutica de lo fantástico*.

2. Escritura resbaladiza: José Emilio Pacheco

No, grazie. Grazie a tutti. Ora basta. Voglio restare così. Il tempo è questo; la vita è questa e nel senso che do alla mia professione, voglio seguitare così –solo, muto e impassibile- a far l'operatore.

La scena è pronta?

-Attenti, si gira...

LUIGI PIRANDELLO

El primer cuento que se ha elegido interpretar es de José Emilio Pacheco (1939-2014), una de las voces más influyentes de la literatura mexicana contemporánea. A lo largo de su vida destacó como hombre cosmopolita, estudioso ecléctico, su obra cuenta con varios géneros: desde la narrativa a la poesía, el periodismo, la crítica literaria y la traducción. Al acercarse a su figura queda inmediatamente claro su amor por las letras, la cultura y su profundo conocimiento de la Historia, tanto que José Miguel Oviedo en su *Historia de la literatura hispanoamericana* (2012)²² lo ha definido como «[...] uno de los más cabales –y también de los últimos– *hommes de lettres* que existan hoy en nuestro continente» (2012: 408).

Siendo José Emilio Pacheco un escritor de reciente fallecimiento se ha tenido la suerte de encontrar varios documentales, entrevistas, conferencias, que han permitido un acceso más directo a su mundo. En relación a esto, se señala un documental donde se aborda –entre los otros aspectos– la idea de la traducción de Pacheco; considérense las palabras del crítico Rafael Olea Franco: «Entonces hay una labor que tiene esa integración entre creatividad poética y traducción, pero para tomar el texto de partida como preguición- texto, es decir lo que motiva la propia escritura»²³. A partir de dicha consideración se dibuja el marco en que se mueve la idea literaria pachequiana, es decir un marco en que se considera la literatura como algo que se genera desde el pasado y continúa según otras formas en el presente. En este sentido, es importante subrayar su costumbre de escribir textos y volver a corregirlos y reescribirlos constantemente. Es más, el mismo documental empieza con la voz superpuesta de Pacheco que afirma: «Si no miente la memoria, empecé a escribir hace 40 años, al terminar una versión infantil de la novela *Quo vadis?* que me habían regalado mis abuelos y quise continuar más allá de donde la

²² El presente estudio ha considerado el cuarto volumen de la obra de Oviedo, es decir *Historia de la literatura hispano americana. IV. De Borges al presente*.

²³ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hp5AcC25CmY&t=1244s> (10'46'')

había dejado su autor»²⁴. Al infringir ese límite, el joven Pacheco revela su actitud que lo acompañará a lo largo de su vida, es decir, esa concepción de literatura como un *continuum*, en constante relación con lo que ha habido antes. En la nota al texto que se examinará en este capítulo se lee:

Ellas y ellos y algunas y algunos más que por fortuna siguen entre nosotros me enseñaron el amor a la escritura como una actividad que lleva su recompensa en su ejercicio, al margen de su reconocimiento o desconocimiento públicos; la idea de que los textos no están acabados nunca y uno tiene el deber permanente de mitigar su imperfección y seguir corrigiéndose hasta la muerte (1991: 13).

En definitiva, esta es la premisa que sirve para adoptar cierta actitud al acercarse a la literatura de Pacheco.

El texto que se ha anticipado y que aquí se considera es un relato que pertenece a la colección *La sangre de medusa y otros cuentos marginales*²⁵ (1990), que lleva el título “No perdura”. Dicha elección se debe al hecho de que la crítica –salvo pocas excepciones– no se ha centrado mucho en esta obra y que, en cambio, se ha relevado de gran interés en el contexto del presente estudio.

2.1 “No perdura”

La mano de Claudia se cerró con mayor fuerza en su mano. Un vago horror reemplazó la sorna con que Ernesto miraba la película. En la pantalla observada por miles de personas como ellos apareció un corredor sombrío. La cara del hombre que representa a la víctima adquiere un aspecto de terror verdadero. Pero qué absurdo compartir en 1961 la sugestión de un público idiota al que espantan los trucos de una película filmada en los años treinta. Ernesto debió haberla visto de niño porque en ella todo le parecía familiar.

Ni siquiera está bien hecha, dijo en su interior. La actuación ya resulta muy anticuada. En el fondo es involuntariamente cómica. No me explico por qué no se ríe el público. Pero la mano de Claudia llenaba de sudor la palma de la mano de Ernesto, mientras en un campanario de utilería, en un estudio de filmación destruido años después

²⁴ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hp5AcC25CmY&t=1244s> (56’)

²⁵ En 1958 se incluyó *La sangre de medusa* en uno de los *Cuadernos del Unicornio* publicado por Juan José Arreola.

por las bombas aliadas, suenan las doce de la noche en un reloj que ya no existe. Y sobre las rayas y veladura de la copia maltrecha el vampiro avanza con un candelabro en la mano y el viento hace girar las cortinas de gasa. Viento muerto, viento falso, viento que no se alzó nunca: es una ficción más soplada por inmensos ventiladores electrónicos en un lugar de Europa que ha desaparecido. Hoy asienta multifamiliares o fábricas o grandes tiraderos de basura y escombros.

En ese mundo de celuloide próximo a deshacerse por la acción corrosiva de los nitratos la ventana se abre, vuela un falso murciélago que sostiene un hilo finísimo y, por obra del montaje, se transforma en vampiro. Es decir, en un hombre pálido o verdoso –el blanco y negro de la película no autoriza esta precisión- envuelto en una capa, sonriente y cruel con sus colmillos curvos y agudos. El vampiro camina hacia su víctima. El intérprete se vuelve hacia la cámara. Lo observan el director, el camarógrafo, la script-girl, todo el equipo. Al terminar la toma brindarán con el vampiro y hablarán de cómo Hitler se ha afianzado en el poder y prepara la venganza contra las naciones que humillaron a Alemania en 1918.

El vampiro murió (1939, Holanda, la Luftwaffe). Los jóvenes del staff sucumbieron en el invierno infernal de Stalingrado. Hoy el director hace películas azucaradas en que siempre tocan vales vieneses. Todo normal. La muerte llega, la vida continúa, las guerras y los crímenes se olvidan. En 1961 el terror no brota de los castillos en los Cárpatos sino de los depósitos en que almacenan bombas de hidrógeno.

Ernesto reflexionaba en todo esto. Pero en la otra realidad de la pantalla el rostro de la víctima llena el cuadro y observa, ya desprovisto de cualquier defensa, las caras del público remoto, impensable en el momento en que se filmaron esas secuencias. Y el close-up permanece hasta que el vampiro se acerca y clava sus colmillos en el cuello del último descendiente de quien en el siglo XVI violó su tumba, intentó clavarle una estaca en el pecho y derramó su sangre inmortal.

Ernesto la tomó del brazo cuando salieron del cine:

-¿Te gustó?

-No, estas cosas me aterran.

-Claudia, por favor, ya estás grandecita.

-Perdóname. Comprendo que es una tontería.

-Me encantan las películas de terror...Son muy chistosas.

-A mí no. Luego no puedo dormir.

-¿Dónde quieres cenar?

-En ningún lado. Ya se me hizo tarde.

-Son apenas las once.

-No quiero que mis padres se preocupen.

-Bueno, te iré dejar. No quiero causarte problemas.

Veinte minutos después Ernesto detuvo el coche frente a la casa de Claudia.

-Pasa. Podemos tomar algo.

-No, mejor nos vemos mañana. Te llamo temprano.

-Como quieras. ¿Estás enojado?

-¿Por qué voy a estarlo?

Ernesto la besó ligeramente en los labios; esperó a que entrara y siguió por avenida Revolución. Al llegar a San Ángel dio vuelta a la derecha y continuó por las calles empedradas. Bajó para abrir con su llave la puerta del garage. Le pareció más ingrato que nunca vivir solo en lo que había sido la finca de sus bisabuelos, una casa de campo llena de corredores, edificada en 1890, cuando San Ángel era un lugar de fin de semana para los ricos de la capital.

La sirvienta se iba a las siete. A Ernesto le hubiera gustado escuchar otro rumor que no fuese el susurro del viento en los árboles y el murmullo del río agonizante al que pronto iban a sepultar en tubos de concreto. “Es”, se dijo, “una noche ideal para la aparición de los vampiros. Por fortuna los vampiros no existen más que en los cuentos y en las películas.”

Guardó el automóvil. Atravesó el jardín. Sintió caer una gota. Comenzaba la lluvia. Se levantaba el viento helado del Ajusco. Ernesto entró en su cuarto y se cambió de ropa. Tenía hambre. Estaba a punto de ir a la cocina cuando se apagó la luz.

“Pasa lo mismo siempre que llueve”, murmuró. Encendió la cinco bujías de un candelabro y avanzó hacia la cocina. En ese instante se dio cuenta de que el corredor era idéntico al de la película. No, idéntico no: era el mismo corredor de la película.

La piel de Ernesto se erizó. Estaba en el corredor que había pisado siempre desde niño y también en el corredor de los Cárpatos que daba a habitaciones encortinadas de gasa. Se detuvo. Escuchó el aleteo de un murciélago. Cuando Ernesto se volvió el

murciélago era ya el vampiro, el muerto vivo desenterrado en el siglo XVI y ahora mismo en 1961 y en el presente perpetuo que es el único tiempo conjugable con el cine.

Ernesto arrojó el candelabro. Se apresuró a abrir la puerta de la cocina. Entró en ella y descubrió a dos mil o tres mil espectadores que contemplaban la película de la que Ernesto no saldrá jamás. Porque el vampiro ya clava en él sus colmillos y la mano de Claudia se aferraba a la mano de un Ernesto ficticio. El verdadero Ernesto, ya agonizante, puede mirarlo desde el otro lado de la pantalla mientras el vampiro le envenena la sangre y lo va hundiendo para siempre en la noche.

2.2 “Non permane”

La mano di Claudia si strinse con più forza nella sua. Un vago orrore si sostituì all'ironia con cui Ernesto guardava il film. Nello schermo osservato da migliaia di persone come loro apparve un corridoio tetro. Il volto dell'uomo che rappresenta la vittima assume un aspetto di vero terrore. Ma com'è assurdo condividere nel 1961 la suggestione di uno stupido pubblico che si fa spaventare dai trucchi di un film girato negli anni trenta. Ernesto doveva averlo visto da bambino perché tutto in esso gli sembrava familiare.

Non è nemmeno ben fatto, disse tra sé e sé. La recitazione ormai è antiquata. In fondo risulta comica senza volerlo. Non mi spiego come faccia il pubblico a non ridere. Ma la mano di Claudia riempiva di sudore il palmo della mano di Ernesto, mentre in un campanile di scena, in uno studio cinematografico distrutto anni dopo dalle bombe degli alleati, suona la mezzanotte di un orologio che non esiste più. E tra le righe della pellicola malridotta e sovraesposta, il vampiro avanza con un candelabro in mano e il vento fa muovere le tende di chiffon. Vento morto, vento finto, vento che non si è mai alzato: è una finzione in più soffiata da immensi ventilatori elettrici in un luogo d'Europa che è scomparso. Oggi ospita case multifamiliari o fabbriche, o grandi bidoni della spazzatura e macerie.

In quel mondo di celluloidi prossimo a disfarsi a causa dell'azione corrosiva dei nitrati la finestra si apre, vola un pipistrello finto sostenuto da un filo molto sottile e che, grazie al montaggio, si trasforma in vampiro. O meglio, in un uomo pallido o verdastro – il bianco e nero del film concede questa precisazione– avvolto in un mantello, sorridente

e crudele con i suoi canini curvi e appuntiti. Il vampiro cammina verso la sua vittima. L'interprete si volta verso la cinepresa. Lo osservano il regista, l'operatore, la segretaria di edizione, tutta la troupe. Alla fine della ripresa brinderanno con il vampiro e parleranno di come Hitler si è affermato al potere e prepara la vendetta contro le nazioni che umiliarono la Germania nel 1918.

Il vampiro morì (1939, Olanda, la Luftwaffe). I giovani dello staff cedettero all'inverno infernale di Stalingrado. Oggi il regista fa film sdolcinati in cui suonano sempre valzer viennesi. La morte arriva, la vita continua, la guerra e i crimini si dimenticano. Nel 1961 il terrore non sgorga dai castelli dei Carpazi ma dai depositi in cui sono immagazzinate bombe all'idrogeno.

Ernesto rifletteva su tutto ciò. Ma nell'altra realtà dello schermo il volto della vittima riempie l'inquadratura e osserva, ormai sprovvisto di qualsiasi difesa, le facce del pubblico remoto, impensabile nel momento in cui si filmarono quelle sequenze. E il primo piano rimane finché il vampiro si avvicina e affonda i suoi canini nel collo dell'ultimo discendente di colui che nel XVI secolo violò la sua tomba, cercò di conficcargli un palo nel petto e versò il suo sangue immortale.

Ernesto la prese sottobraccio quando uscirono dal cinema:

-Ti è piaciuto?

-No, queste cose mi terrorizzano.

-Claudia, per favore, sei grandicella.

-Scusa. Capisco che è una sciocchezza.

-Adoro i film dell'orrore...sono molto divertenti.

-Io no. Dopo non riesco a dormire.

-Dove vuoi cenare?

-Da nessuna parte. Ormai si è fatto tardi.

-Sono solo le undici.

-Non voglio che i miei genitori si preoccupino.

-D'accordo, ti lascio andare. Non voglio crearti problemi.

Venti minuti dopo Ernesto fermò l'auto davanti alla casa di Claudia.

-Entra. Possiamo bere qualcosa.

-No, è meglio se ci vediamo domani. Ti chiamo domani mattina.

-Come vuoi. Sei arrabbiato?

-Perché dovrei esserlo?

Ernesto la baciò lievemente sulle labbra e proseguì per Avenida Revolución. Arrivato a San Ángel girò a destra e continuò per le strade di ciottoli. Scese per aprire con la sua chiave la porta del garage. Gli sembrò più ingrato che mai vivere da solo in quella che era stata la tenuta dei suoi bisnonni, una casa di campagna piena di corridoi, costruita nel 1890, quando San Ángel era il luogo dei fine settimana dei ricchi della capitale.

La domestica se ne andava alle sette. A Ernesto sarebbe piaciuto ascoltare un rumore che non fosse il sussurro del vento tra gli alberi e il mormorio del fiume agonizzante che presto avrebbero seppellito in condotti di cemento. “È” si disse “una notte ideale per l’apparizione dei vampiri. Per fortuna i vampiri non esistono se non nei racconti e nei film”. Parcheggiò l’auto. Attraversò il giardino. Sentì cadere una goccia. Iniziava a piovere. Si alzava il vento gelido dell’Ajusco²⁶. Ernesto entrò nella sua stanza e si cambiò d’abito. Aveva fame. Stava per andare in cucina quando si spense la luce.

“Succede ogni volta che piove” mormorò. Accese le cinque candele del candelabro e proseguì verso la cucina. In quell’istante si rese conto che il corridoio era identico a quello del film. No, identico no: era lo stesso corridoio della cucina.

A Ernesto si accapponò la pelle. Si trovava nel corridoio che aveva calpestato fin da bambino e anche nel corridoio dei Carpazi che dava su camere con tende di chiffon. Si fermò. Sentì il volo del pipistrello. Quando Ernesto si voltò il pipistrello era già il vampiro, il morto vivente dissotterrato nel XVI° secolo e proprio adesso nel 1961 e nel presente perpetuo che è l’unico tempo del cinema.

Ernesto gettò il candelabro. Si affrettò ad aprire la porta della cucina. Ci entrò e scoprì due o tremila spettatori che contemplavano la cucina da cui Ernesto non uscirà mai più. Perché il vampiro ormai affonda in lui i suoi canini e la mano di Claudia si afferrava alla mano di un falso Ernesto. Il vero Ernesto, ormai agonizzante, può vederlo dall’altro lato dello schermo mentre il vampiro gli avvelena il sangue e lo trascina per sempre nella notte.

²⁶ El Ajusco es un volcán situado al sur de Ciudad de México.

2.3 El límite de la mirada

La premisa que se debe hacer antes de empezar el presente apartado es que este relato no ha conllevado particulares problemas por lo que se refiere a la comprensión; de hecho, el lenguaje –un su aspecto semántico y sintáctico– que constituye “No perdura” se presenta como bastante claro, de fácil acceso y sin pliegues lingüísticos de ambigüedad. De ahí que los mecanismos hayan de encontrarse en otros lugares –que por supuesto se expresan a través del lenguaje–, puesto que dicha ambigüedad descansa en un nivel menos evidente que debe ser detectado.

Fundacional para el estudio de la narrativa breve de José Emilio Pacheco han sido, sin duda, los trabajos de Margherita Cannavacciuolo *Miradas en vilo. La narrativa de José Emilio Pacheco* (2014) y “A través de la pantalla: juegos de miradas y transgresión en «No perdura» de José Emilio Pacheco” (2016)²⁷. Cannavacciuolo ha dedicado años al estudio de la obra del autor interesándose a un lugar de su literatura aún poco explorado, es decir su narrativa breve que, en este caso, se coloca en el universo de lo fantástico. Lo que ha hecho en su trabajo ha sido un viaje en dicha literatura según una interpretación movida por el eje de la mirada. Sobre dicho elemento, de hecho, se construyen los mecanismos que llevan a definir algunos relatos fantásticos. El juego se desarrolla a partir de la mirada y de sus significados, según el valor que tuvo durante los siglos. En particular, Cannavacciuolo se ha servido de la categoría de mirada a partir de los paradigmas de «ver y poder» y «ver y conocimiento» (2014: 20), ofreciendo un estudio interdisciplinario.

Conviene insistir sobre el hecho de que lo acaecido en este relato no ha provocado problemas por lo que se refiere a la segunda fase formulada por Steiner, es decir la agresión que coincide con el momento de la comprensión del texto. Sin embargo, la traducción ha consentido una experiencia hermenéutica que, entrecruzándose con los estudios sobre la mirada, ha conllevado el planteamiento de varias preguntas.

En “No perdura” se narra la historia de un hombre, Ernesto, que está mirando una película al cine con su novia, Claudia. Al principio, el protagonista muestra cierta ironía y menosprecio hacia las escenas, puesto que se trata de una película de horror rodada en los años treinta, mientras que el relato se coloca en 1961. En la pantalla se ve a un hombre en su casa que, al entrar en la cocina, acaba matado por un vampiro. En este apartado del

²⁷ En *Nueva Revista de filología hispánica*, vol. 64, pp. 167-181.

cuento Ernesto percibe cierta familiaridad con la casa, como si fuera un lugar conocido, y supone haber visto la película durante su infancia. Cuando salen del cine, Ernesto acompaña a Claudia a su casa, para después volver a la suya; en un momento dado se da cuenta de que el corredor por el que está caminando se parece al de la película. Al entrar en la cocina, Ernesto está casi totalmente enterado de lo que está pasando: él se ha convertido en la víctima de la película, y un vampiro lo está matando, mientras él puede verse a sí mismo en el público que lo mira en la pantalla.

Ahora bien, dicha trama evidencia un hecho fantástico, ya que dos niveles de la realidad se confunden, y el protagonista se queda atrapado en el mundo de la ficción del cine. Sin embargo, si se ha dicho que la comprensión de lo escrito no lleva problemas particulares, ahora ha de entenderse la razón de su ser fantástico y también cómo se ha llevado a cabo la experiencia hermenéutica en términos de ‘fusión de horizontes’. De ahí que sea fundamental partir del artículo de Cannavacciuolo que analiza muy cuidadosamente el movimiento de las miradas en este relato en relación a la ambigüedad que se viene a crear.

Lo primero que se señala en el artículo es el eje de investigación en que se coloca “No perdura”, es decir «en la indagación sobre la borrosidad de las fronteras –entre “realidad” y ficción, así como espaciales y temporales–, ampliamente explorada por José Emilio Pacheco a lo largo de su producción narrativa» (Cannavacciuolo, 2016: 168). El relato, de hecho, se juega precisamente a partir del límite, en este caso representado por la pantalla, que se rompe, dando lugar a una «fusión de niveles ontológicos distintos» (*Ibid*). En el caso de “No perdura” el límite se quiebra a partir de la relación de mirada que se establece entre Ernesto y la película, que al final acabará siendo totalmente puesta en discusión. De hecho, el poderío que el protagonista ejercía sobre la pantalla, a la hora de quedarse atrapado en la escena, se ha vuelto contra él, ya que no puede controlar ni conocer exactamente las razones de los acontecimientos, siendo él mismo el objeto mirado. En palabras de Cannavacciuolo:

[...] éste [el cine] es un lugar privilegiado porque allí el espectador es detentor de un poderío completo sobre la imagen en la pantalla, puesto que él puede ver a quienes no pueden devolverle la mirada. Dicho poderío se representa en la primera parte en la seguridad que Ernesto manifiesta ante la película que está mirando, así como en sus reflexiones que explicitan los medios del cine y el carácter ficticio de la película. En la segunda parte del relato, la condición privilegiada de espectador del protagonista se trastoca, y a dicha subversión le corresponderá también una derrota inicial de la autoridad de su mirada. (*Ibid*: 173)

Lo que el relato pone de manifiesto, de hecho, es un total trastocamiento de los límites que en general se conocen como fijos, en este caso, la distancia entre mundo real y mundo cinematográfico. Al ser infringido el límite de la pantalla, se desestabiliza la certeza de los dos niveles y, a la vez, se desautoriza el poderío del espectador. Vuélvase al trabajo de Cannavacciuolo:

El juego de miradas sobre el que se construye el texto hace que la confianza en la estabilidad del mundo se engañe y la claridad de la distinción entre lo real, lo visto y lo imaginario se haga difusa. Ante esta ambigüedad, la realidad que pasaba desapercibida se convierte en problemática, encontrándose así “presentificada”, lo que contribuye a su fascinación. Al hacer esto, la literatura construye un espacio de acogida; allí no solo lo indecible se balbucea, sino que la alteridad se presenta. (*Ibid.* 174)

Como surge de este fragmento, el relato se convierte en un espacio que es escenario de una subversión total de lo que al principio se consideraba como cierto, establecido por la leyes naturales: un hombre mira una película al cine, comentando entre sí la ingenuidad de las técnicas y del público que no comparte su sorna y, al contrario, está afectado por el terror. Sin embargo, cuando pasa al otro lado de la pantalla se pone en escena el fracaso de sus certezas, ya que toma el lugar de la víctima.

