



**“LA FIESTA BRAVA”, DE JOSÉ EMILIO PACHECO:  
INTRODUCCIÓN AL TEXTO Y TRADUCCIÓN ANOTADA**

**T e s i s**

**Que para optar al grado de  
Maestra en Traducción**

**Presenta**

**Lic. Anne Cécile García**

**Asesor:**

**Rafael Olea Franco**

Al profesor Rafael Olea Franco,  
A Danielle y a Vero,  
Gracias

# Índice

INTRODUCCIÓN.....	2
I. “LA FIESTA BRAVA” DE JOSÉ EMILIO PACHECO.....	2
I.1. <i>Elementos de análisis</i> .....	15
I.1.1. Estructura y trama.....	15
I.1.2. La función del narrador.....	17
I.1.3. Algunos elementos de interpretación.....	22
I.2. <i>El tiempo y el espacio</i> .....	26
I.2.1. Tiempo y espacio: dos coordenadas para la construcción del relato.....	26
I.2.2. Presencia del pasado en el espacio del relato.....	30
I.2.3. Espacio y tiempo simbólicos.....	33
II. REFLEXIONES SOBRE LOS GÉNEROS.....	35
II.1. <i>Planteamientos generales e intento de contextualización</i> .....	35
II.1.1. Sobre el género literario.....	35
II.1.2. El género “cuento”.....	38
II.1.3. El cuento literario en México.....	43
II.2. <i>“La fiesta brava”: un cuento fantástico</i> .....	46
II.2.1. El cuento y otros géneros en la obra de Pacheco.....	46
II.2.2. Cuento: ¿ <i>conte</i> o <i>nouvelle</i> ?.....	50
II.2.3. Lo fantástico.....	56
III. REFLEXIONES SOBRE TRADUCCIÓN Y ANOTACIÓN.....	68
III.1. <i>Traducción literaria y géneros literarios</i> .....	68
III.1.1. Especificidades de la traducción literaria.....	68
III.1.2. Traducción y géneros.....	75
III.1.3. El género literario en “La fiesta brava”.....	79
III.2. <i>“La fiesta brava”: traducción y anotación</i> .....	83
III.2.1. Principal escollo: la homogeneización.....	83
III.2.2. Problemas de traducción.....	92
III.2.3. Sobre la anotación.....	97
CONCLUSIONES.....	103
TRADUCCIÓN AL FRANCÉS.....	110
NOTES.....	144
BIBLIOGRAFÍA.....	152
APÉNDICE: “LA FIESTA BRAVA”.....	156

## INTRODUCCIÓN

Según la clasificación de Hugo Verani, la obra de José Emilio Pacheco (Ciudad de México, 1939) concierne “cuatro áreas concluyentes de la creación y de la reflexión”:<sup>1</sup> la poesía, la narrativa (cuento y novela), la divulgación cultural (investigaciones históricas y literarias, redacción editorial, periodismo), y otras formas literarias (traducciones —ha traducido a Samuel Beckett, T. S. Eliot, Marcel Schwob, Oscar Wilde y Tennessee Williams, entre otros—, así como adaptaciones, guiones teatrales y cinematográficos). A la diversidad, al carácter polifacético de su obra, se contraponen la unidad y la coherencia de los temas tratados: inquietudes, inconformidades, nostalgias que expresa tanto en prosa como en verso. Durante una lectura pública, antes de la publicación de su primera novela (*Morirás lejos*, en 1967), el escritor comentó:

La novela me parece inalcanzable, y me conformo con leer, a menudo admirar, las que otros hacen. Algunos me han reprochado que escriba cosas tan diversas, que no me “centre” en un solo género. Yo diría que los géneros no son incompatibles, un cuento es lo más cercano a un poema (no en términos de “prosa poética” sino de concentración e intensidad), y con frecuencia se me ocurren historias que, según creo, pueden interesar. En mi caso la poesía no basta, el relato es un complemento necesario.<sup>2</sup>

Entre su obra poética destacan *Los elementos de la noche* (1963), *El reposo del fuego* (1966), *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), *Irás y no volverás* (1973), *Islas a la deriva* (1976), *Desde entonces* (1980), *Los trabajos del mar* (1983), *Miro la tierra* (1986), *Ciudad de la memoria* (1989). Su obra en prosa reúne *Morirás lejos* (1967) y *Las batallas en el desierto* (1981)

---

<sup>1</sup> “Nota preliminar”, en Hugo J. Verani (ed.), *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, Era, México, 1993, p. 9.

<sup>2</sup> *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz, México, 1966, p. 249.

para la novelística, y *La sangre de Medusa* (1958 y, ampliado, bajo el título *La sangre de medusa y otros cuentos marginales*, 1990), *El viento distante y otros relatos* (1963, edición ampliada en 1969), *El principio del placer* (1972, 1997), en lo que atañe a la cuentística.<sup>3</sup>

Esta última área es la que me interesa más particularmente. José Emilio Pacheco es contemporáneo de la llamada generación de los años 50, integrada también por Carlos Monsiváis, Eduardo Lizalde, Sergio Pitol, Juan Vicente Melo, Vicente Leñero, Juan García Ponce, Sergio Galindo, Salvador Elizondo. Pacheco siempre reconoció y reivindicó sus influencias; la intertextualidad ocupa un lugar importante en su obra: los epígrafes o las dedicatorias que preceden sus libros son representativos de esta voluntad de filiación. “A propósito de sus influencias iniciales (o perdurables), Pacheco es claro al indicarlas: ante todo, Borges; pero también la Biblia, autores de la cultura clásica como Plutarco y Ovidio; y más modernos, Schwob, Swift, Eça de Queiroz, y algunos escritores mexicanos (o latinoamericanos residentes en México): los maestros del «microrrelato», es decir, Torri, Arreola y Monterroso”.<sup>4</sup> El deseo de hacer patentes los vínculos del autor con otros escritores que aprecia es muy perceptible en “La fiesta brava”: son varios los cuentistas y novelistas, mexicanos o hispanoamericanos, que aparecen mencionados (Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Rubén Darío, entre otros).

A pesar de una gran variedad en la forma (en la extensión de sus relatos, sobre todo) y en el tratamiento (cuentos realistas, fantásticos, traducciones apócrifas, reescrituras), se pueden percibir ciertos temas recurrentes en la cuentística de Pacheco. Ignacio Trejo Fuentes describe tres motivos o temas fundamentales:

---

<sup>3</sup> En cuanto a los poemas y las novelas, sólo se mencionan las primeras ediciones. Con respecto a los cuentos, también se precisan las ediciones en las cuales se añadieron cuentos o se realizaron cambios sustanciales.

<sup>4</sup> Jorge Ruffinelli, “Al encuentro de la voz común: Notas sobre el itinerario narrativo de José Emilio Pacheco”, en Verani, *op. cit.*, p. 172.

1) la nostalgia por la niñez, propuesta como estado de inocencia e ingenuidad que devienen pureza, contrapuesta a la edad adulta, establecida ésta como un ciclo vital conflictivo y emparentado con la noción de corrupción (en muchos órdenes, no sólo en el material) y decadencia; 2) concomitante al primer punto aparece la añoranza por la antigua ciudad mesurada y fácilmente habitable, gozable, un poco —también— ingenua e inocente, equiparada a su vez con la actual “metrópoli” viciada y deleznable; 3) como resultado de los incisos anteriores o quizá como su causa, se desprende una consciente reflexión acerca de la identidad de México a través, fundamentalmente, de su historia reciente.<sup>5</sup>

A excepción de su primer libro de cuentos, *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, escrito muy temprano y bajo la clara influencia de Jorge Luis Borges, me parece que se puede encontrar en los cuentos de Pacheco una especie de “movimiento temático” común: el paso de una frontera que implica una transformación, motivada por fuerzas internas o externas al personaje, y que marca una ruptura: un “nunca volverá a ser como antes”. Este paso se produce, en los cuentos de Pacheco, dentro de un mismo plano o entre diferentes planos de “realidad”. Según este parámetro, se pueden delimitar dos categorías de relatos. Los cuentos que pertenecen a la primera son los que se centran en niños o adolescentes: en esos casos, la ruptura corresponde al final de la inocencia, al principio de la desilusión. El epígrafe que precede “El parque hondo”, una cita de Denis Donoghue, es muy revelador: “*Childhood is miserable because every evil is still ahead*”.<sup>6</sup> En esos casos, el personaje sigue evolucionando en el mismo mundo; estos relatos corresponden a los cuentos “realistas”.<sup>7</sup>

En cambio, en los cuentos pertenecientes a la segunda categoría, los fantásticos, la ruptura no opera en un solo plano de realidad sino entre diferentes planos: psicológico (cordura *vs* locura, como en “Langerhaus”), ficcional (diegético *vs* intradiegético, como en “La fiesta brava”), temporal (pasado *vs* presente o presente *vs* futuro, como en “Tenga para que se entretenga” y

---

<sup>5</sup> Ignacio Trejo Fuentes, “La narrativa de José Emilio Pacheco: nostalgia por la infancia y la ciudad gozable”, en Verani, *op. cit.*, p. 214.

<sup>6</sup> *El viento distante y otros relatos*, 5ª ed., Era, México, 1983, p. 11.

<sup>7</sup> Aunque algunos de ellos, como “El castillo en la aguja” y “La cautiva”, de *El viento distante y otros relatos*, contienen elementos que los acercan al verdadero cuento fantástico.

“Cuando salí de La Habana, válgame Dios”, respectivamente). A pesar de sus considerables diferencias, los dos tipos de cuentos comparten muchos rasgos comunes: “[...] el mundo de la juventud y el mundo de la fantasía coinciden en ser mundos «aparte». El niño o el joven vive alienado de la sociedad de los adultos, en «otro» mundo; no es sólo en el cuento fantástico donde opera lo mágico, sino también en la vida de ensueño que se inventa el niño. En la niñez, la línea divisoria entre realidad e irrealidad no es infranqueable: los jóvenes de Pacheco se refugian en la fantasía con gran facilidad”.<sup>8</sup>

*El principio del placer* contiene seis relatos. Entre ellos, solamente dos pertenecen a una narrativa “realista”: “El principio del placer” y “La zarpa”; todos los demás pueden ser reunidos bajo la denominación de cuento fantástico. En el tercer volumen de cuentos de José Emilio Pacheco, lo fantástico, que sólo había aparecido en “Civilización y barbarie” y “Algo en la oscuridad” (incluidos en la edición de 1969 de *El viento distante*), marca la pauta.

La primera edición de *El principio del placer* fue publicada por la editorial Joaquín Mortiz en 1972, por lo que es casi contemporánea de los acontecimientos relatados en “La fiesta brava”; es preciso recordar este dato, por la importancia de las referencias contextuales relativas al México de la época que contiene el cuento. Veinticinco años después, en la editorial Era aparece la segunda edición, sustancialmente modificada por el autor, pues Pacheco pertenece a la clase de escritores “que someten su obra a un proceso de reescritura permanente e infinito”.<sup>9</sup> En el prólogo a *La sangre de Medusa*, Pacheco describe el proceso de reescritura como una negociación entre un escritor joven y otro más maduro: “Prefiero ver en los textos iniciales la colaboración entre un escritor precoz y otro tardío que aún está aprendiendo su oficio. Al joven que fui le digo en desagravio que las modificaciones a los textos de años más próximos no han sido menos

---

<sup>8</sup> Bárbara Bockus Aponte, “José Emilio Pacheco, cuentista”, en Verani, *op. cit.*, p. 188.

<sup>9</sup> Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El Colegio de México-Conarte de Nuevo León, México, 2004, p. 201.

severas”.<sup>10</sup> Para el traductor, hay dos textos susceptibles de convertirse en texto fuente, por lo que es necesario elegir.

Tres instancias rigen la selección de la edición a utilizar. Una de ellas es el autor, según postula la escuela italiana, para la que se debe transmitir el texto que corresponde a “la última voluntad del autor”. Pero existen otras escuelas que, al privilegiar la recepción —¿cuál es la versión que leyeron los autores contemporáneos a Pacheco?—, optarán por la primera edición. Otros suelen considerar el texto como una entidad más autónoma, que no depende solamente de la voluntad del autor, pues se trata de un conjunto que resulta del trabajo del autor, pero también del editor, del corrector, del tipógrafo, etc. Personalmente, decidí usar la última versión, o sea la de 1997,<sup>11</sup> según expondré enseguida.

Acerca de la selección de textos para elaborar ediciones críticas, Giuseppe Tavani afirma: “entre los textos revisados por el autor, es el más reciente el que debe considerarse como la expresión de su última y definitiva voluntad. Y la última voluntad del autor es la única que el editor está autorizado a tomar como texto-base de la edición crítica”.<sup>12</sup> La decisión de usar como texto fuente de la traducción la última versión revisada por el autor permite considerar las versiones anteriores para acercarse al proceso de formación del texto y, sobre todo, para ensanchar el abanico de sus posibles interpretaciones, es decir, para acentuar su polisemia. “En efecto, el estudio de las variantes de autor abre una gama muy amplia de posibilidades interpretativas a la acción del crítico, el cual puede —a través de ellas— analizar las diferentes actitudes adoptadas por el autor, a lo largo de su camino, todas las veces que ha tenido la

---

<sup>10</sup> José Emilio Pacheco, “Nota. La historia interminable”, en *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, Era, México, 1990, p. 10.

<sup>11</sup> José Emilio Pacheco, *El principio del placer*, Era, México, 1997: esta es la edición a la que siempre haré referencia en este trabajo.

<sup>12</sup> Giuseppe Tavani, “Metodología y práctica de la edición crítica de textos literarios contemporáneos”, en Fernando Colla (coord.), *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*, CRLA-Archivos, Poitiers, 2005, p. 262.

necesidad o el impulso de enfrentarse con su producto, de medirse con su «yo» de otras épocas”.<sup>13</sup>

En cada uno de los textos reescritos, sin duda los cambios responden a una multitud de factores cuyo estudio no forma parte de mis objetivos. Sin embargo, en “La fiesta brava”, se puede observar dos pautas principales que rigen la reescritura: la consolidación del sistema indicial (para la creación de lo fantástico) y el refuerzo de la contextualización. En relación con la primera, basta mencionar un ejemplo: la mayor precisión de la fecha en el anuncio de la desaparición de Andrés Quintana. En la primera edición, Andrés Quintana se ha “extraviado el martes 5” (p. 78) y el capitán Keller se tiene que subir “al último carro del último Metro la noche del martes en la estación Insurgentes” (p. 84). En la segunda edición, Andrés desaparece precisamente “el pasado viernes 13 de agosto de 1971” (p. 67) y el vendedor cita al capitán Keller para “el viernes 13 de agosto en la estación Insurgentes” (p. 71). La precisión no sólo permite anunciar la coincidencia de los dos eventos, sino que también introduce referencias históricas con una fuerte carga simbólica (el 13 de agosto de 1521 corresponde a la caída de México-Tenochtitlan, dato que cobra toda su importancia en el desenlace de los dos relatos). Además, al añadir el año, se posibilita una correspondencia más amplia entre las diferentes partes del cuento: en la segunda edición, el lector se entera primero de la fecha (“¿A qué estamos?... 12 de agosto”, p. 80) y luego del año (“Estamos en 1971: el libro ha muerto”, p. 87).

Este cambio, tan importante en la construcción indicial del cuento, también forma parte de la tendencia de recontextualización de la reescritura. En efecto, uno de los añadidos más sustanciales a la segunda edición lo constituye un párrafo entero en el que, bajo el pretexto de justificar el escaso éxito del libro de Andrés Quintana, el narrador ofrece un panorama de la literatura mexicana de esos años. Empieza así: “En 1962 Sergio Galindo, en la serie Ficción de la

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 268.

Universidad Veracruzana, publicó *Fabulaciones*, el primer y último libro de Andrés Quintana. *Fabulaciones* tuvo la mala suerte de salir al mismo tiempo y en la misma colección que la segunda obra de Gabriel García Márquez, *Los funerales de la Mamá Grande*, y en los meses de *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*” (p. 85). Después de presentar el contexto literario de la época, el narrador se centra en el personaje de Arbeláez y en su recepción de la historia literaria mexicana. Amén de transmitir algunas reflexiones literarias de la época, el comentario del narrador es apreciable por su aguda ironía. Los cambios que se acaban de mencionar parecen corresponder a dos tipos de variantes de autor que describe Tavani. El cambio de fecha podría considerarse como una variante “exegética”, es decir una “modificación que implica únicamente una indicación para una lectura correcta del texto”, mientras que el párrafo sobre el contexto literario podría corresponder a una variante “auto-exegética”, ya que consiste en “una dilatación, amplificación del texto, «explicitación» de lo que al autor le pareció —en un momento dado— demasiado sintético o demasiado implícito”.<sup>14</sup>

La descripción, a grandes rasgos, de los cambios que efectuó el autor al escribir la segunda edición permite acercarnos un poco a su intencionalidad: reforzar los indicios, sobre todo espacio temporales, para poder quitar otros —como la pipa de espuma de mar del capitán Keller, o la tipografía “mecanografiada” del cuento de Andrés Quintana—<sup>15</sup> a los que el autor ya no recurre en la edición de 1997, y para acentuar, a mi parecer, la importancia del aspecto histórico en el cuento. La operación que Pacheco lleva a cabo, al rescribir sus textos, se puede asemejar a una “auto traducción intralingüística”: el público cambió, el contexto ya no es el mismo, es necesario explicitar algunos elementos para que los lectores puedan comprender mejor el cuento. Si José Emilio Pacheco considera necesario recurrir a la explicitación y la amplificación para un público

---

<sup>14</sup> *Ibid*, p. 269.

<sup>15</sup> No se sabe con certeza si este cambio fue decisión del autor; puede haberse originado en un descuido tipográfico. En cuanto a la referencia a la “pipa de espuma de mar”, quizá desapareció porque dejó de ser significativa: en efecto, muchos de los lectores posteriores ignoramos qué es una “pipa de espuma de mar”.

mayoritariamente mexicano, ¿no sería arriesgado hacer caso omiso de esta decisión para una traducción al francés en el 2010, con un público que no comparte los conocimientos geográficos, históricos, sociales, políticos, etc., subyacentes en el cuento?

Mi gusto por la obra de José Emilio Pacheco no es el único factor que me motivó para emprender esta traducción. Pese a ser “La fiesta brava” uno de los cuentos de Pacheco más estudiados, no parece que haya ninguna traducción suya al francés (el propio autor afirma que no conoce ninguna). Si bien no toda la obra del escritor está traducida al francés, no es despreciable la proporción de sus escritos vertida a este idioma, como se puede ver en la siguiente tabla:<sup>16</sup>

<b>Título original</b>	<b>Título en francés</b>	<b>Traductor</b>	<b>Pie de imprenta</b>
<i>Las batallas en el desierto</i>	<i>Batailles dans le désert</i>	Jacques Bellefroid	La Différence, Paris, 1987, 2ª ed.: 1998.
<i>Morirás lejos</i>	<i>Tu mourras ailleurs</i>	Gérard de Cortanze	La Différence, Paris, 1988.
<i>El viento distante</i>	<i>La Lune décapitée</i>	Gérard de Cortanze	La Différence, Paris, 1991.
<i>Irás y no volverás</i>	<i>Le Passé est un aquarium</i>	Gérard de Cortanze	La Différence, Paris, 1991 [bilingüe].
	<i>Le Cirque de nuit</i> <sup>17</sup>	Trad. colectiva, revisada y corregida por Claude Esteban	Créaphis, Grâne, 1998.

Se puede comprobar que el único libro de cuentos traducidos al francés es *La Lune décapitée*, traducción de *El viento distante* (en efecto, “La luna decapitada” es uno de los relatos que componen el libro).<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Los títulos que se mencionan aquí han sido encontrados en los catálogos en línea de la *Bibliothèque Nationale de France*, del *Système Universitaire de Documentation* (SUDOC) y en sitios internet de venta de libros como <http://www.chapitre.com/>.

<sup>17</sup> No pude consultar ningún ejemplar de este libro de poesía, actualmente agotado en Francia.

<sup>18</sup> *La Lune décapitée* reúne los cuentos siguientes: “Le parc”, “Après-midi d’août”, “Le vent distant”, “Parc d’attractions”, “La Captive”, “Le château”, “Achéron”, “La Reine”, “La Lune décapitée”, “Tu ne comprendrais pas”, “Civilisation et barbarie”, “Quelque chose dans l’obscurité” et “Jericó”. Es interesante notar que “Virgen de los

Además de la riqueza narrativa del relato, “La fiesta brava” resulta de gran interés tanto para el encargado de la traducción como para el público al que se dirige, por ser un texto donde afloran numerosos elementos literarios y socio-culturales. En una extensión de 32 páginas, el autor es capaz de construir una imagen literaria de la sociedad mexicana que aún sigue vigente: el fenómeno de aculturación, la dependencia económica, la atracción/repulsión frente a los Estados Unidos, pero también la deshumanización del espacio de la ciudad, la pérdida de las ilusiones, la corrupción de la gente y de las ideas, etc. El cuento proporciona también, de paso, un panorama de la situación literaria en el país. Y, en un plano más general, es representativo de esta corriente de escritos metaficcionales, en los que se opera un “desarrollo de la dimensión autorreferencial del discurso literario, de un modo de narrar que postula como objetivo central de la narración el quehacer autorreflexivo que se repliega sobre sí mismo”.<sup>19</sup> Todos esos elementos se convierten en motivaciones y retos para mi proyecto de traducción y anotación.

A este interés particular por el relato se suma otro de carácter genérico: este trabajo posibilitará una incursión en la literatura fantástica y, más particularmente, en el cuento fantástico. El alto grado de referencialidad contenido en el relato, los numerosos elementos contextuales, desempeñan un papel importantísimo en la construcción del texto como cuento fantástico. Tzvetan Todorov bien señaló que el relato fantástico tiene que desarrollarse en una “realidad” conocida por el lector, regida por las leyes naturales y habituales, en la que se puede orientar como en su propio mundo real. La Ciudad de México de “La fiesta brava” es una construcción basada en elementos que se podían encontrar en la capital durante los años 70 y los personajes descritos no son nada “extraordinarios”: entramos en un mundo que ya conocemos o

---

veranos”, uno de los cuentos que, a mi juicio, presenta la mayor dificultad de traducción, no está incluido en el libro en francés.

<sup>19</sup> Hugo J. Verani, “Disonancia y desmitificación en *Las batallas en el desierto*”, en Verani, *op. cit.*, p. 263.

reconocemos. Sólo ahí puede surgir lo fantástico: una alteración de la norma, un “escándalo inadmisibles para la experiencia o para la razón”.<sup>20</sup>

Le fantastique existe non pas parce que le nombre des possibles est infini, mais parce que, quoique immense, il est limité. Il n’y a pas de fantastique là où il n’est rien de dénombrable ni de fixe, c’est-à-dire là où les possibles ne sont ni définis ni susceptibles d’être énumérés. Lorsque tout à tout moment peut arriver, rien n’est surprenant et aucun miracle ne saurait étonner. Au contraire, dans un ordre réputé immuable, où le futur, par exemple, ne peut répercuter sur le passé, une rencontre qui paraît contredire cette loi ne laisse pas d’inquiéter.<sup>21</sup>

En un trabajo sobre la traducción a la vez descriptivo y prescriptivo, Jean-René Ladmiral describe así el oficio del traductor: “[s]es choix de traduction seront orientés par un choix fondamental concernant la fidélité de la traduction, concernant le public-cible, le niveau de culture et de familiarité qu’on lui suppose avec l’auteur traduit et sa langue-culture”.<sup>22</sup>

En cuanto a la segunda elección del traductor, la que concierne al público-meta, conviene precisar que muchos pensadores de la traducción rechazan el concepto de receptor como un factor que se deba tomar en cuenta, de manera consciente, para traducir.<sup>23</sup> Sin embargo, mi idea de la traducción literaria como diálogo interlingüístico e intercultural me impide descartar al destinatario hipotético de la traducción. En el marco de un trabajo académico como éste, hay una fuerte probabilidad de que los lectores “reales” de la traducción no correspondan al lector “ideal” para quien se traduce. En el caso de este proyecto de traducción, el desfase es aún mayor puesto que la lengua fuente es el español: para los lectores “reales”, la traducción no es necesaria. Dado que el lector “ideal” forma parte de lo que motiva y permite justificar las decisiones que se tomarán a lo largo de la traducción y de la anotación, conviene precisar, a grandes rasgos, su

---

<sup>20</sup> Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Gallimard, Paris, 1965, p. 30.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>22</sup> Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1979, p. 19.

<sup>23</sup> Walter Benjamin expresó a menudo este rechazo del receptor: “Il n’est pas un poème qui soit fait pour celui qui le lit, pas un tableau pour celui qui le contemple, pas une symphonie pour ceux qui l’écotent” (*apud* Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou l’auberge du lointain*, Eds. du Seuil, Paris, 1999, p. 30, en adelante, *La Traduction et la lettre*).

perfil. Se traduce para un público francófono,<sup>24</sup> al que no se exige un conocimiento del autor y de su obra, ni de la lengua y cultura fuente, pero sí un interés a la vez cultural y literario, sin el cual gran parte del trabajo de anotación perdería sentido.

En su descripción de las elecciones del traductor, Ladmiral se refiere, en primer lugar, a la noción de fidelidad. Este concepto, ya muy usado y bastante equívoco (¿al texto fuente o a la lengua meta?, ¿al espíritu o a la letra?), no me parece adecuado para este trabajo. En términos muy generales, mi mayor preocupación es la búsqueda de una equivalencia en el lenguaje literario. Éste se caracteriza por una desviación con respecto al lenguaje general y su traducción presenta numerosos retos. En los textos literarios, se puede observar un predominio de las características lingüístico-formales: la integración entre forma y contenido es mayor que en otros tipos de textos. Roman Jakobson explica que “la orientación (*Einstellung*) hacia el mensaje como tal, el mensaje por el mensaje, es la función poética del lenguaje”.<sup>25</sup> Más adelante añade: “La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación”.<sup>26</sup> El lenguaje literario se caracteriza por la fuerte presencia, si no es que supremacía, de la función poética por encima de las demás funciones. Antoine Berman, en una reflexión sobre la traducción de prosa literaria, plantea la especificidad de este lenguaje en términos de “informidad” (*informité*), como resultado de la mezcla de “lenguas” dentro de la obra.