A esto hay que añadir otro aspecto, es decir cierto indicio sugerente que se puede detectar en la primera parte del relato. Al afirmar «Ernesto reflexionaba en todo esto. Pero *en la otra realidad de la pantalla* el rostro de la víctima llena el cuadro y observa, ya desprovisto de cualquier defensa, las caras del público remoto, impensable en el momento en que se filmaron esas secuencias»²⁸ (1991: 86), el narrador se refiere a la película como a «*la otra realidad de la pantalla*», es decir no habla de ficción, de algo diferente, sino que concibe ese lugar como real en su contexto.

El pasaje que se considera más interesante y que ha abierto hacia otras reflexiones se coloca precisamente en esta última escena. Ernesto está a punto de morir y logra ver su público, reconociendo a Claudia y a un «Ernesto ficticio» (1991: 87). Ahora bien, lo que en este caso mueve curiosidad es la no-reacción de dichos personajes al ver a Ernesto en la pantalla. Este es un aspecto problemático que plantea una duda acerca de la credibilidad del narrador que, pese a ser en tercera persona, relata desde la perspectiva

²⁸ La cursiva es mía.

del protagonista. Como se ha dicho, lo fantástico en “No perdura” se da a partir de la superación del límite entre realidad y ficción, pero lo que añade especificidad es, sin lugar a duda, dicha impasibilidad con la que el público se representa desde la perspectiva de la pantalla. La experiencia interpretativa se hace entonces aún más sugerente, ya que además de un cuento admirable en el juego con los niveles de realidad, se le añade la duda a propósito de la veracidad de los hechos desde el principio.

2.4 Los lugares fracasados

Después de haber ofrecido un resumen de la interpretación del papel de la mirada en el relato, hay que adentrarse en las problemáticas que se han hecho evidentes durante la traducción. Debido precisamente al juego de miradas, ha sido necesario un esfuerzo interpretativo por lo que se refiere a la imaginación de los espacios. En “No perdura” las imágenes que se crean surgen de manera muy precisa, con la consecuencia de una imposibilidad de imaginarse los lugares en que la transgresión del límite acaece.

Así pues, la primera cuestión que se quiere discutir se refiere no solo a los ya mencionados espacios –el del público y el de la película– sino que se añade otro, es decir el del equipo de filmación. De hecho, cuando Ernesto critica la película se detiene a comentar también las personas que hacía treinta años trabajaron para su realización, de modo que se mencionan «el director, el camarógrafo, la script-girl, todo el equipo [...]» (*Ibid*: 85). A ese comentario se añaden las consideraciones a propósito del estudio de filmación, lo que Ernesto se imagina como espacio ficticio y destruido por la Segunda Guerra Mundial. Dicho tercer espacio se configura entonces como totalmente fracasado, y también las personas del equipo, ya que «El vampiro murió (1939, Holanda, la Luftwaffe). Los jóvenes del staff sucumbieron en el invierno infernal de Stalingrado. Hoy el director hace películas azucaradas en que siempre tocan vales vieneses» (*Ibid*: 86).

El poder de las imágenes evocadas han llevado a la distinción en tres tiempos y tres lugares que se pueden detectar en el relato; el primero es el que se refiere a Ernesto espectador, que en 1961 está en el cine mirando la película. El segundo es el tiempo ‘ficcional’ que se perpetúa, es decir el tiempo de la película que pertenece a un lugar simulado, pese al final, donde se da la vuelta a dicha ficcionalidad, pues la realidad de

Ernesto acaba siendo la de la película, mientras que el público coincide con la ficción. El último, en cambio, es el tiempo del equipo que, a pesar de su fracaso, se queda como el único cierto, puesto que no se ha subvertido en la historia, pero ha existido y de él se ha originado la película que irá involucrando a Ernesto. Dicha propuesta ha llevado las reflexiones hacia el ensayo de Roland Barthes *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*:

Observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar. El *Operator* es el Fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidôlon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con «espectáculo» y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto. (1990: 38-39)

En relación con el relato se podrían conjugar dichas reflexiones de la siguiente manera:

- 1.*Operator*: es el equipo, los que toman el lugar del fotógrafo y trabajan en la creación de la película, que se identifica con la acción de ‘hacer’ la obra misma.
- 2.*Spectator*: el Ernesto de la primera parte del relato, el que beneficia de la obra de arte, es decir la película.
- 3.*Spectrum*: la película, el referente que el *Operator* fija en un tiempo preciso, fijo, «el presente perpetuo que es el único tiempo conjugable con el cine» (Pacheco, 1991: 87).

Dicha división no pretende ser una teoría de interpretación del relato, sin embargo, resulta útil a la hora de seguir en las observaciones a propósito de los mecanismos que descansan en él. En “No perdura” la transgresión más evidente se da a través de la condición de Ernesto que de *Spectator* pasa a ser *Spectrum* que, en el caso del cine, pone delante un tiempo presente que se perpetúa en su reproducción, lo que llevaría la atención a la conclusión de la cita de Barthes al referirse a «el retorno de lo muerto». Si la fotografía captura una imagen que es un simulacro del sujeto, en el cine lo que varía es la representación repetitiva, puesto que lo que se ha rodado ya no puede volver. En este sentido resulta aún más evidente la transgresión de Ernesto, ya que su entrada al mundo de la pantalla conlleva el trastorno de algo que –por su naturaleza– no puede modificarse, sino que solo puede sobrevivir en su representación. Es más, el hecho mismo que Ernesto esté en la película y se vea a sí mismo, conlleva que dicho tiempo perpetuo se refleje

también en la historia del Ernesto ficticio, puesto que saldrá del cine, irá a su casa y será matado por el vampiro en su cocina, y así sucesivamente.

Ahora bien, durante la experiencia de la interpretación y traducción del relato la fusión de los horizontes ha sido difícil no porque no se aceptara lo acaecido, sino por el tipo de juego que el texto instauro. Como se ha subrayado en el capítulo anterior, cuando el intérprete-traductor se asoma a un cuento tiene que aceptar de entrar en un horizonte diferente del suyo, y asumirse el riesgo que conlleva la dificultad de diálogo con ese nuevo lenguaje. “No perdura” no solo, como toda obra de arte, exige que se entienda su espacio literario, sino que además dicho espacio pone en tela de juicio que el intérprete-traductor reconozca y se adentre en los otros lugares que el texto mismo construye. El ejemplo que aquí parece adecuado es el de las muñecas rusas, pues los tres espacios en que se estratifica el relato resultan ser parecidos a dicho juego. Así pues, si el lenguaje se ha articulado de esta forma, la única oportunidad para el traductor ha sido la de asumir la posición de un director de cine que, desde su horizonte, se imagina constantemente las escenas en su conjunto. De hecho, a medida de que se traducían cada pasaje del texto ha sido necesario recordar todas las piezas, todos los detalles del relato, a través de las imágenes evocadas, lo que se acercaría mucho a la labor propia del director de cine, que nunca puede dejar de pensar al montaje final de su obra.

Una ulterior reflexión ha de hacerse a propósito del *Operator*; de hecho, después de lo que se ha presentado el espacio del equipo resulta aún poco explorado. Sin embargo, a la luz de la insistencia que el relato pone sobre la cuestión del tiempo, es interesante notar cómo este sea el único que no queda trastornado por los acontecimientos del relato en términos de transgresión. Es verdad que el texto presenta dicho espacio como fracasado, destruido por el tiempo y por la guerra, sin embargo, parece ser el único que está fuera del trastocamiento que se da entre los niveles del mundo de Ernesto y la ficción del cine. La superación del límite conlleva la puesta en duda de la realidad misma, y lo único que parecería quedarse como cierto es precisamente el *Operator*, ya que ha sufrido el tiempo escatológico, es decir el que es comúnmente reconocido como racional en la actual tradición occidental. Es más, la certeza se confirma en el momento en que se recuerda que es gracias al *Operator* si la película se ha rodado, con lo cual este mantiene una relación originaria con respecto al *Spectator* y al *Spectrum*. En “No perdura”, sin embargo, el equipo se anula y no se le da un lugar de personaje, ya que las personas que

lo formaban o están muertas o hacen «películas azucaradas en que siempre tocan vals vieneses» (1991: 86), como en el caso del director. El lugar del *Operator*, que es donde lo fantástico no acontece, se constituye como el único que adhiere a la realidad conocida y que, sin embargo, al interior de la lógica del relato pasa a ser el objeto expulsado del texto mismo.

Otro pasaje fundamental que se quiere brevemente examinar atañe a la percepción que Ernesto tiene de la realidad «“Es”, se dijo, “una noche ideal para la aparición de los vampiros. Por fortuna los vampiros no existen más que en los cuentos y en las películas”» (*Ibid*: 87). Al decir estas palabras resultan evidentes dos elementos; el primero se refiere al hecho de que Ernesto hable de cosas que podrían existir solo en el mundo de la ficción, lo que constituye un guiño al lector que, desde su perspectiva, sabe que estamos en un cuento y se prepara a la posibilidad de una refutación de lo dicho por parte del protagonista. El segundo elemento es el papel de dicha frase, ya que se coloca como puerta de entrada hacia la subversión de lo que acontecerá en los pasajes sucesivos. Y la razón de esta observación se encuentra precisamente en el hecho de que Ernesto nombre a los vampiros –algo que según él no existe– para referirse a la situación que está viviendo. En conclusión, el relato se configura como rico en remisiones a otras palabras que, a través de un juego de muñecas rusas, acaba construyendo un tejido complejo y paradójico, donde cada palabra constituye a la vez una trampa y un indicio hacia otras posibilidades.

En este sentido, en “No perdura” no solo se observa el encuentro entre el horizonte del texto y el del intérprete-traductor, sino que al interior del relato cada uno de los tres espacios tiene el propio. Ernesto –que a su vez está en su horizonte–, al moverse de *Spectator* a *Spectrum* entra en otro horizonte, pero sin que la fusión haya lugar. Dicha falta de fusión, por ende, es precisamente lo que lleva a definir el relato como fantástico, pues las diferentes realidades propuestas entran en conflicto entre sí y con el protagonista. En definitiva, lo que acaece en este cuento en una violación del horizonte de Ernesto que se mueve –y así será en perpetuo– en mundos que, al infringir sus creencias, proponen un conflicto que no se resuelve y no permite la fusión.

2.5 Otros escorzos fantásticos

Siguiendo en el camino de lo fantástico, resulta interesante hacer unas consideraciones a propósito del tema en relación también con otros textos de Pacheco. La cuarta sección de *La sangre de medusa y otros cuentos marginales* se presenta como una experimentación de lo fantástico por parte del autor; los relatos que allí se recogen son: “No perdura”, “El polvo azul”, “Shelter”, “Demonios”, “Las aves” y “Casos de la vida irreal”, apartado que a su vez se articula en los siguientes microrrelatos: “I. El asesinato de Lincoln”, “II. La prueba de las promesas”, “III. En un lugar de la Mancha”, “IV. Mutaciones”, “V. Ispahan”, “VI. El pozo”, “VII. El jardín de los gatos”, “VIII. Minas de arena”, “IX. El visionario”, “X. Las metamorfosis”, “XI. Teleguía”, “XII. El elegido”, “XIII. El fugitivo”, “XIV. Orillas del Escamandro”, “XV. La isla”, “XVI. Sobre las olas”, “XVII. Problemas del infierno”, “XVIII. Dentro de una esmeralda”.

Lo que se propone en este apartado del trabajo es hacer dicha incursión en algunos de los relatos que se acaban de mencionar, a partir del estudio de Rosalba Campra anticipado en el capítulo anterior, es decir *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura* (2000). En primera instancia hay que recoger su propia premisa a lo que se irá discutiendo:

[...] propongo a mia volta un raggruppamento di temi fantastici secondo due classi di categorie –sostantive e predicative– che considero più omogenee e che, prese individualmente o combinate in un maggiore o minor grado di complessità, permettono di spiegare la costellazione di motivi che costituiscono il livello semantico del testo. E in quanto alla scientificità della mia classificazione, ovviamente non pretende di situarsi allo stesso livello delle distinzioni della botanica tra fanerogame e crittogame, o tra monocotiledoni e dicotiledoni...A volte ciò che più risponde alle nostre necessità sono i manuali di giardinaggio che classificano le piante secondo l'epoca di fioritura, il colore [...]. Ad altri, come al solito, il compito di indicare le insufficienze dello schema che segue. (2000: 26)

Y añade:

Nel servirmi di queste espressioni [categorie sostantive e predicative] non sto formulando una partizione ontologica né niente di simile, ma proponendo una catalogazione di carattere operativo, che si basa su distinzioni offerte dal testo stesso in quanto organizzazione di materiale linguistico. (*Ibid*: 31)

Así pues, hay que describir brevemente lo que Campra propone como categorías sustantivas y predicativas; la primera está fuertemente vinculada a la situación

enunciativa y, por ende, a sus coordenadas, es decir el yo, el aquí y el ahora. Lo que se viene a crear son ejes de oposición entre «io/altro; qui/li; adesso/prima» (*Ibid*: 26); en otras palabras, se habla de lo que define el marco en que el sujeto vive y se mueve. En este sentido, la literatura fantástica disfruta mucho de estos ejes, ya que es muy frecuente encontrar viajes temporales y espaciales y desdoblamientos de la identidad. Por lo que se refiere a las categorías predicativas, en cambio, se destaca su carácter de atributo con respecto a las sustantivas. En otras palabras, en este segundo grupo se predica, se califica, algo a partir de la situación enunciativa. Campra afirma que: «Da un particolare atto di enunciazione (l'atto narrativo) deriva un particolare tipo di enunciato (il racconto) che è il testo con cui si confronta il lettore» (*Ibid*). Según Campra en dichos enunciados existen elementos, calidades, que se pueden predicar –en el caso de lo fantástico– según tres ejes de oposición: «concreto/astratto; animato/inanimato; umano/non umano» (*Ibid*). Estos son, en resumidas cuentas, los motivos que pueden detectarse al interior de la narración fantástica.

Ahora bien, según lo que se ha dicho resulta evidente que lo fantástico en “No perdura” se da a partir de las categorías sustantivas, ya que lo que sufre una transgresión se atañe a las coordenadas existenciales del propio Ernesto; al final del cuento, de hecho, lo que se ha puesto en discusión acaba siendo precisamente su identidad de sujeto que vive en un espacio y un tiempo dados. Por otra parte, sin embargo, el cuento ofrece un tópico de la literatura fantástica tradicional, es decir la figura del vampiro. Siguiendo a Campra, en su trabajo de 2001²⁹ se nombra a dicho elemento como perteneciente a las categorías predicativas, en particular al eje animado/inanimado que a su vez se articula en la contraposición vida/muerte (2001: 163). Sin embargo, en “No perdura” lo fantástico no procede de la figura del vampiro, ya que, como se ha mencionado antes, la transgresión acaece en otro nivel, es decir entre lo real y la ficción. Es más, el vampiro es visto por Ernesto como un elemento ingenuo, casi ridículo y, a la hora de encontrarse en la realidad subvertida lo que provoca su inquietud no es la aparición de esta figura, sino su propia incursión en el mundo ficcional, ya que se convierte en objeto observado. En este sentido, el vampiro resultaría ser parte de dicho mundo, sin que lo inexplicable se origine desde su presencia, ya que «“Por fortuna los vampiros no existen más que en los cuentos y en

²⁹ “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, pp. 153-191.

las películas”» (1991: 87). Su papel, por ende, adhiere perfectamente a la realidad a la que pertenece.

Otro relato que se quiere considerar brevemente es “Las aves”; Jack es un hombre que se ocupa de cuidar a las aves que tienen accidentes, como si fuera un médico de los pájaros. Su vida gira alrededor del estudio y de la salud de dichos animales, lo que en el texto se presenta como un amor y una obsesión: «No hay en su casa más aparatos eléctricos que las incubadoras y una radio sólo utilizada para enterarse del clima. Los únicos libros son de ornitología y veterinaria. Para Jack significa una tragedia la muerte de un pájaro que ha llegado vivo al refugio» (1991: 95). A partir de esta última palabra se hace evidente el proceso que afecta a Jack, es decir la conversión en el objeto amado, puesto que su casa ya no se identifica como tal, sino que se define como «refugio», ya que está completamente a disposición de las aves enfermas. De hecho, el cuento se cierra con las siguientes palabras: «Jack va a estrellarse contra el observatorio del edificio más alto. Queda deshecho en el pavimento. Sólo por las plumas será posible reconocer su cadáver» (1991: 96). Ahora bien, otro tema que en la literatura fantástica se ha explorado mucho es precisamente el cambio de estado de un sujeto que, en este caso, de persona pasa a ser un animal. Baste con pensar con “Axolotl”³⁰, de Julio Cortázar, donde el protagonista descubre su transformación en dicho animal. Sin embargo, se trata de dos casos distintos, pues en “Axolotl” el protagonista está consciente de su cambio de estado y admite desde el principio su transformación: «Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl» (2015 :151). Campra también retoma dicho relato, y la literatura cortazariana en general, al discutir de las categorías sustantivas, como ejemplo en que se da la transgresión a nivel del desplazamiento del yo. En “Las aves”, sin embargo, el narrador en tercera persona da cuenta de lo acaecido, pero sin que las dudas falten. De hecho, el propio cierre del relato resulta paradójico, puesto que se dice que el cuerpo de Jack se puede reconocer gracias a las plumas, es decir algo que cruje con su estado de ser humano.

De ahí que gracias a los dos relatos de Pacheco considerados resulten evidentes las muchas posibilidades de experimentación en el terreno de lo fantástico. De hecho, en ambos casos los mecanismos de transgresión se mueven en el contexto de las categorías

³⁰ En *Final del juego* (2015).

sustantivas y ambos acaban con la muerte. Sin embargo, lo que los diferencia descansa en la manera en que los protagonistas actúan en la historia; Jack asume la forma del objeto amado, y no parece sufrir un contraste con otro horizonte. Por otra parte, Ernesto experimenta el contraste entre su propio horizonte y el que le propone la realidad otra en que al final queda involucrado. De ahí que a nivel lingüístico se origine una diferencia, pues si en “Axolotl” se admite la transgresión, como también en “No perdura”, en “Las aves” las descripciones no se centran en lo que se ha subvertido. Con esto se quiere decir que a nivel lingüístico no se insinúa la duda a través de un conflicto entre algo que es o que era, como en cambio sucede en los otros dos relatos.

El último texto que es interesante observar es “IV. Mutaciones”, que pertenece al apartado “Casos de la vida irreal”. Se trata de un microrrelato en que se narra la historia de una estatua que se encuentra en una ciudad y cambia de forma. Dicha situación remitiría a las categorías predicativas, ya que se trata de algo inanimado que asume características de un ser animado, tópico muy explotado en los relatos fantástico. Sin embargo, el narrador insinúa la duda a propósito de su existencia; en el texto se lee: «Quizás la estatua sólo existe en la imaginación de quienes creen verla» (1991: 99). Al decir esto, el eje sobre el cual se construye lo fantástico se aparta de las categorías predicativas para acercarse, en cambio, a las sustantivas. Esto, porque se pone en tela de juicio la imaginación de las personas; es decir, algo que pertenece a la confusión del sujeto en su situación enunciativa. Cabe subrayar una elección lingüística que resulta ser llamativa; si por un lado el narrador expresa sus dudas a través del adverbio ‘quizás’, por el otro hay que considerar el verbo principal, es decir ‘existe’. Como es sabido, dicho adverbio admite tanto el modo indicativo como el subjuntivo; sin embargo, lo que varía en uno u otro uso es el grado de probabilidad de lo que se expresa; obsérvense las siguientes consideraciones:

[...] el resto de los adverbios de duda (QUIZÁ; QUIZÁS; TAL VEZ; ACASO; POSIBLEMENTE; PROBABLEMENTE; SEGURAMENTE) admite, según las circunstancias, modo indicativo o modo subjuntivo. Si van colocados detrás del verbo, el indicativo es obligatorio. Si van colocados delante, el uso del indicativo o del subjuntivo es casi indiferente y conlleva *sólo* ciertos matices de acentuación o no de la duda: el subjuntivo marca un mayor grado de incertidumbre que el indicativo. (Borrego Nieto *et alii*, 1990: 180)³¹

³¹ La cursiva es mía.

De ahí que la elección del modo indicativo implique un pliegue más de ambigüedad al interior del texto. Y es precisamente en ese ‘*sólo*’ donde el lenguaje en lo fantástico se origina, puesto que en cada palabra el más inocente matiz puede convertirse en motivo de subversión de una realidad.

En este sentido, resulta interesante retomar la última parte del relato: «El rey quiso demolerla. El Consejo de Ancianos vetó la orden ya que, de acuerdo con la leyenda, cuando la estatua sea destruida se va a acabar el mundo» (*Ibid*). Ahora bien, si antes el narrador dice que la existencia de la estatua no es cierta, ahora la situación se complica, pues se afirma que se trata de una leyenda, lo que no resuelve de ninguna forma la duda planteada. De hecho, al referirse a una leyenda se crea una ambigüedad, ya que no se sabe si se refiere solo al rasgo apocalíptico, o si, en cambio, dicho término atañe todo lo que se ha relatado, y en primera instancia a los cambios de la estatua. A través del juego entre las categorías y el tono mítico del texto, “IV. Mutaciones” se configura como un microrrelato intenso y paradójico; en pocas líneas se ha logrado plantear dudas, lo que a una primera lectura podría no aprovecharse.

Así pues, en esta sección de la obra, José Emilio Pacheco da cuenta de su atención hacia el lenguaje en la experimentación de lo fantástico, puesto que, como se ha tratado de mostrar brevemente, se ponen en escena transgresiones según varios ejes. Una vez más, la traducción ha obligado al intérprete a proceder con cuidado en los intersticios del lenguaje para que, poco a poco, fuese posible acercarse a otros horizontes.

3. El reto boliviano: Óscar Cerruto

*Mi tormenta il dubbio che questo confine non esista,
che il regno si estenda senza limite alcuno.*

DINO BUZZATI

Siempre las literaturas hispanoamericanas representa una apuesta para cualquier estudioso, puesto que lo que se denomina así recoge el patrimonio cultural, histórico y literario de un continente, tan lejos y complejo con respecto a lo conocido y concebido desde la mirada europea. Esta es la premisa general, que da paso a lo que se tomará en consideración en este capítulo, es decir un cuento de un autor que pertenece a un país poco considerado por los estudios hispanoamericanos tanto en Italia como en Hispanoamérica: Bolivia.

La elección de Óscar Cerruto (1912-1981) se debe, ante todo, a ciertas afinidades electivas –permítase dicha expresión– al descubrimiento de su narrativa que, desafortunadamente, ha sido muy reciente. Como ya se ha declarado en la introducción del presente trabajo, se ha convenido en la elección de un relato de Cerruto pese a la poca confianza con su obra, pues representa un ejemplo de escritura que cabe perfectamente en esta investigación y, asimismo, permite echar un poco de luz sobre Bolivia, país cuya literatura ha sido dejada de lado. Es muy interesante observar que el texto que se examinará, *Cerco de penumbras* (1958, 1975), apareció por primera vez en una época en que la literatura hispanoamericana iba hacia su reconocimiento internacional³².

Pese a su ser desapercibido en Europa, Cerruto representa uno de los más importantes escritores bolivianos del siglo pasado. Su obra cuenta con poemarios, estudios de lingüística, novelas y, lo que se considerará aquí, relatos. En particular, se le atribuye gran importancia a la novela *Aluvión de fuego* (1935), ambientada durante la cruel guerra del Chaco, que se combatió entre Bolivia y Paraguay (1932-1935), acontecimiento que influyó en gran medida en la literatura boliviana del siglo pasado.

³² En este caso se hace referencia a los años que preceden el *boom*, fenómeno editorial cuya importancia ha sido objeto de muchas investigaciones. Por un lado, del *boom* ha surgido un proceso de conocimiento de la literatura de Hispanoamérica a nivel internacional; por otro, se ha dado lugar a un proceso de auto-reconocimiento, donde el continente reconocía a sí mismo desde una imagen refleja.

El acercamiento crítico a la literatura de Cerruto se debe a los estudios de Luis H. Antezana, investigador y profesor boliviano, que ha dedicado su vida a la literatura de su país. En la invitación a la lectura de *Ensayos escogidos. 1976-2010* (2011), escrita por Mauricio Souza Crespo, se adelanta la idea desde la que Antezana parte; de hecho, él observa en la literatura boliviana una tendencia a ver la literatura como instrumento destinado a dar un cuadro social y/o mediar alguna ideología. Esto se debe, en su reflexión, no a la falta de buenos lectores, sino a una debilidad de las instituciones sociales, tanto que en Bolivia la literatura se vinculó más al realismo como para hacerse cargo de una responsabilidad que no le pertenecería (2011: 10). Es más, en el prólogo a *Cerco de penumbras* Antezana explica que:

Cerco de penumbras, en 1958, marca en la narrativa boliviana el desplazamiento del realismo hacia la ficción. En estos cuentos, el relato transita por la muerte, la locura, la fantasía onírica o por los intersticios del tiempo y, por contraste, diseña los alcances y límites del discurso realista que dominaba el ejercicio de la narrativa en Bolivia. (2015: viii)

A propósito de la edición de la obra cabe mencionar que en la versión considerada se han recogido a modo de notas al texto los cambios que hizo el autor con respecto a la primera. En el prólogo a la obra Antezana dice:

Como sucede prácticamente con todas las ediciones, con 17 años de distancia en este caso, Cerruto obviamente corrigió –“depuró”, dirían otros– la primera versión. Pero, en esta corrección, no sólo se trata de las erratas previas o de detalles formales, como la permanente alteración del ritmo de los párrafos, sino hasta de algunas radicales modificaciones del texto original. (2015: vii)

Aunque el relato que se va a considerar no presente modificaciones sustanciales –pero sí hay un caso interesante de que se hablará sucesivamente–, su conformación resulta muy interesante a la hora de leer el texto, puesto que se presenta como obra *in fieri*, y se da la posibilidad de observar las elecciones estilísticas del autor.

Ahora bien, antes de proceder con la investigación, hay que hacer una premisa ulterior; el hecho de incluir un relato de Cerruto en el presente trabajo presupone que se trate de literatura fantástica. Y, de hecho, esto es así. Sin embargo, cabe señalar un estudio de Óscar Rivera Rodas, *El realismo mítico en Óscar Cerruto* (1973), en que se discute acerca de lo que se define como ‘fantástico’ y ‘realismo mágico’. Lo que él propone, en cambio, es la definición ‘realismo mítico’, en sus palabras:

[...] expongo lo que considero uno de los caracteres más importantes de la narrativa breve de Cerruto, carácter al cual denomino realismo mítico, producto de la fe del escritor en lo maravilloso del contexto del hombre americano, aunque los temas de sus relatos se circunscriban a motivos integrados al ambiente boliviano. (1973- 33)

Los entrecruzamientos y superposiciones de realidades e irrealidades en su obra cuentística han sido a veces clasificados, con la gratuidad de los encasillamientos, dentro de la literatura fantástica. [...] una realidad mítica, producto auténtico de nuestra primitiva cultura andina. Todos los cuentos citados no son más que la manifestación del deseo de anular la muerte, de presentar resistencia a la muerte. Claro está que este fenómeno es general a casi toda experiencia mítica. (*Ibid*: 34)

En este caso, Rivera Rodas señala también algunos relatos que presentan rasgos que llevan a definirlos fantásticos³³, entre ellos precisamente el que se considera en este capítulo, es decir “Los buitres”. Sin embargo, lo que aleja el crítico de dicha denominación es la idea central de su trabajo, es decir el rechazo del concepto de fantástico en el contexto hispanoamericano, ya que el término supone un tipo de razonamiento racional, mientras que en dicha cultura está arraigado un tipo de pensamiento intuitivo, mítico.

Ahora bien, el presente estudio se aleja de esta definición, para en cambio detenerse en los aspectos hermenéuticos que surgen desde la traducción de un relato que, por su constitución y por los desafíos que plantea, se considera fantástico.

3.1 “Los buitres”

Cuando subió al tranvía, no advirtió de momento su presencia.

(Había dejado pasar un taxímetro, sin detenerlo –no sabía por qué-, luego dos omnibuses abarrotados de pasajeros. No quería viajar incómodo, no quería exponerse al maltrato de las aglomeraciones, las odiaba. Pero los tranvías no le eran menos aborrecibles; le parecían vehículos para viejos y mujeres gordas, artefactos asmáticos y ruidosos. Se decidió, sin embargo, por ese que se acercaba dando cabezazos. Una señora

³³ En particular cita: “El círculo”, “Ifigenia, el zorzal y la muerte”, “Los buitres”, “El aviso” y “Retorno con Laura”.

joven con una niña se habían detenido a su lado. *Si suben ellas, lo tomo*, pensó. La señora hizo una señal al motorista, y el tranvía, jadeante, se detuvo. Subieron los tres).

Pero al llegar a la mitad del pasillo sintió –sin que la sensación tomara forma en su conciencia– que algo de irregular había allí dentro, en las personas o en la atmósfera.

(El tranvía partió con brusquedad; sus nervios vibraron, adaptándose al aire rumoroso de hierros y vidrios que circulaba en su interior).

Fue entonces cuando percibió algo como un fluido, y sus ojos se pusieron a buscar involuntariamente de dónde provenía ese llamado. No se sentó en seguida, ni avanzó por el pasillo, sino que tomándose de un asidero dejó errar su mirada un segundo, como si esperase encontrar a un conocido, mientras buscaba acomodo con movimientos calmosos, de autómeta. Ocupó al fin el primer sitio que halló libre; se disponía ya a desplegar su diario cuando, de repente, una muchacha, sentada en uno de los asientos delanteros, volvió la cabeza. Fue como un choque. De inmediato supo que era eso lo que lo había turbado vagamente, y casi ya no apartó los ojos de ella. En el breve instante en que se cruzaron sus miradas, buscó hasta el último detalle de su rostro, y como en una súbita instantánea, quedó grabado en la placa de su cerebro. Ahora que miraba su pelo de color de miel, suavemente ondulado, luminoso, sabía cómo era ella. Y aunque no la había oído hablar, conocía el timbre de su voz, clara, nítida, sin diapasones sentimentales. Estaba enterado de todo eso, y, sin embargo, no habría podido describirla. Cuando se esforzaba por hacerlo, con la mirada fija en sus cabellos, mientras el tranvía rodaba bajo el sol por las verdes alamedas próximas a la Plaza Italia, sólo conseguía arribar a la convicción de que era dulce, femenina, con unos labios de un rojo pálido y una luz en las mejillas que iluminaba y al propio tiempo diluía los demás rasgos de su cara. El guarda se le acercó. Un poco confundido alargó la moneda (acababa de advertir que la tenía fuertemente asida entre los dedos, como un niño). Se había ubicado cuatro o cinco asientos más atrás, y recordó que antes de hacerlo, en ese segundo en que se mantuvo en pie, buscando, la había visto por la espalda (la acompañaba una amiga, quizá su hermana, sentada a su lado), sin detenerse en ella, que por detrás se confundía con los demás pasajeros, como si su magnetismo femenino sólo obrase por el oficio de sus ojos o de su rostro.

Subían y bajaban los pasajeros. El tranvía seguía rodando, con un estrépito de hierros sin aceitar, quejándose y sacudiendo su armazón estropeada. A los costados se elevaban ahora los altos edificios de la calle Santa Fe, lúcidos de cal hiriente bañada de sol, mientras el guarda, en la plataforma, tiraba enérgicamente del cordón de la campanilla, con la primavera repicando en su sangre.

La muchacha no había vuelto a mirarlo. Hablaba con su compañera, parecía ignorar por completo su presencia. Pero el fluido imponderable continuaba actuando en sus nervios, y eso le decía que estaba tácitamente en comunicación con su pensamiento.

Grupos de mujeres jóvenes, vestidas con telas ligeras, de colores alegres, flotaban en el río del tránsito. El tranvía bogaba como un cetáceo, entre las olas de la calle, los racimos humanos peligrosamente colgados de sus barrotes. Así cargado viraba (con ese chirrido en el que se evade el doloroso cansancio del hierro) por la esquina de Paraguay y Maipú, cuando asomó un inmenso camión, como un monstruo furioso, y se abalanzó rugiendo sobre él. El pasaje gritó, paralizado, pero la bestia relampagueante cruzó a dos pulgadas de la tragedia. No había sucedido nada. A lo más, unos paquetes que rodaron por el suelo. Pensó, sin embargo, en abandonar el vehículo. Seguiría a pie, o tomaría un taxímetro. Ese armatoste lo inquietaba. *Me van a matar cualquier día*. Pero en seguida rechazó esos presagios. El tranvía siguió rodando perezosamente; su mismo traqueteo sosegado pareció devolverle la confianza; la risa despreocupada de una pasajera acabó por disipar sus recelos. Además, estaban ya cerca de la calle Corrientes.

Las edificaciones se hicieron familiares, las reconoció: ésa era la cuadra en que habitaba. Tenía que bajar. Pero algo lo ataba a su asiento, algo le impedía dejarlo. Sólo entonces comprendió que era la desconocida, y cuando llegó a la esquina en que debía descender, siguió en su sitio, sin moverse. *Es ridículo*, pensó, profundamente turbado. Nunca había hecho eso. No acostumbraba seguir a las mujeres que encontraba en la calle. Es cierto que era un hombre solo, que amaba la vida. Es decir, que le habría gustado compartirla con uno de esos seres delicados. Tal vez era su obligación buscarlo. Pero un recato íntimo le impedía confundirse con un perseguidor callejero. Tuvo la impresión de que el guarda lo espiaba, que tiraba con más violencia del cordón de la campanilla. En seguida, viendo su rostro joven y desaprensivo, comprendió que su sospecha era ilógica, puesto que el guarda, probablemente, no lo había visto en su vida. Dejaron atrás la Avenida de Mayo. Habían llegado a los barrios del sur de la ciudad, y se deslizaban ahora

por un bulevar espacioso, sólo que marchito, como sin amparo. Al fondo, el humo de las fábricas ensombrecía el cielo. *No pueden ir muy lejos, se dijo. Tienen que bajar pronto.* El tranvía se iba vaciando. Observó, asimismo, que a medida que se internaba en los suburbios de la población, el día se apagaba paulatinamente.

Atravesaron el Riachuelo, espeso como un vino. Las dos muchachas seguían en su asiento, sin hablar. A la luz declinante de la tarde discernía sus espaldas rígidas, por las que trepaban las sombras, como devorándolas. El tranvía, poco a poco, fue quedando solitario, sólo ellas (ellas y él) permanecían inmóviles en su sitio. Cayó la noche. Luces siniestras iluminaban una ciudad desconocida. Ojos cargados de crimen los miraban desde la tiniebla. Un viento perverso ambulaba por los rincones de las calles, arrastrando desolación y hojas muertas. No sabía en qué lugar se encontraba ni por qué estaba allí ni adónde se dirigía.

En el interior del tranvía goteaba una claridad amarilla. De vez en cuando subían unos pasajeros esfumados y volvían a desaparecer, misteriosamente, sin que el vehículo se detuviese. Enfilaba dando saltos por una legión lamida por el abatimiento, en la que se escurrían sombras apelonadas, a ras del suelo. En lo alto soplaba el viento enfurecido. Relámpagos como navajas desgarraban la noche. En el seno de la obscuridad se incubaba la tormenta. Truenos apagados rodaban en la lejanía. El tiempo había cambiado. Había frío, se sintió helado. Una humedad peligrosa como una fiebre lo calaba hasta los huesos. Y de pronto se derrumbó el temporal. Masas de agua negra caían sobre el tranvía, resonaban los truenos hondamente, como galgas que se despeñan en un precipicio, y el vehículo zigzagueaba en la sombra perseguido por los rayos y los relámpagos.

La tempestad bramó toda la noche. El tranvía siguió corriendo embozado en la cólera nocturna, traqueteando, ciego, tenaz, sin detenerse, como impelido por esa cólera, que solo cedió al amanecer. Volvió a lucir el sol, pero pálido, ahora sobre una ciudad extraña. ¿Qué ciudad era ésa, que él nunca había visto? Cubos y torres grises sucedíanse unos al lado de otros, y entre sus vagos muros, habitantes de niebla, fantasmales. ¿Hablaban esas gentes, pertenecían a su mundo? Subían y bajaban, él las sentía cerca, rozándolo, y al mismo tiempo lejanas, como irreales, pero amenazantes. Todas parecían a punto de volverse contra él, de mirarlo con ojos de fuego, de desenfundar heladas armas.

Pero en seguida el sol se hundió de nuevo, de nuevo reinó la obscuridad. Bandas incógnitas y ebrias saltaban al tranvía, silenciosas o vociferantes, volvían a desaparecer. Los perros aullaban a los lejos. Y se alzaba el día y caía la noche, y el tranvía seguía rodando sin detenerse.

Sólo las muchachas no se habían movido. Ni hablaban. Ni se volvían a mirarlo.

Ahora la campanilla se agitaba débilmente. La mano del guarda parecía fatigada. La miró asida al cordón, y vio que era una mano de viejo, con la piel rugosa y seca. Siguió la dirección de la mano cuando ésta descendió y, horrorizado, advirtió que el guarda había envejecido: sus cabellos, blancos, lacios, le colgaban como ramas de cerezo sobre de los hombros y la espalda; hondas arrugas surcaban su rostro en todas direcciones. Su uniforme, deshilachado, había perdido color y forma.

Tuvo miedo de llevarse la mano a la cara, de mirar siquiera la piel de sus manos. La sangre había dejado de latir en sus sienes. Con los sentidos como suspensos sobre él mismo, ingrátido, ausente, percibía la ascensión penosa de las ruedas por una angosta quebrada. Las horas resbalaban afuera a modo de gotas de tiempo, opacas, por las barbas eternas de las montañas. Luego el tranvía entró en una vasta extensión desierta y se deslizaba ahora sin ruido, blandamente, en medio de un aire inmóvil y congelado. Su marcha era fácil, pero lenta, inquietante. Como si con el ruido hubiera desaparecido algo esencial, algo vital y tranquilizador, semejante a la facultad misma de sentir, de sentirse parte del mundo. Como si bruscamente hubiese ensordecido. Su corazón repicaba con la presión de las alturas. El aire helado se hizo denso. Pareció estacionarse en el interior del tranvía, pesado como el sueño de la arena. En todo el contorno, afuera, no se distinguía el menor signo de vida. Una luz extraña, irreal, estancada como el aire, bajaba de alguna parte sobre el árido paisaje. Casi se respiraba una atmósfera de cripta. Un ligero graznido atrajo su atención. *¿Acaso estaré muerto y...?* Se estremeció sin atreverse a completar su pensamiento. Miró frente a él con alarma: sobre el pecho de la muchacha se hallaba posado un buitre. Su plumaje negro parecía descolorido, con esa condición del lodo y la herrumbre, que le daba apariencia repulsiva de rata, de murciélago. Se preguntaba cuándo había entrado allí, por dónde. Y en medio de su preocupación, casi superflua, advirtió con espanto que el pájaro no estaba ocioso, ¡que el avieso pico se ensañaba en uno de los ojos de la muchacha, la cual permanecía rígida como una estatua y muda, como su compañera! Se alzó prontamente de su asiento, para espantar al intruso, y para descubrir en ese mismo

instante que una espesa nube de buitres volaba junto al tranvía, escoltándolo. Algunos trataban de introducirse por las ventanillas cerradas y sus picos repiqueteaban en los cristales con un redoble sordo y funeral. No alcanzó a dar dos pasos: por la puerta delantera irrumpió un huracán tenebroso. Las furiosas aves carniceras se estrellaban enceguecidas contra las paredes del tranvía y contra su propio pecho. Se defendió con los puños crispados, golpeando al azar. Esforzándose por proteger sus ojos de la agresión iracunda. La tromba de los buitres seguía penetrando inacabable, era cada vez más ávida y poderosa. La sintió encima de él, como una ola. Vaciló. Trastabilló. Fue a caer sobre el filo de uno de los asientos. Un sudor viscoso como la sangre le humedecía la frente. Pudo levantarse de nuevo, comenzó a retroceder. La rabiosa acometida lo empujaba hacia el fondo, hacia atrás. Era un viento de cólera desencadenado, una columna turbia que bajaba sobre su cabeza, un brazo de la muerte. Se debatió unos instantes en el marco de la puerta, enredado en la pierna inerte del guarda allí caído (la tierra volaba bajo sus pies con un hervor de vértigo) antes de lanzarse al vacío.

Tuvo la visión del tranvía, que fugaba por la meseta lunar, en un altiplano de luz difusa, y se perdía rápidamente en el horizonte, perseguido por una obscura humareda de alas.

3.2 “Gli avvoltoi”

Quando salì sul tram, non avvertì subito la sua presenza.

(Aveva lasciato passare un taxi, senza fermarlo –non sapeva perché–, poi due autobus pieni di passeggeri. Non voleva viaggiare scomodo, non voleva esporsi alla violenza della folla, la odiava. Ma i tram non gli erano più sopportabili; gli sembravano veicoli per vecchi e donne grasse, marchingegni asmatici e rumorosi. Si decise, tuttavia, per quello che si avvicinava dando testate. Una giovane signora con una bambina si era fermata accanto a lui. *Se salgono loro, lo prendo*, pensò. La signora fece un segnale all'autista, e il tram, rantolante, si fermò. Salirono tutti e tre).

Ma arrivato a metà del corridoio senti –senza che la sensazione prendesse forma nella sua coscienza– che c’era qualcosa di irregolare lì dentro, nelle persone o nell’atmosfera.

(Il tram partì, brusco; i suoi nervi vibrarono, adattandosi all’aria stridente di ferri e vetri che circolava al suo interno).

Fu allora che percepì qualcosa come un fluido, e i suoi occhi si misero a cercare involontariamente da dove provenisse quel richiamo. Non si sedette subito, né avanzò nel corridoio; invece, mentre impugnava la maniglia, lasciò errare il suo sguardo un secondo, come se si aspettasse di trovare un conoscente, cercando una sistemazione con movimenti calmi, da automa. Alla fine occupò il primo posto libero che trovò; stava per aprire il suo giornale quando, all’improvviso, una ragazza, seduta in uno dei sedili anteriori, girò la testa. Fu come uno shock. Seppe immediatamente che era quello ciò che lo aveva vagamente turbato, e quasi non spostò più gli occhi da lei. Nel breve istante in cui i loro sguardi si incrociarono, cercò fino all’ultimo dettaglio del suo volto che, come in uno scatto, rimase registrato nella sua memoria. Adesso che guardava i suoi capelli color miele, dolcemente ondulati, luminosi, sapeva come lei fosse. E sebbene non l’avesse sentita parlare, conosceva il timbro della sua voce, chiara, nitida, senza accordi sentimentali. Si rendeva conto di tutte queste cose e, tuttavia, non avrebbe potuto descriverla. Si sforzava di farlo, con lo sguardo fisso sui suoi capelli, mentre il tram circolava sotto il sole per i viali alberati prossimi a Plaza Italia. Riusciva solo ad arrivare a convincersi del fatto che fosse dolce, femminile, con delle labbra di un rosso pallido, e una luce sulle gote che illuminava e al tempo stesso diluiva gli altri tratti del suo viso. Il bigliettaio gli si avvicinò. Un po’ confuso allungò la moneta (si era appena accorto di tenerla decisamente stretta tra le dita, come un bambino). Si era sistemato quattro o cinque sedili più indietro e si ricordò che prima di farlo, in quel secondo in cui rimase in piedi cercando, l’aveva vista di schiena (la accompagnava un’amica, forse sua sorella, seduta accanto a lei), senza soffermarsi su di lei, che da dietro si confondeva con gli altri passeggeri, come se il suo magnetismo femminile operasse solo grazie ai suoi occhi e al suo volto.