De là qu’au point de vue de la forme, ce cosmos langagier qu’est la prose, et au premier chef le roman, se caractérise par une certaine “informité”, qui résulte de l’énorme brassage des langues opéré dans l’œuvre. Elle est caractéristique de la grande prose. [...] Les grandes œuvres en prose se caractérisent par un certain “mal écrire”, un certain “non-contrôle” de leur écriture.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Pienso que mi traducción no se ancla en un ámbito lingüístico “regional”, y por lo tanto no limita la comprensión del texto ni modifica sustancialmente su recepción; por esta razón hablo de un público francófono en general. Sin embargo, es muy probable (por no decir evidente) que un traductor de otro país francófono haga elecciones de traducción diferentes a las mías y que éstas se ajusten mejor a su público.

<sup>25</sup> Roman Jakobson, “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*, 2ª ed., tr. Josep M. Pujol y Jem Cabanes, Seix Barral, Barcelona, 1975, p. 358.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 360.

<sup>27</sup> Antoine Berman, *La Traduction et la lettre*, pp. 50-51.

Si bien las características de “no control” y de “mal escribir” pueden entenderse, cuando se aplican a la novela, a causa de “l’énormité de la masse langagière que le prosateur doit concentrer dans son œuvre – au risque de la faire formellement éclater”,<sup>28</sup> no creo que entren en juego en el cuento, género de la condensación por excelencia. En cambio, lo que resulta muy pertinente para nuestro trabajo es la reflexión de Berman acerca del “polilingüismo” de este tipo de prosa: “La prose littéraire se caractérise en premier lieu par le fait qu’elle capte, condense et entremêle tout l’espace polylingagier d’une communauté. Elle mobilise et active la totalité des ‘langues’ coexistant dans une langue”.<sup>29</sup>

Esta reflexión constituirá el centro de nuestra preocupación en lo que concierne a la traducción de “La fiesta brava”: ¿Cómo representar en francés lo diferente que son las “lenguas” en las sucesivas partes del cuento (aviso periodístico, fragmento de texto con tono a la vez oracular y poético, relato más tradicional), y dentro de una misma parte (narración y diálogo)? Uno de los mayores escollos que mi traducción procurará evitar es la homogeneización, esta tendencia a “unificar en todos los planos (léxicos, sintácticos, gramaticales) el tejido heterogéneo, dialógico, del original”.<sup>30</sup> Para retomar algunas palabras de Octavio Paz: “No se trata de borrar, convertir lo extranjero sino de permitir el encuentro entre dos mundos”.<sup>31</sup>

Para intentar respetar este proyecto de traducción, me parece indispensable empezar con un análisis literario del cuento, razón por la cual el primer capítulo del trabajo se centrará en un estudio de la estructura del relato, de sus instancias narrativas, y de la construcción y significación del tiempo y del espacio dentro del cuento. Esta etapa previa a la traducción permitirá un conocimiento más profundo del texto y hará resaltar sus particularidades, lo que posibilitará una traducción más rigurosa. El segundo capítulo planteará el problema del género:

---

<sup>28</sup> *Id.*

<sup>29</sup> *Id.*

<sup>30</sup> Inês Oseki-Dépré, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Armand Colin, Paris, 1999, p. 41.

<sup>31</sup> *Traducción: literatura y literalidad*, 3ª ed., Tusquets, Barcelona, p. 11.

desde consideraciones generales sobre el cuento, hasta cuestiones terminológicas, pasando por el estudio de la modalidad fantástica. Conocer las características del cuento en general (y del cuento fantástico en particular), nos permitirá también mantener intacta la estructura indicial (que construye el sentido fantástico) y las redes de significados subyacentes (que permiten las diferentes lecturas e interpretaciones del cuento). En fin, el último capítulo presentará algunas reflexiones sobre la traducción literaria (en general y en relación con la cuestión genérica) y expondrá de manera más precisa mi proyecto de traducción (objetivos, principales dificultades, elaboración del aparato de notas).

---

## CAPÍTULO PRIMERO:

### “LA FIESTA BRAVA” DE JOSÉ EMILIO PACHECO

#### *I.1. Elementos de análisis*

##### I.1.1. Estructura y trama

A pesar de que “La fiesta brava” es un solo cuento, el lector percibe rápidamente que se trata de tres unidades, distintas entre ellas tanto en la forma como en el contenido. El cuento se abre con un aviso de tipo periodístico: en un cuadro, un texto señala la desaparición de un hombre llamado Andrés Quintana. El anuncio reproduce la disposición y las pautas de los avisos del mismo tipo: se precisa los detalles relativos a la fecha, la hora aproximada y el lugar de la desaparición y, en la esquina superior izquierda, se deja un espacio en blanco, supuestamente para colocar la foto de la persona extraviada. El anuncio es muy breve en contraste con las dos otras partes; sin embargo, posee también una importancia sustancial, como veremos más adelante.

Las dos unidades que siguen son dos relatos: el primero tiene un título, “La fiesta brava”, y un subtítulo que designa tanto al género del relato (cuento) como a su autor, Andrés Quintana, cuya desaparición se mencionó anteriormente. Este relato, de una extensión de unas nueve páginas, presenta varias particularidades formales, entre las cuales está una disposición en párrafos cortos separados por un espacio en blanco (separaciones que a veces parecen ser bastante arbitrarias), una puntuación que reemplaza por comas todos los demás signos, y el uso de la segunda persona del singular. En él, un militar estadounidense, retirado del ejército después de haber participado, con una dedicación más cercana a la crueldad que al cumplimiento del deber, en la guerra de Vietnam, se encuentra de viaje turístico en México. Fascinado por la

representación escultórica de la diosa Coatlicue, acepta una extraña cita en el metro de la capital mexicana, atraído por la promesa de ver la Piedra Pintada, la escultura azteca más grande. Pero el hombre que lo guía por los túneles del metro le tiende una trampa, y el capitán Keller terminará sacrificado durante una ceremonia prehispánica, en el subsuelo de la ciudad.

Concluido el texto, se abre otro, sin título, cuya presentación (y uso de la puntuación) es más tradicional. Desde la primera línea de este segundo relato, nos damos cuenta de que Andrés Quintana, el autor explícito de la sección anterior, y la víctima de la desaparición del anuncio de la primera página, es, aquí, un simple personaje, un escritor fracasado, que traduce “ilegibros”, en medio de los ruidos de una banda de rock y del programa de televisión estadounidense que llegan de los departamentos contiguos. La llamada telefónica de un antiguo amigo, Ricardo Arbeláez, ex director de la revista de literatura que publicaron cuando Andrés era estudiante, lo saca de su tedioso trabajo. Arbeláez le propone participar en una nueva revista con una “proyección latina” y financiamiento estadounidense, publicando un cuento suyo a cambio de mil quinientos dólares. Andrés acepta y esa misma noche se pone a escribir “La fiesta brava”, que el lector ya leyó en la primera parte del conjunto. Al día siguiente, en la noche, Andrés se reúne con Arbeláez en su oficina; pero el encuentro desemboca en el rechazo del cuento, acompañado de las críticas, humillantes algunas, del antiguo amigo. Desesperado, el protagonista emprende el regreso a su casa. En el metro, tres hombres lo capturan después de que él ha vislumbrado, entre los pasajeros, al capitán Keller, quien parece dirigirse a la cita que le fijó el misterioso hombre para ver la Piedra Pintada.

Es muy importante señalar que no se trata en este cuento de un relato enmarcado, estructura muy común en los cuentos clásicos, tanto realistas como fantásticos (en Maupassant, por ejemplo), sino de textos yuxtapuestos, cuya disposición lineal es esencial para la creación del sentido de la obra: las informaciones (que, *a posteriori*, se podrán llamar “indicios”) presentadas

en el aviso orientarán la lectura del cuento de Andrés Quintana, de la misma manera como el conjunto de las dos primeras unidades condicionará la lectura del último texto. El cuento nace de la yuxtaposición de las tres partes, ésta le da unidad, coherencia y significado.

Después de esta sucinta descripción de la estructura del cuento de Pacheco, se proponen algunas reflexiones sobre el estilo de los dos relatos que lo componen, sobre todo en lo que atañe al papel del narrador, con el fin de mostrar las diferencias estilísticas entre ambos relatos.

### I.1.2. La función del narrador

En el cuento de Andrés Quintana, el narrador parece intervenir en lo narrado, no mediante un “yo” sino a través de una segunda persona del singular. Este “usted”, al plantear la presencia de un interlocutor (alocutario), presupone la existencia de una entidad emisora. ¿Qué se puede decir de este narrador, del que no conocemos nada sino la voz? Se puede afirmar que es un narrador omnisciente en un grado extremo: desde el principio, “La tierra parece ascender” (p. 68), recalca las impresiones del personaje al que se dirige. Su conocimiento de los pensamientos y sentimientos de los personajes se hace más evidente todavía cuando afirma, por ejemplo, “usted, capitán Keller, siente la paz del deber cumplido” (p. 68). Su saber no se limita a la conciencia del capitán Keller, sino que se extiende a la de los soldados y, sobre todo, es un narrador que posee el dominio del tiempo: describe las acciones desde un presente, pero tiene el poder de retroceder (la descripción de Vietnam es una analepsis) y de adelantarse en el relato de las acciones de los personajes. Este narrador locutor, sin embargo, no parece pertenecer a la diégesis: no se encuentra en el mismo nivel de relato que el capitán Keller. A pesar de interactuar con el militar (el uso del futuro puede crear la impresión de que Keller reacciona a este “usted” haciendo todo lo que el narrador prevé), el narrador locutor está tan ausente del cuento de Andrés Quintana

como un autor está ausente de su obra: el narrador se comporta como un autor que le va dictando al personaje su destino.

La estrategia narrativa adoptada en esta primera parte imprime al relato una instancia de discurso, según lo definió Emile Benveniste, es decir como una enunciación,<sup>32</sup> que supone la presencia de un sujeto que se enuncia como locutor y se dirige a un interlocutor por medio de las formas lingüísticas que indican la “persona” (“yo” y “tú” o en nuestro caso un “yo” implícito que se dirige a un “usted”). En efecto, a pesar de que la primera persona, persona del discurso por excelencia, no aparece en el cuento de Andrés Quintana, hay una entidad narradora que plantea la presencia de un interlocutor y construye sus acciones. En dos ocasiones, sin embargo, se puede percibir en la voz de este narrador su postura frente al personaje de Keller: “ahora, capitán Keller, se encuentra a miles de kilómetros de aquel infierno que envenena de violencia y de droga al mundo entero y usted contribuyó a desatar” (p. 68), “usted no ruega, no pide, manda, impone, humilla, está acostumbrado a dar órdenes, los inferiores tiene que obedecerlas, la firmeza siempre da resultado” (p. 75). Dos ejemplos en los que se entrevé un juicio de valor del narrador frente al personaje: como si el distanciamiento, la frialdad del narrador a lo largo del relato, desapareciera en estas dos aserciones.

El relato parece constuirse como un discurso a partir de una situación de enunciación ficticia. La presencia de deícticos, o sea de elementos (tiempos verbales, desinencia de primera o segunda persona, adverbios, etc) cuyos referentes sólo pueden ser determinados con relación a la situación de enunciación, permite poner en relación el contenido del enunciado con una “realidad ficticia”. Así, los adverbios “aquí” (p. 68) y “ahora” (p. 69) y el uso del presente se refieren, respectivamente, a un lugar que es (o sería) el de la enunciación y a un momento que es (o sería) el momento a partir del que se habla. El único tiempo del pasado que se usa (en la narración,

<sup>32</sup> “Événement historique constitué par le fait qu'un énoncé a été produit”, en Oswald Ducrot y Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Ed. du Seuil, Paris, 1995, s.v. ÉNONCIATION.

fuera de los discursos referidos) es el ante-presente: “usted ha llegado aquí”, “en realidad, nada lo ha impresionado” (p. 69); un ante-presente que “introduce esa referencia de simultaneidad en tantas ocasiones propiciadas por la situación del proceso en un periodo de tiempo todavía presente o su puesta en relación directa con alguna situación presente o con las consecuencias actualmente vigentes de dicho proceso.”<sup>33</sup> En otras palabras, un pasado altamente vinculado con el presente.

En cambio, en el texto que constituye la tercera parte del cuento, la acción representada es autónoma con respecto al momento de la enunciación: el espacio, el tiempo, el juego de los personajes aparecen como exteriores al narrador. Ni la referencia temporal (con el uso del pretérito como tiempo de base), ni la referencia espacial (referencias absolutas y co-textuales, únicamente) establecen una relación con la situación de enunciación. El texto que constituye la tercera parte del cuento es un relato (“récit” según la terminología de Benveniste) y representa el grado cero de la enunciación, donde los eventos ocurridos parecen contarse por sí mismos.

El narrador no parece intervenir en el relato. Adopta una focalización interna: lo que se narra se construye a partir de la conciencia de Andrés. Prueba de ello es que la descripción que se proporciona de Arbeláez está limitada a lo que Andrés sabe de él: “[...] Lo último que supieron Hilda y Andrés fue que había emigrado a Washington y trabajaba para la OEA” (p. 86). El narrador parece limitar su conocimiento al de la conciencia del personaje principal; sin embargo, algunos detalles traicionan una voz propia: el cambio en los tiempos verbales y, sobre todo, el recurso al discurso referido mediante la heterogeneidad marcada<sup>34</sup> y a la ironía, como se verá a continuación.

---

<sup>33</sup> Guillermo Rojo y Alexandre Veiga, “El tiempo verbal. Los tiempos simples”, en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (dir.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, t. 2, Espasa Calpe, Madrid, 1999, p. 2903.

<sup>34</sup> En una postura que plantea el discurso como producto del interdiscurso, Jacqueline Authier-Revuz describe las formas de la heterogeneidad mostrada en el discurso: “celles à travers lesquelles s’altère l’unicité apparente du fil du discours, car elles y inscrivent de l’autre (selon des modalités différentes, avec ou sans marques univoques de repérage).” (*Langages*, Larousse, Paris, 1984, pp. 99-111).

La voz del narrador en el relato se puede hacer sentir por medio del cambio en los tiempos verbales. Es lo que ocurre en la página 81, donde, además de una ruptura tipográfica (un espacio en blanco), se observa el paso al copretérito: se introduce una especie de comentario del narrador, que va a condensar en las seis páginas siguientes un repaso de la vida de Andrés Quintana. Es importante subrayar que esta incursión en el pasado del protagonista no entorpece para nada la acción principal: al contrario, parece colmar el tiempo que Andrés pasa escribiendo su cuento. Andrés está empezando la redacción de su cuento cuando se abre una analepsis que permite al lector conocer mejor el pasado del protagonista. Al cerrarse este *flash back*, el narrador vuelve a centrarse en Andrés, que está poniendo un punto final a su cuento: el narrador parece dejar a Andrés Quintana atareado en la escritura del cuento mientras emprende un retrato de su personaje. Concluido el “comentario” del narrador, se reanuda un relato más lineal, cronológico, tradicional.

A lo largo de esta segunda parte del cuento, muchas palabras aparecen en cursivas. Este recurso tipográfico señala una connotación autonímica<sup>35</sup>. Como lo señalo Jacqueline Authier Revuz, los neologismos y los préstamos de idiomas extranjeros son buenos ejemplos de connotación autonímica.<sup>36</sup> En el caso de los neologismos —tenemos *abogángster* (pp. 82, 86) e *ilegibros* (pp. 87, 91)—, cabe señalar que la referencia primera es el signo inventado y que la referencia al mundo es posterior. La introducción de vocablos en un idioma extranjero y la elección de *script* (p. 84), *boutique* (pp. 85, 88, 92, etc.), *editor in chief* (p. 90), por ejemplo, frente a posibles equivalentes en español sirve para caracterizar el idiolecto de un personaje que parece muy influido por la cultura estadounidense.

---

<sup>35</sup> La noción de connotación autonímica, introducida por Josette Rey Debove, permite describir el caso de un uso mundano del léxico (donde un signo refiere a un objeto del mundo) que se acompaña de una marca connotativa de mención (cursivas, comillas, marcadores de intonación, etc.). El locutor señala así un empleo doble de la palabra, que se emplea a la vez en “uso” y en “mención” (se designa a sí-misma).

<sup>36</sup> Véase Jacqueline Authier-Revuz, Mariane Doury, Sandrine Reboul Touré (ed.), *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2003.

En los diálogos, las connotaciones autonómicas se usan también para realzar la entonación de lo dicho, como una marca tipográfica de la prosodia. Podemos verlo, por ejemplo, en la auto corrección de Quintana: “Mejor dicho: *me tardaba, hacía*” (p. 80) o en la respuesta “Sí hay problemas” de Arbeláez (p. 94). Pero el procedimiento se hace más significativo cuando sirve para poner las palabras a distancia: el narrador rehúsa asumir la responsabilidad de lo que se dice e interviene para señalarlo tipográficamente (al igual que las comillas, las cursivas pueden convertirse en “*petites digues contre la bêtise*”). Así, por medio de las cursivas, el narrador se distancia del sentimiento de desprecio que Arbeláez parece experimentar por México: “Después te lo mando con un *office boy* porque el correo en *este país...*” (p. 96), “Oye, el pago no te compromete a nada: puedes meter tu historia en cualquier revista *local*” (p. 96), etc. Aunque, por el tipo de focalización, se pueda proponer que la reacción de rechazo frente a lo que se dice es también “experimentada” por el protagonista, no cabe duda de que las cursivas constituyen indicios para acercarse a la voz del narrador y a la intención que se desea imprimir a la lectura.

La intervención del narrador en el texto se hace de manera más sutil, y más difícil de localizar, por medio de la ironía. Linda Hutcheon define el tropo de la siguiente manera: “En el plano semántico, la ironía se define como señal de diferencia de significado, a saber, como antífrasis. Como tal, se realiza de forma paradójica, por una superposición estructural de contextos semánticos (lo que se dice/lo que se quiere que se entienda). Hay, pues, un significante y dos significados”<sup>37</sup>. En algunos pasajes, se puede percibir este juego semántico en la voz del narrador. La ironía se ejerce en contra de Arbeláez, por medio de un énfasis un poco desmedido, como en el ejemplo siguiente: “Arbeláez quería doctorarse en literatura y convertirse en el gran crítico que iba a establecer un nuevo orden en la letras mexicanas. En la facultad y en el café de las Américas hablaba sin cesar de sus proyectos: una nueva historia literaria a partir de la estética

<sup>37</sup> “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*, Hernán Silva (ed.), UAM Iztapalapa, México, 1992, p. 179.

marxista y una gran novela capaz de representar para el México de aquellos años lo que *En busca del tiempo perdido* significó para Francia” (p.82). La ironía proviene aquí del contraste entre las limitadas capacidades del personaje y el “modesto” propósito que se impone. Pero Andrés también es una víctima de las reflexiones irónicas del autor, sobre todo en lo que atañe a su voluntad de ser un cuentista “puro”: “Andrés, que aún seguía trabajando cada noche en sus cuentos y se negaba a publicar un libro, nunca escribió notas ni reseñas. Ya que no podía dedicarse al periodismo, mientras intentaba abrirse paso como guionista de cine tuvo que redactar las memorias de un general revolucionario” (p. 84). Esta “jerarquización” de los géneros literarios (o relativos al hecho de escribir) Andrés la condena, años después, movido por la frustración: “mi vocación era escribir y de un modo o de otro la estoy cumpliendo. / Al fin y al cabo las traducciones, los folletos y aun los oficios burocráticos pueden estar tan bien escritos como un cuento ¿no crees?” (p. 87).

Mientras el cuento “escrito” por Andrés Quintana de cierto modo se asemeja a una especie de discurso performativo, en el que la acción se lleva a cabo por el hecho mismo de su enunciación; el relato de la tercera parte del cuento, en cambio, es mucho más “tradicional”: una narración de tercera persona, con una focalización interna centrada en el protagonista pero en la que se percibe, en ocasiones, la voz del narrador. A continuación, se describirán algunos de los significados que se pueden percibir detrás de esta voz.

### I.1.3. Algunos elementos de interpretación

La segunda parte del cuento de Pacheco está encabezada por un título, un subtítulo y el nombre de su autor: el lector sabe entonces que leerá un texto titulado “La fiesta brava”, el cual se clasifica como cuento y se atribuye a Andrés Quintana. En cambio, el relato que constituye la tercera parte del cuento se presenta de forma directa: el texto se abre con un principio *in medias*

res, en el que Andrés Quintana, el autor del cuento que acabamos de leer, es ahora un personaje de ficción. Al yuxtaponer un cuento presentado como tal, “La fiesta brava. Un cuento de Andrés Quintana”, y una narración “independiente” en la que el lector vuelve a encontrar a Andrés Quintana, se crea una *mise en abyme* que le da mayor credibilidad, mayor “realismo” al segundo relato. Se logra un *effet de réel*<sup>38</sup> acentuado por la alta referencialidad de la tercera parte del cuento. Se yuxtaponen entonces dos planos diegéticos: el de Quintana como autor y el de Quintana como personaje. Este esquema ambiguo (¿cómo se puede ser a la vez autor y personaje?) se extenderá a Keller, quien traspasará esas fronteras.

Junto con este sistema de oposiciones binarias, están presentes tres planos de “realidad”: el del lector real, el de Quintana como autor, y el de Quintana como personaje. La existencia de un plano de “ficción” dentro de un plano de “realidad” tiene importantes implicaciones en el lector: si Keller es el personaje de Quintana, entonces éste se encuentra más cerca del lector que aquél.

En el interior mismo del segundo relato, la oposición se plasma en distintos dominios; uno de ellos es la construcción de los espacios. El departamento de Quintana se describe como un “sombrio departamento interior de la colonia Roma” (p. 84), cuya ventana da a un “lúgubre patio interior” (p.77). A la pobreza, la oscuridad y el hermetismo del lugar, se opone la oficina en la que trabaja Arbeláez, un “despacho iluminado en exceso” (p. 89), unas “oficinas de ventanas sobre la Alameda” (p. 89). El espacio, alfombrado y dotado de “un sofá de cuero negro” (p. 89),

---

<sup>38</sup> Por medio del concepto de *effet de réel*, Roland Barthes describe y justifica la presencia de elementos descriptivos desprovistos de cualquier valor funcional o indicial. En su artículo “L’effet de réel” (*Communications*, 11(1968), pp. 85-89) el autor explica: “[...] supprimé de l’énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d’autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d’autre que ceci : nous sommes le réel ; c’est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l’esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité.”

es lujoso, y la ventana sobre el parque central de la ciudad posibilita la apertura, mientras que el departamento de Andrés Quintana no parece ofrecer ninguna escapatoria.

Sin embargo, a pesar de estos contrastes, los dos espacios tienen algo en común: ambos están penetrados por la cultura estadounidense. Arbeláez no padece la intromisión de esa cultura en su persona y en su país, sino que la afirma, la reivindica, la promueve. Sus anglicismos, su manera de vestir y de vivir, su sumisión a un tipo de sociedad de consumo —que encuentra su mayor expresión en la decisión de sacar la revista en diciembre “para salir con todos los anuncios de fin de año” (p. 80)— lo convierten en un vector de importación de los valores estadounidenses, siendo su despacho “un reducto cultural norteamericano en México”.<sup>39</sup> En el caso de Andrés, se trata de una “invasión” que puede ser sufrida (el programa de televisión y el grupo de rock de los departamentos contiguos), o encubierta, casi invisible para el protagonista (*The Population Bomb*, la máquina de escribir Smith-Corona, los cigarrillos Viceroy, la Coca-Cola, etc.)

La tensión entre estos dos polos es todavía más fuerte en la oposición entre elementos de una cultura *pop* frente a elementos de una cultura literaria. Nancy Gray Díaz explica que “en la literatura «pop» la voz del narrador suele desaparecer para ser remplazada por una variedad de objetos lingüísticos precreados”.<sup>40</sup> En efecto, eso sucede varias veces a lo largo del relato: mediante fragmentos de *The Population Bomb*, de un programa de televisión, de una canción de rock, un título de periódico, un anuncio en inglés para la promoción de un hotel, un anuncio de Coca-Cola, y mediante la referencia a revistas estadounidenses como *Esquire*, *Playboy* o *Penthouse*. Frente a esta acumulación de fragmentos textuales perteneciente a la cultura *pop* (y con frecuencia al idioma inglés), aparece el polo opuesto: la literatura (mayoritariamente

---

<sup>39</sup> Yvette Jiménez de Báez (*et al.*), *Ficción e historia en la narrativa de José Emilio Pacheco*, El Colegio de México, México, 1979, p. 148.

<sup>40</sup> “El mexicano naufragado y la literatura «pop»: «La fiesta brava» de José Emilio Pacheco”, *Hispanic Journal*, 6 (1984), p. 131.

hispanoamericana), a través de un gran número de autores, editores, títulos de obras que refuerzan el *effet de réel* y la referencialidad del cuento, y que sirven sobre todo para establecer un diálogo con las obras o los escritores citados, como se intentará describir en un capítulo posterior. Entre los numerosos escritores mencionados o aludidos mediante sus obras aparecen Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Sergio Galindo, Julio Cortázar, Rubén Darío, pero también Chejov, Maupassant, Joyce, Proust, etc.