I passeggeri salivano e scendevano. Il tram continuava a circolare, con uno strepito di ferri non oliati, lamentandosi e scuotendo il suo telaio rovinato. Sui lati ora si innalzavano gli alti edifici di calle Santa Fe, splendenti per la calce pungente colpita dal sole, mentre il bigliettaio, al binario, tirava energicamente la corda della campanella, con la primavera che rintoccava nel suo sangue.

La ragazza non lo aveva più guardato. Parlava con la sua amica, sembrava ignorare completamente la sua presenza. Ma il fluido imponderabile continuava ad agire nei suoi nervi, e questo gli diceva che era tacitamente in comunicazione con i suoi pensieri.

Gruppi di giovani donne, vestite di stoffe leggere, di colori allegri, fluttuavano nel fiume del traffico. Il tram navigava come un cetaceo, tra le onde della strada, i grappoli umani pericolosamente appesi alle sue sbarre. Così carico girava (con quel cigolio con cui evade la dolorosa stanchezza del ferro) l'angolo tra Paraguay e Maipú, quando si accostò a un immenso camion, come un mostro furioso, e si scagliò su di lui ruggendo. I passeggeri gridarono, paralizzati, ma la bestia fulminea svoltò a due centimetri dalla tragedia. Non era successo nulla. Al massimo, alcuni pacchetti rotolarono a terra. Pensò, tuttavia, di abbandonare il veicolo. Avrebbe continuato a piedi, o avrebbe preso un taxi. Quella ferraglia lo inquietava. *Prima o poi mi ammazzano*. Ma subito rifiutò quei presagi. Il tram continuò a circolare, pigro; proprio quel suo sobbalzo sereno sembrò ridargli fiducia; la risata spensierata di una passeggera finì per dissipare i suoi dubbi. Inoltre, ormai erano vicini a calle Corrientes.

Gli edifici divennero familiari, li riconobbe: quello era l'isolato in cui abitava. Doveva scendere. Ma qualcosa lo tratteneva al suo sedile, qualcosa gli impediva di lasciarlo. Solo allora capì che era la sconosciuta, e quando arrivò all'angolo in cui doveva scendere rimase al suo posto, senza muoversi. *È ridicolo*, pensò, profondamente turbato. Non aveva mai fatto una cosa simile. Non era sua abitudine seguire le donne che incontrava per la strada. Certo, era un uomo solo, amante della vita. È vero che gli sarebbe piaciuto dividerla con uno di quegli esseri delicati. Forse era suo dovere cercarne uno. Ma un intimo pudore gli impediva di confondersi con un inseguitore di strada. Ebbe l'impressione che il bigliettaio lo stesse spiando, che tirasse con più violenza la corda della campanella. Presto, vedendo il suo volto giovane e noncurante, capì che il suo sospetto era illogico, poiché il bigliettaio, probabilmente, non l'aveva mai visto in vita

sua. Si lasciarono alle spalle Avenida de Mayo. Erano arrivati ai quartieri al sud della città, e adesso avanzavano per un boulevard spazioso, avvizzito, desolato. In fondo, il fumo delle fabbriche adombrava il cielo. *Non possono andare molto lontano*, si disse. *Presto dovranno scendere*. Il tram si stava svuotando. Osservò inoltre che a mano a mano che si addentrava nei rioni della città, il giorno si andava spegnendo.

Attraversarono il Riachuelo, denso come del vino. Le due ragazze restavano ai loro posti, senza parlare.

Alla luce calante del pomeriggio riconosceva le rigide schiene su cui si arrampicavano le ombre, come divorandole. Il tram, a poco a poco, si ritrovò solitario, soltanto loro (loro e lui) rimanevano immobili al loro posto. Cadde la notte. Luci sinistre illuminavano una città sconosciuta. Occhi carichi di crimine li guardavano dalle tenebre. Un vento perverso si aggirava per gli angoli delle strade, trascinando desolazione e foglie morte. Non sapeva in che luogo si trovasse, né perché fosse lì, né dove si dirigesse.

All'interno del tram gocciolava un chiarore giallo. Ogni tanto salivano alcuni passeggeri scomparsi e sparivano di nuovo, misteriosamente, senza che il veicolo si fermasse. Si dirigeva a salti per una legione colpita dalla demolizione, in cui scorrevano ombre ammassate, rasoterra. In alto, il vento soffiava furioso. Lampi come coltelli laceravano la notte. Nell'oscurità si incubava la tempesta. Tuoni spenti vagavano in lontananza. Il tempo era cambiato. Faceva freddo, si sentì gelido. Un'umidità pericolosa come la febbre lo impregnava fino alle ossa. E subito scoppiò il temporale. Masse di acqua nera cadevano sul tram, i tuoni rimbombavano profondamente, come massi che si lasciano andare da un precipizio, e il veicolo sbandava nell'ombra, inseguito dai fulmini e dai lampi.

La tempesta ruggì tutta la notte. Il tram continuò a correre, imbavagliato dalla collera della notte, sobbalzando, cieco, tenace, senza fermarsi, come spinto da quella collera, che cedette solo all'apparire del mattino. Tornò a brillare il sole, ma pallido, adesso su una città estranea. Che città era quella, che lui non aveva mai visto? Cubi e torri grigie si succedevano spettrali gli uni accanto alle altre, con i loro muri vuoti, abitanti della nebbia. Quelle persone parlavano? Appartenevano al suo mondo? Salivano e scendevano, lui le sentiva vicine, come se lo stessero sfiorando, e al tempo stesso lontane,

come irreali, ma minacciose. Tutte sembravano sul punto di voltarsi verso di lui, di guardarlo con occhi di fuoco, di sfoderare gelide armi. Ma subito il sole calò di nuovo, di nuovo regnò l'oscurità. Bande sconosciute ed ebbre saltavano in tram, silenziose o urlanti. I cani abbaiano in lontananza, poi spariscono di nuovo. E si alzava il giorno e cadeva la notte, e il tram continuava a circolare senza fermarsi.

Solo le ragazze non si erano mosse. Né parlavano. Né si voltavano a guardarlo.

Adesso la campanella si agitava, debole. La mano del bigliettaio sembrava affaticata. La guardò salda alla corda, e vide che era la mano di un vecchio, con la pelle rugosa e secca. Seguì la direzione della mano quando essa scese e, con orrore, si accorse che il bigliettaio era invecchiato: i suoi capelli, bianchi, lisci, gli pendevano sulle spalle e la schiena come rami di ciliegio; profonde rughe solcavano il suo volto in ogni direzione. La sua uniforme, sfilacciata, aveva perso colore e forma.

Ebbe paura di portarsi la mano al viso, e persino di guardare la pelle delle sue mani. Il sangue aveva smesso di pulsare nelle sue tempie. Con i sensi come sospesi su di sé, lieve, assente, percepiva la difficoltosa ascesa delle ruote su un sentiero angusto. Le ore scorrevano fuori come gocce di tempo, opache, lungo le barbe eterne delle montagne. Poi il tram entrò in una vasta distesa deserta e scorreva adesso senza rumore, morbido, nel mezzo di un'aria immobile e congelata. La sua andatura era semplice, ma lenta, inquietante. Come se con il rumore fosse sparito qualcosa di essenziale, qualcosa di vitale e rassicurante, simile alla facoltà stessa del sentire, del sentirsi parte del mondo. Come se di colpo si fosse assordato. Il suo cuore rintoccava con la pressione dell'altezza. L'aria gelata si fece densa. Sembrò stazionarsi all'interno del tram, pesante come il sogno della sabbia. Tutto intorno, fuori, non si distingueva il minimo segno di vita. Una luce strana, irreali, stagnante come l'aria, scendeva da qualche parte sull'arido paesaggio. Si respirava quasi un'atmosfera da cripta. Un leggero gracchio attirò la sua attenzione. *Sarò forse morto e...?* Rabbrivì, senza osare concludere il suo pensiero. Guardò di fronte a lui, allarmato: sul petto della ragazza si trovava un avvoltoio. Il suo piumaggio nero sembrava scolorito, così infangato e arrugginito, da conferirgli un aspetto repellente da ratto, da pipistrello. Si chiedeva quando fosse entrato lì, da dove. E nel mezzo della sua preoccupazione, quasi superflua, avvertì con spavento che l'uccello non si dava all'ozio, quel becco perverso si accaniva in uno degli occhi della ragazza, che rimaneva rigida come una statua e muta, come la sua amica! Si alzò prontamente dal suo sedile, per

spaventare l'intruso, e per scoprire in quello stesso istante che una spessa nube di avvoltoi stava volando insieme al tram, scortandolo. Alcuni cercavano di introdursi dai finestrini chiusi e i loro becchi picchiavano sui vetri con un battito sordo e funerario. Non riuscì a fare due passi: dalla porta anteriore fece irruzione un uragano tenebroso. I furiosi uccelli sanguinari si schiantavano ciechi contro le pareti del tram e contro il suo stesso petto. Si difese con i pugni serrati, dando colpi a caso. Si sforzava di proteggere i suoi occhi dall'aggressione iracunda. Lo stormo di avvoltoi continuava a penetrare all'infinito, era sempre più avido e potente. Lo sentì su di sé, come un'onda. Esitò. Inciampò. Cadde sul bordo di un sedile. Un sudore vischioso come il sangue gli inumidiva la fronte. Poté alzarsi di nuovo, cominciò a indietreggiare. Il furioso assalto lo spingeva verso il fondo, all'indietro. Era uno scatenato vento di collera, una colonna torbida che calava sulla sua testa, un braccio della morte. Si dibatté alcuni istanti nella cornice della porta, impigliato nella gamba inerte del bigliettaio caduto (la terra volava sotto i suoi piedi con un fervore vertiginoso) prima di lanciarsi nel vuoto.

Ebbe la visione del tram, che scappava per l'altopiano lunare, un altopiano di luce diffusa, e si perdeva velocemente nell'orizzonte, inseguito da un oscuro fumo di ali.

3.3 Viaje en las penumbras

La premisa que ya se ha adelantado ha dejado bastante claro el recién acercamiento a la narrativa de Cerruto, lo que ha conllevado, por un lado, cierto miedo a ingresar en un terreno inexplorado y, por otro, un viaje de descubrimiento más relajado. Y esto se debe precisamente al hecho de que el horizonte desde que parte la interpretación-traducción en este caso resulta ser vacío de pre-conocimientos y prejuicios críticos. de *Cerco de penumbras*, "Los buitres" ofrece una complejidad muy interesante a la hora de interpretar y traducir y, sobre todo por lo que se refiere a este segundo oficio, el reto que el texto propone es más que sugerente.

La historia se desarrolla en Buenos Aires, donde un hombre, a pesar de su resistencia por dicho medio de transporte, sube a un tranvía para volver a su casa. El

tranvía va desde el centro de la ciudad hacia la periferia, y el protagonista, en lugar de bajar a su parada, sigue en el viaje, retenido por cierta fuerza extraña, atraído por la presencia de una mujer. El medio de transporte continúa su recorrido, los lugares cambian y con ellos el tiempo y el clima. Hacia el final, una bandada de buitres ataca el tranvía, el protagonista se lanza al vacío y un hiato espacial marca el cierre del relato: «Tuvo la visión del tranvía, que fugaba por la meseta lunar, en un altiplano de luz difusa, y se perdía rápidamente en el horizonte, perseguido por una obscura humareda de alas» (2015: 31).

Desde este resumen queda claro que el tema del relato es el viaje, lo que en la literatura fantástica se ha disfrutado mucho, baste con pensar en “Ómnibus”, de Julio Cortázar³⁴ o “El Sur”, de Jorge Luis Borges³⁵. A este propósito cabe señalar el ensayo “Sobre cerco de penumbras” (2011), donde Antezana hace una reflexión sobre “Los buitres” a partir del título de la colección en que el relato se recoge: «El libro de Cerruto convoca la imagen “centro :: periferia” desde el título. Parafraseándolo, hay un centro cercado por/con una periferia de penumbras» (2011: 230). Antezana sigue analizando el significado de la palabra ‘cerco’, subrayando su doble connotación, puesto que si por un lado indica un círculo –algo limitado–, por otra parte remite a algo bélico; como señala el DRAE: «Asedio que pone un ejército, rodeando una plaza o una ciudad para combatirla»³⁶. Es más, lo que Antezana añade es que:

Junto a la delimitación circular, “cerco” posee además connotaciones de conflicto, alteridad, asedio, agresión. Bajo estas significaciones, “cerco de penumbras” implica tanto un límite como un asedio, una agresión. Todo lo que puede notarse fácilmente en las dos posibles funciones de la partícula genitiva “de”, que podría ser conmutada ya ser por “por” (asedio) o por “con” (limitación). (2011: 230)

De ahí que esto reconduzca la reflexión a “Los buitres”, donde la configuración misma del cuento adhiere a las imágenes evocadas por el significado del título de la colección. A lo largo del texto, de hecho, el escenario es protagonizado por un ambiente cerrado, limitado, que es el tranvía, frente a lo que está afuera, es decir la ciudad que se recorre. Dicha ciudad va cambiando, y su aspecto se convierte, poco a poco, en un lugar desconocido, inquietante, como si estuviera envuelto por la penumbra: «En todo el

³⁴ En *Bestiario* (1951).

³⁵ En *Ficciones* (1944).

³⁶ *Diccionario de la lengua española*. 22a Edición electrónica, <http://dle.rae.es/?id=8K3NbAc>.

contorno, afuera, no se distinguía el menor signo de vida. Una luz extraña, irreal, estancada como el aire, bajaba de alguna parte sobre el árido paisaje. Casi se respiraba una atmósfera de cripta» (2015: 30).

Conviene insistir en la relación entre los títulos; en “Los buitres”, la connotación bélica de la palabra “cerco” resulta evidente, pues Cerruto ha disfrutado mucho el campo semántico de la guerra y de la agresión; obsérvense algunos ejemplos:

- a. El pasaje gritó, paralizado, pero la bestia relampagueante cruzó a dos pulgadas de la *tragedia*. (2015: 27)
- b. Y de pronto *se derrumbó* el temporal. (*Ibid*: 28)
- c. Todas parecían a punto de volverse contra él, de mirarlo con ojos de fuego, de desenfundar *heladas armas*. (*Ibid*: 29)
- d. Las *furiosas aves carniceras se estrellaban* enceguecidas contra las paredes del tranvía y contra su propio pecho. (*Ibid*: 30)
- e. La *rabiosa acometida* lo empujaba hacia el fondo, hacia atrás. (*Ibid*: 31)³⁷

Así pues, se ve en las frases recogidas que el escenario en que se desarrolla la historia se constituye por ser muy rico de referencias a lo que pertenece a la violencia y a lo bélico, con lo cual resulta evidente la isotopía de la brutalidad que protagoniza el texto. Cabe señalar que los ejemplos que se han hecho muestran cómo lo que se refiere a la agresión vaya representándose como algo que llega desde afuera con respecto a la colocación del protagonista. De este modo, lo que se crea es un cerco –que en este caso sería precisamente el hombre– y lo que está alrededor de él, que se desdobra en un espacio cerrado, es decir el tranvía, y el paisaje exterior. Como se profundizará sucesivamente, la claustrofobia del lenguaje es, pues, una de los recursos que más resultan ser eficaces a la hora de representar un mundo ajeno, que va cambiando de forma a lo largo del cuento.

Ahora bien, en “Los buitres” la situación inicial coincide con un hecho de la vida cotidiana, ya que un hombre tiene que volver a casa y decide tomar un tranvía. Sin embargo, dicho viaje se torna paulatinamente en otro, hacia lugares desconocidos y a la merced del tiempo, que parece transcurrir de forma extraña, puesto que su paso resulta acelerado y se da a través de la alternancia relatada del día y de la noche. El pasaje que marca el desplazamiento desde un lugar hacia otro coincide con el final del día, con la

³⁷ Las cursivas son mías.

oscuridad que señala la puerta de entrada a un mundo que, poco a poco, se desvelará ajeno.

El pasaje de lo conocido a lo desconocido se sirve de un cambio gradual de la atmósfera, donde la sombra domina la luz, la tempestad sacude todo lo que encuentra, y el Buenos Aires de Avenida Sante Fe y Plaza Italia ya no existe: «Cayó la noche. Luces siniestras iluminaban una ciudad desconocida» (*Ibid*: 28). Dicha ciudad cambia de forma, literalmente, y no solo en la percepción del protagonista, pues lo que se ve en un momento dado son «las barbas eternas de las montañas» (*Ibid*: 29), elemento geográfico que no se podría observar en Buenos Aires, lo que marca netamente el desplazamiento geográfico.

El escenario claustrofóbico que se ha presentado, de hecho, acaba expulsando al protagonista al exterior, ya que este al final del relato se lanza al vacío. De ahí que sea necesario observar otra vez el último fragmento: «*Tuvo la visión* del tranvía, que fugaba por la meseta lunar, en un altiplano de luz difusa, y se perdía rápidamente en el horizonte, perseguido por una obscura humareda de alas»³⁸ (*Ibid*). En este caso se describe lo que el protagonista ve desde afuera, sin embargo, la paradoja resulta evidente. En el horizonte de cualquier lector, dicho fragmento trastorna lo relatado, pues el hecho de que el protagonista se haya lanzado supondría su muerte. Es más, lo que se ha marcado en cursiva ha conllevado una reflexión a la hora de traducir. De hecho, la palabra “visión” al principio se ha traducido con ‘vide’, pero al final se ha elegido la transposición literal, lo que permite una doble posibilidad interpretativa. El verbo ‘ver’ por sí solo habría implicado un cierre, una decisión sobre lo acaecido: el protagonista ve lo que está pasando en el cielo; en cambio, con la versión literal se mantienen dos sentidos. Obsérvense por ejemplo dos de las connotaciones de la palabra ‘visión’ según el DRAE: «Acción y efecto de ver» y «Creación de la fantasía o imaginación, que no tiene realidad y se toma como verdadera»³⁹. En este segundo caso, por ende, el rasgo ambiguo que pondría en discusión la realidad de lo relatado se conserva, lo que implica sí mayor fidelidad, pero también una posibilidad de interpretación más vacilante. La palabra ‘visión’, pone en tela de juicio la veracidad de lo que percibe el protagonista y, sobre todo, lleva a cuestionar su estado. A este propósito hay que señalar que la duda sobre la realidad que vive se insinúa ya precedentemente, a través de los pensamientos del protagonista: «Casi se respiraba una

³⁸ La cursiva es mía.

³⁹ *Diccionario de la lengua española*. 22a Edición electrónica, <http://dle.rae.es/?id=bvCzkZ9>.

atmósfera de cripta. Un ligero graznido atrajo su atención. *¿Acaso estaré muerto y...?* Se estremeció sin atreverse a completar su pensamiento» (2015: 30). En esta frase, por ejemplo, queda clara la remisión al campo semántico de la muerte, y el protagonista pone en discusión su estado a causa de la situación de irrealidad en la que está involucrado. Hay que señalar también que, en los cuentos fantásticos, este tipo de preguntas que los protagonistas se plantean entre sí son frecuentes y, de hecho, representan un recurso muy eficaz a la hora de dudar sobre la realidad⁴⁰. Esté el narrador en primera persona o en tercera, el acto de preguntarse a sí mismo a modo de monólogo, conlleva una involucración mayor por parte lector, puesto que la enunciación es más directa. Una frase que, por supuesto, en este caso, representa un escorzo que durante un breve momento nos acerca aparentemente al mundo textual. A este respecto, resulta interesante hacer una reflexión sobre los cambios entre las dos ediciones de *Cerco de penumbras*. En las notas al texto, Antezana señala con frecuencia una elección estilística que Cerruto hizo a la hora de escribir esta segunda edición, es decir, el uso de la cursiva en lugar de las comillas para marcar frases de monólogo interior. Cabe mencionar las siguientes notas:

1. *Si suben ellas, lo tomo*, pensó. Una vez más, para subrayar el hecho, ha cambiado la forma de presentar las reflexiones del personaje; iban entre comillas, ahora van en cursiva. Se leía: “Si suben ellas, lo tomo”, pensó. (*Ibid*: 117)

15. *¿Acaso estaré muerto y...?* Se estremeció sin atreverse a completar su pensamiento. Desde ya, hay el cambio de forma mencionado, cursiva por comillas (*cf. supra*). Además la expresión precisaba la actitud del personaje y, gramaticalmente, el conjunto no estaba dividido, era como una única oración: decía: “¿Acaso estaré muerto...?”, se dijo, estremeciéndose, sin atreverse a completar su pensamiento. (*Ibid*: 118)

Este cambio es sistemático a lo largo de la obra a la hora de marcar los pensamientos de los personajes, que siempre tienen cierta matiz de inquietud. Es más, en la nota quince Antezana subraya otra modificación en la oración; de hecho, si en la edición de 1958 la pregunta del protagonista acababa con las palabra ‘muerte’, ahora, con la introducción de la conjunción ‘y’, se otorga a la frase un sentido de suspenso más evidente.