Esta división radical entre los dos tipos de culturas es muy visible; en cambio, es más difícil delimitar la postura de los personajes frente a esta dicotomía: si, en un principio, Arbeláez es el inconfundible representante y difusor de la cultura *pop* (basta verlo describir la revista que quiere publicar para estar convencido de ello), al final del cuento, los papeles no parecen tan bien definidos: Andrés Quintana admite no haber leído literatura nacional “por higiene mental” (p. 94) y desconoce el cuento de Rubén Darío del que habla Arbeláez. Aquí también, los esquemas que el lector podía tener en la mente (Andrés Quintana como contrapunto a la vez del capitán Keller y de Arbeláez) empiezan a tambalearse. El final textual del cuento deja el argumento inconcluso, lo que permite la ambigüedad. Fuera de las dudas acerca de lo que le ocurrió a Andrés Quintana — ¿Andrés Quintana va a terminar sacrificado, al igual que su personaje? — la pregunta que importa es la siguiente: ¿es Andrés Quintana culpable? El traductor de *The Population Bomb*, que trabajó para una empresa “que fomentaba el panamericanismo, la Alianza para el Progreso y la imagen de John Fitzgerald Kennedy” (p. 84), el hombre que, frente a la denuncia de las dos más importantes represiones de la segunda mitad del siglo xx en México, sólo ve la incorrección gramatical, ¿no es culpable también? Lo es de la misma manera que en el cuento “La catástrofe”, el narrador, testigo de la invasión estadounidense en la Ciudad de México es culpable y consciente de ello: “y en vez de esforzarnos por salvar este país, el único que tenemos, bebíamos

whisky y echábamos a andar nuestras videocaseteras”.<sup>41</sup> Esta interpretación es válida, como también lo es otra, a un nivel más metaficcional: la práctica de la escritura no es inocente; no se trata de una actividad inconsecuente. El escritor debe hacerse responsable de su obra: lo que condena a Andrés Quintana es haber reconocido a su personaje de ficción en su propia realidad. Ahora bien, si la primera versión del cuento permite explicar la desaparición de Andrés por su voluntad de cambiar el rumbo de la historia (o del relato) —Quintana grita para prevenir a Keller cuando lo divisa en el Metro—, la segunda versión lo vuelve todo más complejo, pues la advertencia, el grito, ya está incluido en el cuento que Andrés Quintana escribe: “al arrancar el convoy usted verá en el anden opuesto a un hombre de baja estatura que lleva un portafolios bajo el brazo y grita algo que usted no alcanzará a escuchar” (p. 72). Andrés Quintana se inserta — involuntariamente— a él mismo como personaje de ficción en el cuento que está escribiendo. Además de la probable culpabilidad derivada de las acciones concretas del personaje, el final del cuento realza la trascendencia del ejercicio de la escritura, en cuanto ésta no es algo ajeno a la realidad concreta que nos oprime, sino incluso un elemento que puede generarla. Quizá se pueda acercar “La fiesta brava” al cuento de Julio Cortázar “Continuidad de los parques”: además de unas similitudes narratológicas (encuentro de diferentes planos diegéticos), en el cuento de Cortázar el asesinato anunciado del lector burgués tiende a subrayar la voluntad por parte del autor de crear un lectorado menos pasivo. En ambos cuentos, la literatura, en sus dos facetas de escritura y lectura, no es un pasatiempo ligero, sino un acto que puede ser cargado de terribles consecuencias.

## *1.2. El tiempo y el espacio*

### *1.2.1. Tiempo y espacio: dos coordenadas para la construcción del relato*

---

<sup>41</sup> José Emilio Pacheco, *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, p. 132.

El tiempo y el espacio son elementos que rigen toda actividad humana y su papel es fundamental en todo relato. Paul Ricoeur subraya el vínculo intrínseco entre tiempo y narración: “El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal [...] el tiempo se hace humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal”.<sup>42</sup> Las divisiones y representaciones del tiempo y del espacio están estrechamente vinculadas a la visión del mundo que sostiene cada civilización. Tiempo y espacio son elementos esenciales para la construcción del sentido de un texto y por ello conviene dedicar mayor atención a estos dos parámetros. Cabe señalar que el gran número de referencias espacio temporales, en el texto que nos ocupa, impide llevar a cabo un estudio exhaustivo de ellas: se procurará dar un panorama de las funciones que el tiempo y el espacio desempeñan, a veces simultáneamente, en el cuento de José Emilio Pacheco.

El cuento, como ya se mencionó, consta de tres partes; en cada una de ellas están diseminados datos relativos al tiempo y al espacio. La primera parte, el cuadro que anuncia la desaparición de Andrés Quintana, no es una excepción. A pesar de su brevedad y sencillez, condensa un gran número de informaciones indispensables para la construcción del significado del cuento. En él, el lector se entera de la desaparición de aquel que será, posteriormente, el protagonista : “Se extravió el pasado viernes 13 de agosto de 1971 en el trayecto de la avenida Juárez a la calle de Tonalá en la colonia Roma, hacia las 23:30 (once y media) de la noche” (p. 67). El anuncio, más cercano al discurso periodístico que al literario, concentra numerosas informaciones espacio temporales (a veces redundantes): siendo esos datos los que suelen aparecer en este tipo de avisos, no sería extraño que el lector no les confiriera mayor importancia. No obstante, entrarán en relación con referencias posteriores para participar de la creación del sentido. En el cuento de José Emilio Pacheco, el tiempo y el espacio forman parte de los

<sup>42</sup> *Tiempo y narración. II: Configuración del tiempo en el relato histórico*, tr. Agustín Neira, Siglo XXI Editores, México, 1995, p. 39.

“indicios” definidos por Barthes:<sup>43</sup> son “datos que poseen un significado parcialmente invisible, que se completa durante un posterior desarrollo del texto”.<sup>44</sup>

Como señala Edith Negrín: “La fecha y la hora, ubicación temporal, funcionan para establecer la relación con la parte III y seguir la cronología de los acontecimientos. Esta ubicación, junto con la espacial —el lugar citado— identificable en el contexto social, indican un nivel de «realidad», la histórica, de la que el actante ha desaparecido. Este nivel entra en juego con el de «ficción» al que pertenece r2 [el segundo relato]”.<sup>45</sup> Las tres unidades constitutivas del cuento difieren grandemente en la forma, el tipo de narración y el nivel diegético. Aunque estén presentados como textos independientes, existe una relación de inclusión entre los dos relatos: la parte II es un objeto de “ficción” intradiegético, producto de una situación de creación presentada como “real” en la parte III. Conforme avanza la lectura, el lector percibe, poco a poco, que las tres partes comparten varios elementos: los protagonistas, el espacio y el tiempo.

En la segunda parte del cuento, domina la continuidad espacio-temporal, a excepción del principio: los elementos narrados en los dos primeros apartados son anteriores al argumento principal y se desarrollan en un lugar lejano al escenario del resto del relato. A partir del tercer apartado, la acción se desarrolla en la Ciudad de México y se extiende aproximadamente diez días (desde el miércoles hasta el viernes de la semana siguiente). La organización del tiempo y del espacio aparece señalada sobre todo por el uso de los deícticos: “ahora” (p. 68) y “aquí” (p. 69), que permiten la actualización del relato, es decir la representación, por medio del discurso, del momento de la enunciación. Además, el empleo de esos deícticos establece una doble oposición: el “ahora”, relacionado con el “aquí” que aparece en la siguiente página, se opone a un

---

<sup>43</sup> Roland Barthes, *Análisis estructural del relato*, tr. Beatriz Dorriots, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.

<sup>44</sup> Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 35.

<sup>45</sup> Edith del Rosario Negrín Muñoz, *Función del tiempo y el espacio en la narrativa de José Emilio Pacheco*, UNAM, México, 1978, p. 130. En el estudio de Negrín, como en el de Jiménez, r2 corresponde a relato 2, es decir el relato de la desaparición de Keller (en oposición con r1, que narra la desaparición de Quintana).

“antes” impreciso y un “allá”, Vietnam, descrito en los dos primeros párrafos del cuento. Este contraste es particularmente visible en la oración: “ahora, capitán Keller, se encuentra a miles de kilómetros de aquel infierno” (p.68). El domingo, después de haber vivido la experiencia de la Fiesta Brava, Keller regresa al museo, donde el vendedor de helados que lo invita a conocer la Piedra Pintada menciona por primera vez una fecha: la del viernes 13 de agosto.

Conviene estudiar más detenidamente la tercera parte: en ésta las referencias espacio temporales cobran toda su importancia y el cuento su significación. Se extiende sobre aproximadamente 30 horas, desde la tarde del primer día hasta la noche del día siguiente. Desde la página 80, el lector se entera de que el relato inició el 12 de agosto (no se sabe ni el año, ni el día de la semana). La analepsis, que permite volver sobre los elementos claves de la vida de Andrés Quintana, es rica en datos temporales. El contexto socio-político de los años universitarios de Andrés aparece mediante algunas fechas e hitos: “textos contra el PRI y el gobierno de Ruiz Cortines” (p. 82), “en su balance literario de 1958” (p. 82), “en febrero de 1960” (p. 83), “en 1961” (p. 84). De hecho, uno de los eventos políticos del pasado se convertirá en una marca temporal que servirá a Quintana para ubicar acontecimientos del dominio de su vida personal: “La misma tarde de la conversación en el café Palermo, el 28 de marzo de 1959, las fuerzas armadas rompieron la huelga ferroviaria y detuvieron a su líder, Demetrio Vallejo. Arbeláez no objetó la unión de sus amigos pero se apartó de ellos y no volvió a Filosofía y Letras” (p. 83). Al relatarnos un episodio de la relación amorosa entre Hilda y Quintana, el narrador incluye un referente histórico preciso. La conversación con Arbeláez y la consecuente oficialización de la relación entre los dos jóvenes está ligada, en la memoria de Quintana, con el encarcelamiento de Demetrio Vallejo. La incorporación de datos históricos al hilo de la ficción es un recurso frecuente en los cuentos de Pacheco. Sin embargo, al inscribirse dentro de la caracterización de un personaje que poco a poco abandona sus ideales, la referencia al

encarcelamiento de Demetrio Vallejo también puede ser reveladora del hecho de que este acontecimiento histórico colectivo no representa más que el trasfondo de la historia individual de Quintana y pierde en la conciencia del personaje todo valor político.

Para regresar al tema de las marcas de referencialidad espacio-temporal, el final de la analepsis está señalado mediante un deíctico temporal, “Y ahora por un cuento” (p. 87), que permite de nuevo actualizar el relato, regresar al “presente” de la acción. Algunas líneas más adelante, al referir el narrador el discurso de Quintana, aparece una información primordial, “Estamos en 1971” (p. 87), que hace coincidir la fecha de la desaparición de Andrés Quintana anunciada en la primera parte, y la fecha en la que está el protagonista en su “realidad”. Los indicios relativos al espacio aparecen posteriormente, cuando Andrés Quintana acude a la cita fijada por Arbeláez: “Andrés subió al metro en la estación Insurgentes. Hizo un cambio en Balderas, descendió en Juárez y llegó puntual a la oficina” (p. 89). La coincidencia de hora es posible gracias a la tardanza de Arbeláez y de Mr. Hardwick cuando discuten el cuento. A pesar de que la cita era a las nueve, Quintana espera casi dos horas en la oficina y platica con Arbeláez antes de irse. La reunión de los datos permite una coincidencia exacta entre la primera, segunda y tercera parte: año, fecha, hora, lugar y personaje.

Los elementos espacio temporales participan en alto grado de la construcción del relato como cuento fantástico, pues ellos permiten que “los planos de realidad y ficción se fundan y confundan: el nivel supuestamente imaginario y supeditado de la literatura asciende para incidir de forma directa y palpable en las vidas de quienes se sienten «reales»”.<sup>46</sup>

### I.2.2. La presencia del pasado en el espacio del relato

---

<sup>46</sup> *Ibid*, p. 190.

Al referirse a fechas precisas, a calles y colonias que realmente existen, el cuento se ancla en una “realidad” geográfica familiar para muchos lectores. Sin embargo, más allá del “effet de réel” derivado del alto grado de referencialidad del cuento, los lugares también sirven para introducir en el cuento “un espacio histórico”.

En la segunda parte del cuento, casi la totalidad del relato tiene lugar en México, en la capital, y podemos destacar ahí tres espacios esenciales para el desarrollo de la acción. El primero es el Museo de Antropología, en el que el capitán Keller descubre la escultura de Coatlicue y queda “imantado por ella” (p. 70). Se trata del lugar del pasado por excelencia, ya que la mayor parte de las salas de exposición se centran en las culturas prehispánicas, con una colección que reúne piezas muy importantes. Sin embargo, el capitán Keller no parece valorar (ni siquiera apreciar) las obras que está viendo: “no le queda más remedio que observar con fugaz admiración esta parte de un itinerario inevitable”, “en realidad, nada lo ha impresionado, las mejores piezas las había visto en reproducciones” (p. 69). No parece darse cuenta de la importancia de la Historia detrás del objeto. Como en el cuento de Carlos Fuentes titulado “Chac Mool”,<sup>47</sup> el hecho de desconsiderar, por ignorancia o desinterés, el pasado prehispánico de México acarreará graves consecuencias para los protagonistas. El segundo espacio es el de la plaza México, donde tiene lugar la Fiesta brava, evento que le da su título tanto al cuento de Andrés Quintana como al de José Emilio Pacheco y que constituye un elemento clave para el significado del cuento. Aquí es interesante resaltar el ámbito de la plaza como herencia de la Conquista y de la Colonia, como huella del mestizaje entre lo indígena y lo ibérico. El tercer espacio es el del metro, el lugar de la modernidad, ya que en 1971 (año en la que se desarrolla el argumento) y en 1972 (año de la primera edición de *El principio de placer*) las obras del metro seguían en su primera fase (del 19

---

<sup>47</sup> *Los días enmascarados*, Los Presentes, México, 1954.

de junio de 1967 al 10 de junio de 1972).<sup>48</sup> A pesar de ser un espacio moderno y altamente funcional, el metro va a desempeñar un papel importante en el relato. El metro se encuentra en el subsuelo, tópico de la literatura fantástica por representar el inframundo: el espacio de los muertos. En la obra de Pacheco, se reitera la idea de la ciudad colonial edificada sobre la antigua ciudad prehispánica, como lo describe Pacheco durante el recorrido subterráneo del capitán Keller: “de trecho en trecho aparecen ruinas, fragmentos de adoratorios y palacios aztecas, cuatro siglos atrás sus piedras se emplearon como base, cimiento y relleno de la ciudad española” (p. 74). Por medio del metro, la antigua ciudad de Tenochtitlan ya no está enterrada para siempre, sino “al acecho”. Estos tres espacios condensan tres momentos del pasado y del presente de la ciudad: no es anodino, ya que el desenlace del cuento descansa también en la concentración de varios “tiempos” y “planos diegéticos” en un solo lugar.

Otros espacios secundarios entran en juego a lo largo del cuento, como lo son los diferentes lugares turísticos mencionados por los compañeros de viaje de Keller. Estos espacios representan los principales atractivos turísticos de la capital y de sus alrededores: su valor histórico y cultural es innegable. Aquí también, el espacio significa tiempo, ya que ilustra diferentes facetas del pasado de México, de la época prehispánica (las pirámides de Teotihuacan, la técnica de cultivo de los jardines flotantes de Xochimilco), a la conquista (la casa de Cortés en Cuernavaca) y a la colonia (la ciudad minera de Taxco). Sin embargo, aquí estos lugares aparecen totalmente desvinculados de su sentido histórico, sólo son “parte[s] de un itinerario inevitable” (p. 69).

Al describir los alrededores del Museo de Antropología, el narrador introduce de nuevo lo temporal dentro de lo espacial: mediante la mención del Paseo de la Reforma, gran bulevar que

---

<sup>48</sup> Durante esta primera fase, mientras se construía la estación Pino Suárez, se encontró un adoratorio mexica, aparentemente dedicado a Ehécatl, dios del viento, que se integró al diseño de la estación. “Etapas de construcción de la red en STC metro”, documento en línea, disponible en: <http://www.metro.df.gob.mx/organismo/construccion1.html>

mandó construir, durante la segunda Intervención Francesa, el Emperador Maximiliano, y la del castillo de Chapultepec, donde residieron desde el Virrey Bernardo de Gálvez y Madrid, hasta el Emperador Maximiliano y Porfirio Díaz. La importancia de dicho espacio se puede percibir aún más en otro cuento perteneciente al mismo libro de José Emilio Pacheco, “Tenga para que se entretenga”. En este cuento, el Bosque de Chapultepec es otro punto de contacto entre dos épocas: la del segundo Imperio Francés y la del sexenio de Manuel Ávila Camacho (1940-1946). El espacio de Chapultepec cobra, mediante esta relación intertextual, una significación más compleja. Estos ejemplos han permitido subrayar que el espacio, en el cuento, no sólo cumple con su función referencial: permite introducir espacios “históricos” cargados de significado.

### I.2.3. Espacio y tiempo simbólicos

La organización de las tres partes que forman el cuento es también significativa en un nivel temporal. En efecto, la parte III es la última en la disposición textual, pero en el desarrollo temporal del argumento, es anterior a la primera parte: “La parte III, posterior en la escritura, en la cronología de los acontecimientos es anterior a la parte I. I establece un presente de enunciación y III es un pasado que explica ese presente. El relato principia por el fin de los hechos: III remite a I, generándose así una estructura circular”.<sup>49</sup> Esta organización circular de las partes del cuento puede remitir a un tiempo mítico, el tiempo de la naturaleza, el tiempo de los pueblos prehispánicos.

Ya desde la primera parte, en el anuncio de la desaparición de Andrés, los datos temporales cobran un significado simbólico. Por una parte, es ya muy difundida la superstición según la cual se le atribuye al viernes 13 un carácter siniestro, funesto. Por otra parte, el 13 de agosto de 1521 (450 años exactamente antes de la desaparición de Andrés Quintana) corresponde

---

<sup>49</sup> Edith del Rosario Negrín Muñoz, *op. cit.*, p. 130.

a la fecha de la caída de México Tenochtitlán ante las tropas del conquistador Hernán Cortés. Esta fecha permite introducir, en filigrana, el pasado prehispánico de la ciudad.

Tiempo y espacio están estrechamente ligados: el pasado prehispánico es lo secreto, lo oculto y sobre todo lo que está debajo. Esta “ubicación” de lo temporal responde a modelos (individuales y colectivos) que sirven al hombre para organizar su visión y conocimiento del mundo.

Los modelos más generales sociales, religiosos, políticos, morales del mundo, mediante los cuales el hombre interpreta en diversas etapas de su historia espiritual la vida circundante, se revelan dotados invariablemente de características espaciales unas veces en forma de oposición “cielo-tierra” o “tierra-reino subterráneo” (estructura vertical de tres términos organizada según el eje alto-bajo); otras en forma de una cierta jerarquía político-social con la oposición marcada de “altos” y “bajos”; otras en forma de valoración moral de la oposición “derecho-izquierdo” (expresiones: “hacer las cosas derechas”, “tener mano izquierda”). Las ideas acerca de pensamientos, ocupaciones, profesiones “altas” y “bajas”, la asimilación de lo “próximo” con lo comprensible, propio, familiar, y de lo “lejano” con lo incomprensible y ajeno, todo ello se ordena en modelos del mundo dotados de rasgos netamente espaciales.<sup>50</sup>

El camino que recorre Andrés Quintana al salir de la oficina de Arbeláez también corresponde a una dinámica simbólica: desde la oficina alfombrada, lugar por excelencia del México moderno impregnado de la cultura estadounidense, el protagonista emprende un descenso materializado por el elevador y llega a la calle de la “misteriosa ciudad”, con “sus luces indescifrables”, lugar de transición, lugar de mutación. Sigue bajando hasta encontrarse en el espacio subterráneo del metro. Ahí, llega al espacio de la alteridad, donde el pasado irrumpe en el presente y donde un autor puede encontrarse con su personaje. El mundo subterráneo propicia el encuentro de dos mundos, y la oposición puede ocurrir a un nivel histórico (el presente vs el pasado), de clase (opresor vs oprimidos), o diegético (“realidad” vs “ficción”), todas las lecturas son válidas.

---

<sup>50</sup> Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, 2ª ed., tr. Victoriano Imbert, Istmo, Madrid, 1982, p. 271.

## CAPÍTULO SEGUNDO:

### REFLEXIONES SOBRE LOS GÉNEROS

Ya subrayé el carácter polifacético de la producción literaria de José Emilio Pacheco. Aquí, me interesa en particular su papel de escritor de narrativa breve, por lo que en este capítulo se propondrán algunos intentos de definición y aclaración acerca del género del cuento y, más precisamente, del cuento fantástico. Antes de empezar esta reflexión, recordaré los motivos que me orientaron, para este trabajo, hacia el género del cuento. La brevedad impuesta por el ejercicio del cuento permite al lector y al estudioso acceder al relato en su totalidad y, por lo tanto, posibilita la exhaustividad del análisis. En el marco de una traducción comentada y anotada acompañada de un estudio del texto —lo que se propone aquí—, el cuento proporciona sin duda el formato ideal. Además, una de las riquezas del cuento reside en el hecho de que se le puede acercar a los dos géneros colindantes, la poesía y la novela, puesto que es susceptible de presentar, entre otros rasgos, condensación y narratividad.

#### *II.1. Planteamientos generales e intento de contextualización*

##### II.1.1. Sobre el género literario

A lo largo del siglo xx, la validez del concepto de género sufrió severas críticas: Maurice Blanchot llegó a afirmar que la literatura de hoy se caracterizaba por la desaparición de los géneros. A partir del examen de la clasificación de los géneros literarios operada por Northrop Frye, Todorov plantea la distinción entre géneros históricos y géneros teóricos: “Les premiers résulteraient d’une observation de la réalité littéraire; les seconds d’une déduction d’ordre

théorique”.<sup>51</sup> Los géneros históricos se basan en el acercamiento, la reunión de las obras a través de la Historia; para delimitar los géneros teóricos se plantea una hipótesis abstracta según la cual determinada categoría (el sujeto de la enunciación, por ejemplo) es el elemento más importante (dentro de la obra literaria), a partir del cual se puede distinguir un número lógicamente calculable de géneros teóricos. Desde otra perspectiva, los géneros históricos son aquellos que efectivamente han existido en la historia literaria, mientras que los teóricos sólo serían los posibles.

La categorización “lógica” de las obras literarias ha existido desde los clásicos griegos. En efecto, la *Poética* de Aristóteles se suele considerar como la primera gran teoría de los géneros. En ella, las obras literarias se diferencian entre sí mediante sus registros (u “objetos imitados”, que pueden ser superiores o inferiores) y por sus géneros (o “modos de imitar”, que pueden ser la narración o el drama). En uno de sus artículos,<sup>52</sup> Gérard Genette resume el sistema aristotélico de la siguiente manera:

	<b>Modo dramático</b>	<b>Modo narrativo</b>
<b>Objeto superior</b>	Tragedia	Epopéya
<b>Objeto inferior</b>	Comedia	Parodia

Hay una gran diferencia entre esta propuesta de clasificación de las obras literarias y nuestra actual concepción de los géneros: los modos aristotélicos dependen de la lingüística, mientras que el género que nos interesa es una categoría propiamente literaria.

Los géneros —“ces relais par lesquels l’œuvre se met en rapport avec l’univers de la littérature”—<sup>53</sup> son estructuras literarias abstractas. La existencia de una relación de perfecta

<sup>51</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Eds. du Seuil, Paris, 1970, p. 18.

<sup>52</sup> “Géneros, «tipos», modos”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988, pp. 183-233.

<sup>53</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 12.

correspondencia entre estas construcciones abstractas y la realización concreta, la obra, sólo pertenece a lo posible y no a lo certero, menos a lo sistemático: una obra puede no coincidir con ningún género, otra puede manifestar más de una categoría genérica. Como el presente trabajo parte de una realización concreta, el cuento de Pacheco, me parece más adecuada aquí la noción de género histórico. Además, la integración del carácter histórico permite realzar la naturaleza híbrida y cambiante del género “cuento”.

Si bien se puede cuestionar la existencia de los géneros como categorías teóricas fijas e inmutables, creo que no se puede rechazar su existencia histórica (y la profusión de los estudios sobre los géneros literarios parece confirmar esta impresión). Como los géneros literarios están estrechamente vinculados con las coordenadas espacio temporales, teorizar sobre este concepto se puede convertir en una tarea de gran dificultad. Las fronteras que intenta delimitar un género dado, además de borrosas, son altamente permeables: “el sistema de géneros tal como ya se refleja en el campo léxico de las denominaciones de los géneros está en permanente transformación”.<sup>54</sup>

Sin embargo, los géneros siguen siendo una cuestión fundamental de la teoría de la literatura. Esta noción es válida tanto para el autor como para el lector —y, *a fortiori*, para el traductor—, la sociedad en la que se inscribe la obra, y el conjunto de la literatura a través de épocas y regiones. Como explica Miguel Ángel Garrido Gallardo:

El género se nos presenta como un horizonte de expectativas para el autor, que siempre escribe en los moldes de esta institución literaria aunque sea para negarla; es una marca para el lector que obtiene así una idea previa de lo que va a encontrar cuando abre lo que se llama una novela o un poema; y es una señal para la sociedad que caracteriza como literario un texto que tal vez podría ser circulado sin prestar atención a su condición de artístico.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Wolfgang Raible, “¿Qué son los géneros?”, en M. A. Garrido Gallardo (comp.), *op. cit.*, p. 331.

<sup>55</sup> Miguel Ángel Garrido Gallardo, *op. cit.*, p. 20.

La clasificación por los géneros depende de las posibilidades creadoras del hombre, de las reglas de funcionamiento del lenguaje, pero también de lo que se puede pensar, escribir, leer en un contexto dado: está altamente vinculada con la historia literaria. Garrido Gallardo añade:

Por otra parte, el género, al situarse en una zona intermedia entre la obra individual y la literatura toda como institución, nos permite indagar las relaciones entre estructura y temática, forma (del contenido y de la expresión) e historia. ¿Cuáles son las realidades sociales que en un momento dado invitan a una forma y prohíben otras? ¿Cuáles son los temas que pueden ser tratados en una determinada estructura o cuáles aquellos que, de hecho, no se han intentado nunca o sus intentos han resultado fallidos?<sup>56</sup>

Con estas preguntas en mente, se propondrán algunos elementos para acercarse al género “cuento”.

### II.1.2. El género “cuento”

El cuento, como la novela, es un género narrativo. Según la etimología, la palabra deriva de “contar”, forma del latín *computare*, que significa calcular, contar en un sentido numérico. El verbo “contar”, sinónimo de “narrar”, asomó ya a principios del siglo XIII, pero el sustantivo correspondiente sólo apareció en fechas posteriores. En la Edad Media, ya existían formas semejantes a lo que hoy se considera como cuento, pero con denominaciones diferentes (fábulas, ejemplos, apólogos, proverbios, hazañas, castigos, palabras, etc.) que señalaban la raíz didáctica de esos escritos. La palabra “cuento” se vuelve más frecuente durante el Renacimiento, pero no se distingue por completo del vocablo “novela”. Los dos términos, junto con otros, solían designar formas sencillas, en general basadas en esquemas orales, populares y de fantasía.<sup>57</sup> Paulatinamente, se establece una mayor distinción entre los cuentos de tradición oral —como los estudiados por Vladimir Propp— y los llamados cuentos literarios. En el siglo XIX, con el

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 25, 26.