La ambientación del relato ha jugado un papel fundamental a la hora de traducir el texto, puesto que el lenguaje claustrofóbico ha guiado la interpretación en un primer

⁴⁰ Con respecto a esto, hay que señalar que también Silvina Ocampo disfruta mucho este tipo de recurso. En sus relatos, los personajes se plantean muchas preguntas acerca de su estado, subrayando los límites entre vida/muerte y vigilia/sueño. Véanse, por ejemplo, “Visiones” (en Ocampo, 1999a: 210-217) y “Los libros voladores” (en Ocampo, 2014: 81-87) entre otros.

momento. Con esto se quiere decir que los indicios de la transgresión de lo real han sido detectados con gran esfuerzo, en el momento en que se ha podido quitar cierta pátina de ambigüedad que el lenguaje mismo ha constituido. Ciertamente es que la ambientación del cuento juega un papel importante por lo que se refiere a lo fantástico. Sin embargo, los recursos que llevan a indicar el relato como tal no se limitan al aspecto extraño de los hechos. Hay que insistir en lo que se ha definido como lenguaje claustrofóbico; a lo largo de todo el relato, lo que domina la narración es la descripción muy detallada de los lugares y las sensaciones del protagonista, a partir de la caracterización del tranvía, que se asocia a un animal, hasta el detenimiento con que se habla del aspecto de la mujer. A todo esto hay que añadirle el tipo de adjetivación y de imágenes que Cerruto utiliza, lo que frecuentemente resulta crujir. El lenguaje, en “Los buitres” desborda en el exceso de particulares y de asociaciones irregulares; por ejemplo, en el texto se lee: «las barbas eternas de las montañas» (*Ibid*: 29) y «pesado como el sueño de la arena» (*Ibid*: 30). Frente a dichas expresiones la tarea interpretativa del traductor se hace más difícil y, al final, lo que se elige es una transposición literal, ya que tampoco en el texto original dichas palabras tienen un referente tan claro. En este sentido, la fase que ha conllevado más dificultades a la hora de traducir ha sido la tercera, es decir la encarnación, puesto que los dos idiomas han entrado en conflicto y han sido necesarias modificaciones o compromisos. En palabras de Steiner:

La dialettica dell'incorporazione implica il poter essere consumati. È una dialettica percepibile a livello di sensibilità individuale. Gli atti di traduzione incrementano i nostri mezzi; giungiamo a incarnare energie e risorse di sensibilità alternative. Ma possiamo anche venir conquistati e indeboliti da ciò che abbiamo importato. (2004: 357-358)

Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente a propósito de la sobreabundancia del lenguaje, la experiencia de la encarnación es –en este caso– la que más exige que se abra el horizonte del intérprete-traductor. Delante de un lenguaje tan denso, de hecho, la relación entre los dos idiomas se ha visto obstaculizada durante el asentamiento del material lingüístico.

Antes se ha adelantado la duda sobre el estado del protagonista del relato, lo que pondría en discusión toda la historia narrada. Lo que en la narrativa de Cerruto, y en este caso en “Los buitres”, es interesante es la sofisticación que se manifiesta en el lenguaje. Su abundancia, en términos de detalles y de imágenes, oculta de alguna forma otros

aspectos del texto. Dicho de otro modo, lo que la riqueza de su lenguaje conlleva es que el intérprete se interroga constantemente para detectar indicios menos evidentes, a través de una incursión firme en un lenguaje denso. Considérese por ejemplo el título; la elección de los buitres resulta bastante llamativa, ya que si se piensa en las características de dichos animales la historia se hace más interesante. De hecho, en el relato las aves se describen como violentas, animales asesinos que quieren atacar a las personas que están en el tranvía. Sin embargo, los buitres, en la mayoría de los casos, no matan los otros animales, sino que sus víctimas ya están muertas. Esto lleva a reconsiderar lo que ha pasado, pero sobre todo lo que se presenta a través de la perspectiva del protagonista. Con lo cual cabría la hipótesis de la muerte de los personajes; las preguntas que, sin embargo, se quedan irresueltas son a propósito del cómo y del cuándo. En este sentido, la interpretación del relato se abre a un abanico de posibilidades acerca de los hechos, con lo cual se tratará de ofrecer la pista interpretativa elegida.

Según lo que se ha dicho, el relato se desarrolla en un escenario retorcido, donde el tiempo y el espacio se ponen en discusión. Dicha ambientación resulta ser el contorno en que el protagonista vive y hace experiencia de una realidad extraña, que no logra entender a través de la racionalidad. Ahora bien, lo que a estas alturas interesa es precisamente el papel central del hombre, cuyo estado no es cierto, lo que, por ende, lleva a plantearse varias preguntas. En el relato es posible detectar un momento en que el escenario cambia radicalmente y a partir del cual la realidad se presenta como ajena y subvertida: «Atravesaros el Riachuelo, espeso como un vino» (2015: 28). A partir de allí, todo lo que se relata es diferente: el clima cambia, el día se oscurece, las muchachas ya no hablan, y las presencias de las personas parecen irreales: «¿Hablaban esas gentes, pertenecían a su mundo?» (*Ibid*: 29). Todo lo que rodea el protagonista es, pues, esfumado y misterioso, lo que parece huir de su percepción racional. En definitiva, la interpretación de los hechos que se propone es que en el relato ha habido un accidente, cuyo único superviviente es precisamente el protagonista. De hecho, después del pasaje mencionado, toda descripción se hace diferente, y lo que él ve podría asumirse como algo filtrado por su perspectiva en cuanto hombre agonizante: «Ahora la campanilla se agitaba débilmente. La mano del guarda parecía fatigada» (*Ibid*). El tiempo se ralentiza, la campanilla ya no se asocia a la fuerza enérgica sino a un movimiento lento y difícil. El protagonista realiza que el guarda ha envejecido, lo que transgrede la realidad, pero a la vez se coloca en una

ambientación que parece exceder el tiempo y el espacio. Es más, al decir que el Riachuelo es «espeso como un vino», según dicha interpretación, la referencia a la sangre resulta llamativa. Se puede imaginar un accidente ocurrido al cruzar el puente, cruce que ha coincidido con el pasaje vida-muerte.

En la descripción queda claro que el caos domina: la ciudad es desconocida, el tiempo y el clima cambian rápidamente, unos desconocidos atacan al tranvía. Es más, en un momento dado, el protagonista es testigo de una escena inquietante:

Miró frente a él con alarma: sobre el pecho de la muchacha se hallaba posado un buitre. Su plumaje negro parecía descolorido, con esa condición del lodo y la herrumbre, que le daba apariencia repulsiva de rata, de murciélago. *Se preguntaba cuándo había entrado allí, por dónde.* Y en medio de su preocupación, casi superflua, advirtió con espanto que el pájaro no estaba ocioso, ¡que el avieso pico se ensañaba en uno de los ojos de la muchacha, la cual permanecía rígida como una estatua y muda, como su compañera! (*Ibid*: 30).⁴¹

A la luz de lo que se ha dicho a propósito de la figura del buitre, ahora puede ser aún más convincente la interpretación ofrecida: el cuerpo de la mujer es rígido y el ave está actuando según su índole. De ahí que la idea propuesta de que las aves lleguen después de un supuesto accidente adquiere verosimilitud: de hecho, lo que se relata es el momento en que los buitres comen algo que ya está muerto, y su figura no se hace coincidir con la de artífices de la matanza, pese a la brutalidad con la que atacan al tranvía y al protagonista. Lo que se ha marcado en cursiva, en cambio, resulta más interesante según el camino hermenéutico que se ha elegido. El narrador media el desconocimiento de los hechos por parte del personaje –ya que disfruta de su perspectiva– que no sabe explicarse lo que ha pasado, no entiende cómo y cuándo los buitres han llegado hasta ahí dentro. De ahí que esto permita suponer una vez más su condición de superviviente que, sin embargo, está semiconsciente y no tiene objetividad a la hora de relatar lo que lo rodea, puesto que su percepción puede estar afectada por su estado.

Cabe concluir este apartado del trabajo con una observación de Rosalba Campra:

Arrivato al punto finale il lettore deve effettuare un riordinamento, una ricollocazione dei tasselli del mosaico, in modo da formare un disegno coerente: con molta più forza che in altri generi, questo riordinamento funziona come una rivelazione. Ciò che la lettura lineare del fantastico rivela è la natura particolare di ogni segmento narrativo o descrittivo e la relazione che li unisce. Elementi che potrebbero apparire prescindibili allacciano connessioni segrete con qualcosa che si

⁴¹ La cursiva es mía.

trova più oltre: diventano indizi, segnali che il testo emette da diversi livelli e con una diversa luce, ma che significano in ogni caso una determinazione *a posteriori* della loro funzionalità. Così la storia ricolloca i suoi frammenti in una gerarchia condizionata da quel punto finale, che è la meta della lettura. (2000: 121-122)

Su reflexión es pertinente, si se considera que la experiencia hermenéutica en este caso – tanto en términos de interpretación como de traducción– adhiere a lo que Campra ha observado. De hecho, si por una parte “Los buitres” no ha conllevado muchos problemas en la comprensión y su primera lectura ha sido clara, por otra hay que admitir la necesidad de volver a releer el texto más veces, precisamente para reconstruir las piezas del mosaico. De esta forma, se han podido detectar, poco a poco, los indicios de subversión e irregularidad diseminados al interior del texto, a través de un lenguaje denso y exigente.

En definitiva, en cuanto a los horizontes hay que subrayar que la fusión en este caso se hace más difícil, pues el intérprete-traductor se acerca al horizonte del relato que, a su vez, en el mundo que representa reproduce cierta fugacidad de las realidades, tanto del escenario –la periferia–, como del cerco, es decir el protagonista, que está enredado por las penumbras.

4. Un caleidoscopio de posibilidades: Silvina Ocampo

*The weird sisters, hand in hand,
Posters of the sea and land,
Thus do go, about, about;
Thrice to thine, and thrice to mine,
And thrice again, to make up nine.
Peace! The charm's wound up.*
WILLIAM SHAKESPEARE

Particular atención merece el estudio de este último relato, “Átropos”⁴², de Silvina Ocampo, que es, sin lugar a duda, el que más desafía al intérprete-traductor. Antes de adentrarse en el análisis propuesto, cabe mencionar brevemente unas pautas, tanto biográficas como narrativas, para que ayuden en el camino de acercamiento a la lectura.

Silvina Ocampo nació en 1903 en Buenos Aires, en una familia de la alta burguesía porteña y desde su niñez se interesó en el dibujo y en la escritura. Su obra cuenta con poemas, relatos, cuentos infantiles, novelas y teatro. Lo que en este trabajo interesa mayormente es encuadrar un hecho fundamental, es decir la perspectiva desde que se ha hablado de su vida. De hecho, toda su biografía parece marcada por su entorno, a partir de su hermana mayor, Victoria, fundadora de la revista *Sur* y mujer cosmopolita; Adolfo Bioy Casares, con quien se casó en 1940; y, por último, su gran amigo Jorge Luis Borges, cuya fama no hay necesidad de subrayar aquí. Juan Rodolfo Wilcock⁴³, «espectador inconsciente de este espectáculo» (Mancini, 2003: 14), en pocas palabras encuadra muy bien esta «trinidad divina»:

Borges representaba el genio total, ocioso y perezoso; Bioy Casares la inteligencia activa; Silvina Ocampo era entre ellos dos, la Sibila, la Maga que les recordaba en cada movimiento y en cada palabras [suyas] la singularidad y el misterio del universo. (*Ibid*)

Estas palabras sirven para un acercamiento a Silvina Ocampo, que desde su «cuarto propio»⁴⁴, crea su universo literario en que se engendra un material narrativo complejo, ambiguo, cruel a la vez que inocente.

⁴² “Átropos” forma parte de *Cornelia frente al espejo*, última obra de Silvina Ocampo, publicado por la editorial Tusquets en 1988.

⁴³ Con él Silvina Ocampo escribió en 1956 la obra teatral *Los traidores*.

⁴⁴ Aquí se recoge la definición que da Adriana Mancini (2003:13).

Así pues, lo que se considera más interesante para echar luz sobre su literatura es su producción de relatos, que se inauguró con la publicación de *Viaje Olvidado* en 1937 y se cerró precisamente con *Cornelia frente al espejo*, en 1988, su última obra. A lo largo de toda su vida, Silvina Ocampo se midió con la escritura de cuentos, textos que en algunas ocasiones no percibía a la altura de la narrativa de sus coevos. Por otra parte, como bien señala Mancini, Silvina Ocampo sufrió cierta frustración al no ser leída y apreciada en su país tanto como, por ejemplo, en Italia, cuando se publicó *Porfiria* (1973)⁴⁵. A este propósito considérense sus propias palabras en una carta dirigida al escritor y periodista argentino Manuel Mujica Láinez: «Te confieso que no me desagradaría ser vendida en los quioscos como lo fui en Italia. Por ejemplo me encantaría que un perro me lea de vez en cuando y moviera la cola como cuando devora algo que le gusta.» (*Ibid*: 34)⁴⁶. Efectivamente, durante décadas la obra de Silvina Ocampo ha pasado desapercibida por la crítica que, en cambio, en los últimos veinte años ha empezado a interesarse en su literatura. Dicho interés ha movido incluso este estudio, puesto que es a partir de la traducción de “Átropos” que ha surgido la necesidad de una reflexión más amplia sobre el oficio de la traducción y la interpretación de los textos. Como se verá en las páginas siguientes, Silvina Ocampo con extrema sabiduría ha logrado dar vida a un mundo inusitado que obliga a quien lee a cuestionar su realidad. Graciela Tommasini, en su estudio de 1992 “La paradoja de la escritura: los dos últimos libros de Silvina Ocampo”, señala que sus relatos ofrecen «[...] lugares de indeterminación, que convocan, más que otros textos, la participación co-creadora del lector activo» (1992: 379). A partir de esta observación, donde dicho lector activo se considera como intérprete-traductor, se aborda la narrativa de Ocampo, que despierta interés a la hora de traducir, puesto que más que en otros textos se necesita la puesta en discusión de la realidad conocida. De hecho, el nivel en que juega Silvina Ocampo es, como se tratará de mostrar, el de los procesos psíquicos, donde se entrecruzan miradas que confunden las leyes de la razón y se mueven en el espacio de la subversión total del tiempo, del espacio y del yo.

⁴⁵ *Porfiria* es una antología de relatos publicada por la editorial Einaudi en 1973, con un prólogo de Italo Calvino, gran estimador de la obra de Silvina Ocampo. Sin embargo, se señala que en 1967 la editorial Todariana había publicado una versión precedente con el título *Il diario di Porfiria*.

⁴⁶ Adriana Mancini recoge esta cita de Ocampo, Silvina, *Correspondencia inédita. Dirigida a Manuel Mujica Láinez, 1968-1981*.

4.1 “Átropos”

Desde los cinco años tenía ideas extrañas sobre la muerte. Nadie se las había inculcado sino ella misma. No quería morir, pero no era por miedo a la muerte ni por el aspecto desdichado de Átropos; era por un sentimiento extraño: después de morir, ¿Qué había que hacer? ¿Cuál era la obligación primera, la segunda, la tercera? La vergüenza de morir era lo primero que se le ocurrió y permaneció definitivamente en su corazón, como en el despertador el latido de la hora en que hay que levantarse aunque parezca que hay que acostarse justo a esa hora. ¿Cómo se vestiría? ¿Qué zapatos se pondría, blancos, negros? ¿Qué peinado le harían? ¿La raya al medio, dos trenzas, ninguna raya, el pelo estirado para atrás, con ondas que las trenzas dejan? Interrumpiste el juego con las muñecas, sospechando que en la oscuridad de la noche las muñecas pensaban en vos y ¿qué mayor castigo que dejarlas solas, sin acordarse de ellas en ningún momento?. Algo te sucedía sin duda, por eso te preguntaban: «¿No jugás?» «No.» «¿Por qué?» «Porque no.» Qué pensaría tu mamá al oírte decir cosas tan lejos de la verdad. Pensaba que algo te pasaba, pero nunca llegó a saber cuál era el misterio de tu angustia y fingía una alegría muy desmedida, al cantar una canción, golpeando en la madera de la cama el ritmo del canto. ¿Pensabas que algún día serías grande?. Nunca lo pensaste, pues para ti todo era absurdo, la vida de la gente mayor, las costumbres, los malos antecedentes. Preveía los desencuentros, las malas costumbres, la maldad, ¿por qué no?, la falta de respeto por todo lo que no era ellos mismos.

Y así sucedió que entre los juguetes más perfectos que no eran de ella sino de la hermana mayor, siguió creciendo hasta que las ideas la llevaron a preferir antes que a un hombre, un perro, una paloma, un tigre; quién sabe qué animal prehistórico, como las sirenas o el rezagado mamboretá o la íntima ballena, que meneaba su cuerpo en la televisión de los domingos. No era fácil vivir en la soledad ausente del jardín ni en los cuadernos de primer grado o del jardín de infantes. Jugaba, pero jugaba con sabiduría, sin saber qué hacía, como nosotros escribimos sin saber qué escribimos.

Mi hija se parece a mí, pero es en realidad mi madre, aunque yo la llame mi hija. Resolví sacrificar mi vida por ella y una tarde de tormenta en que los árboles se desplomaban, la invité a salir. Aceptó y sin cubrirnos la cabeza ni los pies salimos bajo la tormenta, con los ojos cerrados, como si el mundo hubiera desaparecido. Entonces sentí que la fuerza íntima del ser tenía que desaparecer y dejarnos frente a frente como dos

ángeles felices. Y así fue como llegamos al cielo, creyendo que era el infierno, abrazadas como dos amigas de la misma edad, para siempre. Y el jardín del cielo era precioso.

Y yo miré en un espejito, que mamá me dio bajo la tormenta. Y mamá me dijo:

—¿Ves que somos felices? ¿Qué otra felicidad querías?.

—Ninguna, salvo la de verte como te veo ahora mismo, tan bonita y tan buena como siempre lo fuiste.

Cuando era chica no sabía hablar. Ahora hablo como los ángeles, que tampoco saben hablar.

—Voy a ser muy feliz como en la tierra. Pero ahora no nos damos cuenta de lo felices que somos, como entonces tampoco nos dábamos cuenta de esta felicidad. ¿Volveremos a nacer?.

—Volvamos a nacer. Cerremos los ojos. Éste es mi sueño. Éste es tu sueño. Nuestro sueño.

Pero no era mi sueño ni tu sueño ni nuestro sueño. Todo era diferente a cualquier sueño. Una sensación de bienestar se apoderó de mí. Pensé que el cielo esgrime sus fuentes para engañarnos siempre de algo hermoso, de algo que nos asusta, como no nos asusta ni siquiera el tigre de la jungla, pero que sabe recatadamente que nuestra vida está entre sus garras siempre benefactoras, aunque al final nos mata, feliz de matar a quien lo espera, como aquel tigre que mi hija amaba.

4.2 “Atropo”

Fin dai cinque anni aveva idee strane sulla morte. Nessuno gliel'aveva inculcate se non lei stessa. Non voleva morire, ma non era per l'aspetto sventurato di Atropo⁴⁷; era per un sentimento strano: dopo esser morta, cosa doveva fare? Quali erano i doveri? Il primo, il secondo, il terzo. La vergogna per la morte fu la prima cosa che le sovvenne e rimase definitivamente nel suo cuore, così come rimane nella sveglia il battito dell'ora in cui ci

⁴⁷ En la mitología griega Cloto, Lachesi y Átropos eran las tres Moiras, diosas del destino, detentoras del hilo de la vida. Átropos es la mayor y representa la inexorable fatalidad de la muerte, encargada de cortar el hilo de la vida de los mortales. Para profundizar véase Treccani <http://www.treccani.it/enciclopedia/moire/>. En cambio, en la mitología nórdica y romana las Moiras se asocian respectivamente a las Nornas y a las Parcas.

si deve alzare, sebbene sembri che ci si debba coricare proprio in quel momento. Come si sarebbe vestita? Quali scarpe si sarebbe messa, bianche o nere? Come l'avrebbero pettinata? Con la riga in mezzo, due trecce, senza alcuna riga, i capelli tirati all'indietro, con le onde lasciate dalle trecce? Hai smesso di giocare con le bambole, sospettando che nell'oscurità della notte esse ti pensassero, e quale peggior castigo se non lasciarle sole, senza mai ricordarsi di loro? Senza dubbio qualcosa ti stava succedendo, per questo ti chiedevano «Non giochi?». «No.» «Perché?» «Perché no.» Cosa avrebbe pensato tua mamma sentendoti dire cose così lontane dalla verità. Pensava che qualcosa ti stesse succedendo, ma non arrivò mai a sapere quale fosse il mistero della tua angoscia e fingeva un'allegria smisurata, cantando una canzone, dando colpi sul legno del letto al ritmo del canto. Pensavi che un giorno saresti stata grande? Non lo hai mai pensato poiché per te tutto era assurdo: la vita degli adulti, le abitudini, i cattivi precedenti. Prevedeva gli scontri, le cattive abitudini, la malvagità, e perché no, la mancanza di rispetto per tutto ciò che non fossero loro stessi.

E così accadde che tra i giocattoli più perfetti, che non erano suoi ma di sua sorella maggiore, continuò a crescere fino a che le idee la portarono a preferire, anziché un uomo, un cane, una colomba, una tigre; chissà quale animale preistorico, come le sirene o la ritardataria mantide o l'intima balena, che agitava il suo corpo in televisione la domenica. Non era facile vivere nella solitudine assente del giardino né nei quaderni della scuola elementare o dell'asilo. Giocava, ma giocava con saggezza, senza sapere ciò che facesse, allo stesso modo in cui noi scriviamo senza sapere ciò che scriviamo.

Mia figlia mi somiglia, ma in realtà è mia madre, sebbene io la chiami figlia. Finii col sacrificare la mia vita per lei e in un pomeriggio di tormenta in cui gli alberi cadevano, la invitai a uscire. Accettò, e senza coprirci né il capo né i piedi uscimmo sotto la tormenta, con gli occhi chiusi, come se il mondo fosse scomparso. Allora sentii che la forza intima dell'essere doveva scomparire e lasciarci faccia a faccia come due angeli felici. E fu così che arrivammo al cielo, credendo che fosse l'inferno, abbracciate come due amiche della stessa età, per sempre. E il giardino del cielo era meraviglioso.

E io guardai in un piccolo specchio, che mamma mi diede sotto la tormenta. E mamma mi disse:

—Vedi come siamo felici? Quale altra felicità avresti voluto?

—Nessuna, se non quella di vederti come ti vedo proprio ora, così bella e così

buona come lo sei sempre stata.

Quando ero piccola non sapevo parlare. Adesso parlo come gli angeli, che d'altronde non sanno parlare.

—Sarò tanto felice come sulla terra. Ma adesso non ci rendiamo conto di quanto siamo felici, come nemmeno allora ci rendevamo conto di questa felicità. Nasceremo di nuovo?

—Nasciamo di nuovo. Chiudiamo gli occhi. Questo è il mio sogno. Questo è il tuo sogno. Il nostro sogno.

Ma non era il mio sogno né il tuo sogno né il nostro sogno. Tutto era diverso rispetto a qualsiasi sogno. Una sensazione di benessere si impossessò di me. Pensai che il cielo si serve delle sue risorse per illuderci sempre di qualcosa di meraviglioso, di qualcosa que ci terrorizza, come non ci terrorizza neppure la tigre della giungla, ma que sa di nascosto que la nostra vita è tra i suoi artigli sempre benefattori, anche se alla fine ci uccide, felice di uccidere chi lo aspetta, come quella tigre que mia figlia amava.

4.3 Habitar la enunciación

No hay razón para ocultar que la traducción de este relato ha tardado en llevarse a cabo varios meses; de hecho, aunque ya se han traducido otros relatos de Silvina Ocampo, “Átropos” ha constituido sin duda el que conllevó más dificultad en su comprensión e interpretación. De ahí que lo que al principio representaba el deseo de transponer al italiano un cuento de una autora refinada se haya convertido en un problema hermenéutico, puesto que el acceso a su propio lenguaje resultaba tan incómodo pero a la vez sugerente. Los relatos de Ocampo ejercen un poder seductivo que es incomparable, por lo que el acto de fe del que habla Steiner aquí se manifiesta de manera más intensa. Dicha fuerza descansa en lo que ahora se tratará de narrar, es decir precisamente en este lenguaje engañoso, que exige un continuo esfuerzo hermenéutico. Quizás la maraña cautivadora sea una buena metáfora para describir el estilo de Silvina Ocampo, una definición que puede funcionar como premisa para empezar con la interpretación de su lenguaje.

Sin embargo, antes de adentrarse en dicha cuestión, no hay que olvidar el contexto

en que se escribió “Átropos”. Puesto que la colección *Cornelia frente al espejo* es la última obra que Silvina Ocampo vio publicada durante su vida, como se ha observado en otros estudios, hay que tener en cuenta el tema que la autora plantea, según su propio estilo, de la vejez y del paso del tiempo. En particular, se puede considerar el estudio de Adriana Mancini de 2004, “Silvina Ocampo: la vejez en dos tiempos”, donde se subrayan las reflexiones íntimas que se hacen en algunos relatos de esta colección a propósito de la madurez y la muerte. Por lo que se refiere a “Átropos” –entre otros cuentos de la obra– Mancini observa que el tema del miedo a la muerte –y a la vida– se resuelve con la muerte prematura (2004: 7). Su perspectiva ha sido importante, puesto que Mancini ha dedicado años al estudio de Ocampo, y su crítica es, por lo que atañe a este trabajo, fundacional. Sin embargo, en el presente estudio, debido al poder desvelador de la traducción, la interpretación se despliega hacia otro camino. El eje crítico de este trabajo, es decir la mirada hermenéutica, se hace aquí aún más central, ya que la fusión de horizontes se convierte en un reto que roza la imposibilidad.

El problema que se pone delante de quien se acerque a este relato –y a la literatura de Ocampo en general– es precisamente el de lograr manejar la ambigüedad de los mundos que se vienen a crear en sus textos. Las realidades que se presentan son subvertidas y constituyen un verdadero desafío para toda razón, tanto que en algún momento no es atrevido decir que la experiencia de la interpretación –en particular en la fase de agresión– se convierte en frustración. El acto de la traducción representa una ocasión para adentrarse en los mecanismos del lenguaje a través de un viaje hermenéutico, a lo largo del que se hacen patentes –aunque no totalmente– los recursos que constituyen el juego establecido por la obra misma. En el caso de “Átropos”, por ejemplo, es evidente que la fuerza de dicho juego de ambigüedad se da a partir principalmente de dos estrategias, es decir la construcción del narrador y la colocación de las palabras, cuestión de la que se discutirá sucesivamente.

Ante todo, hay que resumir la trama del relato, aunque esto implique un esfuerzo notable y el riesgo de anticipar detalles que se irán descubriendo conforme al desarrollo de este apartado. En “Átropos” se relatan las inquietudes de una niña a lo largo de su vida, en relación a su entorno que yace en el trasfondo a medida de que procede la narración, hasta llegar a un final donde se pone en escena una muerte críptica. Ahora bien, lo que ahora se quiere abordar es la confusión de las voces, ya que a lo largo del relato resulta

difícil encuadrar de manera unívoca la figura del narrador. De esta forma, lo primero que se intentado hacer ha sido detectar el origen de la enunciación, para que funcionara como pista de interpretación. Por lo que se refiere al uso del término ‘enunciación’ se ha de señalar su coincidencia con la instancia narrativa. Dicha elección se debe a una mirada más ancha hacia lo que se entiende como narrador, ya que la reflexión que se lleva a cabo en este apartado del trabajo abarca la figura del narrador en la situación enunciativa en su conjunto. En este caso han sido fundamentales los postulados teóricos de Luz Aurora Pimentel en *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada* (2012):

[...] un relato verbal, en tanto que (re)organización y (re)significación de la experiencia, está doblemente mediado. La primera estructura de mediación es el propio lenguaje, capaz de atribuir significados y de construir *universos de discurso autorreferenciales* (Todorov y Ducrot, 1972). [...] La segunda forma de mediación (Stanzel, 1984/1986), absolutamente constitutiva en el caso de un relato verbal, es el narrador. (2012: 22)

De hecho, la función del narrador, como subraya Pimentel, es la de mediar, es decir organizar y vehicular material narrativo desde una o más perspectiva. Por lo que se refiere a Ocampo, Mancini ha recogido una observación de Roland Barthes que aquí cabe mencionar: «Cuanto más difícil es detectar el origen de la enunciación, más plural es el texto» (2003: 46)⁴⁸. Efectivamente, en la literatura ocampiana lo que se da es una ambigüedad en el nivel lingüístico, y a la base de la caída de toda certeza está precisamente la desconfianza hacia los narradores que la autora construye. Si se asume el acto narrativo como punto de partida de la enunciación, que media el lenguaje y establece las coordenadas enunciativas, se hace patente la dificultad de entrar en la realidad que el texto ofrece. El juego que entonces el relato pone en marcha se presenta como trastorno total de lo que el intérprete busca como punto de apoyo para proceder en su lectura, ya que la voz desde que se origina la narración no constituye de ninguna forma un amparo desvelador de significado racional. De hecho, lo que ocurre en los textos de Ocampo es la presencia de una constante incertidumbre, algo que no puede explicarse y se queda en lo no dicho. Dicha incertidumbre se relaciona también con la compleja figura de la autora. Silvina Ocampo resulta ser una personalidad de ardua captación; a partir de su entorno

⁴⁸ Barthes, Roland, (1980). *S/Z*. México: Siglo XXI, pp. 33-34.

familiar y social que la mantuvo en posición apartada, hasta leer sus entrevistas, que atestiguan la complejidad de su carácter. En sus palabras⁴⁹ aflora siempre cierto sentido de algo no totalmente comprendido, como si perteneciera a la vez a más mundos, lo que es importante a la hora de acercarse a su literatura que ha sido definida iridiscente⁵⁰.

Ahora bien, en “Átropos”, el cambio de persona verbal en la narración llama la atención desde el principio y conlleva un análisis cuidadoso. El relato empieza con un narrador que habla en tercera persona singular de alguien y de sus pensamientos a propósito de la muerte. A mitad del párrafo la voz cambia y se refiere a un ‘tú’, que se presupone ser la persona de la que se hablaba antes, la que sufría las inquietudes hacia la muerte. En la última línea hay otro cambio y se vuelve a la tercera persona singular, para describir los juegos y la conducta de una niña. En el párrafo siguiente el narrador cambia radicalmente, puesto que la narración pasa a la primera persona singular; es en ese momento, cuando se dice «Mi hija se parece a mí, pero es en realidad mi madre, aunque yo la llame mi hija» (Ocampo, 2014: 180) que todo se complica, debido a la ambigüedad que reside en el significado de esta frase. Aquí tendría que encontrarse una clave de lectura para detectar la identidad de la protagonista y resolver la cuestión del narrador; sin embargo, cualquiera hipótesis parece ser incompleta y sin salida, precisamente por la paradoja implícita de dicha frase. A partir de ese momento no se vuelve a otras personas, sino que se procede con la primera persona interrumpida por un momento de diálogo.

Ahora bien, después de muchas reflexiones lo que se ha establecido como fundacional para la interpretación de “Átropos” ha sido reflexionar sobre la identidad de ese ‘yo’ para volver sucesivamente a una lectura al revés del relato. Silvina Ocampo lleva a cabo un juego de identidades que se ofrece como muy sugerente y difícil para desentrañar, y que obliga al intérprete a aceptar el fracaso de toda solución racional. De hecho, hay que dejar el horizonte de lo conocido para someterse a las reglas del juego que entregan como única respuesta precisamente esa necesidad de abandonar lo racional. Lo

⁴⁹ A este propósito puede ser testigo el documental *Las dependencias* (1999), directo por Lucrecia Martel y cuyo guión fue escrito por Adriana Mancini y Graciela Esperanza. Es más, en las entrevistas que la autora concedió se nota siempre cierta actitud evasiva y clarividente. Obsérvese por ejemplo este fragmento de una conversación que Silvina Ocampo tuvo con Mempo Giardinelli, cuando habla de su forma de creación literaria: «Lo imaginé todo antes de escribirlo. Primero debí saber todo lo que iba a pasar. En general, soy fiel a la imaginación. Pero ocurre, en ocasiones, que me desvío, que me pierdo en ciertos detalles, porque me encantan los detalles». http://www.lainsignia.org/2003/julio/cul_047.htm

⁵⁰ La literatura de Ocampo se ha frecuentemente definido con este adjetivo. Véase por ejemplo: Mancini (2003: 41)

que es menester hacer en el caso de “Átropos” es suponer una interpretación según lo que acaece en los intersticios lingüísticos que se descubren durante la incursión en la obra. En el momento en que la narración pasa a expresarse en primera persona singular la posibilidad de definición de un protagonista se hace más cercana, puesto que los pasajes anteriores en que la voz en tercera persona se dirigía a un tú ponía en discusión una posible identidad precisa. Considérense una vez más las observaciones de Pimentel con respecto al narrador en primera persona:

Un narrador en primera persona, en cambio, pone la subjetividad en un primerísimo plano de atención; el lector inmediatamente se pregunta sobre la ubicación de este narrador y sobre la distancia que lo separa de los hechos referidos. (2012: 24)

Así pues, si se reflexiona sobre el narrador que enuncia en primera persona singular surge un problema, ya que la frase que se ha tomado como clave echa luz sobre una contradicción. Quien habla, de hecho, declara que es hija y madre a la vez, creando un nudo de ambigüedad de difícil decodificación. Ahora bien, hay que volver atrás, pues el narrador deja entender que en el relato hay dos sujetos: una madre y una hija.

Por lo tanto, si se relee el relato desde el principio, se puede detectar otra presencia que actúa en la historia, aunque su ser implica un paso más hacia la complejidad:

Interrumpiste el juego con las muñecas, sospechando que en la oscuridad de la noche las muñecas pensaban en vos y ¿qué mayor castigo que dejarlas solas, sin acordarse de ellas en ningún momento?. Algo te sucedía sin duda, por eso te preguntaban: «¿No jugás?» «No.» «¿Por qué?» «Porque no». (Ocampo, 2014: 179)

A partir de este fragmento, la cuestión se hace aún más interesante; hay aquí un narrador que se dirige a un ‘tú’, que se supone ser una niña, y, al mismo tiempo, se introduce la figura de las muñecas, es decir una presencia que en lo conocido tendría que ser algo inanimado. El problema que surge reside en el verbo «preguntaban», puesto que no se especifica el sujeto de la enunciación; al empezar la traducción del relato ese verbo se consideraba como referido a una tercera persona plural de alcance más ancho, por ejemplo a unos supuestos familiares que interrogaban a la niña a propósito de su conducta. Sin embargo, a medida de que se avanzaba en la interpretación-traducción, dicha perspectiva ha sido necesariamente puesta en discusión. En primer lugar, como ya se ha mencionado al principio del presente trabajo, hay que recordar que uno de los tópicos de la literatura fantástica hispanoamericana del siglo XX es precisamente el tema de lo animado frente a

lo inanimado. Con respecto a esto vuelven a ser pertinentes las consideraciones de Rosalba Campra, que en el ensayo “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión” (2001) postula un modelo para describir las modalidades con las que dicha transgresión se manifiesta. Como ya se ha señalado, Campra distingue dos grupos: las categorías sustantivas y las predicativas⁵¹; con respecto a las segundas considérense sus palabras: «Siempre dentro de las categorías predicativas, una pareja opositiva análoga [a la pareja concreto/abstracto], con la consiguiente transgresión, se establece en torno al eje animado/inanimado.» (en Roas, 2001: 163). De ahí que no sea raro encontrar relatos en los que los objetos se convierten en personas –como en el caso de “Chac Mool”, de Carlos Fuentes⁵². Es más, en las líneas que se han recogido de “Átropos” se presenta una acción –la de pensar– que normalmente no se puede atribuir a un ser inanimado, y hasta se señala su dolor, como si las muñecas sufrieran cierta forma de abandono. Desde ahí se insinúa la duda sobre la posibilidad de que las muñecas interactúen con la niña, y que sean precisamente ellas quienes le preguntan la razón de su dejar el juego. Inmediatamente después de esta frase, se introduce el personaje de la madre. De la mamá el narrador imagina cuál sería su reacción en descubrir lo dicho por la niña y sus inquietudes; sin embargo, la actitud con la que se presenta este personaje es diferente, ya que no interactúa con la niña, sino que solo se describe su actitud, pero como si fuera un elemento extraño con respecto a lo que su hija vivía.

Vuélvase ahora a la reflexión sobre la enunciación; la individuación de la identidad del narrador, siempre en relación con la identidad del personaje, puede moverse entre dos sujetos: la niña y su muñeca. Se podría ahora decir que la situación a la que estamos enfrente coincide con una situación de juego, en la que una niña y su muñeca se relacionan. Sin embargo, en el texto se puede detectar una frase que, de alguna forma, da un indicio a propósito de la condición de los personajes:

Y así sucedió que entre los juguetes más perfectos que no eran de ella sino de la hermana mayor, siguió creciendo hasta que las ideas la llevaron a preferir antes que a un hombre, un perro, una paloma, un tigre [...] (Ocampo, 2014: 180)

⁵¹ Se retoma aquí una parte de la nota que la misma autora pone en su estudio: «[...] he llamado *categorías sustantivas* las que remiten a la situación enunciativa, estableciendo oposiciones en el eje de la identidad, del tiempo y el espacio (yo/otro; aquí/allá; ahora/antes-después), y *categorías predicativas* las oposiciones con las que, a su vez, pueden ser calificados estos ejes (concreto/ abstracto; animado/inanimado; humano/no humano)» (Campra, en Roas, 2001: 161)

⁵² En *La sangre de medusa y otros cuentos marginales* (1990)

Dicho fragmento resulta desvelador tanto en la construcción de la trama como en la identificación de los sujetos que actúan. Ahora bien, el narrador está diciendo que la niña de la que hablaba ha crecido, y durante su vida siguió prefiriendo la compañía de los animales antes que de un hombre. En este sentido, la interpretación toma una dirección más precisa hacia la identidad de la protagonista; de ahí que la niña inquieta del principio del relato haya sufrido un cambio físico, pero su mentalidad se ha quedado en la niñez. Es más, algo que podría consolidar esta interpretación es el mismo título, ya que resultaría muy raro que una niña conociera la figura de Átropos. En la literatura de Silvina Ocampo es muy frecuente el uso de narradores niños, lo que al principio ha constituido una trampa interpretativa y que ha podido resolverse gracias a la experiencia de acceso al texto que se hace durante la traducción. De hecho, la transposición al italiano ha conllevado una continua lectura que hasta cierto punto hacía evidente una falta interpretativa. Así pues, se establece como protagonista a la que se refiere todo el relato una mujer mayor con discapacidad cognitiva, que sigue viviendo en el mundo de la niñez, lo que implica una personalidad retorcida y su desautorización a la hora de percibir y narrar una dada realidad.

A la luz de este desenlace, hay que seguir en un análisis que proceda paralelamente según las instancias narrativas. “Átropos” se narra a través de una fragmentación vocal que obliga a interrogarse continuamente sobre la relación que se establece entre cada cambio de enunciación y los personajes. Con eso se quiere subrayar la importancia de hacer una distinción entre el aspecto vocal –es decir lo que se refiere al sujeto de la enunciación– y el aspecto focal –es decir lo que atañe la perspectiva desde la que la enunciación se origina. Cabe señalar un hilo conductor que acompaña todo el texto, es decir la representación de la interioridad de los personajes; de hecho, a lo largo del relato el narrador da cuenta de algo que pertenece a la intimidad más oculta de una persona. En el momento en que el narrador se dirige a un ‘tú’ conlleva la necesidad de investigar tanto sobre su identidad como sobre la del ‘yo’ enunciador. Los análisis de las instancias narrativas en segunda persona singular siempre implican un doble esfuerzo, puesto que la relación que se establece entre el ‘yo’ y el ‘tú’ puede esconder nudos de significado esenciales. Para citar brevemente un famoso ejemplo considérese el caso de *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes. Sin entrar demasiado en la cuestión, basta con

señalar las palabras de José Carlos González Boixo en la introducción de la obra:

Pues bien, en el caso del nivel narrativo «tú», tal como aparece en *MAC*⁵³, nos encontramos con un monólogo en el que el enunciador se dirige a un interlocutor, «tú», pero se trata de un interlocutor falso, ya que no es alguien distinto al propio enunciador; es decir, se produce un desdoblamiento de un único «yo» narrador. (2005: 41-42)

Dicho esto, se hace evidente la necesidad de plantearse varias posibilidades a propósito de la identidad de los sujetos. En concreto, se podría abordar la idea de una única protagonista que durante el relato se mueve entre diferentes niveles narrativos, como precisamente sucede en la obra que se acaba de mencionar. Para dar un ejemplo retómese el estudio de Mancini de 2004, donde se ofrece una interpretación que apunta a la reflexión sobre la vejez. De hecho, –y de acuerdo con el pacto de lectura que se establece en el título– la hipótesis ofrecida antes se consolida aún más. Se trata de una mujer mayor, pero con discapacidad cognitiva, que recuerda su pasado y sus inquietudes infantiles a la hora de acercarse al final de su vida, mientras está a la espera de Átropos.

Las palabras de González Boixo y la comparación con *La muerte de Artemio Cruz* pueden ser interesantes; pese a la complejidad de la novela –que se da precisamente a través de las estrategias de la enunciación– el análisis de los varios niveles deja clara la identidad de las personas verbales. De hecho, el yo-tú-él que se alternan a lo largo de la obra siempre reconducen a un personaje, es decir a Artemio Cruz, que recuerda de manera fragmentaria su vida. El caso del tú enunciador es emblemático, como señala González Boixo cuando recoge la definición acuñada por Luis Beltrán de «monólogo autorreflexivo»:

Vamos a denominar *monólogos autorreflexivos* a la variante de los *monólogos autónomos* en los que el pronombre sujeto de segunda persona sustituye al de primera persona, esto es, los que presentan un sujeto de la enunciación que expresa su autorreferencia en segunda persona. (2005- 41)⁵⁴

Si se piensa en este concepto con respecto a “Átropos” surge una interpretación interesante, ya que se podría imaginar un diálogo que la mujer entabla consigo misma. Además, la visión que se propone aquí es incluso más compleja, pues se considera que

⁵³ González Boixo utiliza el acrónimo *MAC* para referirse al título *La muerte de Artemio Cruz*.

⁵⁴ Véase Beltrán Almería, Luis (1992). Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela, p. 176. Madrid: Cátedra.

estamos en el contexto de lo fantástico y, por consiguiente, las posibilidades de subversión de la realidad constituyen su especificidad. Ahora bien, se ha asumido que la mujer habla consigo misma, pero, al mismo tiempo, se propone que en este diálogo ella se imagine como si estuviera hablando con una de sus muñecas. Por ende, lo inexplicable –puesto que no se soluciona totalmente según pautas racionales– se da en la fantasía de la mujer, pese a que no se sepa a lo que se debe. Asimismo, en la psique de la mujer se va creando un mundo subvertido, donde tiene la posibilidad de confiar sus inquietudes y su intimidad a una compañera de sus juegos, que posiblemente ve más cerca de su condición mental. Esto es, cierta forma de amparo que se construye en su mundo imaginario, en el que la soledad con respecto a los que viven en su entorno se hace más soportable. Por lo que se refiere al narrador en tercera persona singular, en cambio, se puede solucionar su análisis según esta pista crítica, y asumir que en este caso la mujer hable de sí misma como si fuera ‘ella’, como si se viera desde afuera, ya que está hacia el final de su vida.