<sup>57</sup> Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, 2ª ed., Ariel, Barcelona, 1992.

romanticismo y el realismo, la palabra “cuento” se carga de un valor literario incontestable gracias a las obras de numerosos cuentistas (Chejov, Poe, Maupassant, Hoffmann, entre muchos otros).

El cuento que nos interesa aquí es el cuento literario. Como todo género histórico, el cuento literario está anclado en un contexto geográfico, histórico, cultural. Es particularmente notable, por ejemplo, la vitalidad de este género en América Latina. En efecto, sobre todo a partir de principios del siglo xx, un autor hispanoamericano podía alcanzar la fama literaria como cuentista (como ocurrió con Horacio Quiroga, por ejemplo): el cuento, como género, alcanza un estatus equivalente al de la novela. A este propósito, Julio Cortázar afirma: “[...] hablar del cuento tiene un interés especial para nosotros, puesto que casi todos los países americanos de lengua española le están dando al cuento una importancia excepcional, que jamás había tenido en otros países latinos como Francia o España”.<sup>58</sup> La historia literaria de Francia no carece de cuentos, pero en el siglo xx, América Latina parece haber dado la pauta del género, y la vacilación terminológica en francés (*¿conte?*, *¿nouvelle?*, *¿récit?*), podría ser una consecuencia de ello.

Son muchos los cuentistas que han reflexionado y escrito sobre su arte. El estadounidense Edgar Allan Poe es uno de ellos y tanto su obra literaria como su obra crítica han dejado una huella profunda entre los cuentistas latinoamericanos.<sup>59</sup> La brevedad es, sin duda, el primer elemento usado para describir y definir el cuento. Para Poe, ésta se traduce en términos de “unidad de impresión”: unidad que no puede ser lograda si el cuento rebasa los límites de una sesión de lectura, o si el autor no hace convergir todos los elementos hacia una sola meta: “El cuento breve, en cambio, permite al autor desarrollar plenamente su propósito, sea cual fuere.

---

<sup>58</sup> Julio Cortázar, *Obra crítica*, t. 2, Jaime Alazraki (ed.), Alfaguara, Madrid, 1994, p. 369.

<sup>59</sup> En su “Decálogo del perfecto cuentista”, Horacio Quiroga reconoce a Poe como a uno de los más grandes maestros del género. Homenajes más cercanos a nuestra época: el poema que Borges dedica al escritor estadounidense y las traducciones y prólogos de sus cuentos, ensayos y críticas que realizó Julio Cortázar.

Durante la hora de lectura, el alma del lector está sometida a la voluntad de aquel. Y no actúan influencias externas o intrínsecas, resultantes del cansancio o de la interrupción”.<sup>60</sup>

La brevedad, la tensión, la creación de un efecto en el lector, todos estos parámetros han sido usados una y otra vez para intentar definir el género cuento. No pretendo aquí llegar a ningún tipo de conclusión definitiva, y sólo procuraré precisar esos términos. Como la etimología ya lo indicó, a pesar de haber recorrido el género “cuento” un largo camino desde su formación, quedan en el trasfondo sus raíces orales. Tal origen no sólo se puede percibir en ciertas estrategias narrativas (una de las más tradicionales es la de un narrador-personaje que empieza a relatar una historia), o en la “oralidad”, a veces el “color local” presente en el texto, sino que es un elemento estructural fundamental en el cuento: la brevedad del cuento literario puede recordar el doble límite de la memoria y de la atención auditiva que regía el cuento oral. Martha Elena Munguía Zatarain subraya que, así como el cuento oral, mediante lo gestual, las mímicas, busca una comunicación con el público más allá de las palabras, el cuento literario persigue la misma meta mediante su forma:

El cuento se construye en la espera de encontrar respuestas que involucren activamente a los receptores, quienes son sujetos y no objetos —en el nivel psíquico, emotivo e, incluso, corporal—; de ahí la perplejidad, la estupefacción, el miedo o la risa que es virtualmente capaz de provocar. Si antes reconocíamos la forma externa del poema en el gesto que acompañaba la palabra, ahora será preciso reconocer esa forma en la búsqueda de comunicación que plasma todo cuento.<sup>61</sup>

La autora añade que, en el cuento, el “acto de enunciar-acto de leer” se convierte en el verdadero y más profundo acontecimiento:

[...] lo que se relata, lo que pasa ahí no es tan importante sino el cómo se ha mirado, cómo se ha percibido, cómo se ha valorado y cómo se enuncia eso que ha pasado, a qué plano significativo se eleva o se propone, que puede llegar hasta los niveles simbólicos o alegóricos. [...] Así, en el cuento, para serlo, han de confrontarse dos universos, dos horizontes valorativos que se revelan uno al otro. En esto consiste la recuperación más profunda de la memoria de los orígenes orales: el

<sup>60</sup> Lauro Zavala (comp.), *Teoría del cuento i. Teoría de los cuentistas*, UNAM, México, 1995, p. 17.

<sup>61</sup> Martha Elena Munguía Zatarain, *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*, El Colegio de México, México, 2002, p. 48.

relator ante su auditorio como conciencias encontradas en el terreno de lo relatado, lo relatado erigido por el trabajo artístico de los dos polos.<sup>62</sup>

Además de resaltar la importancia de los orígenes orales en la poética del cuento literario, la autora propone reflexiones esclarecedoras sobre la noción de tensión presente en el texto. Según ella, la tensión se opera en diferentes niveles: la de mayor grado, sin embargo, parece situarse en el plano básico del trabajo creador, y se genera mediante el enfrentamiento entre la conciencia artística del creador (mundo representador) y la conciencia actuante y sensitiva del receptor (mundo representado), entre los universos valorativos de un polo y de otro. La tensión es un elemento estructural en el cuento:

El cuento va a ir configurándose históricamente en la tensión entre la oralidad de su memoria y la escritura como posibilidad expresiva; entre los constreñimientos impuestos por la tradición y la libertad creativa e innovadora; entre las pretensiones de verdad objetiva de la historia y la libertad ficcional para contar más profundamente los hechos; entre un pasado que intenta aprehenderse en su totalidad y el futuro hacia el que se proyecta.<sup>63</sup>

La brevedad, la búsqueda de un efecto sobre el lector, la noción de tensión, etc., todos esos elementos se encuentran en las reflexiones de los cuentistas en culturas y épocas diferentes. La concisión y sus correlativos (una trama densa, unos personajes poco desarrollados, etc.) parecen indispensables para describir el cuento. En forma un tanto irónica, afirma Edmundo Valadés: “Hay todo un intento por teorizar, por determinar qué elementos o qué valores qué cosas son las que conforman realmente un cuento. No lo creo fácil, desde luego, salvo lo que es evidente: un cuento debe ser breve”.<sup>64</sup> En palabras de Anton Chéjov: “Pero no puedes darle la oportunidad al lector de recuperarse: debes mantenerlo todo el tiempo en suspenso”.<sup>65</sup> La

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>64</sup> *Apud* Alfredo Pavón, “Por una definición del cuento”, en Alfredo Pavón (ed.), *Te lo cuento otra vez (la ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, 1991, p. 20.

<sup>65</sup> *Apud* Lauro Zavala (comp.), *op. cit.*, p. 22.

brevedad y la creación de un efecto sobre el lector exigen el mayor rigor en el nivel estilístico: los elementos narrados deben estar estrechamente apretados, estructurados con cuidado, los detalles deben ser muy significativos y las palabras meticulosamente escogidas. Tal vez estos rasgos son los que permiten, a veces, acercar prosa narrativa y poesía. Mario Benedetti señala: “El cuento se sostiene particularmente en el detalle; de ahí que el narrador lleve al máximo su rigor estilístico y procure mantener de principio a fin una tensión indeclinable. En su traslado a la vida real, el cuento tiene aproximadamente el valor de un instante, y como en éste, cada partícula de espacio y de tiempo asume proporciones monstruosas, desusadas”.<sup>66</sup> En cuanto a la importancia de la trama sobre los personajes, Jorge Luis Borges escribía, en un ensayo en torno a un cuento de Nathaniel Hawthorne, que éste partía, en general, de situaciones y no de caracteres y que este punto de partida tal vez era un elemento decisivo en la diferenciación entre la novela y el cuento y, por consiguiente, fundamental para la definición del género “cuento”:

Hawthorne, en cambio, primero concebía una situación, o una serie de situaciones, y después elaboraba la gente que su plan requería. Ese método puede producir, o permitir, admirables cuentos, porque en ellos, en razón de su brevedad, la trama es más visible que los actores, pero no admirables novelas, donde la forma general (si la hay) sólo es visible al fin y donde un solo personaje mal inventado puede contaminar de irrealidad a quienes lo acompañan.<sup>67</sup>

El cuento literario podría definirse como una narración que heredó de su antepasado oral su brevedad y su búsqueda de un poderoso efecto sobre el lector. Como consecuencia de la concisión del género, hay un reducido número de personajes, su menor caracterización (recurso a personajes estereotipados, efecto de encuadre), pero también cierta estructura antitética que se traduce en una fuerte tensión. Dentro de los límites de extensión impuestos por el género, la trama del cuento llega a cobrar más importancia que la historia (fábula) o que los personajes mediante los cuales se encarna.

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>67</sup> Jorge Luis Borges, “Nathaniel Hawthorne”, en *Otras Inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1960, p. 79.

Muchos estudiosos han tratado de definir el cuento; más numerosos aun son los que han buscado desvalorar las definiciones anteriores. La diversidad fundamental de las formas y de los contenidos del cuento hace de él un género cuyas posibilidades tienden hacia el infinito. Y como afirma Augusto Monterroso: “La verdad es que nadie sabe cómo debe ser un cuento. El escritor que lo sabe es un mal cuentista, y al segundo cuento se le nota que sabe y entonces todo suena falso y aburrido y fullero. Hay que ser muy sabio para no dejarse tentar por el saber y la seguridad”.<sup>68</sup>

### II.1.3. El cuento literario en México

La variedad de los cuentistas hispanoamericanos citados en los párrafos anteriores manifiesta la fertilidad del suelo hispanoamericano en relación con el cuento literario. Algunas décadas después de Horacio Quiroga, al que se suele considerar el primer gran cuentista hispanoamericano, el género ha logrado en el continente una renovación técnica y temática de alcance mundial. Basta citar a Borges, Rulfo, Arreola, Onetti, Roa Bastos, García Márquez, Cortázar, etc., para mostrar el vigor del relato breve en Hispanoamérica. La evolución del cuento en México siguió las grandes pautas del cuento hispanoamericano en general; sin embargo, como en cada país de América Latina, la historia nacional desempeñó un papel no desdeñable en el desarrollo del género.

Algunos historiadores del cuento ven en la labor de los cronistas del siglo XVI una función cercana a la de cuentista: los temas de la Conquista y de los pueblos conquistados se mezclan con elementos mágicos, leyendas y mitos: “Aunque se niegue la existencia del cuento en tanto tal en la época colonial, en general, puede ser legítimo hablar de una escritura histórica cruzada por elementos ficcionales que va a sentar la posibilidad del desarrollo posterior del cuento”.<sup>69</sup>

<sup>68</sup> *Apud* Lauro Zavala (comp.), *op. cit.*, p. 52.

<sup>69</sup> Martha Elena Munguía Zatarain, *op. cit.*, p. 56.

Herederos del cuento de la península, el relato breve desarrolla en el Nuevo Mundo rasgos propios: la vigencia de la oralidad en Hispanoamérica permite la inter-influencia entre la tradición escrita, culta, y la tradición oral, popular. Habrá que esperar el siglo XIX para que el cuento empiece a surgir, favorecido por el desarrollo de la prensa: las gacetas a menudo incluyen relatos para llenar el vacío dejado por la falta de noticia. El desarrollo del relato breve y su presencia cada vez mayor en órganos de prensa no implica, sin embargo, la fijación del cuento como género independiente y perteneciente al canon de la literatura. Martha Elena Munguía Zatarain subraya que: “[...] en el siglo XIX en Hispanoamérica los géneros narrativos estaban en proceso de gestación, apenas iban empezando a adquirir sus perfiles, aunque, por supuesto, se hablaba ya de novela, crónica, cuento, ensayo, cuadro de costumbre”.<sup>70</sup> Es sólo con el romanticismo cuando el cuento literario se impone como género independiente. Las guerras de Independencia y los ideales de libertad por ellas difundidos crearon un ambiente favorable para la implantación duradera de un romanticismo llegado de Europa. En México, a la pintura de tipos y costumbres populares (la tendencia indianista) sucede el cuadro costumbrista, en el que pronto aparece la denuncia política.

Después del Segundo Imperio, en una época de paz relativa, se ve un intento de unión entre liberales y conservadores para la creación de una literatura nacional, impulsada sobre todo por Ignacio Manuel Altamirano. Se efectúa una paulatina transición entre el romanticismo moderado y el cuento moderno. Según Luis Leal: Roa Bárcena y Riva Palacio “escriben por vez primera verdaderos cuentos, cuentos que podemos llamar modernos en toda la extensión de la palabra. Su influjo sobre los cuentistas de la generación siguiente [...] es notorio”.<sup>71</sup>

En México, parece que las dos tendencias divergentes del modernismo y del realismo coinciden en una época que abarca del final del siglo XIX hasta el principio de la Revolución. La

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>71</sup> *Breve historia del cuento mexicano*, De Andrea, México, 1956, p. 59.

influencia de la *Revista Moderna*, fundada en 1898 por Jesús E. Valenzuela, es importante en el desarrollo de la primera, que da primacía a la sensibilidad artística y suele nutrirse de la influencia de culturas extranjeras (Estados Unidos, Europa, pero también países asiáticos). A pesar de haber sido el modernismo un gran impulsor del género “cuento”, el realismo y su voluntad de retratar “objetivamente” la vida social y, por lo mismo, de denunciar sus disfunciones, tiene mucho éxito mediante sus vertientes regionalista, de tradición nacional, o naturalista.

Desde la Revolución hasta el mandato presidencial del último general (1919-1946), se puede observar dos tendencias principales en la narrativa mexicana. La primera se concreta con la vuelta a cierto realismo, técnicamente renovado, por medio del que los novelistas y cuentistas van a expresar durante varias décadas sus reacciones frente al proceso muy complejo de la Revolución. Los temas indigenistas, populares, rurales y sociales también se encuentran plasmados en la cuentística de esa época. La segunda tendencia se vincula con el Ateneo de la Juventud (fundado en 1909 e integrado por Vasconcelos, Reyes, Henríquez Ureña, Guzmán, Torri, etc.) que, oponiéndose al positivismo de los años anteriores, propone una vuelta a cierto humanismo de corte clásico, el cual tuvo mucha influencia en el asentamiento de las bases culturales del siglo xx en México. Posteriormente, el grupo de los Colonialistas (1917-1926) elige rescatar en su obra la época del virreinato, alejándose así de la compleja temática de la Revolución. Entre 1920 y 1932, un grupo de escritores (poetas, sobre todo), se caracterizaron por ser literatos “puros”;<sup>72</sup> al inicio autonombrados el Nuevo Ateneo de la Juventud, se agruparon en torno a la publicación de la revista *Contemporáneos* para difundir su nueva concepción del arte.

Después de décadas en las que prevalecían en la narrativa las temáticas indigenista, antropológica y de la Revolución, se produce en el México de los años 50 la verdadera ruptura en

---

<sup>72</sup> Armando Pereira (coord.), *Diccionario de literatura mexicana: siglo xx*, UNAM, México, 2000, p. 98.

la narrativa. El nuevo cuento mexicano lo cultivaron autores como Juan José Arreola, Juan Rulfo y Carlos Fuentes y se inscribe en un proceso de renovación del género que se desarrolla en toda Hispanoamérica y que desata el potencial imaginativo de la ficción hispanoamericana contemporánea:

Hoy [años 70] esa orientación revolucionaria o iconoclasta frente al lenguaje es rasgo primordial de casi toda la narrativa hispanoamericana. Desde el texto se ataca, en su raíz, la retórica empaquetada y vacía que ha deformado, desde hace muchos años, el ámbito literario y cultural de los países hispanoamericanos. Es una crítica que, si a primera vista se dirige al hecho lingüístico como tal, a la postre denuncia también los valores caducos o falsos en que se apoya la estructura social y política de muchos países americanos. Pero lo más admirable de ese esfuerzo crítico es que se manifiesta desde el tejido mismo de la obra y no desde el majadero alegato ideológico que, en fin de cuentas, sólo consigue asfixiar la solvencia estética del texto.<sup>73</sup>

El hecho de que tanto Fuentes como Rulfo aparecen en las dedicatorias de los libros de cuentos de José Emilio Pacheco (en *El viento distante* y *El principio del placer*, respectivamente) sólo es un pequeño indicio de la “herencia” literaria mexicana de Pacheco. El “anti-parricida” de la literatura reconoce, reivindica y agradece sus influencias, que, por supuesto, van más allá de los límites geográficos de su país.

## II.2. “La fiesta brava”: un cuento fantástico

### II.2.1. El cuento y otros géneros en la obra de Pacheco

La cuestión del género literario es perceptible, en diferentes niveles de la diégesis, a lo largo de “La fiesta brava”. El relato, como ya dije, consta de tres partes y lleva en la primera página del conjunto el título “La fiesta brava”. Este título (intertítulo, según la definición de Genette) aparece también en el índice del libro que incluye el relato y designa por lo tanto a la treintena de páginas que lo conforman. Sin embargo, la segunda parte del relato de Pacheco también aparece

<sup>73</sup> Enrique Pupo-Walker (dir.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Castalia, Madrid, 1973, p. 17.

encabezada por un título, “La fiesta brava”, al que se anexa un subtítulo que contiene una clara indicación genérica: “Un cuento de Andrés Quintana”. El narrador, mediante esta precisión, establece una relación entre el texto individual y concreto y una categoría abstracta que el texto manifiesta. Anuncia al lector el tipo de texto con el que se va a enfrentar, por lo menos en lo que atañe a la segunda parte del conjunto. El género “cuento” no sólo aparece como subtítulo de lo narrado por Andrés Quintana sino que se menciona en numerosas ocasiones a lo largo de la tercera parte: ahí, Quintana y Arbeláez, desde una perspectiva metaficcional, discuten sobre la calidad del cuento de Andrés Quintana. Aunque la cuestión genérica no representa el meollo de la conversación entre los dos protagonistas, sigue vigente en el trasfondo de esta parte. Ejemplo de ello es el hecho de que la insistencia de Quintana por permanecer un cuentista “puro” —que va hasta el extremo de no leer nada que no pertenezca a este género— es uno de los principales resortes de la ironía ejercida en contra del protagonista.

La problemática del género, presente, explícita o implícitamente, a lo largo de “La fiesta brava”, se manifiesta también fuera de la ficción y es legítimo preguntarse cómo se ha de considerar el texto de José Emilio Pacheco. La crítica en español parece estar de acuerdo en la denominación de “cuento”: tanto los críticos como los antólogos suelen referirse a “La fiesta brava” con este término.<sup>74</sup> Yo también me orienté naturalmente hacia esta denominación. Sin embargo, en el marco de este trabajo, me parece relevante profundizar esta cuestión genérica y delimitar, a grandes rasgos, cuál es mi concepción del género cuento. Esta reflexión responde a una doble necesidad: por una parte, ver en qué medida el texto de Pacheco puede ser recibido

---

<sup>74</sup> Entre los textos para mí fácilmente accesibles, puedo mencionar los artículos de Nancy Gray Díaz en *Hispanic Journal* (1984), de Enrique López Aguilar en *Te lo cuento otra vez (La ficción en México)*, de Barbara Bockus Aponte e Ignacio Trejo Fuentes en *La hoguera y el viento* (1993), de Lauro Zavala en la *Revista de la UNAM* (1998), de Sandra M. Cypress y José Ramón Ruisánchez Serra en *La Torre*, así como las monografías de Russel M. Cluff (*Siete acercamientos al relato mexicano actual*, 2004) y de Rafael Olea Franco (*En el reino fantástico de los desaparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, 2004). Todos ellos —y sin duda hay muchos otros— presentan el texto “La fiesta brava” como un cuento.

como una manifestación del género, cómo se incluye en la “historia” de este género y, por otra parte, me permite formalizar preocupaciones acerca de la(s) traducción(es) de la palabra “cuento”. Después de acercarse brevemente a las categorías del *conte* y de la *nouvelle* —las dos entidades que, a primera vista, podrían corresponder al género del cuento—, no habrá que caer en el error de una equivalencia uno a uno: el cuento de Andrés Quintana no es idéntico al cuento de José Emilio Pacheco. El hecho de que las dos formas sean referidas en español por medio del mismo significante no implica que ocurra lo mismo en francés.

Antes de adentrarnos en la cuestión de la traducción, puede ser interesante examinar cómo el mismo autor se refiere a su obra narrativa. En una entrevista publicada en 1966, José Emilio Pacheco declara:

La novela me parece inalcanzable, y me conformo con leer, a menudo admirar, las que otros hacen. Algunos me han reprochado que escriba cosas tan diversas, que no me “centre” en un solo género. Yo diría que los géneros no son incompatibles, un cuento es lo más cercano a un poema (no en términos de “prosa poética”, sino de concentración e intensidad), y con frecuencia se me ocurren historias que, según creo, pueden interesar. En mi caso la poesía no basta; el relato es un complemento necesario.<sup>75</sup>

Hay que contextualizar este testimonio ya que posteriormente el autor publicó dos novelas: una novela experimental (*Morirás lejos*, 1967) y una novela corta (*Las batallas en el desierto*, 1981). Frente a la crítica de algunos en lo que atañe a su “dispersión” genérica, el escritor plantea la diversidad en términos de necesidad.

Si se observa la obra narrativa breve<sup>76</sup> de José Emilio Pacheco, algunos indicios pueden ser relevantes para la cuestión genérica: en la primera edición de *La sangre de Medusa*, el título tal y como lo acabo de citar aparece en varios lugares (portada, anteportadilla, cuarta de forros, lomo), pero en la portadilla, viene ampliado por un subtítulo que contiene una indicación genérica “y otros cuentos marginales”. En su “Nota: La historia interminable”, Pacheco repite el

---

<sup>75</sup> *Los narradores ante el público*, p. 249.

<sup>76</sup> Las obras consultadas para este apartado corresponden a ediciones recientes: 1990 para *La Sangre de Medusa*, 1997 para *El principio del placer* y 1983 para *El viento distante*.

título completo y usa varias veces el término “cuento” para calificar sus textos: “Neus Espresate y Vicente Rojo tuvieron el impulso generoso de reeditar *La sangre de Medusa* con otros cuentos, en su mayoría impresos en pequeñas revistas o en periódicos y nunca antes recogidos en libros ni escritos con este fin”.<sup>77</sup> A lo largo de las cinco páginas que forman esta “Nota”, documento de gran valor para comprender mejor el proceso narrativo de José Emilio Pacheco, el autor usa reiteradamente la palabra cuento (seis veces, si no me equivoco), alternando con diferentes denominaciones, unas más generales (textos, relatos, narraciones) y otras más específicas (microrrelatos, microcuentos, “sucedidos”). En el peritexto constituido por el párrafo situado en la cuarta de forros, la palabra “cuento” sólo aparece una vez y la diversidad de los textos presentados es notable:

Los relatos que integran *La sangre de medusa* constituyen una serie de textos variadísimos, una exhibición de maestría y registros: desde la borgiana precisión de los cuentos juveniles o las brillantes sátiras a la manera de los latinos o de Swift, hasta los juguetes vanguardistas “de terror”. Los ácidos minirrelatos de dos líneas, los monólogos conjeturales inspirados en el acontecer político-policíaco.

La indicación genérica que completa el título *El viento distante* parece ser más general, a pesar de que los textos que conforman el libro son menos heterogéneos que aquellos reunidos en *La sangre de medusa*. Sin embargo, el hecho de que Pacheco, en una entrevista,<sup>78</sup> se refiera a los textos de *El viento distante* como cuentos, tal vez nos pueda permitir cancelar, en este caso, esta distinción.

Hasta la fecha, la obra narrativa de Pacheco es bastante heterogénea. Ya se mencionó la variedad de formas que están reunidas bajo el título *La sangre de medusa*. Aunque *El viento distante* parece más formalmente unificado, el primer texto de *El principio del placer* a menudo se considera como una novela corta (así se designa en la cuarta de forros de la edición utilizada).

---

<sup>77</sup> *La sangre de Medusa*, p. 9.

<sup>78</sup> *Los narradores ante el público*, p. 249.

En cuanto a sus obras narrativas generalmente clasificadas como novelas, el añadido, que se suele hacer después del género, de los adjetivos calificativos “corta” para *Las batallas en el desierto* y “experimental” para *Morirás lejos*, es un indicio más de que la narrativa de Pacheco suele rebasar los moldes genéricos tradicionales: en este punto, se trata de una obra muy moderna.

### II.2.2. Cuento: ¿*conte* o *nouvelle*?

En francés, existen dos términos para referirse al género del relato breve: *conte* y *nouvelle*. Si bien en lengua española la palabra *nouvelle* aparece en algunos textos (esencialmente de carácter crítico), su uso no se ha generalizado. La elección del término *conte* o *nouvelle* para designar el texto de Pacheco (y el de Andrés Quintana) rebasa el mero problema de traducción: ante las vacilaciones de la crítica francesa acerca de la definición de los dos géneros, será preciso delimitar una concepción propia de cada categoría para calificar los relatos que nos interesan aquí.

El uso del vocablo *nouvelle* para designar un género literario no aparece en francés hasta la publicación de las *Cent nouvelles nouvelles* (1462): el término busca realzar la idea de novedad y el carácter original de los relatos (afirmaciones ambas a menudo sin fundamento), mientras que el cuento escrito designa, desde el siglo XVI, un relato con un carácter maravilloso (*Contes de ma mère l'Oye*, *Contes* de Perrault, *Contes de fées* de Madame d'Aulnoy).