Otro elemento que hay que tener en cuenta es que la protagonista del relato presenta una doble complejidad, ya que no solo es una mujer mayor y con discapacidad cognitiva, sino que su condición presenta rasgos infantiles, lo que conduce a una reflexión más sobre el universo narrativo de Silvina Ocampo. De hecho, en su literatura no toda figura de la infancia se paragona a la inocencia; al contrario, los niños y su conducta casi siempre remiten a un mundo de crueldad y malicia. En este sentido, la mujer está afectada por su discapacidad cognitiva, e incluso actúa según pautas de crueldad propias de la niñez. De ahí que se dé otra paradoja, ya que dicha maldad infantil entra en conflicto con cierta inocencia y lástima que provoca la soledad de la protagonista. Soledad que, por cierto, afecta tanto el mundo de la niñez como el de la vejez. Sin embargo, la interpretación que se ofrece en el presente estudio se diferencia de otras, puesto que el camino hermenéutico propuesto no considera que «la vejez se asimila a la infancia» de por sí (Mancini, 2004: 3); con esto se quiere decir que la clave interpretativa no ha coincidido con el lugar común según el cual los mayores vuelven a ser niños. Más bien en “Átropos” los dos tiempos confluyen en uno, ya que en este caso el elemento de la discapacidad cognitiva acompaña toda la vida de la protagonista, que sí cambia en su estado físico pero no en el psíquico.

Para concluir el análisis de la narración en segunda y tercera persona singular cabe

retomar las palabras de Pimentel:

En la *situación narrativa autoral* el sujeto de la mediación y la perspectiva narrativas coinciden plenamente; el mundo se mira desde los ojos, desde los juicios y prejuicios de un narrador, es decir del sujeto de la mediación [...] (2012: 44)

En este sentido, en las dos primeras instancias narrativa, en el relato lo vocal y lo focal coinciden, pues la protagonista habla de sí misma y consigo misma desde su interioridad. Es más, si se asume el hecho de que la narradora es dicha mujer, entonces sí que la credibilidad de los hechos es escasa. Para decirlo mejor, lo que ella relata queda distorsionado por su condición, de modo que su representación del mundo adquiere aún más distancia con respecto al horizonte del lector. De todas formas, hay que dar un paso más, ya que si la voz y la perspectiva coinciden se debe explicar –en la mayor medida posible– dicho cambio de persona verbal al interior del texto. Ahora bien, en esta *situación narrativa autoral*, lo que permite un cambio de persona se refiere no al sujeto de la mediación –ya que no varía–, sino a la perspectiva. Dicha perspectiva, sin embargo, representa un cambio paradójico, ya que acaece dentro de sí misma, pues la psique de la mujer no es estable. De modo que, hasta que no se pasa al yo, la narración en segunda y tercera persona oculta un cambio de perspectiva que no puede definirse totalmente como tal, puesto que la persona física que narra es la misma. Su perspectiva, en definitiva, oscila entre la mujer que se ve y se narra cuando se acuerda de su niñez, y la que habla de tú, cuando relata el diálogo que en su imaginación entabla con la muñeca, lo que en realidad coincide con su persona.

Dicho esto, es posible dar un paso más y hay que retomar la ya mencionada frase clave «Mi hija se parece a mí, pero es en realidad mi madre, aunque yo la llame mi hija.» (Ocampo, 2014: 180). Si se vuelve a leer, después de la interpretación que se ha dado de las instancias narrativas precedentes, no se puede mantener el hilo conductor que ha llevado a leer el relato en comparación al uso de las personas experimentado por Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz*. Lo que se propone es, en cambio, un trastorno de los sujetos enunciadores; con esto se quiere decir que en el caso del yo enunciador, no solo se cambia de persona verbal, sino que el sujeto enunciador es otro. A partir de esa frase la protagonista pasa a ser la muñeca, que puede narrar la historia de la mujer después de su muerte. De todas formas, hay que ofrecer una posible interpretación para explicar la confusiones de papeles en dicha frase. La interpretación que se sugiere es la siguiente, es

decir que la muñeca toma palabra desde su ser juguete –cuando se define como hija– y dice que a su vez es la madre, ya que a la vez es madre de su dueña debido al hecho de que se ha quedado como una niña. Además, siguiendo en lo que se ha dicho, es decir que la mujer antes se imaginaba en el momento del juego, casi como si huyese de su entorno, puede pensarse en la posibilidad de que ella diera a la muñeca el papel de madre durante su jugar cuando era niña. Sin embargo, se ha propuesto que la mujer hable desde su vejez, pero su perspectiva –debido a la discapacidad cognitiva– se ha quedado en la niñez y, por consiguiente, el juego con la muñeca la ha acompañado a lo largo de toda su vida.

Asimismo, conviene insistir sobre la frase ya mencionada, considerando esta vez lo que la sigue: «Mi hija se parece a mí, pero es en realidad mi madre, aunque yo la llame mi hija. Resolví sacrificar mi vida por ella y una tarde de tormenta en que los árboles se desplomaban, la invité a salir.» (Ocampo, 2014: 180). Se ha convenido que la narradora del apartado en primera persona es la muñeca, pero lo que ella misma declara es que tuvo que sacrificar su vida, lo que establecería una paradoja. Lo que se relata en este apartado es el momento de la muerte de la mujer en compañía de la muñeca, con la que entabla un diálogo. El texto deja claro que dicha muerte involucra a los dos personajes, ya que: «Y así fue como llegamos al cielo, creyendo que era el infierno, abrazadas como dos amigas de la misma edad, para siempre.» (Ocampo, 2014: 180). Es en este momento que el tiempo se detiene, y la única voz que puede relatar lo acaecido resulta ser la de la muñeca, pues siendo un objeto inanimado no sufre de la misma forma la muerte. La muñeca puede perdurar –sin sufrir el paso del tiempo en la forma de la vejez– y sobrevivir a la mujer, de modo que la muerte que se pone en escena asume un valor simbólico. Los objetos, de hecho, no sufren la misma corrupción de los seres humanos, pues lo que los diferencia es, precisamente, el tiempo. Una vez que la mujer ha muerto, también su psique que imaginaba la interacción y los diálogos con la muñeca mueren con ella, y es a partir de este momento que la muñeca –libre de la fantasía de la mujer– se convierte de verdad en un ser animado al tomar la palabra para relatar la historia. En este sentido, lo que se propone es que en esta última parte del relato la muñeca cumpla un acto de rebeldía, pues por fin logra hablar de lo que le ha pasado, sin ser esclava de lo narrado antes por su dueña, que relataba lo que acaecía en su imaginación distorsionada.

Por lo que se refiere a un aspecto formal de la traducción, se quiere añadir una reflexión llevada a cabo paralelamente a la interpretación de las instancias narrativa. Uno

de los problemas que surge a la hora de traducir textos de literatura hispanoamericana resulta ser la transposición de los tiempos verbales. En particular, el español de América tiende a sintetizar en un tiempo verbal –el pretérito perfecto simple– dos valores semánticos, ya que esta forma absorbe su valor e incluso la que se expresaría en otras variedades del español con el pretérito perfecto compuesto. Ahora bien, el esfuerzo que el intérprete-traductor tiene que hacer es de desdoblar, cuando necesario, estos dos contenidos, para después transponerlos al italiano estándar que adopta esta distinción.

A este propósito resultan interesantes los estudios de Harald Weinrich en *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* (1964, 2004). Puesto que los tiempos no sirven para señalar el tiempo de la acción –sino el aspecto y el orden de la misma en el tiempo– se puede decir que estas categorías remiten a la actitud del hablante, que se mueve entre dos grupos de tiempos verbales: los narrativos y los comentativos. (2004: 29-33). El grupo temporal del mundo comentado es un lugar donde dominan las situaciones del comentario y al hablante le afecta lo que está diciendo; aquí son más frecuentes tiempos de indicativo como el presente, el pretérito perfecto compuesto, el futuro simple y el futuro compuesto. En el capítulo dedicado al perfecto compuesto del español, Weinrich habla de este como un tiempo en que «il riferimento è retrospettivo e crea la base per il commento del problema che tosto seguirà» (*ibid*:120-121). Por el contrario, cuando Weinrich habla del grupo temporal del mundo narrado dominan las situaciones comunicativas, en las que el hablante mantiene cierta distancia emocional; en este caso se prefieren tiempos de indicativo como el pretérito perfecto simple, el imperfecto simple y el imperfecto compuesto.

Desde esta perspectiva se quiere puntualizar una elección de traducción según algunos ejemplos:

A Interrumpiste el juego con las muñecas [...]. (Ocampo, 2014: 179)

Hai smesso di giocare con le bambole [...].

B Resolví sacrificar mi vida por ella [...]. (Ocampo, 2014: 180)

Finii col sacrificare la mia vita per lei [...].

Obsérvese la diferencia entre los dos casos; en A se ha elegido traducir con el perfecto compuesto ya que lo que dice el narrador –según el análisis propuesto– resulta ser más afectado por la situación. Por otra parte, en B se ha mantenido el tiempo perfecto simple,

pues lo que se enuncia remite a una situación de distancia emocional. Este cambio coincide con la distinción entre los dos momentos de las instancias narrativa. De hecho, en A quien habla es la mujer, que se refiere a sí misma, mientras que en B se pasa al mundo narrado por la muñeca, de modo que los tiempos se han traducido conforme a los cambios de los narradores.

Lejos de ser una solución precisa y unívoca, se ha propuesto esta visión a partir de una lectura atenta a las posibilidades de transgresión que permite la figura del narrador. Así pues, lo único que queda realmente claro es que el narrador, tanto en el caso de la tercera y segunda persona como en la primera, pierde toda confianza. De hecho, se ha señalado que la protagonista representa un sujeto con escasa autoridad de verdad, ya que su visión del mundo está ampliamente afectada por la imaginación y la fantasía que le pertenecen por su falta de madurez a nivel mental. Por otra parte, resulta difícil creer en la voz de la muñeca, que en el horizonte de cualquier intérprete no tiene la capacidad de hablar, recordar e interactuar. Por último se señala la duda que cierra el relato, pues al final se queda sin respuesta la manera en que ha muerto la mujer. La hipótesis que se formula aquí es que la mujer, debido a su inestabilidad psíquica, ha muerto suicida, durante un paseo con su compañera de juegos. En esta línea, se podría proponer que durante el acto del suicidio la mujer no solo ha acabado con su vida, sino que también ha puesto en escena un homicidio hacia su muñeca. De esta forma, la protagonista toma el papel de *Átropos*, que antes corta un hilo de la vida que no existe –el de la muñeca–, para después ejercer su poder sobre sí misma. En cualquier caso, “*Átropos*”, precisamente por ser un cuento fantástico, no concede una respuesta, un final que – pese a su ser inexplicable – pueda satisfacer de alguna forma un anhelo de explicación, que nace desde el interior del horizonte tanto del intérprete-traductor como del lector.

El deseo que animaba esta reflexión a propósito del narrador ha sido el de echar luz sobre la importancia de la situación enunciativa. Esta se configura como el lugar donde reside la posibilidad de engendrar un lenguaje que logra poner en discusión el horizonte de lo conocido, dando lugar a otra realidad que se define como fantástica por su falta de coincidencia con la nuestra. Silvina Ocampo, desde un lugar apartado, propio, y a través de una mirada clarividente, transpone en su literatura mundos de la paradoja y lo inimaginable. Y esta subversión, que se hace evidente, no puede sino habitar en la enunciación, que es precisamente el lugar desde donde la ambigüedad lingüística toma

vida asumiendo un poder seductivo y a su vez hipnótico.

4.4 Las imágenes en la opacidad del lenguaje

En el apartado precedente se ha dicho que en “Átropos” la ambigüedad se origina según la construcción de las instancias narrativas y la colocación de las palabras; lo que ahora se intentará profundizar se refiere precisamente a este segundo aspecto del estilo de Silvina Ocampo. Como ha señalado Adriana Mancini, la crítica ya ha trabajado sobre las especificidades de la narrativa de Ocampo:

Se ha subrayado en la literatura de Ocampo la anomalía, la transgresión, la remisión y la negación de los referentes, la “promiscuidad” deíctica, la agramaticalidad, la “tortícolis” de la sintaxis, la transmutación, la saturación de cursilería, la corrosión de los opuestos, la ilegalidad planteada como obediencia a la norma. (2003: 41)

Sucesivamente, Mancini sigue interrogándose sobre estos recursos formales en relación al contenido de los relatos y esto es lo que, con otra intención, se abordará en este apartado del presente trabajo. De hecho, a la hora de traducir, dichas estrategias salen a la luz, y los problemas que surgen son de dos tipos: el primero se refiere a la comprensión misma del contenido, y el segundo atañe a las elecciones que el traductor tiene que hacer cuando transpone las palabras a su idioma. De modo que, dicho con otras palabras, las cuestiones pertenecen a la segunda y tercera fase de la propuesta de Steiner, es decir a la agresión encarnación. En este sentido, una característica que ha provocado dificultad en este relato ha sido, sin duda, la colocación anómala de algunos términos; en particular, esto se hace evidente en los casos de la adjetivación, que se presenta extraña con respecto a lo normativo o, mejor dicho, a lo que pertenece al lenguaje concebido por nuestro horizonte.

En un momento dado el intérprete asume la posibilidad de que las imágenes que Silvina Ocampo crea puedan ser imágenes poéticas, lo que implica que no tienen de inmediato un valor representativo directo con respecto al mundo exterior. De este modo, tiene que abandonar el deseo de una respuesta lógica y la búsqueda de una simbología, para en cambio limitarse a una traducción *ad verbum*. Esto se debe a la imposibilidad de recurrir a una imagen precisa que tendría que proyectarse desde el texto hacia lo exterior;

el valor referencial de la imagen, de hecho, serviría de apoyo en el camino de la interpretación, y en este contexto no puede sino fallar. Y es en ese momento que se ve que la experiencia hermenéutica está fuertemente vinculada al concepto de horizonte, ya que dicho lenguaje hace difícil la fusión de los horizontes. Considérese el caso de la adjetivación peculiar que Ocampo utiliza en este relato para referirse a los animales:

Y así sucedió que entre los juguetes más perfectos que no eran de ella sino de la hermana mayor, siguió creciendo hasta que las ideas la llevaron a preferir antes que a un hombre, un perro, una paloma, un tigre; quién sabe qué animal prehistórico, como las sirenas o el *rezagado mamboretá* o la *íntima ballena*, que meneaba su cuerpo en la televisión de los domingos.⁵⁵ (Ocampo, 2014: 180)

En los casos del «mamboretá regazado» y la «íntima ballena» las parejas de sustantivo-adjetivo parecen crujir, puesto que la colocación se presenta como rara y no conocida habitualmente. Es más, el intérprete, desde su horizonte, no es capaz de reconstruir las imágenes que estas palabras tendrían que evocar, ya que sería difícil, por ejemplo, imaginar un mamboretá que es regazado. Así pues, lo que se lleva a cabo parecería ser un acto sin sentido, la creación de una imagen absurda; lo que en cambio se sostiene en este trabajo es que dicha operación consiste en una forma de destrucción de la imagen canónica para dejar espacio a una imagen de la paradoja. Y eso porque si es verdad que resulta casi imposible imaginarse un mamboretá regazado, por otra parte, alguna forma de imagen se crea, es decir algo que, una vez más, vuelve a desestabilizar una realidad conocida.

Si se considera todo el relato, resulta evidente que es difícil detectar imágenes detalladas a lo largo de toda la narración. En última instancia, en “Átropos” se manifiesta una constante que obstaculiza la posibilidad de recrear imágenes precisas durante la lectura, es decir cierta opacidad del lenguaje que atraviesa todo el texto. La razón de este escenario poco claro ha de encontrarse posiblemente en lo de que se ha discutido antes, o sea en el acto de la enunciación. El hecho de que hasta cierto punto del relato sea una niña quien habla y la enunciación se origine en su psique, hace posible que la narración sea filtrada por un imaginario infantil, no bien definido y de escasa confiabilidad. Así pues, una vez más se insiste sobre la importancia de la construcción del narrador en el contexto de lo fantástico, puesto que precisamente a través de este recurso la puesta en discusión

⁵⁵ Las cursivas son mías.

de las realidades puede mantenerse a lo largo del relato. Este tipo de lenguaje opaco, junto con el tipo de narración, definen un horizonte que parece impenetrable frente a los ojos del intérprete-traductor.

Procediendo según estas pautas, se puede notar un cambio de dicha opacidad de las imágenes hacia el final del relato:

Pensé que el cielo esgrime sus fuentes para engañarnos siempre de algo hermoso, de algo que nos asusta, como no nos asusta ni siquiera el tigre de la jungla, pero que sabe recatadamente que nuestra vida está entre sus garras siempre benefactoras, aunque al final nos mata, feliz de matar a quien lo espera, como aquel tigre que mi hija amaba. (Ocampo, 2014: 181)

Aquí el tipo de ambigüedad que se da es diferente; la imagen narrada por la muñeca resulta ser suficientemente evocativa y, de este modo, el intérprete-traductor logra en su oficio sin particulares problemas referenciales. Lo que en cambio puede parecer extraño reside en el giro de palabras que cumplen una vez más con la confusión de identidades.

Ahora bien, hay que destacar un punto que se ha ya mencionado antes a la hora de hablar de la temporalidad que distingue lo animado y lo inanimado. Resulta ser interesante a este propósito considerar la figura con la que “Átropos” se cierra, es decir el tigre.

Pensé que el cielo esgrime sus fuentes para engañarnos siempre de algo hermoso, de algo que nos asusta, como no nos asusta ni siquiera el tigre de la jungla, pero que sabe recatadamente que nuestra vida está entre sus garras siempre benefactoras, aunque al final nos mata, feliz de matar a quien lo espera, como aquel tigre que mi hija amaba. (2014: 181)

En este caso sí que es posible detectar un rasgo simbólico que resiste y –precisamente por su ser símbolo– logra salir a luz rompiendo la opacidad del lenguaje. Con relación a esto es importante citar a Jorge Luis Borges que en el ensayo “Nuevas refutación del tiempo”⁵⁶ escribe:

El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (Borges, 1964: 256)

⁵⁶ En *Otras inquisiciones* (1952).

Desde esta perspectiva se puede considerar el valor que el tigre puede tener en una reflexión a propósito del tiempo. Dicho animal podría aquí interpretarse simbólicamente en relación con el tiempo; la imagen propone un tigre que tiene entre sus garras el destino de una persona, como si tomara el lugar de Átropos y la sustituyese en el corte del hilo de la vida. Esto llevaría a insistir sobre la importancia de este tema a lo largo de todo el relato y, además, a observar atentamente cómo en este contexto de lo fantástico el lenguaje pone la cuestión de manera totalmente inquietante y desestabilizadora.

En conclusión, se ha querido hacer hincapié en la ambigüedad que se da en el lenguaje, precisamente para subrayar la centralidad que este tiene en el juego que la literatura fantástica ofrece. Es más, lo que se quiere recordar es que dicha peculiaridad se hace más evidente gracias a la experiencia de la traducción según la idea de Steiner, puesto que presupone, de hecho, que el intérprete-traductor se pone a la escucha del lenguaje que construye el texto. Se insiste sobre ello pues la literatura de Silvina Ocampo, como se espera haber brevemente demostrado, exige paciencia y humildad en admitir que en los mundos que la autora propone ningún paradigma de lo real conocido puede adherir.

Conclusión

El término ‘conclusión’ no adhiere mucho a la experiencia que se puede relatar al final de este estudio. La incursión en los relatos fantásticos considerados a través de la traducción se configura a su vuelta como más abierta que nunca. Satisfactorios han sido la búsqueda del material bibliográfico, la lectura de las obras y el acto de la escritura. Cada traducción ha sido un verdadero viaje hermenéutico al interior del lenguaje, algo que ha definitivamente puesto de manifiesto el juego que la obra de arte impone al sujeto.

José Emilio Pacheco, con su escritura rebuscada, ha permitido reflexionar sobre las varias posibilidades de la realidad que surgen a partir de la infracción de los límites. La subversión de lo real y lo ficcional, el cambio de estado, la duda sobre lo que se percibe, es lo que ha surgido desde el capítulo a él dedicado. El viaje en el relato de Óscar Cerruto ha permitido darse cuenta de la consistencia del lenguaje en cuanto material denso y autónomo, que no está sometido a quien habla o escribe. En su cuento, de hecho, se acude a imágenes disonantes: las palabras designan objetos que no caben en su espacio de significación, sino que evocan algo no totalmente concebible. Por última Silvina Ocampo que, como siempre, muestra su genio a través de una ambigüedad narrativa que se convierte en frustración al no poderse fijar en un marco claro, pues todo huye de una posibilidad de comprensión completa.

La reflexión que se puede hacer al cerrar este estudio es acerca de la atención a la naturaleza del lenguaje como punto de partida para la investigación sobre lo fantástico. Si dicha literatura es resbaladiza frente a la definición, lo único que ha de hacerse es centrarse en su propia constitución. El intérprete-traductor tiene el privilegio de establecer una relación íntima con la obra de arte, la cual se ofrece a él según sus reglas. El problema que surge en el caso de la literatura fantástica se coloca precisamente ahí, en el momento en que el intérprete debe prepararse a la incursión, consciente del límite de su horizonte. Se ha mencionado en más de una ocasión la traducción como fenómeno universal –en cuanto acto hermenéutico– y su poder ontológico y desvelador.