El género *nouvelle* se desarrolla primero con un carácter gracioso, recibe luego influencias variadas y puede adquirir un aspecto moralizante, de lección o ejemplo. En el siglo XVII, el nuevo género *roman* (novela) se desarrolla rápidamente y la confusión reina entre este género y el de la *nouvelle*, hasta tal grado que, en el siguiente siglo, la *nouvelle* viene a asumir el papel de una categoría genérica larga. Durante el siglo XVIII se afirma el carácter realista del género. Al mismo tiempo, se operan algunos cambios más formales: mayor concisión, aceleración del ritmo de

exposición. En la misma época, el cuento sigue marcando una distancia con respecto a la realidad, pero por una razón diferente: sus intenciones didácticas, como en los *Contes philosophiques* de Voltaire.

El siglo XIX marca la edad de Oro del relato breve y un intento de fijación del género *nouvelle*: la multiplicación del soporte (periódicos y revistas, esencialmente) participa de este movimiento. La *nouvelle* decimonónica parece caracterizarse por una acción única, un ensamblaje de elementos homogéneos, un centro de interés único y un final inesperado. Georges Poulet insiste en este último punto, convirtiéndolo en el principal rasgo del género *nouvelle*: “Elle se bâtit à partir de sa fin. Très fréquemment, cette fin est surprenante, et c’est pour amener cette surprise finale que se trouve organisé ce qui précède. Un tel procédé devient vite mécanique”.<sup>79</sup> Se procura también definir la *nouvelle* en oposición al *roman*. Esta distinción se opera tanto en el nivel formal (brevedad, reducido número de elementos, construcción a veces dramática,<sup>80</sup> estructura parecida a una carrera desenfrenada hasta el final), como en el nivel temático; asimismo, se observa en el relato breve un interés cada vez mayor por el pueblo y lo popular: “qu’il s’agisse du passé, du folklore lointain, voire de ces esquisses d’ethnographie régionale que sont les chroniques judiciaires [...], il s’agit toujours de faire un peu de place au peuple”.<sup>81</sup> La *nouvelle* se distancia así del *roman*, entonces indiferente y hostil a la realidad cotidiana y en el que el pueblo aparecía a menudo de forma caricaturizada.

A pesar de esos intentos de definición, continúa la vacilación terminológica entre *nouvelle*, *anecdote*, *récit*, *conte*. Uno de los rasgos característicos de los autores de narrativa breve del siglo XIX es designar todo tipo de relato breve por el término *conte*, incluso aquellos que

---

<sup>79</sup> Apud, Jean Pierre Beaumarchais, Daniel Couty y Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, Paris, 1984, s.v. NOUVELLE. En adelante: *Dictionnaire des littératures*.

<sup>80</sup> De hecho, el carácter dramático de la *nouvelle* se vuelve a encontrar en la definición actual que el diccionario *Le Petit Robert de la langue française* hace del género.

<sup>81</sup> *Dictionnaire des littératures*, s.v. NOUVELLE.

permanecen verosímiles. René Godenne advierte que esta generalización es un hecho de terminología: si los autores regresan a la palabra *conte* es porque, en el siglo XIX, los eventos descritos en la *nouvelle* están presentados de manera particular, están contados, narrados: “les auteurs laissent une place importante à la parole d’un narrateur, conservant et restituant le ton de ce qui est parlé”.<sup>82</sup> Es importante resaltar que las dos palabras no se excluyen en la mente de los escritores: “Il semble qu’on ait alors affaire à un seul genre, qui peut être sérieux ou plaisant, narrer des événements vraisemblables ou invraisemblables, comporter ou non un narrateur explicite, et qui porte indifféremment le nom de *conte* ou de *nouvelle*”.<sup>83</sup>

El siglo XIX marca también un cambio de orientación en lo que atañe a la *nouvelle fantastique*. Se puede observar una transición de un fantástico gótico, que se nutre de tópicos bien conocidos por el lector (lugares encantados e inquietantes, horas nocturnas, etc.) y que alude a una realidad que de entrada se siente ficcional, a un fantástico “clásico”, que parte de una representación realista mimética, y que encontrará su teorización en la obra de Todorov. Después de una época en la que el género *nouvelle* se ve debilitado, durante el siglo XX dos movimientos divergentes provocan cierta renovación del género. Primero mediante la función de “instrument efficace et léger au service du message qu’il est chargé de transmettre”<sup>84</sup> que le confirieron autores como Sartre, Camus o Mauriac. Luego, en el marco de una búsqueda estetizante, Marcel Arland aboga en favor de una reducción significativa del tiempo de la ficción para condensar la *nouvelle* en un instante. La propuesta de Arland, muy interesante para un conjunto de *nouvelles* (incluyendo las suyas, por supuesto), me parece muy insuficiente para abarcar la totalidad del género. A pesar de nutrir el escaso debate sobre la categoría literario que es la *nouvelle*, estas dos propuestas tienden a operar una restricción del género.

---

<sup>82</sup> René Godenne, *La nouvelle française*, PUF, Paris, 1974, p. 55.

<sup>83</sup> *Dictionnaires des littératures*, s.v. CONTE.

<sup>84</sup> *Ibid.*, s. v. NOUVELLE.

Existe además una especie de consenso para afirmar que la *nouvelle* del siglo pasado representa “una historia verdadera”. René Étiemble dedica una parte de sus *Essais de littérature (vraiment) générale* a la problemática *nouvelle*. Después de subrayar que la *nouvelle* es un género de borrosos contornos (a lo que se suma la vaguedad terminológica en francés), Étiemble precisa que la *nouvelle* tiende a presentarse como una “historia verdadera”. Sin embargo, insiste en el hecho de que la impresión de “verdad” es un efecto producido por el narrador: “Dans toutes les civilisations, la nouvelle (ou ce qui sans le mot en tient lieu) propose en effet un tableau qui se veut non plus seulement vraisemblable, mais vrai, des mœurs du temps. Ce qui ne la borne ni au « réalisme », ni au « naturalisme », car le merveilleux fait partie du monde réel”.<sup>85</sup>

Para René Godenne, se puede considerar como *nouvelle* toda forma de relatos cortos fundados en acontecimientos verdaderos, en hechos sacados de la realidad cotidiana. Como corolario, se observa una tendencia a separar las dos categorías de *nouvelle* y *conte*: este último pasa a designar un relato breve de carácter maravilloso, fantástico o gracioso, sin que desaparezca por completo la ambigüedad entre los dos términos.

Fuera de Francia también, la distinción entre *nouvelle* y cuento llega a aparecer en las discusiones. Julio Cortázar usa el parámetro de la cantidad para marcar la diferencia entre los dos géneros: “[...] el cuento parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico, al punto que en Francia, cuando un cuento excede de las 20 páginas, toma ya el nombre de *nouvelle*, género a caballo entre el cuento y la novela propiamente dicha”.<sup>86</sup> Mario Benedetti desarrolla las similitudes y diferencias entre estas dos denominaciones insistiendo en el hecho de que ambos géneros tienen en común su empleo del efecto: “El cuento actúa sobre sus lectores por *estupor*; la *nouvelle*, mediante una conveniente *preparación*. El efecto del cuento es la sorpresa, el asombro, la revelación; el de la *nouvelle* es una excitación progresiva de la curiosidad o de la sensibilidad

<sup>85</sup> René Étiemble, *Essais de littérature (vraiment) générale*, Gallimard, Paris, 1974, pp. 198, 199.

<sup>86</sup> Lauro Zavala (comp.), *op. cit.*, p. 308.

del lector, quien, desde su sitio de preferencia, llega a convertirse en el testigo más interesado”.<sup>87</sup>

La tentativa de definición es loable, sin embargo, el solo problema de traducción —el hecho de que muchos cuentos pasan a ser *nouvelles* cuando se traducen al francés, y muchas *nouvelles* se vuelven cuentos al pasar a la lengua española— borra los límites que intentó poner Benedetti.

La confusión sigue vigente, y si bien es cierto que encontraremos textos que entran perfectamente en esta doble distinción de extensión y efecto, muchos quedarán al margen, pues el problema no es solamente semántico, sino también pragmático. Por muy claras y rotundas que sean las descripciones, el uso que el autor, el editor, el traductor o el lector harán de las palabras determinará su suerte. Así, parece que el término de *nouvelle* es más genérico que el de *conte*: los cuentos de Horacio Quiroga pueden aparecer traducidos como *contes* pero en los catálogos de las bibliotecas aparecerán clasificados como *nouvelles*. Asimismo, cuando se trata de reunir en una antología varios cuentos hispanoamericanos, muchas veces, prevalecerá la denominación de *nouvelle* (*Anthologie de la nouvelle latino-américaine*, *Nouvelles hispano-américaines* / *Cuentos hispano-americanos*, o *Les Vingt meilleures nouvelles de l'Amérique latine*, por ejemplo).

En la actualidad, la distribución de los vocablos *conte* y *nouvelle* parece estar regida por la oposición entre verosímil/inverosímil y, en menor medida, por la noción de narración oral. Críticos y teóricos de la segunda mitad del siglo xx han buscado diferenciar los dos géneros, asignando a la *nouvelle* un papel y una forma bastante reducidos. El escaso número de relatos breves escritos y publicados en francés en los últimos cincuenta años no ayuda para la construcción de una definición del género histórico. Y como lo explica René Étiemble, el género del cuento parece cuestionar permanentemente su propia definición: “Que la nouvelle tende à un idéal, c’est incontestable : récit bref (de trois à trente pages, disons) ; peu de personnages ;

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 225.

l'inattendu d'un fait divers intense ; parfois, une construction théâtrale. Mais cent titres aussitôt s'imposent qui contreviennent à ce schéma".<sup>88</sup>

La oscilación entre los términos también puede deberse a un cuestionamiento de la categorización genérica de la literatura, que correspondería a uno de los criterios definitorios de la modernidad. Ya desde el siglo XVIII, empezó a surgir entre los escritores del romanticismo cierta renuencia frente a toda prescripción reductora: para ellos, la obra moderna se caracteriza por su dimensión única, reacia a todo tipo de clasificación. Numerosos escritores decimonónicos continuaron esa incipiente reflexión rechazando la arbitrariedad de las categorías genéricas en nombre de la libertad del creador. La radicalización y la teorización de ese principio se plasmará, a principios del siglo XX, en los ensayos del filósofo italiano Benedetto Croce. Éste acepta, en un primer momento, la utilidad de tales clasificaciones para la crítica de arte, pero insiste en el hecho de que sólo tienen un valor convencional. Al final de su vida, Croce radicaliza sus posturas anti retóricas. Según Dominique Combe, Croce: "rapporte alors l'argument nominaliste selon lequel il n'existe dans le monde que des individus (au sens logique du terme), à une véritable métaphysique de la création, fondée sur l'idée d'une absolue singularité et originalité de l'œuvre d'art".<sup>89</sup> Después de las vanguardias europeas de las década de los 20 y 30 que cuestionan, en su práctica de la literatura, las clasificaciones genéricas, se observa el surgimiento de nuevos géneros, que se añaden a los "antiguos" y, sobre todo, a la mezcla deliberada de diferentes géneros existentes: las nueva narrativa no respeta ya fronteras de índole genérica. Ante la aparente ineficiencia de la descripción de las características genéricas históricas para denominar el texto de Pacheco en francés, elegí traducir cuento por *conte* en función del proyecto de traducción que quiero defender, como lo mostraré en el tercer capítulo.

---

<sup>88</sup> René Etiemble, *op. cit.*, p. 208.

<sup>89</sup> Dominique Combe, "Modernité et refus des genres", en Marc Dambre y Monique Gosselin (dir.), *L'Éclatement des genres au XX<sup>ème</sup> siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2001, p. 55.

### II.2.3. Lo fantástico

Antes de realizar algunas reflexiones sobre lo fantástico, es importante apuntar una distinción, que el uso no siempre respeta, entre lo fantástico como género o como modalidad. Rafael Olea Franco insiste en la necesidad de “distinguir desde el principio, como medida preventiva, entre «lo fantástico» como categoría estética global y abstracta (cuyo uso podría ser semejante a los términos de lo cómico, lo trágico, lo lírico, etc.) y el «género fantástico» en sí, es decir, la variedad específica de textos en los que esa categoría entra como principio dominante y estructurador, la cual está acotada por un período histórico y cultural [...]”<sup>90</sup> El que una obra literaria posea un elemento fantástico no basta para que esta obra se defina como perteneciente al género fantástico. En este apartado sólo se estudiará lo fantástico a partir del género, pero lo medular de la reflexión se efectuará en torno a la naturaleza y al funcionamiento del acontecimiento fantástico. Se hablará, pues, de una modalidad fantástica disparadora de un género fantástico.

Muchos suelen definir lo fantástico como aquello que no es, que no puede tener lugar en el mundo que conocemos: “lo fantástico parece destinado a constituir una categoría negativa, proyectada contra lo que se considera normal, natural y objetivo”.<sup>91</sup> Para entender lo fantástico, es necesario tomar en cuenta nuestra concepción de “lo que es”, la manera como aprehendemos la realidad. La primera consecuencia de esta definición es el hecho de que lo fantástico está altamente vinculado al horizonte cultural en el que se inscribe el texto: “La naturaleza fantástica de un suceso dependerá siempre de lo que se considera como real”.<sup>92</sup> Así, un siglo como el XVIII, en el que el desarrollo de las ciencias empíricas gana terreno en el conocimiento de lo real, y en

---

<sup>90</sup> Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 25.

<sup>91</sup> Martha J. Nandorfy, “La literatura fantástica y la representación de la realidad”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, p. 243.

<sup>92</sup> Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 33.

el que la razón de los filósofos de las Luces refuta las creencias y supersticiones, y empieza a cuestionar el dogma religioso, es un periodo fecundo para la literatura fantástica. Es más, para Roger Caillois, tal modalidad

[...] ne saurait surgir qu'après le triomphe de la conception fantastique d'un ordre rationnel et nécessaire des phénomènes, après la reconnaissance d'un déterminisme strict dans l'enchaînement des causes et des effets. En un mot, il naît au moment où chacun est plus ou moins persuadé de l'impossibilité des miracles. Si désormais le prodige fait peur, c'est que la science le bannit et qu'on le sait inadmissible, effroyable.<sup>93</sup>

Para que surja lo fantástico, es preciso que esta concepción de la realidad se pueda percibir en el texto: el narrador debe crear una ilusión de realidad, debe ambientar su relato en un entorno cotidiano cuyo funcionamiento y leyes son conocidas y aceptadas por el lector:

[...] pues no se pueden escribir cuentos fantásticos sin contar con un marco de referencia que delimite qué es lo que ocurre en una situación histórico-social. Este marco de referencia le está dado al lector por ciertas áreas de la cultura de su época y por lo que sabe de las de otros tiempos y espacios que no son los suyos (contexto extratextual). Pero además sufre una elaboración especial en cada obra —apoyado también en el marco de referencia específico de las tradiciones del género— inventa y combina, creando las reglas que rigen los mundos imaginarios que propone (contexto intratextual).<sup>94</sup>

La codificación realista del principio del relato fantástico tradicional depende estrechamente de lo verosímil. En la cita anterior, Ana María Barrenechea distingue claramente dos concepciones de la verosimilitud: lo que está de acuerdo con la opinión pública y lo que está de acuerdo con las leyes de un género. Mientras que la realidad, por ser ésta considerada como un hecho incontrovertible, “puede darse el lujo de la inverosimilitud”, puede tolerar lo imposible (aquello para lo que no tenemos explicación, por ejemplo), el texto fantástico “intrínsecamente

---

<sup>93</sup> Roger Caillois, *Œuvres*, Dominique Rabourdin (ed.), Gallimard, Paris, p. 679.

<sup>94</sup> Ana María Barrenechea, *apud* David Roas, *op. cit.*, p. 20.

débil por lo que se refiere a la realidad representada, tiene la necesidad de probarla y de probarse”.<sup>95</sup>

Lo fantástico nace, según sus primeros teóricos, en este mundo normal en apariencia, cuando irrumpe repentinamente o cuando se insinúa lentamente un acontecimiento que rompe las leyes de esta realidad y deja entrever lo incognoscible, lo indecible. Para Louis Vax, lo fantástico consiste en “la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón”; Roger Caillois lo define como “una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable, en el mundo real” y Tzvetan Todorov considera que esta modalidad depende de la introducción de “un acontecimiento que no se puede explicar por las leyes de este mundo familiar”.<sup>96</sup> Tanto para Vax como para Caillois, este acontecer inconcebible dentro de las leyes establecidas tiene como efecto principal el miedo o terror en el lector. De hecho, es este efecto, y no su causa, lo que parece ser, en ambos casos, el elemento definitorio de la modalidad fantástica, concepción que rechaza Todorov, quien alega que lo fantástico no puede depender de la “sangre fría” del lector.

El autor propone otra definición, basada en la idea de vacilación: “Le fantastique, c’est l’hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel”.<sup>97</sup> Más adelante, Todorov añade: “‘J’en vins presque à croire’ : voilà la formule qui résume l’esprit du fantastique. La foi absolue comme l’incrédulité totale nous mèneraient hors du fantastique : c’est l’hésitation qui lui donne vie”.<sup>98</sup> Todorov presenta lo fantástico como un punto límite, un umbral movedizo entre diferentes modalidades cuyos polos son lo extraño y lo maravilloso. El primero se concreta cuando el lector considera que las leyes de la realidad representada no fueron ni ampliadas ni transgredidas y bastan para explicar el

---

<sup>95</sup> Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en David Roas, *op. cit.*, p. 174.

<sup>96</sup> *Apud* Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredos, Madrid, 1983, pp. 21, 22; en adelante: *En busca del unicornio*.

<sup>97</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 29.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 35.

acontecimiento narrado. El segundo corresponde a la aceptación por parte del lector de una realidad diferente, regida por normas distintas que posibilitan la admisión del fenómeno (por ejemplo la existencia de hadas, gigantes, etc.) en el mundo representado. Aunque la reflexión de Todorov es fundamental en el estudio de lo fantástico, para él —como para Vax y Caillois—, lo fantástico es esencialmente percepción: es la respuesta del lector frente al acontecimiento la que parece regir, de nuevo, la descripción de la modalidad fantástica.

Antes de presentar teorías y perspectivas posteriores a esos tres críticos fundamentales, es interesante mencionar de paso la reflexión que Freud llevó a cabo acerca del concepto de lo *unheimlich*. Además de estar presente en numerosos antologías críticas sobre lo fantástico y de haber encontrado seguidores en una perspectiva psicoanalítica del estudio de lo fantástico literario, la reflexión de Freud me parece insoslayable en la medida en que el título del libro de Pacheco, *El principio del placer*, hace referencia explícita a uno de los artículos del fundador del psicoanálisis. Después de estudiar el significado de la palabra *unheimlich*, Freud se vale de un cuento de Hoffmann, “El hombre de arena”, para reflexionar sobre el concepto de lo que se podría traducir como lo ominoso, lo siniestro, lo perturbador. En esta misma perspectiva psicoanalítica, Jean Bellemin-Noël explica que: “[...] lo que es representado para exponerlo a las miradas se corresponde con lo que ha sido reprimido, con lo que ha sido rechazado por el Yo, expulsado o abandonado en el inconsciente. Lo ominoso supone el regreso de lo reprimido, en tanto que regreso (reiteración, repetición) y en tanto que reprimido (irrepresentable, no presentable)”.<sup>99</sup> En esta perspectiva psicoanalítica, el elemento fantástico sería la interioridad que aflora y que trastorna.

Muchos estudiosos han profundizado la reflexión sobre lo fantástico, en diferentes ámbitos de las humanidades. En una perspectiva sociológica, me parece fundamental el

<sup>99</sup> Jean Bellemin-Noël, “Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)”, en David Roas (comp.), *op. cit.*, p. 101.

cuestionamiento de Irène Bessière acerca de la dicotomía absoluta entre la realidad y el acontecimiento sobrenatural para mostrar que la contradicción que parece caracterizar al relato fantástico sólo es el reflejo de “las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo”:

Lo fantástico, en el relato, nace del diálogo del sujeto con sus propias creencias y sus inconsecuencias. Símbolo de un cuestionamiento cultural, gobierna formas de narración particulares, ligadas siempre a los elementos y al argumento de las discusiones —fechadas históricamente— sobre el estatuto del sujeto y de lo real. No contradice las leyes del realismo literario, pero muestra que esas leyes se convierten en las de un irrealismo cuando la actualidad es tenida como totalmente problemática.<sup>100</sup>

Asimismo, la autora enriquece la reflexión sobre la vacilación enunciada por Todorov presentando el relato fantástico como una forma mixta de caso y adivinanza. El carácter suspensivo de la narración fantástica corresponde a un tratamiento específico del caso: éste descansa en una pregunta que no contiene respuesta y que le pide al lector o interlocutor el esfuerzo por decidir sin que haya verdaderamente una solución. Al mismo tiempo, el relato fantástico parece excluir la decisión, ya que el lector cree percibir en filigrana, detrás del acontecimiento sobrenatural, la posibilidad de un desciframiento y la existencia de una solución, como si el acontecimiento respondiera a leyes que el lector desconoce pero que sin embargo existen, rigen y explican el fenómeno fantástico. La autora concluye poniendo de manifiesto el carácter falsamente deliberativo del relato fantástico puesto que “así como el caso reclama la libertad del sujeto, el enigma impone el reconocimiento de una necesidad”.<sup>101</sup>

Otros teóricos han descrito lo fantástico como una forma de transgresión y de subversión. El relato fantástico se sitúa en lo no tético (en oposición a la narración de los realia): el movimiento que sigue lo fantástico conduce a lo indecible, lo incognoscible, la no significación,

---

<sup>100</sup> Irène Bessière, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, en David Roas (comp.), *op. cit.*, p. 87.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 98.

y por lo tanto se opone a la práctica de la razón dominante. El acontecimiento fantástico representa una violación del orden natural, un choque entre dos órdenes irreconciliables, tanto más escandalosos cuanto que no se trata de la sustitución de un orden por el otro sino la superposición de ambos. Olea Franco sintetizó esta idea proponiendo que el relato fantástico se caracteriza por la sustitución de la lógica de la disyunción por la de la conjunción (se puede estar vivo o muerto pero no vivo y muerto a la vez). La transgresión que presenta la modalidad fantástica (sea al nivel semántico, sintáctico o verbal), no sólo aparece de manera muy clara cuando se confronta este tipo de relato con narraciones realistas. En efecto, Irène Bessièrre, al comparar el relato fantástico con lo maravilloso<sup>102</sup> señala que si bien éste se puede describir como no realista, paradójicamente, coopera con “la función de lo real”. El cuento maravilloso “utiliza el universo de los fantasmas y de la no coincidencia del acontecimiento con la realidad evidente, no para romper nuestros vínculos con dicha realidad, sino para asegurar (tranquilizar) nuestro dominio y la validez de los medios (moral, leyes de la conducta y del acontecimiento) de nuestra dominación práctica”.<sup>103</sup> En cambio, la no realidad del acontecimiento fantástico es un atentado en contra del orden, es la excepción que destruye las reglas:

El relato fantástico, pariente del cuento, se presenta como un anti-cuento. Al deber ser de lo maravilloso, impone la indeterminación. La no-realidad del cuento hace evidente la norma en el mundo cotidiano o en el mundo superior; la no-realidad de lo fantástico extrae de la unión de esos dos mundos, tal como es definida en la tradición popular y por los clérigos de la Iglesia, el argumento que anula toda legalidad. Invierte las relaciones del texto y del lector. Como recurso distanciador, sustituye lo maravilloso por lo extraño y lo “surreal”, siempre próximos puesto que obligan a una decisión. Hace de toda legalidad un asunto individual porque ninguna legalidad física o religiosa es satisfactoria”.<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> A este propósito, es interesante subrayar que para designar a los relatos que poseen un fuerte componente maravilloso (sus ejemplos son claros: ogros, hadas madrinas, monstruos, príncipes, etc.), la autora se vale de la palabra francesa *conte*, lo que muestra hasta qué punto este soporte literario está vinculado con la modalidad maravillosa. Hasta se podría cuestionar la elección del traductor de representar la oposición *conte/récit* como una oposición cuento popular/cuento literario y preguntarnos en qué medida no podría manifestar una distinción narración maravillosa/narración no maravillosa.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 95.

Ya lo hemos visto: lo fantástico está estrechamente relacionado con una concepción de la realidad que está siempre marcada por coordenadas históricas. A lo largo del siglo xx, físicos, matemáticos, etc. desarrollaron nuevas perspectivas, nuevas teorías (como la geometría no euclidiana, por ejemplo) que han cuestionado nuestra relación con la realidad, haciendo patente la imposibilidad de experimentar la realidad externa de manera directa, objetiva: “El acceso al mundo físico se da a través de la experiencia. El común denominador de todas las experiencias es el «yo» que experimenta. En pocas palabras, lo que experimentamos no es la realidad externa, sino nuestra interacción con ella. Es una consecuencia fundamental de la «complementariedad»”.

<sup>105</sup> La negación de un acceso directo a la realidad implica la desaparición de ésta en cuanto verdad única. A partir del siglo xx, las ciencias nos dicen que entre las cosas y nuestro conocimiento de ellas media una distancia insalvable. A partir de estas reflexiones, Martha Nandorfy critica la estructura disyuntiva de la reflexión de Todorov en torno a lo fantástico: mientras para él, el acontecimiento “sobrenatural” sólo puede ser producido o bien por una disfunción del sujeto o bien por una disfunción del mundo, Nandorfy cuestiona la pertinencia de la dicotomía entre realidad cotidiana y sobrenatural y apela al discurso científico para plantear que: “experimentar miedo y maravilla equivale a entender un modo muy específico, aun a pesar de que esa comprensión no pueda ser descrita. La experiencia subjetiva de la maravilla es un mensaje a la mente racional que implica que el objeto que ha generado la maravilla está siendo percibido y comprendido por vía distintas a la racional”.<sup>106</sup> Paralelamente a esta reconfiguración de nuestra relación con el mundo exterior, se desarrolló una nueva forma de escribir lo fantástico, una forma que busque “disolver las cesuras de los sistemas binarios, que separan la experiencia del pensamiento y lo fantástico de la realidad”.<sup>107</sup>

<sup>105</sup> Martha J. Nandorfy, “La literatura fantástica y la representación de la realidad”, en David Roas (comp.), *op. cit.*, pp. 244, 245.

<sup>106</sup> Gary Zukav, *apud* Martha J. Nandorfy, *ibid.*, p. 249.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 260.

Quizá el escritor que más escribió y reflexionó sobre esta reformulación de lo fantástico es Julio Cortázar. El autor argentino describe sus cuentos como fantásticos “a falta de mejor nombre”<sup>108</sup> pero su concepción de lo fantástico difiere mucho de la modalidad fantástica tradicional. Cortázar explica: “Para mí, lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir”.<sup>109</sup> Jaime Alazraki, estudioso de Cortázar, propuso una teorización de esta nueva variante de lo fantástico. Ésta nace de una nueva postulación de la realidad en la que se vuelven borrosas las categorías de causa y efecto y las leyes de identidad. Alazraki asemeja lo neofantástico con la figura de la metáfora, pero una metáfora en la que sólo se nos da el vehículo y cuyo tenor desconocemos.

Sus metáforas [las del relato neofantástico] son intentos de alcanzar la representación de percepciones o visiones que rebasan los límites de la poética realista. Para lograr tal cometido esta literatura insta una nueva poética, de la misma manera que para comprender ciertas formas espaciales intolerables dentro de la geometría euclidiana se torna indispensable la formulación de una nueva geometría.<sup>110</sup>

La pluralidad de interpretaciones, de “traducciones interlingüísticas” de algunos relatos neofantásticos demuestra la ambigüedad de una construcción que descansa en leyes inéditas. Al interpretar esos relatos, se busca reducirlos a lo cognoscible, imponerles un orden, una lógica, volverlos significativos para nuestra realidad (histórica, política, psicológica, etc.):

[...] al nombrar lo innominado en el cuento [“Casa tomada”], traducimos la ambigüedad del texto a un lenguaje coherente y forzamos a la ambigüedad a decirnos lo que la ambigüedad se niega a decir. Y sin embargo, la ambigüedad dice algo, y todo lector percibe un sentido que, aunque escapa a nuestros códigos en uso, se nos impone irrecusablemente. Interpretar ese sentido es traducirlo a un lenguaje que restaura un orden que la ambigüedad busca trascender.<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 368.

<sup>109</sup> Julio Cortázar, *apud* Jaime Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?”, en David Roas, *op. cit.*, p. 276.

<sup>110</sup> Jaime Alazraki, *En busca del unicornio*, pp. 61, 62.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 134.

En *El principio del placer*, José Emilio Pacheco explora de manera más profunda la variante fantástica, a la que ya se había acercado mediante cuentos como “La luna decapitada”, “Civilización y barbarie” y “Algo en la oscuridad”,<sup>112</sup> por ejemplo. La mayoría de los cuentos (cuatro de los seis relatos) reunidos en el libro pertenecen a este género. Lo fantástico de “La fiesta brava” descansa esencialmente en la reunión de los planos de la “realidad” y de la ficción, y esto en diferentes niveles.

Al nivel de la estructura, la secuencia de lectura de las diferentes partes del cuento participa en gran medida de la modalidad fantástica. El elemento común a las tres partes que forman el relato es el nombre del protagonista. En la primera parte, un aviso de tipo periodístico señala la desaparición de un tal Andrés Quintana: el formato del anuncio, el estilo muy específico de esta clase de avisos, el espacio para la foto, etc., participan de la codificación realista del cuento. En la segunda parte, se nos presenta de manera directa, sin mediación alguna, un cuento en el que un capitán del ejército estadounidense, después de cometer crímenes atroces en el Vietnam, es sacrificado en una ceremonia religiosa prehispánica en las entrañas de la Ciudad de México. El título y el subtítulo de este relato, “La fiesta brava. Un cuento de Andrés Quintana”, otorgan a Quintana la autoría del cuento. Para el lector, el hecho de tener enfrente el fruto del trabajo de Andrés Quintana participa de un afán de verosimilitud. Además, no hay que olvidar que, en la edición de 1972, la tipografía del cuento de Andrés Quintana imitaba la escritura mecanografiada de las páginas que componían el cuento que él entrega a Arbeláez. Sólo en la parte siguiente, de la que Andrés Quintana es el mediocre protagonista, supeditamos el texto escrito por él (constituido por la segunda parte) a la narración principal que parece ser la de la tercera parte. Antes, la yuxtaposición de las diferentes secciones las ubicaba en un mismo nivel diegético. Al llegar a la tercera parte, nos percatamos de una estructura de ficción dentro de la

---

<sup>112</sup> José Emilio Pacheco, *El viento distante*.

ficción. Las dos primeras partes juegan un papel esencial tanto en la codificación realista del principio del cuento —vimos su importancia en los apartados anteriores— como en la construcción indicial que desencadenará la modalidad fantástica.

La estructura tripartita del cuento confiere a cada una de sus partes una gran autonomía: la red de indicios es, pues, esencial tanto para la significación y la coherencia del cuento como para la realización de la modalidad fantástica. En su “Introducción al análisis estructural de los relatos”, Roland Barthes describe los “Indicios” como la segunda clase de unidades funcionales, después de la de las “Funciones”. Explica que el indicio:

remite entonces, no a un acto complementario y consecuente, sino a un concepto más o menos difuso, pero no obstante necesario al sentido de la historia: indicios caracterológicos que conciernen a los personajes, informaciones relativas a su identidad, notaciones de “atmósferas”, etcétera; la relación de la unidad con su correlato ya no es entonces distribucional (a menudo varios indicios remiten al mismo significado y su orden de aparición en el discurso no es necesariamente pertinente), sino integradora; para comprender “para qué sirve” una notación indicional, hay que pasar a un nivel superior (acciones de los personajes o narración), pues sólo allí se devela el indicio; [...] los indicios, por la naturaleza en cierto modo vertical de sus relaciones, son unidades verdaderamente semánticas [...]<sup>113</sup>

En cada una de las tres partes que constituyen el cuento de Pacheco, los indicios cobrarán un papel primordial: son ellos los que permiten establecer relaciones entre las diversas partes, crear redes de significación y, por ende, contribuir a hacer del conjunto una unidad, una totalidad, que se plasma en el cuento. El título del cuento (usado tanto por Pacheco como por su personaje), el nombre de Andrés Quintana, la caracterización del capitán Keller, las indicaciones espaciales y temporales, etc., son datos puntuales como tantos otros, pero que adquirirán, en el desarrollo posterior del relato, una significación esencial para el desenlace del cuento. La disseminación de esos indicios en las diferentes partes del texto (y, por consecuencia, en los diferentes niveles de diégesis) participa de la reunión de los planos de “realidad” y “ficción”.

---

<sup>113</sup> Roland Barthes (*et al.*), *op. cit.*, 1970, p. 19.

Las indicaciones espacio temporales quizás constituyen el mejor ejemplo entre los datos que permiten la conjunción de los diferentes planos diegéticos: la fecha de la desaparición en el anuncio corresponde al viernes mencionado en el cuento de Andrés Quintana y al día de la entrega del cuento a Arbeláez. Es interesante ver la sutileza con la que se opera dicha coincidencia de fechas: Arbeláez recapacita “A ver: ¿A qué estamos...? 12 de agosto... Sería perfecto que me lo entregaras... El día primero no se trabaja, es el informe presidencial... el 2 de septiembre ¿te parece bien?” Un lector muy atento puede percibir la cercanía entre la fecha de la conversación telefónica y la de la desaparición de Andrés. Sin embargo, la fecha fijada por Arbeláez y la reacción de Andrés: “sabes que me tardo siglos con un cuento”, alejan, por un momento, la posibilidad de una coincidencia temporal.

La reunión de los planos de realidad y ficción se establece también mediante un juego de intertextualidad y de metaliteratura (muy característico este último de la posmodernidad). En efecto, los dos protagonistas son, o pretenden ser, “escritores”. Sus manías (Quintana no lee más que cuentos, y de autores no mexicanos) y sus aspiraciones (Arbeláez quiere escribir “una *gran novela* capaz de representar para el México de aquellos años lo que *En busca del tiempo perdido* significó para Francia”, p. 82) participan del humor y de la ironía diseminados a lo largo del cuento. También permiten introducir todo un mundo literario “real” que se mezcla con el de los dos personajes ficcionales. Al incluir *Fabulaciones*, el libro de cuentos de Quintana, junto con los títulos *Los funerales de la mamá grande*, *Aura*, *La muerte de Artemio Cruz* o los nombres de Edmundo Valadés, Joaquín Díez-Canedo, Bernardo Giner de los Ríos, etc., en un resumen de la historia literaria mexicana de los años 60, se acentúa la codificación realista del cuento, al mismo tiempo que se borra las fronteras entre realidad y ficción.

La modalidad fantástica se crea, en el cuento de Pacheco, mediante una red de indicios a la vez densa y sutil. El desenlace abierto del cuento, el juego literario de mezcla de diversos

planos diegéticos, el hecho de que esta superposición de planos de realidad sea más impactante para el lector que para el personaje (que apenas logra entender lo que está pasando)<sup>114</sup> parece acercar el cuento de Pacheco a ciertos relatos neofantásticos. Sin embargo, la finalidad cambia: ya no se trata solamente de “alcanzar la representación de percepciones o visiones que rebasan los límites de la poética realista”,<sup>115</sup> sino también de afirmar una postura comprometida: la palabra no es inocente y hay que tomar la literatura en serio; de lo contrario, se corre el riesgo de caer en su propia trampa.

---

<sup>114</sup> Olea Franco explica que mientras el fantástico del siglo XIX se entendía sobre todo como un fenómeno de percepción por parte de los personajes, el neofantástico tiende a asemejarse más a un fenómeno de escritura y lectura (*op. cit.*, p. 199).

<sup>115</sup> Jaime Alazraki, *En busca del unicornio*, pp. 61, 62.

## CAPÍTULO TERCERO:

### REFLEXIONES SOBRE TRADUCCIÓN Y ANOTACIÓN

Después de haber analizado algunos elementos esenciales de “La fiesta brava” y revisado la cuestión genérica que simultáneamente domina y recorre todo el texto, se emprenderá en esta tercera parte una reflexión en torno a la traducción del cuento. Dicha reflexión se propone, en un primer tiempo, considerar la traducción como actividad: una perspectiva dinámica que se centra en el proyecto de traducción, en las especificidades de la traducción literaria y en la función de los géneros en la traducción. En un segundo tiempo, se estudia la traducción como objeto por medio del análisis de los principales problemas que se plantearon tanto en un nivel macro textual (tendencia a la homogeneización) como micro textual (dificultades lingüísticas, problemas de léxico vinculados a cuestiones culturales, etc.).

#### *III.1. Traducción literaria y géneros literarios*

##### III.1.1. Especificidades de la traducción literaria

Antes de empezar, es necesario insistir en la perspectiva adoptada en esta tercera parte. Para ello, cabe describir a grandes rasgos el proceso de elaboración de la traducción. Éste comprendió dos etapas principales: un primer intento de traducción —que se puede asemejar a un acercamiento al texto y que acompañó la redacción de la parte de análisis del cuento— y, varios meses después, una revisión exhaustiva de esta traducción, que acarreó cambios bastante profundos, a la luz de las reflexiones que se expondrán a continuación. La primera parte del trabajo, que se podría describir como teórico-analítica, posibilitó un acceso más profundo al cuento y por lo tanto

coadyuvó a la parte práctica de la traducción. La reflexión que se expondrá aquí es, pues, posterior a la experiencia traductora e íntimamente vinculada con ésta, pero no pretende llegar a generalizar, sistematizar o teorizar sobre la actividad de traducir.

La perspectiva adoptada se aleja, pues, de la traductología tal y como se suele entender desde las últimas décadas, es decir como “teorización en torno a la traducción”<sup>116</sup> o como “disciplina, con entidad propia, encargada de analizar la traducción (escrita, oral, audiovisual) y que asume, pues, el conjunto de estudios en torno a ella”.<sup>117</sup> Si bien el presente trabajo puede calificarse de traductológico en el sentido de que también tendrá como objeto una manifestación de la traducción, y que en numerosas ocasiones apelará a nociones, conceptos y “herramientas” que la traductología intenta fijar, no se pretende incluirlo en una disciplina objetiva, menos aún científica. La traductología aquí debe entenderse como la “pensée-de-la-traduction” que defendió Antoine Berman. De hecho, para el autor, traducción y reflexión sobre la traducción son dos actividades indisolubles: “La traduction est une expérience qui peut s’ouvrir et se (re)saisir dans la réflexion. Plus précisément, elle est originellement (et en tant qu’expérience) réflexion”.<sup>118</sup> Por lo tanto, la traductología según la define Berman, es “la reprise réflexive de l’expérience qu’est la traduction et non une théorie qui viendrait décrire, analyser et éventuellement régir celle-ci”.<sup>119</sup> Se propondrá, pues, a lo largo de esta parte, una reflexión sobre la traducción a partir de una experiencia (camino que considero más productivo para el ejercicio que una teorización sin sustento práctico).

Por medio de la actividad traductora y su producto, el texto traducido, se establece una relación entre dos entidades: lo extranjero (autor y obra original, lengua y cultura fuente) y el

---

<sup>116</sup> Amparo Hurtado Albir, *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 149.

<sup>117</sup> *Ibid*, p. 135.

<sup>118</sup> Antoine Berman, *La Traduction et la lettre*, p. 66.

<sup>119</sup> Antoine Berman, “La traduction et ses discours” en *Meta*, 34 (1989), p. 676.

lector destinatario (y su lengua y cultura propias). Entre los dos polos, se encuentra el traductor, el *passeur* que puede, según la imagen propuesta por Schleiermacher,<sup>120</sup> llevar al lector hacia el autor o llevar al autor hacia el lector (o llevarlo hacia cualquier punto intermedio entre estas dos extremidades), y que debe enfrentar las “resistencias” de las dos lenguas y culturas. Las mayores “resistencias” son, por parte de la lengua y cultura de llegada, el etnocentrismo, o rechazo de “l’épreuve de l’étranger”, según la expresión bermaniana, y por parte de la lengua y cultura de origen, la presunción de no traducibilidad, o la sentencia según la cual “l’original ne sera pas redoublé par un autre original”.<sup>121</sup>

Para hacer frente a esas “resistencias”, las reflexiones (y posteriormente las teorías) sobre la traducción han dibujado un sistema binario, en el que se establece una oposición fundamental, vislumbrada desde Cicerón y San Jerónimo: ¿el traductor debe ser fiel a la letra o al sentido? Las denominaciones han cambiado (literalidad vs traducción libre, adecuación vs adaptación, *source oriented* vs *target oriented*, etc.), los intentos de definiciones se han profundizado y enriquecido, pero la misma oposición tradicional parece mantenerse en los estudios de traducción y guiar los derechos y deberes del traductor, como los plantea Valéry Larbaud:

Quelles sont les obligations du traducteur? Comment, plein comme il doit l’être du sentiment de sa responsabilité, se montrera-t-il à la hauteur de la très délicate et noble tâche qu’il assume? Que devra-t-il faire pour ne pas trahir, et pour éviter, d’une part le mot à mot insipide et infidèle à force de servile fidélité, et d’autre part la “traduction ornée”? Bref, quels sont les droits et les devoirs du traducteur?<sup>122</sup>

Para muchos traductólogos, esos derechos y deberes están condicionados principalmente por dos factores: la naturaleza del texto fuente y la finalidad de la traducción. En efecto, la

---

<sup>120</sup> “Ou bien le traducteur laisse le plus possible l’écrivain en repos, et fait se mouvoir vers lui le lecteur; ou bien il laisse le lecteur le plus possible en repos, et fait se mouvoir vers lui l’écrivain.” *apud* Antoine Berman, *L’épreuve de l’étranger. Culture et traduction dans l’Allemagne romantique*, Gallimard, Paris, 1984, p. 235.

<sup>121</sup> Paul Ricoeur, *Sur la traduction*, Bayard, Paris, 2004, p. 11.

<sup>122</sup> Valéry Larbaud, *Sous l’invocation de Saint Jérôme*, Gallimard, Paris, 1997, p. 58.

naturaleza del texto que se traducirá presentará ciertas características, responderá a ciertas convenciones, etc., que el traductor tendrá que tomar en consideración. Por ello, es necesario, en este trabajo, centrar la reflexión en el ámbito de la traducción de obras literarias. Es inobjetable el hecho de que, mediante la denominación “textos literarios”, se hace referencia a un conjunto variadísimo de textos, difícilmente descriptible. Sin embargo, tales textos suelen presentar rasgos peculiares que permiten distinguirlos. Son textos creadores de ficción, en los que se suele notar una desviación respecto al lenguaje general: el predominio de características lingüístico-formales puede llegar a producir una “sobrecarga estética”,<sup>123</sup> según los términos de Amparo Hurtado Albir. Su complejidad y su riqueza provienen del hecho de que tales textos suelen integrar una gran diversidad de tipos textuales (narrativos, descriptivos, conceptuales, etc.), de campos (temáticos, como especialidades), de tonos, modos (narración, diálogo) y estilos (dialectos sociales, geográficos, temporales, idiolectos). Además de dar muestra de esta gran heterogeneidad (anuncio de desaparición, cuento dentro del cuento, narración, diálogo), el cuento de José Emilio Pacheco presenta otra de las particularidades del texto literario: su anclaje en la tradición literaria y en la cultura de partida. En efecto, en el cuento, las múltiples referencias a la “cultura de las letras” (intertextualidad manifiesta, nombres de escritores, obras, editores, colecciones, etc.) adquieren una función estructural.

Al describir la prosa literaria (novela, ensayo, carta, etc.), Antoine Berman insiste en dos características esenciales: su polilingüismo y su informidad. Los dos aspectos están estrechamente vinculados, como lo subraya el autor, para quien la prosa literaria:

capte, condense et entremêle tout l'espace polylingangier d'une communauté. Elle mobilise et active la totalité des “langues” coexistant dans une langue. [...] De là qu'au point de vue de la forme, ce cosmos langagier qu'est la prose, et au premier chef le roman, se caractérise par une certaine informité, qui résulte de l'énorme brassage des langues opéré dans l'œuvre.<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> Amparo Hurtado Albir, *op. cit.*

<sup>124</sup> Antoine Berman, *La traduction et la lettre*, p. 50.

Mientras, para el autor, el principal problema de la traducción de poesía consiste en respetar la polisemia del original, el de la traducción de prosa proviene de su “polilogía informe”, como lo mencioné en la introducción. Por ser el texto trabajado un cuento, género breve por excelencia, el concepto de informalidad, estrechamente vinculado con una noción cuantitativa, no será pertinente aquí. En cambio, será necesario ver en qué medida, en un texto relativamente breve, se presentan diferentes espacios lingüísticos y cómo éstos, a pesar de su heterogeneidad, contribuyen a construir redes significativas, pues: “Since formal and thematic concentration and unity may distinguish the short story from the novel, the translator has to be careful to preserve certain cohesive effects”.<sup>125</sup>

A partir de los años 70 y 80, traductólogos alemanes como Katharina Reiss (que señaló la importancia de la tipología textual en la elección de estrategias de traducción) o Hans Vermeer (según quien el *skopos*, es decir la finalidad del acto de traducir es el principio que rige el proceso de traducción) dieron inicio a las teorías de la traductología funcional desarrolladas, entre otros, por Christiane Nord. Según ella, “même si le texte a été écrit sans visée ni intention particulière, la traduction, commandée à un traducteur par un client) s'adresse à un public (ciblé ou non) et est par conséquent destinée à remplir une fonction pour ses destinataires”.<sup>126</sup> La traducción literaria puede tener varias finalidades, que dependen del status de la obra, del encargo de traducción, del destinatario. Proyectos de traducción diferentes (traducción comentada didáctica o crítica, adaptación, versión libre, etc.) también serán guiados por métodos diversos e influirán en la traducción. Sin embargo, el acto de traducir, en el marco de un trabajo académico, no está tan condicionado por una finalidad previa. La traducción se vuelve un ejercicio y el traductor se encuentra libre de elegir su proyecto de traducción, con tal de que se mantenga coherente.

---

<sup>125</sup> Peter Newmark, *A Textbook of Translation*, Prentice Hall, United Kingdom, 1988, p. 170.

<sup>126</sup> Christiane Nord, *La traduction : une activité ciblée. Introduction aux approches fonctionnalistes*, tr. Beverly Adab, Artois Presses Université, Arras, 2008, p. 102.

Aunque este traductor también tenga que servir a dos amos, “l'étranger dans son œuvre et le lecteur dans son désir d'appropriation”<sup>127</sup>, tendrá la libertad de elegir a quién dará la prioridad, y en qué grado.

Esta traducción no se escribió con la intención de ser publicada: sus lectores estrictamente francófonos serán, por consiguiente, poco numerosos. Además, para algunos lectores reales (los que forman parte del ámbito académico mexicano en el que se inscribe este trabajo), el hecho de presentar una traducción del español al francés priva la traducción de su función primera, pues una parte de los lectores reales conocen la lengua de origen y por lo tanto no necesitan la traducción. Ésta no está exclusivamente hecha para los lectores que no entienden el original, como una respuesta *au pied de la lettre* a la famosa pregunta de Walter Benjamin.<sup>128</sup> Este proyecto de traducción se orienta hacia un lector “ideal” (un lector francófono, esta vez), pero su virtualidad (puesto que la traducción no se destina a la publicación) y la no coincidencia entre éste y el lector “real” abren una perspectiva interesante.

En efecto, tal situación de traducción permite alejarnos del esquema tradicional en el que el lector suele ser el blanco de una traducción entendida como proceso de comunicación. En *L'Épreuve de l'étranger*, Berman retoma una conferencia de Schleiermacher titulada “Sur les différentes méthodes de traduction”, en la que el autor establece una distinción entre interpretación (*interprétariat*) y traducción, distinción que fundamenta en otra: lo objetivo vs lo subjetivo<sup>129</sup>. Berman se inscribe en la tradición de Schleiermacher para presentar una concepción de la traducción que opone lo que él llama el mensaje y el texto. En efecto, en *La traduction et la*

---

<sup>127</sup> Franz Rosensweig *apud* Paul Ricoeur, *Sur la traduction*, p. 9.

<sup>128</sup> “Une traduction est-elle faite pour les lecteurs qui ne comprennent pas l'original?”, *apud* Antoine Berman, *La Traduction et la lettre*, p. 73.

<sup>129</sup> “Le champ de l'interprétariat est celui des discours où le langage tend à devenir pure désignation sans épaisseur. Ici, non seulement celui-ci est simplifié à l'extrême, mais il n'a pas de valeur en lui-même, il n'est que le véhicule indifférent d'un contenu. Mais en littérature et en philosophie, l'auteur et son texte sont pris dans ce double rapport au langage évoqué plus haut : il y a à la fois modification de la langue et expression du sujet”, Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, p. 233.

*lettre*, Berman critica el concepto de comunicación para definir la obra y su traducción: sólo la traducción técnica puede considerarse como comunicación, como transmisión de un mensaje desde una lengua de partida hacia una lengua de llegada, pues “une œuvre ne transmet aucune information, même si elle en contient; elle ouvre à l’expérience d’un monde”.<sup>130</sup> Es necesario, según el autor, distinguir claramente los mensajes (que son comunicaciones y corresponden al dominio técnico) y los textos (que son manifestaciones y corresponden al dominio literario).

Para Berman, el concepto de comunicación es contraproducente en el ámbito de la traducción literaria: el traductor que elige como meta comunicar a un público una obra a la que éste no puede acceder a causa de su ignorancia de la lengua de origen, está obligado a “hacer concesiones” al público (puesto que éste es el “horizonte de la traducción”). En otras palabras, se privilegia el destinatario a expensas del objeto de la comunicación.

Cela signifie qu’il y a un déséquilibre *inhérent* à la communication, qui fait qu’elle est régie *a priori* par le récepteur ou l’image que l’on s’en fait. D’où vient que la communication visant à «faciliter» l’accès d’une œuvre soit nécessairement une manipulation, comme on en voit tous les jours avec les médias. Pour la traduction, ce processus s’est avéré désastreux de tout temps.<sup>131</sup>

Una traducción que se considera ante todo comunicación tiende a volverse etnocéntrica.<sup>132</sup> se borra toda huella de lo extranjero y la lengua usada se adecua a la norma en vigor en la lengua de llegada. Se busca entonces dar la impresión de que la traducción es lo que hubiera escrito el autor de haber conocido éste la lengua de traducción. Según esta postura, la traducción debe estar “bien escrita”, lo que suele acarrear cierta “literarización”. La traducción etnocéntrica se vuelve hipertextual: se asemeja a todas las operaciones (imitación, parodia, plagio, adaptación, pastiche, etc.) en las que se lleva a cabo una transformación formal a partir de un texto ya existente. El

<sup>130</sup> Antoine Berman, *La Traduction et la lettre*, p. 70.

<sup>131</sup> *Ibid*, p. 71.

<sup>132</sup> Según Berman, es etnocéntrico un texto “qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci – l’Etranger – comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture”, *La traduction et la lettre*, p. 29.

ejercicio de equilibrista que puede ser la traducción literaria implica conocer estos rasgos de la traducción tradicional occidental:

Car s'il est simple de s'appropriier le langage de l'autre, facile de le faire parler à sa façon, il est autrement plus délicat de respecter la part d'étranger qu'il impose. Le traducteur doit s'attacher à restituer dans son texte l'étrangeté qui constitue le minimum de respect qu'il doit avoir pour le texte à traduire. Or c'est précisément pour être fidèle à cette partie étrange – à moins d'emprunter purement et simplement les mots de l'autre – qu'il doit chercher des ressources littéraires, trouver des solutions.<sup>133</sup>

No se pretende aquí borrar del todo la dimensión comunicativa de la traducción, sino más bien tomar conciencia de los riesgos que se corren si se pierde de vista que el texto que se traduce es una manifestación literaria y cultural y no un simple mensaje. Es necesario ser consciente del carácter etnocéntrico e hipertextual de la traducción en su concepción tradicional. Sólo así se podrá evaluar lo que implican estas dos formas de traducción e intentar, en lo que cabe, evitar las tendencias deformantes que suelen acarrear, cuidando siempre la legibilidad del texto traducido.

En la traducción que propongo a continuación, aproveché la libertad que me ofrecía el ejercicio académico (y la ausencia de constreñimientos editoriales) para procurar mantener, cada vez que podía, la mayor cercanía posible con el texto de Pacheco. Fue una lucha constante en contra de “reflejos traductores”: reacciones casi automáticas que nos incitan a preferir una equivalencia más adecuada (a la lengua meta) a expensas del texto original. Esas transformaciones casi insensibles no son inocentes, ya que afectan al texto en sus diversos componentes (léxico, sintáctico, rítmico, semántico), con consecuencias mayores tanto en la textura de la obra como en la red de significados que se entretajan en ella.