Ahora bien, el intérprete-traductor se prepara para enfrentarse con el relato fantástico, lo que constituye un verdadero desafío debido al tipo de horizonte en al que está a punto de entrar. El texto le ofrece una situación conocida, una ambientación cercana a lo cotidiano, en la cual el intérprete está bastante cómodo. Sin embargo, a lo largo de su experiencia, lo que se le había presentado como realidad verosímil se revela trastornada

por algo que no se comprende totalmente. Al no entender la ‘verdad’ del texto, el intérprete empieza a percibir cierta extrañeza, que no se limita a presentarse en el horizonte del texto mismo, sino que roza el propio, constituido por su tradición y por la Historia. Precisamente por la cercanía a nuestra realidad, el relato fantástico ofrece un horizonte en el cual la fusión es aún más difícil. Las creencias crujen, lo que acontece huye de la capacidad de racionalizar y de categorizar según lo que se concibe como real. Todo esto se enreda notablemente cuando el intérprete es a la vez traductor, pues su deber es el de trasladar a su idioma algo que no entiende en su conjunto.

Cabe insistir sobre la importancia del concepto de ‘fusión de horizontes’ en el contexto de lo fantástico. Como se ha observado a lo largo del presente trabajo, dicha fusión no solo resulta difícil entre el relato y el intérprete, sino que el texto mismo puede crear horizontes a su interior que, a su vez, no se funden entre sí. Ernesto va al cine y desde el principio queda clara cierta disonancia entre los horizontes; el público, por ejemplo, entra en contacto de manera diferente con la película, ya que tiene miedo porque está involucrado en los acontecimientos. Él, en cambio, parece reconocer el horizonte de lo ficcional, bien lejos del suyo; sin embargo, al final se encuentra precisamente en dicho mundo que se ha apropiado de él. El hombre que toma el tranvía, por su parte, acaba en un mundo que no conoce, no entiende ese nuevo lugar y parece no aceptar el pasaje a otro horizonte. La ciudad en la que se encuentra ya no es Buenos Aires, ha dejado su espacio cómodo y limitado por su conocimiento de la realidad. En el caso de “Átropos”, en cambio, la fragmentación de la voz narradora ha hecho sí que el horizonte en el interior del relato no se presentara como problemático. Aquí la falta de fusión se da entre el relato y el intérprete de manera casi violenta. El esfuerzo interpretativo ha sido perturbador, inquietante. Sin embargo, es precisamente a partir de la experiencia con este texto que se esboza una reflexión que anima aún más el deseo de seguir en la investigación. “Átropos”, de hecho, ha puesto de manifiesto la idea de Gadamer de la obra de arte como juego al cual el intérprete está sometido. En este sentido, a través de su constitución lingüística, el relato fantástico manifiesta su esencia en las posibilidades ofrecidas precisamente por el lenguaje. Las aportaciones críticas abundan en tentativas de esquematización, lo que no puede aplicarse de forma homogénea a toda literatura fantástica.

El planteamiento hermenéutico de la traducción conlleva una atención constante a lo que atañe tanto al lenguaje como al horizonte de quien se acerca a dicha labor, lo que

no puede dejarse de lado a la hora de enfrentarse con el relato fantástico. La ambigüedad, muy disfrutada al hablar de su ser, descansa en cada palabra dicha o, a veces, callada; palabras que dan vida a un tipo de lenguaje que –más que en otros casos– desvelan la fuerza del lenguaje que manda y que, por ende, no está plenamente a la merced de quien habla o escribe. Así pues, el presente estudio no se cierra, sino que abre y se abre a la posibilidad de nuevas reflexiones sobre la literatura fantástica desde la perspectiva hermenéutica que la traducción ofrece. Las preguntas que han surgido a partir de esta investigación, por tanto, son un nuevo estímulo, algo que no pretende una solución, sino una interpretación y que obliga a seguir estudiando de la literatura fantástica hispanoamericana del siglo XX bajo una mirada interdisciplinar.

Bibliografía mínima

Bioy Casares, Adolfo, Borges, Jorge Luis, Ocampo, Silvina (2007). *Antología della letteratura fantastica*. Turín: Einaudi.

Cerruto, Óscar (1984). *Aluvión de fuego*. La Paz: Ediciones Altiplano.

_____ (2006). *La muerte mágica y otros relatos*. La Paz: Plural editores.

_____ (2015). *Cerco de penumbras*. La Paz: Plural editores.

_____ (2015). “Los buitres”, en Óscar Cerruto, *Cerco de penumbras*, pp. 25-31. La Paz: Plural editores.

Ocampo, Silvina (1989). *Viaggio dimenticato*. Roma: Lucarini.

_____ (1999a). *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé.

_____ (1999b). *Cuentos completos II*. Buenos Aires: Emecé.

_____ (2010). *Un’innocente crudeltà*. Roma: La Nuova Frontiera.

_____ (2014). *Cornelia frente al espejo*. Buenos Aires: Lumen.

_____ (2014). “Átropos”, en Silvina Ocampo, *Cornelia frente al espejo*. Buenos Aires: Lumen, pp. 179-181.

Pacheco, José Emilio (1967). *Morirás lejos*. México: Joaquín Mortiz.

_____ (1977). *El viento distante*. México: Era.

_____ (1981). *Las batallas en el desierto*. México: Era.

_____ (1991). *La sangre de medusa y otros cuentos marginales*. México: Ediciones Era.

_____ (1991). “No perdura”, en José Emilio Pacheco, *La sangre de medusa y otros cuentos marginales*. México: Ediciones Era, pp. 85-87.

_____ (1991). “Las aves”, en José Emilio Pacheco, *La sangre de medusa y otros cuentos marginales*. México: Ediciones Era, pp. 95-96.

_____ (1991). “IV. Mutaciones”, en José Emilio Pacheco, *La sangre de medusa y otros cuentos marginales*. México: Ediciones Era, pp. 99.

_____ (1999). *La arena errante*. México: Era.

_____ (2010). *El principio del placer y otros cuentos*. Barcelona: Tusquets.

Bibliografía crítica

Antezana Juárez, Luis Huáscar (2000). “Cerruto en (el) ‘Cerro de penumbras’”, en Óscar Cerruto, *Cerro de penumbras*. La Paz: Plural editores, pp. vii-xvi.

_____ (2011). *Ensayos escogidos 1976-2010*. La Paz: Plural editores.

_____ (2011). “Sobre *Cerro de penumbras*”, en *Ensayos escogidos 1976-2010*. La Paz: Plural editores, pp. 227-246

_____ (2011). “La obra crítica de Óscar Rivera Rodas”, en *Ensayos escogidos 1976-2010*. La Paz: Plural editores, pp. 85-94

Bastos, Téllez, María Isabel (1983). “*Cerro de penumbras*: tinieblas y claros”, en Leonardo García Pabón y Wilma Torrico (comp.). *El paseo de los sentidos. Estudios de literatura boliviana*. La Paz: Instituto Boliviano de Cultura, pp. 137-157

Biancotto, Natalia (2015). “Escenas singulares de infancia compartida: las autobiografías de Victoria y Silvina Ocampo”, en *Anclajes*, vol. XIX, n.1, pp. 1-13
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=22439931001>

Cannavacciuolo, Margherita (2014). *Miradas en vilo. La narrativa de José Emilio Pacheco*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

- _____ (2016). “A través de la pantalla: juegos de miradas y transgresión en «No perdura» de José Emilio Pacheco”, en *Nueva Revista de filología hispánica*, vol. 64, pp. 167-181
<http://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/6>
- Carrillo Juárez, Carmen Dolores (2006) *La traducción como apropiación: Bajo la luz del Haikú, antología de José Emilio Pacheco*.
file:///Users/Laura/Downloads/La+traducci%C3%BDn+como+apropiaci%C3%BDn+_Bajo+la+luz+del+Haik%C3%BD,+antolog%C3%BDa+de+Jos%C3%BD+Emilio+Pacheco.pdf
- Dominguez, Nora, Mancini, Adriana (2009). *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- García Pabón, Leonardo (2006). “Los eslabones perdidos de la obra narrativa de Óscar Cerruto”, en Óscar Cerruto, *La muerte mágica y otros relatos*. La Paz: Plural editores, pp. ix-xx.
- Jiménez de Báez, Yvette, Morán Garay, Diana y Negrín, Edith (1979). *Ficción e Historia: la narrativa de José Emilio Pacheco*. México: Colegio de México.
- Mancini, Adriana (2003). *Silvina Ocampo: escalas de pasión*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- _____ (2004). “Silvina Ocampo: la vejez en dos tiempos” en *Orbis Tertius*, Vol. 9, n°10.
<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv09n10d02/3728>
- Morino, Angelo (1995). *Cose d’America*. Palermo: Sellerio editore.
- Olea Franco, Rafael (2004). *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México: Colegio de México.
- Oviedo, José Miguel (2012). *Historia de la literatura hispanoamericana. IV. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial.

- Panesi, Jorge (2004). “El tiempo de los espejos: Silvina Ocampo”, en *Orbis Tertius*, Vol. 9, n°10.
<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/issue/view/104>
- Podlubne, Judith, (2004). “La intimidad inconfesable en los cuentos de Silvina Ocampo”, en *Orbis Tertius*, Vol. 9, n°10.
<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/issue/view/104>
- Popovic Karic, Pol, Chávez Pérez, Fidel, (2006). *José Emilio Pacheco. Perspectivas críticas*. Monterrey: Siglo XXI.
- Rivera Rodas, Óscar (1973). *El realismo mítico en Óscar Cerruto*. La Paz: Ediciones Abaroa.
- Tommasini, Graciela (1992). “La paradoja de la escritura: los dos últimos libros de Silvina Ocampo”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol 21, pp. 377-386.
<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI9292110377A/23616>
- Verani, Hugo J., (1993). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: UNAM.
- Zapata, Mónica (2004). “«No me digas nada: yo te diré quién eres». El engranaje de la estereotipia y el horror ocampianos”, en *Orbis Tertius*, Vol. 9, n°10.
<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/issue/view/104>
- _____ (2005). “Breves historias de género: las feminidades tramposas de Silvina Ocampo”, en *Pandora: revue d'études hispaniques*, n°5, disponible en <https://dialnet.unirioja.es/revista/11750/A/2005>
- Zavaleta Mercado, René (1962). “Las figuras heladas en Óscar Cerruto”, en *Nova*, n. 3, pp. 10-11.

Bibliografía general

- AA.VV (2011). *Últimas tendencias en traducción e interpretación*. Madrid: Iberoamericana.
- Alazraki, Jaime (2001). “¿Qué es lo neofantástico?”, en David Roas (comp.) *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco, pp. 265-282.
- _____ (1983). *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos.
- Barthes, Roland (1980). *S/Z*. México: Siglo XXI.
- _____ (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- _____ (2014). *Frammenti di un discorso amoroso*. Turín: Einaudi.
- Benjamin, Walter (1920). “Il compito del traduttore”, en *Aut Aut* 334, 2007
- Berman, Antoine (1999). *La traduction et la lettre, ou, l'Auberge du lointain*. París: Éditions du soleil.
- Bessière, Irène (1974). *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. París: Larousse Université
- Blengino, Vanni (1997), *Storia della letteratura ispano-americana*. Roma: Newton.
- Borges, Jorge Luis (1964). *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé.
- _____ (1964). “Nueva refutación del tiempo”, en Jorge Luis Borges *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, pp. 235-257.
- _____ (2004). “Las versiones homéricas”, en *Obras completas vol. I*, Buenos Aires: Emecé, pp. 239-243.
- _____ (2013). *Ficciones*. Barcelona: Debolsillo.
- _____ (2013). “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *Ficciones*. Barcelona: Debolsillo, pp. 39-53.

- _____ (2013). *El Aleph*. Barcelona: Debolsillo.
- Borrego Nieto, Julio, *et alii* (1990). *El subjuntivo: valores y usos*. Alcobendas, Madrid: Sociedad general española de librería.
- Borreguero Zuloaga, Margarita (2011). “La traducción de los marcadores del discurso: valores, funciones, posiciones y otros problemas”, en AA.VV (2011). *Últimas tendencias en traducción e interpretación*. Madrid: Iberoamericana, pp. 123-139.
- Bottiroli, Giovanni (2006). *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*. Turín: Einaudi.
- _____ (2010). *Riflessioni sull'Università. La situazione degli studi letterari nelle facoltà di lettere e filosofia*. Turín.
<http://www.giovannibottiroli.it/it/riflessioni-sulla-universita.html>
- Buzzati, Dino (2016). *Sessanta racconti*. Milán: Mondadori.
- Campra, Rosalba (1985). “Fantástico y sintaxis narrativa”, en *Río de la Plata*, 1, pp. 95-111.
- _____ (1991). “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, en Enriqueta Morillas Ventura (comp.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario-Editorial Siruela.
- _____ (2000). *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*. Roma: Carrocci editore.
- _____ (2001). “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”. En David Roas (comp.) *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco, pp. 153-191.
- _____ (2006). *America Latina: l'identità e la maschera*. Roma: Meltemi editore.
- Cardinaletti, Anna, Garzone, Giuliana (2005). *L'italiano delle traduzioni*. Milán: Franco Angeli.
- Ceserani, Remo (1996). *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino.

- Colina Pérez, Fernando, Jalón Calvo, Mauricio (comp.) (1996). *Pasado y presente. Diálogos*. Valladolid: Cuatro ediciones.
- Cortázar, Julio, (1982). “El sentimiento de lo fantástico”, conferencia dictada en la Universidad Católica Andrés Bello.
<http://ciudadseva.com/texto/el-sentimiento-de-lo-fantastico/>
- _____ (1965). *Bestiario*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- _____ (2015). *Final del juego*. México: Punto de lectura.
- Eco, Umberto (2003). *Dire quasi la stessa cosa*. Milán: Bompiani.
- Freud, Sigmund (1919). “Lo ominoso”, en *Obras completas. Vol XVII: De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919)*. A cargo de James Strachey y Anna Freud (1988). Buenos Aires: Amorrortu Editores, pp. 219-251.
- Fuentes, Carlos (2005). *La muerte de Artemio Cruz*. Madrid: Cátedra.
- Gadamer, Hans-Georg (2012). *Verità e metodo*, Milán: Bompiani.
- González Ochoa, César (1993). “Gadamer y la hermenéutica filosófica”, en *Acta poética*, Vol. 14, n° 1-2. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5240981>
- González Sainz, José Ángel, *Las cuatro hipóstasis del traductor*.
https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/junio_15/30062015.htm
- Heidegger, Martin (2008). *Lettera sull'«umanismo»*. Milán: Adelphi.
- _____ (2011). *Essere e tempo*. Milán: Longanesi.
- Hurtado Albir, Amparo (2011). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- Jackson, Rosemary (1981). *Fantasy. The literature of subversion*. New York: Methuen.
- _____ (2001). “Lo «oculto» de la cultura”, en David Roas (comp.) *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco, pp. 141-152.
- Matte Bon, Francisco (2000). “Las herramientas del traductor: concepciones de la lengua

y diccionarios bilingües español-italiano”, en Melloni, Alessandra, Lozano, Rafael, Capanaga, Pilar (eds.), *Interpretar traducir textos de la(s) cultura(s) hispánica(s)*. Actas del Congreso internacional Interpretare tradurre testi delle culture ispaniche.

http://www.contrastiva.it/baul_contrastivo/dati/sanvicente/contrastiva/l%C3%A9xico%20y%20fraseologia%20contrastiva/Matte%20Bon,%20Las%20herramientas%20del%20traductor%20diccionarios%20espanol%20itaUano.pdf

Meneghello, Luigi (1995). *Il turbo e il chiaro*. Venecia: Supernova.

Newmark, Peter (1992). *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra.

Nietzsche, Friedrich (2011). *La gaia scienza e Idilli di Messina*. Milán: Adelphi.

Orueta, Sebastián Daniel, (2013). “Gadamer: el arte entendido a través del juego”, en *Scientia helmantica: revista internacional de filosofía*, Vol. 1, n° 2, pp. 80-98.
http://revistascientiahelmantica.usal.es/docs/Vol.02/05.Sebastian_Orueta.Gadamer,El_arte_entendido_a_traves_del_juego.pdf

Osimo, Bruno (2015). *Storia della traduzione*. Milán: Hoepli.

Pimentel, Luz Aurora, (2012). *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*. México: Bonilla Artigas Editores: UNAM. Facultad de filosofía y letras.

Pirandello, Luigi (2008). *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Milán: Garzanti.

Real Academia Española (2009). *Nueva gramática de la lengua española. Morfología. Sintaxis I*. Madrid: Espasa Libros.

_____ (2009). *Nueva gramática de la lengua española. Sintaxis II*. Madrid: Espasa Libros.

Recalcati, Massimo, (2014). *L'ora di lezione. Per un'erotica dell'insegnamento*. Turín: Einaudi.

Roas, David (comp.) (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco.

- _____ (2001). “La amenaza de lo fantástico”, en David Roas (comp.) *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco, pp. 7-44.
- _____ (2009). “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición”, en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (comp.), *Ensayos sobre ciencia ficción: actas del Primer Congreso internacional de literatura fantástica y ciencia ficción (I, 2008, Madrid)*, pp. 94-120. Madrid: Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid.
https://orff.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8584/fantastico_roas_LITERATURA_2008.pdf;jsessionid=FC2449C433E3406305F7B3195EBEA128?sequence=1
- Roas, David, García, Patricia (comp.) (2013). *Visiones de lo fantástico. Aproximaciones teóricas*. Benalmádena: e.d.a libros.
- Roffé, Reina (2001). *Conversaciones americanas*. Madrid: Editorial páginas de espuma.
- Sainz González, María Eugenia (2009). “Por qué resulta difícil comprender un marcador del discurso” en Marie Christine Jamet, *Orale e intercomprensione tra lingue romanze. Ricerche e implicazioni didattiche*. Venecia: Cafoscarina srl, pp. 125-148-148. Actas del congreso: *Orale e intercomprensione tra lingue romanze. Ricerche e implicazioni didattiche*, 7 dicembre 2006.
- Scarsella, Alessandro (2017). *Del mondo, fuori. Ricerca del fantastico. Per la storia di un'idea letteraria*. Mestre, Venezia: Amos edizioni.
- Shakespeare, William (2009). *Macbeth*. Milán: Feltrinelli.
- _____ (1951). *Macbeth*. Milán: Rizzoli BUR.
- Steiner, George (2004). *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*. Milán: Garzanti
- Todorov, Tzvetan (2011). *La letteratura fantastica*. Milán: Garzanti. Todorov, Tzvetan (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: PREMIA editora de libros.
http://iesliteratura.ftp.catedu.es/lectura/cuarto_atras/imagenes/Todorov.pdf

- Volpi, Franco (2017). *Guida a Heidegger. Ermeneutica, Fenomenologia, Esistenzialismo, Ontologia, Teologia, Estetica, Etica, Tecnica, Nichilismo*. Roma: Laterza.
- Waisman, Sergio (2014). *Borges e la traduzione. L'irriverenza della periferia*. Salerno: Edizioni Arcoiris.
- Weinrich, Harald (2004). *Tempus: le funzioni dei tempi nel testo*. Bologna: Il Mulino.
- Zambusi, Mariangela, (2013). *Il linguaggio in Hans-Georg Gadamer. Ermeneutica come ontologia*. (Tesis de final de carrera).
<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/4053/821674-1174121.pdf?sequence=2>

Páginas web consultadas

- Biblioteca Digital Ciudad Seva. <http://ciudadseva.com/biblioteca/>
- Grupo de estudio sobre lo Fantástico. <http://www.lofantastico.com/>
- Baron Supervielle, Odile, “Una carta de Silvina Ocampo”, en *La Nación*, 12 de noviembre de 1997. <http://www.lanacion.com.ar/213959-una-carta-de-silvina-ocampo> (5-12-2017)
- Gadamer, Hans-Georg. *L'ermeneutica*.
<https://www.youtube.com/watch?v=-wOstOTf6oA&t=1399s>
- Mancini, Adriana, “Una historia del mundo con tortícolis”, en *La Nación*, 3 de agosto de 2003.
<http://www.lanacion.com.ar/515856-una-historia-del-mundo-con-torticolis> (5-12-2017)

Monteleone, Jorge, “La máscara sigilosa de Silvina Ocampo”, en *La Nación*, 6 de octubre de 2002. <http://www.lanacion.com.ar/437597-la-mascara-sigilosa-de-silvina-ocampo> (8-12-2017)

Giardinelli, Mempo. “Sobre la nostalgia”. Conversación entre Silvina Ocampo y Mempo Giardinelli. <http://eljineteinsomne2.blogspot.it/2008/09/encuentros-ix-silvina-ocampo-mempo.html> (8-12-2017)

_____ “En general, soy fiel a la imaginación”. Entrevista a Silvina Ocampo. http://www.lainsignia.org/2003/julio/cul_047.htm (10-12-2017)

Enciclopedia de la literatura en México. <http://www.elem.mx/>

Documental dirigido por Paulina Lavista sobre la vida y obra de José Emilio Pacheco, miembro de El Colegio Nacional. <https://www.youtube.com/watch?v=hp5AcC25CmY&t=1244s>

Steiner, George. (Entrevista).

<https://www.youtube.com/watch?v=7bEeAiVnGbM&t=352s>

<https://www.youtube.com/watch?v=HPtJeGo0P6w>

Vattimo, Gianni. *L'ermeneutica*.

<https://www.youtube.com/watch?v=ebvdtdYvGGQ>

Volpi, Franco. “Filosofia della traduzione” en *La Repubblica.it*, 7 Julio 2009. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/07/07/filosofia-della-traduzione.html>

Diccionarios consultados

Arqués, Rossend, Padoan, Adriana (2012). *Il grande dizionario di spagnolo*. Bolonia: Zanichelli.

Garzanti linguistica, (2004). *I grandi dizionari Garzanti 2005. Dizionario italiano*. Milán: Garzanti linguistica.

Moliner, María (2010). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Editorial Gredos.

Real Academia Española (2012). *Diccionario de la lengua española*. 22a Edición electrónica. <http://dle.rae.es/?w=>

Diccionario de partículas discursivas del español <http://www.dpde.es/>

Vocabolario Treccani <http://www.treccani.it/vocabolario/>