### III.1.2. Traducción y géneros

---

<sup>133</sup> Albert Bensoussan, “Traduire l'étranger”, en *Meta*, 35 (1990), p. 599.

Como ya se mencionó en el apartado anterior, funcionamientos textuales diversos plantean problemas diferentes al traductor. Entre los primeros en reflexionar sobre la traducción, San Jerónimo, en su *De Optimo Genere Interpretandi*, presenta dos maneras de traducir: la primera según el sentido,<sup>134</sup> la segunda, reservada a las Escrituras, según la letra. La naturaleza sagrada de un texto que es la “palabra de Dios” guía las elecciones de sus traductores, que privilegian una traducción literal conservando a menudo el orden de los vocablos. Esta separación metodológica entre textos sagrados y textos profanos permanece hasta el Renacimiento. En este sentido, el discurso de San Jerónimo pertenece a (y es muy representativo de) lo que Antoine Berman define como el “discours traditionnel sur la traduction”:<sup>135</sup> una reflexión que acompaña dicha actividad desde los principios de la tradición occidental. Berman subraya tres rasgos característicos de este discurso: su disparidad (puede ser analítico, descriptivo, prescriptivo, lírico, especulativo, polémico, etc.), su “delgadez” (a pesar de su riqueza, la parsimonia suele representar un rasgo común a los traductores que discurren sobre su oficio) y su disensión (aquella que está encarnada en la oposición entre los partidarios de la “letra” y los partidarios del “sentido”).

La descripción y la clasificación de los tipos de textos siguen desempeñando un papel importante para la traducción. En la época moderna, entre muchas otras tipologías propuestas por la traductología, se suele distinguir la traducción de textos literarios (relación dialéctica entre forma y contenido) y textos no literarios (textos pragmáticos en los que la función poética es menor). En el campo de la traductología:

[...] los géneros son agrupaciones textuales que comparten una situación de uso determinada, con emisores y receptores particulares, que pertenecen a un mismo campo y/o modo, generalmente con la misma función (o funciones) y tono textual, y que tienen características textuales convencionales, fundamentalmente en cuanto a su superestructura y ciertas formas lingüísticas fijas.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> “Non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu”, *apud* Valéry Larbaud, *op. cit.*, p. 46.

<sup>135</sup> Antoine Berman, “La traduction et ses discours”, p. 672.

<sup>136</sup> Amparo Hurtado Albir, *op. cit.*, p. 497.

Aunque aquí la autora no se refiere específicamente a los géneros literarios sino a géneros más amplios que comprenden textos especializados, el concepto de género textual desempeña un papel importante a la hora de traducir:

[...] los géneros, con sus convenciones a todos los niveles de la configuración textual y en su triple función de desencadenantes de expectativas, señales de reconocimiento y orientación para la comprensión del texto, desempeñan un papel definitivo en las múltiples decisiones que componen el proceso de traducción.<sup>137</sup>

Diferentes textos de un mismo género comparten convenciones, y éstas cambian de lengua a lengua y de cultura a cultura; de ahí la importancia de conocer e identificar los géneros. Este conocimiento es indispensable, pues permite medir la distancia entre los géneros de una cultura a otra (distancia que puede ser infinita cuando una tradición genérica no existe en una de las dos culturas). El traductor decide entonces si hay que salvarla buscando una equivalencia funcional al nivel genérico o dejarla intacta introduciendo una forma genérica inédita en la cultura de llegada. En palabras de Hurtado Albir: “El traductor ha de saber descodificar las convenciones propias del género al que pertenece el texto original y saber utilizar las propias del género en la lengua y cultura de llegada, cuando la finalidad de la traducción así lo requiera”.<sup>138</sup>

Ahora bien, en el ámbito de la literatura, el elemento funcional se vuelve menos pertinente. La tarea del traductor en busca de equivalencia se complica debido a la gran amplitud y heterogeneidad de los géneros literarios, así como a su perpetuo dinamismo (mezcla, negación, hibridación, etc., de los diferentes géneros, fenómenos particularmente notables en la literatura del siglo xx). Cada género literario presenta características particulares y plantea problemas

<sup>137</sup> Katharina Reiss y Hans J. Vermeer, *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, Akal, Madrid, 1996, *apud* Amparo Hurtado Albir, *op. cit.*, p. 484.

<sup>138</sup> Amparo Hurtado Albir, *op. cit.*, p. 492.

específicos de traducción; sin embargo, en los textos literarios, las características de los géneros son menos estereotipadas y responden a convenciones menos fijas:

En el caso de los géneros literarios, el tono y la función no parecen ser un elemento distintivo básico. Cabe considerar que, en principio, un género literario puede aunarse o producirse en diversos tonos textuales. En lo que se refiere a la función de los géneros literarios, resulta más difícil su predeterminación que en otros ámbitos, ya que la intención del autor (por ejemplo, efectuar en una novela un alegato en pro del comunismo) puede llegar a distorsionar la jerarquía de funciones.<sup>139</sup>

El género literario puede ser un parámetro que guía al traductor en su lectura del texto de partida. El traductor debe estar atento al manejo que hace el autor del género (o de los géneros) en el que se inscribe su obra: ¿respeto las expectativas que suscita el género, las niega, juega con ellas? ¿El texto sigue una sola línea genérica o integra variantes? En todos los casos es necesario conocer las pautas genéricas para ver cómo el autor las usa, las contradice, las manipula.

Inscrita en la llamada “Escuela de Tel Aviv”, la reflexión de Gideon Toury acerca de los dos significados de “traducción literaria” puede abrir perspectivas interesantes. Después de haber refutado la reducción de la literatura a un conjunto de textos o a un repertorio de rasgos supuestamente inherentes a lo literario, Toury plantea la literatura ante todo como una institución cultural. Su reflexión lo lleva a distinguir dos paradigmas de traducciones literarias. El primero agrupa a las traducciones de textos que se consideran literarios en la cultura de origen, mientras que el segundo reúne las traducciones de textos (de cualquier tipo) de tal manera que el resultado sea aceptable como producto literario en la cultura receptora. Si, como ocurre con nuestra traducción, las dos culturas han tenido tradiciones literarias muy similares, puede haber coincidencia entre ambos significados de traducción literaria. Sin embargo, conviene estar consciente de estos dos tipos de traducción, pues

---

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 500.

acatar las normas y los modelos del polo de llegada puede llevar a *suprimir* algunos rasgos del texto origen, a veces aquellos que lo caracterizaban como ‘literario’ o como ejemplo de un modelo literario específico [...] También puede entrañar la *reorganización* de ciertos rasgos, por no mencionar la adición de otros nuevos para tratar de potenciar la aceptabilidad de la traducción como texto literario meta, o incluso como texto literario meta de una clase concreta.<sup>140</sup>

Los casos de traducción con los que Toury ilustra este apartado conciernen directamente a la cuestión genérica: usa, por ejemplo, la introducción de la forma japonesa a la lengua y cultura británica y/o estadounidense y su “adaptación” a parámetros poéticos y literarios más “aceptables” en la cultura de llegada.

La traducción presentada en este trabajo pretende inscribirse en el primer paradigma, en el que “el énfasis está en mantener (o, aún mejor, reconstruir), la red interna de relaciones del texto origen” y en el que la traducción “convierte a ese texto en un caso único de traducción más que a su actualización en una lengua”.<sup>141</sup> La elección del término “conte” antes que el de “nouvelle” se inscribe en tal perspectiva, como se verá a continuación.

### III.1.3. El género literario en “La fiesta brava”

Todo ello es particularmente patente en el relato de José Emilio Pacheco, en el que la cuestión genérica aparece tanto en el nivel extratextual (clasificación del texto en reseñas, artículos, antologías, etc.) como en el nivel intratextual (como subtítulo a la segunda parte del cuento y como elemento temático en la tercera): el género “cuento” no sólo es un marco en el que se inscribe la historia, sino también un tema del relato. En uno de sus artículos, Lauro Zavala subraya el carácter metaficcional del cuento de Pacheco; para ello, se vale de la definición que propone Waugh de la metaficción: “una estrategia de escritura (y de lectura de un texto cualquiera) en la que se ponen en evidencia, de manera implícita o explícita, las condiciones de

---

<sup>140</sup> Gideon Toury, *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*, tr. Rosa Rabadán y Raquel Merino, Cátedra, Madrid, 2001, p. 229.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 225.

posibilidad de la misma escritura”.<sup>142</sup> En el relato de Pacheco, en efecto, el tema principal del cuento parece ser el acto mismo de escribir un cuento. Además de estar omnipresentes a lo largo del relato, lectura y escritura de cuentos participan mucho de la ironía que recorre el texto. El juego diegético inicial (identidad de títulos entre el texto de Pacheco y el relato atribuido a Quintana), la larga “digresión editorial” que lleva a cabo el narrador en la página 85, las consideraciones literarias finales de los personajes, sólo son ejemplos del lugar que ocupa la literatura, y más precisamente el género del cuento, en el texto de Pacheco. El traductor deberá considerar la importancia de la categoría genérica del cuento, ya que aquí pasa a ser el objeto mismo del texto, un objeto mostrado y mencionado.

Como se señaló en un capítulo anterior, el texto de Pacheco pertenece a lo que se puede considerar en Hispanoamérica y México una tradición genérica: el cuento. Después de una larga indagación sobre los significados y usos históricos de las palabras francesas *conte* y *nouvelle* (de la que quedan huellas en el apartado II.2.2.), elegí el término *conte* para referirme al texto de Pacheco, y para designar el tipo de relatos que aparecen explícitamente o que se mencionan en él. A mis detractores les sobrarán argumentos y me podrán recordar, por ejemplo, que la connotación de relato maravilloso que se suele asociar al término *conte* podría orientar al lector hacia una dirección equivocada: la de la fantasía y del imaginario. Me podrán reprochar también el hecho de que el aspecto oral del cuento, el acto de referir algo a alguien, aún presente en francés en la expresión *faire le conte de*, y en la estructura de los *contes* enmarcados decimonónicos, no aparece en el relato que nos interesa. También podrán argüir que la palabra *nouvelle* es más apta para designar una categoría genérica.

---

<sup>142</sup> P. Waugh, *apud* Lauro Zavala, “Cuento y metaficción: a propósito de «La fiesta brava» de José Emilio Pacheco”, *Revista de la Universidad de México*, 1998, núm. 564-565, p. 68.

En cuanto a la primera objeción, según la cual la fuerte carga semántica de relato “maravilloso” o “mentiroso” que adquirió el género *conte* a lo largo de la historia<sup>143</sup> es susceptible de “contaminar” las expectativas del lector de “La fiesta brava”, no se puede sustentar mucho tiempo. En efecto, desde el principio, el lector identifica una modalidad realista y adhiere a ésta. Las convenciones que implica un género dado son virtuales y pueden concretarse o no en el texto mismo: aquí, la codificación realista descarta la posibilidad de que se trate de un cuento maravilloso. En lo que atañe a la segunda posible objeción, se puede contestar que si bien es cierto que el carácter oral del *conte* —tradicionalmente representada en francés (sobre todo en el siglo XIX) por la presencia de un narrador homodiegético— no tiene lugar aquí, el acto de narrar sigue ocupando el primer plano. Aunque, por su compleja construcción narrativa, el cuento de José Emilio Pacheco no se puede contar “oralmente”, tanto la estructura como la temática misma del cuento ponen en su centro el acto de narrar.

La tercera objeción tiene implicaciones más interesantes. En efecto, es cierto que en el diccionario *Le Trésor de la langue française*, la palabra *nouvelle* con el sentido de género literario posee una entrada diferente de la de sus homónimos. Su definición es la siguiente: “Œuvre littéraire, proche du roman, qui s'en distingue généralement par la brièveté, le petit nombre de personnages, la concentration et l'intensité de l'action, le caractère insolite des événements contés”.<sup>144</sup> En cambio, en el mismo diccionario, *conte* no aparece como una categoría literaria y sólo se mencionan los significados de “Action de rapporter à quelqu'un un fait réel”, “Récit d'aventures imaginaires destiné à distraire, à instruire en amusant” y “Récit, propos invraisemblables auxquels il n'est pas raisonnable de croire”.<sup>145</sup> Actualmente, la palabra *nouvelle* parece más apta para designar una categoría genérica. La *nouvelle* aparenta ser hoy en Francia un

---

<sup>143</sup> Características que se pueden encontrar lexicalizadas; una en la denominación de subgénero *conte de fés*; otra en expresiones como *conte à dormir debout*.

<sup>144</sup> *Le Trésor de la langue française*, s. v. NOUVELLE.

<sup>145</sup> *Ibid.*, s. v. CONTE.

género más aceptado y difundido que el *conte* para designar un relato breve (aunque, con la frase “proche du roman” de la definición, parece aludir a un tipo de relato de mayor extensión). Muchos traductores o editores han buscado una correspondencia de géneros y han relacionado la prestigiosa *nouvelle* francesa con el cuento latinoamericano. Eso explicaría el empleo de este término en la clasificación de las bibliotecas y librerías y en el título de ciertas antologías de cuentos latinoamericanos. Sin embargo, esa voluntad etnocéntrica de hacer coincidir el cuento con una categoría preexistente en la cultura de llegada tiene límites, por lo que el lector atento notará que un cuento no es una *nouvelle*.

Para ilustrar este punto, me referiré al número de la revista francesa *Brèves* —una publicación trimestral sobre la “Actualité de la nouvelle”, como lo indica el subtítulo— dedicada a México.<sup>146</sup> El hecho de que, en la introducción, la editora pase del vocablo *nouvelle*, para presentar el número de la revista, al de *conte*, para calificar más precisamente cada relato, es notable. Cuando se adentra en los relatos, cuando los ve en su individualidad, Marie-Ange Brillaud, encargada de esta página de introducción, se refiere a ellos como *contes*. En cambio, vistos en conjunto, los relatos se vuelven *nouvelles*, palabra que los designa también en el índice de la revista. Esta elección es significativa: mientras en un nivel global los editores reconocen los relatos como *nouvelles*, al sumirse en los textos, al considerarlos en su originalidad, recurren al término *conte*. Se puede percibir, más allá de una categorización tradicional que nos incita a hacer encajar el cuento en la categoría de *nouvelle*, la conciencia de que a un nivel de particularidad mayor —al nivel de texto, podríamos decir— la traducción de “cuento” por *nouvelle* no siempre basta. No se trata aquí de definir un género (ya vimos que describir el género *cuento* es tarea imposible), sino de alejarse de lo esperado, de introducir una diferencia para marcar la pertenencia a una tradición que no es la de la cultura de llegada.

---

<sup>146</sup> *Brèves. Actualité de la nouvelle*, 2004, núm. 71, pp. 3-6.

La noción de género, en el ámbito de la traducción, es de suma importancia. El texto por traducir suele ser la manifestación de un género literario que virtualmente presenta, a quien se enfrenta con él, una serie de características que pueden concretarse o no, que pueden ser respetadas o modificadas, desviadas, negadas, etc. Algunos textos (los llamados “textos complejos” de Reiss<sup>147</sup>) o aquellos que juegan con las convenciones genéricas (el valor a veces paródico o irónico del género cuento en nuestro relato), por ejemplo, implican una competencia textual más amplia por parte del traductor. El género se vuelve una parte altamente significativa de la obra y no puede ser eludido. Sin embargo, la originalidad del texto no debe desvanecerse frente al género que manifiesta: la adaptación a un género preexistente en la cultura de llegada lo asimila a una categoría que pertenece a la tradición literaria de la cultura meta y borra el carácter extranjero del texto. Así es como el género puede participar del carácter etnocéntrico de la traducción. Al retomar aquí el vocablo *conte*, se propone subrayar la especificidad de un género tan esencial en las letras hispánicas.

### III.2. “La fiesta brava”: traducción y anotación

#### III.2.1. Principal escollo: la homogeneización

En su intento por describir las diferentes tendencias deformantes que atañen a la traducción, Antoine Berman presenta la homogeneización como un *peignage*, al nivel textual, inherente a la traducción y que resulta de la mayor parte de las tendencias del sistema de deformación (racionalización, clarificación, alargamiento, ennoblecimiento, empobrecimiento cualitativo y cuantitativo). A pesar de su relativa brevedad, el cuento de José Emilio Pacheco contiene una gran heterogeneidad, tanto en el nivel de la macroestructura (sucesión de tres partes genérica o

<sup>147</sup> Katharina Reiss llama “textos complejos” a aquellos en los que varios géneros se encuentran integrados (de manera manifiesta, podríamos añadir). En Amparo Hurtado Albir, *op. cit.*, p. 477.

estilísticamente diferenciadas) como en el de la microestructura (multiplicidad de voces, que se encarnan en personajes o no). La homogeneización, esta “tendance à unifier, à homogénéiser le tissu de l’original, ce qui est de l’ordre du divers, voire du disparate”<sup>148</sup> es, pues, uno de los escollos mayores en el proceso de traducción del texto.

El cuento de Pacheco está constituido por la sucesión de tres partes separadas espacialmente por medio de un cambio de página y diferenciadas formalmente por su organización textual: texto enmarcado en la primera parte, título y párrafos breves en la segunda, conjunto textual a la vez más complejo y más tradicional (alternancia de narración, diálogo, citas, etc.) en la tercera. Además de su distinción formal, las tres partes se diferencian nítidamente por su género o su estilo. De hecho, si no fuera por el título unificador en la página 65, cada una de las partes podría funcionar de manera independiente (la segunda parte tiene incluso título y “autor” explícito).

La primera parte es también la más breve. Se trata de un anuncio periodístico solicitando informes acerca de la desaparición de un personaje, Andrés Quintana. Por medio de una disposición tipográfica particular (marco, tamaño de los caracteres de la “frase gancho”, espacio para la foto) se trata de marcar la pertenencia del texto a un tipo específico, el de los anuncios (*avis de recherche*) que tanto el lector real como el lector ficticio (perteneciente a la diégesis) debe reconocer sin dificultad. En textos de este tipo, dominan las funciones referencial y conativa: se busca informar sobre la desaparición de una persona (de ahí la importancia y la precisión de los datos espacio temporales), así como inducir una respuesta por parte del lector ficticio gracias, entre otros, a la promesa de una recompensa. Las convenciones que rigen este tipo textual dependerán esencialmente de estas dos funciones: en pocas líneas (el anuncio debe poder leerse de un vistazo) el mensaje tiene que ser claro y eficiente, a veces a expensas de la

---

<sup>148</sup> *La traduction et la lettre*, p. 60.

sintaxis. En la traducción, se dará mucha importancia a la funcionalidad del texto enmarcado: es preciso que el lector reconozca el anuncio y lo acepte como tal. Por ello, respetar la tipografía y la disposición textual es esencial. Asimismo, se procurará mantener la dimensión “ultra informativa” del anuncio, que puede, en una voluntad de exhaustividad, acumular datos espacio temporales a la vez absolutos y deícticos, “el pasado viernes 13 de agosto de 1971”, o juntar elementos redundantes “hacia las 23:30 (once y media) de la noche”, pues esta redundancia es típica en los anuncios, como un medio de evitar cualquier ambigüedad. En lugar de una traducción más “ligera” como hubiera sido “Il a disparu vendredi dernier, le 13 août 1971, entre l'avenue Juárez et la rue de Tonalá, dans la colonia, vers 23h30 (onze heures et demie du soir)”, elegí mantener el carácter “ultra informativo” del anuncio (el locativo innecesario “sur le trajet”) y a veces torpe (el mal uso de los paréntesis, por ejemplo) del anuncio. Además, dado que el texto enmarcado forma parte de un conjunto más amplio (el cuento) con el que establece relaciones, el mantenimiento de estas redes significativas y de los indicios que permitirán construir lo fantástico es primordial para el cuento.

En cuanto a la segunda parte, el lector descubre poco a poco que se trata de una especie de pastiche: Pacheco escribe a la manera de Quintana, personaje ficticio cuya trayectoria literaria describirá en la tercera parte del cuento. El “estilo” de Andrés Quintana tiende hacia lo poético, su uso de la puntuación le da al texto un ritmo peculiar; el tono adoptado, solemne, profético, confiere al narrador un estatuto de oráculo. La presencia de un discurso metaliterario acerca del cuento de Quintana en la tercera parte del texto, durante la conversación entre éste y Arbeláez, proporciona al lector vivas críticas en torno al cuento de Andrés. En un juego metadieгético, estas reflexiones de Pacheco pueden, con las debidas reservas, servirle al traductor: los comentarios de Arbeláez subrayan las principales características del cuento de Quintana e insisten en sus puntos más problemáticos, como lo expresa el tajante “*Si hay problemas*” (p. 94)

que introduce un largo comentario crítico. Así, el que fungía como maestro para los jóvenes de *Trinchera* le reprocha a Andrés la confusión de algunos párrafos por su “capricho de sustituir por comas los demás signos de puntuación”, el empleo de la segunda persona: “un recurso que hace mucho perdió su novedad”, etc. El estilo de Andrés Quintana rechaza los recursos tradicionales del relato en prosa, usando modelos “extremos” de narración en la persona usada por el narrador (usted), la puntuación (comas solamente), los tiempos verbales (relato a menudo prospectivo con el uso del futuro), etc. Al final de la tercera parte, Arbeláez subraya el carácter anticuado del mensaje ideológico que aparece en el texto de Quintana: “Es como si quisieras ganarte a los *acelerados* de la Universidad o tuvieras nostalgia de nuestros ingenuos tiempos en *Trinchera*: «México será la tumba del imperialismo norteamericano, del mismo modo que en el siglo XIX hundió las aspiraciones de Luis Bonaparte, Napoleón III»” (p. 95). En efecto, la orientación ideológica del cuento de Andrés Quintana es fácilmente perceptible en el argumento del cuento. Lo es también en el nivel de la construcción maniquea del personaje del capitán Keller, en la vehemencia del narrador y, a veces, en el uso de un estilo ampuloso: “y ahora, mientras su cuerpo, capitán Keller, su cuerpo deshilvanado rueda por la escalinata de la pirámide, con la fuerza de la sangre que acaban de ofrendarle el sol renace en forma de águila sobre México-Tenochtitlan, el sol eterno entre los dos volcanes” (p. 76). Aquí también, es primordial respetar tanto la construcción sintáctica original como las repeticiones, para mantener el tono dramático del final del relato de Quintana.

La prosa de Andrés Quintana puede a veces parecer “excesiva”: uno de los principales retos de la traducción consistirá en evitar “corregir” el texto. Entre las diferentes tendencias deformantes de la traducción que describe Berman, dos son particularmente pertinentes para este fragmento: se trata de la racionalización y de su corolario, la destrucción de los ritmos. La racionalización, que atañe a las estructuras sintácticas y a la puntuación, consiste en una

recomposición de las frases y secuencias de frases según cierta idea del orden de un discurso. En un texto en que la unidad mínima de traducción (que suele coincidir con la frase “tradicional”, marcada por una mayúscula en su principio y un punto en su final) se ve remplazada por un periodo más largo, correspondiente a un párrafo, y desprovisto de puntuación fuerte, las dificultades se multiplican para el traductor; por ello se hace sentir la “tentación” de “racionalizar” el texto. Tanto más es así cuanto que, por medio del estilo directo libre, el discurso del narrador abarca el de los personajes sin ninguna mediación y refiere sin transición alguna la voz de uno y otro personaje (elidiendo a veces los *verba dicendi*):

quiero salir, sáqueme de aquí, le pago lo que sea, dice a su acompañante, espere, capitán, no se preocupe, todo está bajo control, ya vamos a llegar, pero usted insiste, quiero irme ahora mismo le digo, usted no sabe quién soy, lo sé muy bien, capitán, en qué lío puede meterse si no me obedece (p. 74).

La traducción permanecerá lo más cercana posible al original:

je veux sortir, sortez-moi de là, je vous paierai ce qu'il faudra, dites-vous à l'homme qui vous accompagne, attendez, capitaine, ne vous inquiétez pas, tout est sous contrôle, nous sommes presque arrivés, mais vous insistez, je veux sortir d'ici immédiatement, je vous dis, vous ne savez pas à qui vous avez affaire, je le sais très bien, capitaine, dans quel pétrin vous vous mettez si vous ne m'obéissez pas.

En efecto, la reorganización de los elementos del texto puede tener una consecuencia mayor: la destrucción del ritmo textual.

Le roman, la lettre, l'essai, ne sont pas moins rythmiques que la poésie. Ils sont même une multiplicité entrelacée de rythmes. La masse de la prose étant ainsi en mouvement, la traduction a du mal (heureusement) à briser cette tension rythmique. D'où vient que, même mal traduit, un roman continue à nous entraîner. Cependant, la déformation peut affecter considérablement la rythmique, par exemple en s'attaquant à la *ponctuation*.<sup>149</sup>

Dada la importancia del ritmo en la construcción del carácter profético y poético del texto, es importante que la traducción refleje esos procedimientos originales, por lo cual me ceñí a la

---

<sup>149</sup> Antoine Berman, *La traduction et la lettre*, p. 61.

puntuación presente en el texto original, y no añadí elementos más que cuando eran gramaticalmente necesarios.

En esta segunda parte (el cuento de Andrés Quintana), muchas de las dificultades de traducción son fácilmente detectables. El principal escollo consistirá en la tentación de resolverlas. En efecto, será necesario dejarle al lector un texto que sea tan problemático como el texto original: no tratar de aligerar, de aclarar, ni de embellecerlo. El traductor no puede buscar el amparo de la supuesta “corrección de la lengua”, pues Pacheco delega la autoría de este texto a un escritor ficticio y, por medio de sus personajes, lleva a cabo la crítica de este mismo texto.

La heterogeneidad es el aspecto que mejor caracteriza la tercera parte del cuento de Pacheco. Ya se subrayó la presencia de numerosas referencias intertextuales, que crean una red de significados gracias a la mención (explícita o no) de obras pertenecientes a nuestra realidad. Sin embargo, existe otro tipo de referencias: aquellas que apelan a textos pertenecientes al universo de ficción del cuento. En efecto, a lo largo de esta última parte se insertan fragmentos textuales de distintas naturalezas y pertenecientes al mundo de la diégesis. Este conjunto variado de discursos (canción, título de artículo periodístico, anuncio comercial, graffiti) está claramente separado del resto de la narración, por medio de procedimientos tipográficos (cursivas, versales, espacios): es notable el carácter compuesto y heterogéneo de esta parte. Su función es doble: además de permitir la recreación de un “cronotopo”<sup>150</sup> dominado por la cultura “pop”, participa de la construcción de una red de indicios altamente significativos dentro y entre las diferentes partes (así, por ejemplo, la pirámide del complejo hotelero descrito en el anuncio que lee Andrés

---

<sup>150</sup> El “cronotopo” es un concepto introducido en el campo literario por Mijail Bajtín: “le chronotope ou «temps-espace» est une catégorie de forme et de contenu basée sur la solidarité du temps et de l'espace dans le monde réel comme dans la fiction romanesque. La notion de chronotope fond les indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. C'est le centre organisateur des principaux événements contenus dans le sujet du roman”, en Joelle Gardes-Tamine y Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin, Paris, 1993, s. v. CHRONOTOPE.

en la oficina de Arbeláez entra en relación con el templo subterráneo en el que fue sacrificado el capitán Keller).

La heterogeneidad de las voces introducidas por medio del discurso directo, en las partes dialogadas, representa un reto para el traductor. Las voces de los protagonistas surgen en el relato mediante dos formas principales de discurso referido: el discurso directo (durante el intercambio telefónico y el encuentro entre Arbeláez y Quintana) y el discurso directo libre<sup>151</sup> (en los “monólogos interiores” de Andrés). En los diálogos, las particularidades lingüísticas de los hablantes son distintas de las del narrador: estas variaciones permiten marcar la oralidad del intercambio entre los dos personajes. Por regla general, el cambio de nivel de lengua traduce variaciones lingüísticas de diferentes tipos: diatópico (variación según la región), diastrático (variación según la dimensión social o demográfica), o diafásico (variación estilística o situacional).

El conjunto del cuento se inscribe en el marco espacial particular de la Ciudad de México y éste marcará la pauta lingüística. A pesar de su importancia, el carácter “mexicano” de la lengua del cuento es la norma aquí, y las variaciones que establece con respecto a un español supuestamente estándar no suelen ser relevantes en este caso. En cambio, cuando un término mexicano está puesto de relieve en el texto —como en el caso de la palabra “ocote” que el hombre que acompaña al capitán Keller glosa en la segunda parte del cuento— será necesario mantener la marca regional en la traducción. El criterio de variación lingüística vinculado a la dimensión social tampoco será muy relevante aquí. Los personajes parecen pertenecer a un grupo social relativamente no marcado lingüísticamente (prueba de ello es el oficio de corrector de

---

<sup>151</sup> El discurso directo libre es una forma de discurso referido que se interpreta como un discurso directo sin presentar marcadores unívocos. Según Dominique Maingueneau, “il s'agit d'une forme énonciative beaucoup moins complexe que le discours indirect libre : on peut y voir du discours direct sans marque typographique ni élément introducteur. Les repérages des embrayeurs s'y opèrent donc en fonction de l'énonciation du discours cité” (en *L'Énonciation en linguistique française*, 2a ed., Hachette Supérieur, Paris, 1994, p. 141).

estilo de Quintana): desde un punto de vista sociológico, los personajes son típicos clasemedieros.

El tipo de variación que sí es pertinente examinar es la estilística o situacional: se observa en el texto cierto número de marcadores que producen un efecto de oralidad y de nivel de lengua (sin que haya marcas precisamente socioculturales), particularmente perceptible en el discurso de Arbeláez.

Coherencia y equivalencia cultural son dos de las dificultades que puede encontrar un traductor frente a estas marcas de niveles de lengua. El problema de la equivalencia cultural depende más de cuestiones sociales que lingüísticas: se trata de “établir, dans une autre culture, un équivalent crédible à une situation nationale spécifique”.<sup>152</sup> En cuanto al problema de coherencia, como lo explica Françoise Gadet, “il concerne plus généralement la façon dont l’écrit et les écrivains se trouvent démunis devant la représentation d’une langue non normée”.<sup>153</sup> En el caso de “La fiesta brava”, en el que no se plantea la cuestión de la transcripción de los rasgos fonéticos de los diferentes personajes, el léxico y la morfosintaxis son los dos recursos privilegiados para la representación de los niveles de lengua.

Así, en la conversación telefónica, palabras y expresiones como “quihúbole”, “dar lata”, “buena onda”, “encueradas”, “pinche”, etc., desempeñan un papel importante en la categorización de un nivel de lengua coloquial. Sin embargo, la cuestión de las palabras coloquiales sólo representa una parte limitada de la cuestión léxica. Y como lo subraya Jean-Louis Backès, “la question lexicale, la question du choix des mots, ne représente elle-même que la face la plus visible des problèmes de traduction, mais il serait erroné de lui accorder une importance suréminente”.<sup>154</sup> En el cuento, rasgos morfosintácticos, como la parataxis,

---

<sup>152</sup> Françoise Gadet, “Niveaux de langue et variation intrinsèque”, *Palimpseste*, 10 (1996), p. 34.

<sup>153</sup> *Loc. cit.*

<sup>154</sup> Jean-Louis Backès, “Remarque sur des problèmes de traduction”, en *Revue de Littérature Comparée*, 69 (1995), p. 429.

contribuyen en gran medida al carácter informal del diálogo: la sencillez de la estructura sintáctica reproduce el ritmo de la lengua hablada:

Mira, olvídate de todo y siéntate a pensar en tu relato ahora mismo. En cuanto esté me lo traes. Supongo que no tardarás mucho. Queremos sacar el primer número en diciembre para salir con todos los anuncios de fin de año... A ver: ¿a qué estamos...? 12 de agosto... Sería perfecto que me lo entregaras... el día primero no se trabaja, es el informe presidencial... el 2 de septiembre ¿te parece bien? (p. 80).

Si bien el léxico participa de la construcción de los diferentes niveles de lengua, no basta para reproducir el carácter oral de un enunciado. Existe, en el francés moderno, dos rasgos lingüísticos privilegiados para marcar la separación entre el uso escrito de la lengua y su uso hablado: la supresión de la primera partícula de negación y el empleo del sujeto indefinido “on”. En el caso de la traducción de “La fiesta brava”, se recurrirá a ambos procedimientos para marcar la oralidad y el estilo “distendido” de algunas partes dialogadas.

En francés, la negación se expresa por medio de un morfema discontinuo “ne... pas”. Sin embargo, es muy común, en conversaciones orales, que la primera partícula sea elidida. En los diálogos entre Quintana y Arbeláez, tanto el co-texto, es decir el entorno lingüístico que rodea la frase negativa, como el contexto sugerido, es decir los elementos subyacentes a la situación de enunciación (los participantes, sus conocimientos, papeles, el marco espacio-temporal, el objetivo de la comunicación, etc.) me permitieron decidir si conservar o no la partícula “ne”. Así, en la primera conversación telefónica, en la que el tono es bastante informal y el léxico coloquial más abundante, se acudió casi sistemáticamente a este procedimiento para marcar una variación en el nivel de lengua. En cambio, durante la conversación en la oficina de Arbeláez, los personajes parecen reinterpretar los papeles que tenían diez años antes, cuando Arbeláez “sin decirlo actuaba como maestro de esos jóvenes” (p. 81): adoptan una actitud más seria debida a la naturaleza y el

carácter argumentativo de la plática (crítica y tentativa de defensa del cuento de Quintana); por ello se conservará, en la mayoría de los casos, la partícula *ne*.

Lo importante no descansa en la exactitud de la equivalencia, en la autenticidad de la expresión, sino en la reproducción del desfase entre la lengua escrita y normada del narrador y la lengua de los personajes como representaciones de individualidades. Tomar conciencia de las particularidades del texto por traducir, de su originalidad, ya es un paso hacia la traducción:

Tout cela se ramène à quelque chose de très simple : non plus opposer une identité à une altérité, comme une langue à une autre, mais écouter ce que fait un texte à sa langue, et qu'il est le seul à faire, à partir de quoi naturellement les problèmes se déplacent – et l'histoire même de l'art et de la littérature montre que l'identité n'advient que par l'altérité.

Si un passage, ou un texte, fait un effet de sens dans la phonologie de sa langue, il n'y aura plus à dire que l'effet est perdu d'avance, puisque la phonologie de la langue d'arrivée n'est plus la même. Parce que ce n'est pas (ou plus) de la langue qu'on traduit. Et toute la notion classique *d'équivalence* se déplace aussi : il y a à faire dans la langue d'arrivée, avec ses moyens à elle, ce que le texte a fait à sa langue.<sup>155</sup>

El carácter compuesto, heterogéneo, del cuento de Pacheco, tanto en un nivel global de estructura formal como en un nivel más interno de juegos intertextuales y de particularidades lingüísticas, es un elemento medular que debe guiar la traducción.

### III.2.2. Problemas de traducción.

Después de haber subrayado, en un nivel global, el carácter híbrido del cuento y la necesidad de evitar la tendencia deformante de la homogeneización del texto traducido, se propone en esta parte destacar algunos problemas de traducción más puntuales: “cuando en un momento dado, el sujeto se da cuenta de que no puede transferir adecuadamente un segmento de la lengua origen a la lengua meta”.<sup>156</sup> Esta definición de Wolfgang Lörcher plantea dos dificultades: la primera

<sup>155</sup> Henri Meschonnic, “Traduire : écrire ou désécrire”, en Solange Hibbs y Monique Martinez (eds.), *Traduction, adaptation, réécriture dans le monde hispanique contemporain*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2006, p. 31.

<sup>156</sup> *Apud* Gideon Toury, *op. cit.*, p. 121.

atañe a la subjetividad del problema de traducción, la segunda concierne a las fronteras que delimitan los segmentos emparejados. La propuesta teórica de Christine Nord, en algunos aspectos, procura resolver estos dos puntos problemáticos. En cuanto al carácter subjetivo del problema de traducción, Nord resuelve esta cuestión estableciendo una distinción fundamental entre dificultad y problema de traducción. Para ella, el problema de traducción es “un problema objetivo que todo traductor (independientemente de su nivel de competencia y de las condiciones técnicas de su trabajo) debe resolver en el transcurso de una tarea de traducción determinada”. En cambio, las dificultades de traducción “son subjetivas y tienen que ver con el propio traductor y sus condiciones de trabajo particulares”.<sup>157</sup>

En cuanto a la extensión de los segmentos susceptibles de plantear problemas de traducción, la autora subraya que pueden constituir tanto microunidades como macrounidades del texto original. A pesar de sus necesarias limitaciones (limitaciones intrínsecas a todo intento de clasificación), a la naturaleza variada de los problemas de traducción y a la permeabilidad de las distintas categorías presentadas por la traductóloga, la tipología de Nord tiene la ventaja de proponer un amplio abanico de problemas de traducción (que rebasa el tradicional inventario de problemas lingüísticos), lo que permitirá dar una muestra de los retos que presenta, para la traducción, el cuento “La fiesta brava”. Nord propone distinguir cuatro tipos de problemas de traducción: los pragmáticos, los lingüísticos, los textuales y los culturales.

Los pragmáticos, que surgen de la propia práctica traductora, ya fueron en parte presentados. Estos problemas conciernen esencialmente a dos facetas de la traducción. Por una parte, derivan del proyecto de traducción (encargo, características del lector destinatario, contexto en el que se efectúa la traducción). Por otra parte atañen a cuestiones relacionadas con los actos de habla presentes en el texto original: en varias ocasiones, el narrador marca distancia con

<sup>157</sup> Christine Nord, *Text analysis in Translation*, Rodopi, Amsterdam, 1991, *apud* Amparo Hurtado Albir, *op. cit.*, pp. 282-283.

respecto al discurso referido o da muestra de cierta ironía (ambos procedimientos muchas veces están marcados por cursivas). El juego con las convenciones genéricas también forma parte de problemas que pueden considerarse como pragmáticos. Ambas facetas fueron desarrolladas en los párrafos anteriores.

Los problemas lingüísticos surgen de las diferencias estructurales entre la lengua de partida y de llegada. Son problemas de carácter normativo, que recogen sobre todo discrepancias entre las dos lenguas en sus diferentes planos: léxico, morfosintáctico, etc. A continuación se presentarán algunos de los problemas lingüísticos particulares de la segunda parte del cuento, vinculados con la diferencia de uso de los pronombres personales y de los adjetivos posesivos en las dos lenguas.

Mientras que en español el uso del pronombre personal no es necesario en todos los tiempos verbales (en las desinencias de los verbos en presente y futuro del indicativo —los tiempos más usados en esta parte— la persona está morfológicamente marcada), en francés la presencia del pronombre sujeto es obligatoria. En algunos casos ambiguos será necesario en la traducción hacer explícita la persona gramatical empleada. Por ejemplo, cuando el narrador relata “Incendian las chozas”, el co-texto orienta hacia la elección de una segunda persona del plural. Además, la ambigüedad entre el “vous” plural y el “vous” de cortesía implica añadir una precisión en cuanto a las personas designadas como sujeto de la acción. Por esas razones se eligió traducir la forma “incendian” por “vous et vos hommes mettez le feu”. De la misma manera, más adelante, la oración “Salen, cruzan el patio” pasa a ser en francés “Vous et votre groupe sortez, traversez le patio”.

En francés, el determinante posesivo marca formalmente la diferencia entre un “poseedor” singular y uno plural. No es el caso en español; en el fragmento: “salvajes mexicanos, cómo se puede torturar así a los animales, qué país, esta maldita FIESTA BRAVA explica su atraso, su miseria,

su servilismo, su agresividad”, es necesario en francés decidir si el referente es singular (“este país”) o bien plural (“salvajes mexicanos”). La presencia, en la oración siguiente, de un verbo conjugado en tercera persona del plural, me orientó hacia el rechazo del referente singular “son” a favor del determinante plural “leur”. Estos ejemplos de problemas de traducción dan una muestra del trabajo efectuado por el traductor sobre la materia textual a un nivel casi exclusivamente lingüístico; a continuación veremos las implicaciones estéticas y retóricas que pueden acarrear los llamados problemas textuales.

Los problemas textuales, según Christine Nord, afectan a las características particulares del texto de partida (no se trata de problemas tales como la coherencia y la cohesión). En el caso de “La fiesta brava”, me parece que las variaciones de nivel de lengua entre discurso y relato, por una parte, y entre las diferentes voces de los personajes, por otra parte, representan problemas textuales de gran importancia. La traductóloga incluye en esta categoría los juegos de palabras, las metáforas, los neologismos, etc. En la tercera parte del cuento se producen los más destacados ejemplos de este tipo de problemas, con juegos de palabras basados en la creación de *mots-valises* o sea, según la definición del *Trésor de la langue française*: “Création verbale formée par le télescope de deux (ou trois) mots existant dans la langue”. Estas formas de neologismos son usadas dos veces en el cuento de Pacheco: “abogángster” (abogado + gángster) e “ilegibros” (ilegible + libros). Para ambas formas, se encontraron equivalentes que permitían respetar el mismo mecanismo de creación de nuevas palabras: “avocrapule” (avocat + crapule)<sup>158</sup> e “illisilivres” (illisibles + livres): se puede mantener la manera como el locutor incide sobre su lengua, la vuelve más plástica. Lo que no se pudo transmitir, en cambio, es el carácter en parte

---

<sup>158</sup> La palabra “crapule” designa a una “Personne sans principes, capable de commettre n’importe quelle bassesse, n’importe quelle malhonnêteté” (*Trésor de la langue française informatisé*, disponible en línea, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>). Aunque el “avogangster” hubiera sido posible en francés, me parece que, por su sonoridad, el recurso a la palabra “crapule”, confiere más expresividad al neologismo.

lexicalizado de la expresión abogángster, que se puede encontrar, por ejemplo, en la prensa mexicana.

El neologismo más problemático en la traducción surgió de la derivación de la palabra “máquina” por agregación del sufijo “-azo”, que señala, en este caso “el golpe dado en lo significado por la base derivativa”.<sup>159</sup> La lengua francesa no dispone de un afijo que denote un significado similar: la explicitación “un coup de machine à écrire”, además de borrar la dimensión creativa del juego de palabra, puede ser ambigua, ya que puede referir a un golpe dado con la máquina (y no en ella). Dado que la palabra “maquinazo” es empleada en el cuento como predicado (“LA FIESTA BRAVA resulta un maquinazo”), la expresión adverbial “en un/deux coups de” implicaría cambios de construcción importantes. Por eso se eligió conservar la expresión en español, con una nota que aclara la significación del neologismo y que propone una expresión cercana: con la palabra compuesta “récit-express”, el sentido se aleja de instrumento de creación y de la idea de proceso de elaboración violento presente en “maquinazo”, para poner el acento en el resultado y en la rapidez de la acción. Además, la terminación “-azo” del español puede tener aquí un sentido despectivo: se trata de un trabajo que resulta deficiente porque se hizo “al aventón”. El origen inglés del primer elemento de la forma compuesta puede ser coherente con la forma de hablar de Arbeláez, que usa numerosos anglicismos. De hecho, las palabras en lengua extranjera también pueden considerarse como problemas textuales (aunque su empleo responda a cuestiones culturales). Así, la palabra *slides* (p. 71) no es un préstamo usual en francés; se eligió traducirla al francés (*diapositives*) y más adelante proponer “*traveller chèques*” (y no la expresión, igualmente posible en francés, “*chèques de voyage*”), como equivalente a “cheques de viajero” para reintroducir un elemento de la cultura anglo sajona en el texto y compensar así la desaparición del inglés *slides*.

---

<sup>159</sup> S. V. -AZO, DRAE, 21ª ed, 1992.

Los problemas culturales dependen de las diferencias en las normas y convenciones entre la cultura de partida y de llegada. Son esencialmente problemas extralingüísticos, que remiten a cuestiones de tipo temático, cultural o enciclopédico. Pueden surgir de situaciones cotidianas, de convenciones culturales no comunes a las dos culturas: ¿cómo traducir, por ejemplo, el “Te mando un abrazo” con el que Arbeláez concluye su conversación telefónica con Andrés, si “l’accolade” francesa queda restringida a circunstancias muy particulares? Muchas veces son el resultado del desfase entre el horizonte de conocimientos (el bagaje cultural) atribuido al lector de una u otra cultura. Este tipo de problemas es de mayor relevancia en la traducción del cuento de Pacheco, por la abundancia y complejidad de las referencias o alusiones a elementos geográficos, sociales, históricos, literarios, etc. El fuerte anclaje del universo del cuento en la cultura capitalina mexicana de los años setenta es uno de los motivos por los que se pudo afirmar: “A pesar de que el libro ha tenido éxito crítico y de ventas, a pesar de sus traducciones, su verdadera lectura es nacional”.<sup>160</sup> En un proyecto de traducción como éste, en el que se busca reflejar el carácter mexicano (extranjero para un lector francófono), las referencias culturales no pueden sufrir un proceso de adaptación a la cultura de llegada. Dada su importancia funcional — no se limitan a la representación de un trasfondo cultural intercambiable, sino que también participan a plenitud en la construcción de la significación del cuento—, será preciso hacerlas comprensibles para el lector. Por lo tanto, los problemas culturales serán el origen de muchas de las anotaciones que acompañarán al texto, como se verá más adelante.

### III.2.3. Sobre la anotación

---

<sup>160</sup> José Ramón Ruisánchez Serra, “Fantasma, represión y placer: el tropo de la Historia borrada en *El principio del placer*”, en Julio Ortega (ed.), *La Torre*, 9 (2004), p. 431. Pese a esta afirmación, hay que reconocer que gran parte de la crítica a este volumen proviene del extranjero.

El trabajo de anotación del cuento de José Emilio Pacheco resultó ser una tarea difícil: el texto, relativamente breve, sencillo en apariencia, esconde una multitud de datos, de indicios más o menos perceptibles, que crean redes de lecturas múltiples. Mediante nombres, fechas, lugares, etc., el autor no sólo logra evocar en la mente del lector mexicano el contexto sociopolítico de la época, sino también recrear el microcosmos cultural y literario de esos años en la capital mexicana. Para el lector de esta traducción, un lector “ideal” francófono, una traducción “a secas” no siempre bastará frente a la riqueza cultural del cuento: la anotación me parece un instrumento necesario para paliar las lagunas de un lector no familiarizado con la cultura mexicana, y menos aún con aquella de las décadas de los sesenta y setenta.

La nota es definida por Gérard Genette como “un enunciado de extensión variable (una palabra es suficiente) relativo a un segmento más o menos determinado del texto, y dispuesto ya sea junto a este segmento o en referencia a él”.<sup>161</sup> El uso de las notas, muchas veces reservado a las ediciones críticas, puede ser severamente criticado cuando se trata de adiciones alógrafas (no escritas por el autor). Ese “mediocre qui s’accroche au beau”, según la definición de Alain, tiende a desaparecer por completo de las ediciones de textos de ficción. En efecto, sus detractores arguyen que el uso de la nota implica la interrupción de la lectura, una “alteración en el ritmo receptivo del lector”<sup>162</sup> que puede constituir una molestia para el lector. Sin embargo, no hay que olvidarse del carácter facultativo de las notas, que “no se dirigen más que a algunos lectores: aquellos a quienes interese tal o cual consideración complementaria, o digresiva, cuyo carácter accesorio justifique precisamente pasar por alto la nota”.<sup>163</sup> El editor —o el traductor, en el presente caso— propone una información complementaria, pero es el lector quien decide consultarla o no.

---

<sup>161</sup> Gérard Genette, *Umbrales*, tr. Susana Lage, Siglo XXI Editores, México, 2001, p. 272 [1<sup>era</sup> ed. francesa 1987].

<sup>162</sup> Ana Elena Díaz Alejo, *Manual de edición crítica de textos literarios*, UNAM, México, 2003, p. 42.

<sup>163</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 276.

Las notas tienen una función informativa: su objetivo consiste en iluminar el texto, permitir una comprensión más profunda de éste. Para ello, puede ser necesario aclarar tanto el contexto de escritura de la obra, como la época y el lugar en el que se inscribe la ficción. En el caso de un texto como el cuento de Pacheco, en el que son numerosísimos los datos referenciales, la información adicional que proveerá la anotación podrá ser de carácter histórico, geográfico, sociopolítico, cultural, etc. El destinatario de la nota es, en principio, el lector del texto; su destinatario ideal es el público interesado en la materia. En el caso de una traducción, el trabajo de anotación debe tomar en cuenta el hecho de que el lector de la obra original y el lector de la traducción no comparten el mismo bagaje lingüístico y cultural. Para el lector de la traducción, la información adicional, necesaria y estricta para la buena intelección del texto, solerá ser mayor.

Cada corpus exige su propio sistema de anotación. Después de la nota 1, que identifica y localiza el texto editado y que es común a toda edición anotada, se puede encontrar notas de diferentes tipos. A continuación, se presentará un intento de tipología del sistema de anotación usado en la traducción de “La fiesta brava”. Claro está que tal clasificación no es definitiva ni absoluta —una misma nota puede entrar en varias categorías—; sólo pretende señalar los principales tipos de notas susceptibles de ser encontrados y subrayar así algunas particularidades del texto.

Antes que todo, cabe observar que las diferentes partes del cuento de Pacheco no apelan al mismo tipo de notas. El cuento de Andrés Quintana, si bien comparte con el resto del texto un gran número de referencias topográficas, no suele aludir a acontecimientos de la cultura mexicana de las décadas de los sesenta y setenta: las únicas referencias históricas que se hacen remiten al pasado prehispánico. La sola observación de las notas permite decir que el autor al que Pacheco delega el relato fracasado de “La fiesta brava” busca la respuesta a las injusticias en el panteón de los dioses prehispánicos y no en los movimientos sociales contemporáneos a su relato.

Si bien las notas relativas al mundo prehispánico (el Templo de las Inscripciones, Coatlicue, la Piedra Pintada, Ahuizotl) sólo se presentan en la primera mitad del cuento, las notas tocantes al universo cultural (periodístico o literario) están presentes a lo largo del cuento. En este tipo de notas entran, por supuesto, las notas bibliográficas, con las que se completan las referencias a obras citadas o aludidas. Las obras y los autores mencionados a lo largo del cuento dan una especie de panorama de la literatura, sobre todo hispanoamericana, de la época (Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar...).

“La fiesta brava” [...] se vuelve un comentario sonriente de los *booms* mexicano e hispanoamericano: el texto se vuelve *pastiche*, homenaje y guiño cómplice a la obra de Fuentes (el uso de la segunda persona narrativa en la primera parte, así como el reconocimiento de que eso es como “fusilarse” a Fuentes), a la de Cortázar (las obvias semejanzas con “La noche boca arriba”) son comentadas por el propio cuento.<sup>164</sup>

Las referencias a periódicos, suplementos, editores, colecciones de libros, la dedicatoria a Lauro Zavala, reflejan también el bullicio de la actividad cultural y literaria de las décadas de los sesenta y setenta en la Ciudad de México. También son testimonio de la presencia del joven Pacheco en este mundo cultural mexicano. Además de colaborar con la casi totalidad de las revistas y editoriales mexicanas citadas en el cuento, el crítico Pacheco firmó varias columnas, entre las cuales se encuentran “Simpatías y diferencias”, en la *Revista de la Universidad de México*, y, sobre todo, “Inventario” en *Proceso*.

Muy numerosas también son las notas topográficas. Presentes en las tres partes del cuento, se trata sobre todo de notas de referencia urbana que permiten identificar y localizar calles, avenidas, edificios, establecimientos, parques, etc. A menudo, los lugares mencionados no sólo tienen una función de orientación o de etapa en la descripción de un recorrido físico, sino también un significado más profundo, que puede ser de carácter socioeconómico (pobreza de Ciudad

---

<sup>164</sup> Enrique López Aguilar, “Los cuentos de José Emilio Pacheco”, en Alfredo Pavón (ed.), *op. cit.*, p. 106.

Netzahualcóyotl, mudanza de Coyoacán a la colonia Roma, etc.), histórico (Chapultepec, Templo Mayor, etc.) o hasta político (Tlatelolco, San Cosme, etc.). Las referencias urbanas forman parte del universo ficcional y poético de José Emilio Pacheco, que a menudo asocia al desgaste progresivo del ser humano (el final de la niñez y de la inocencia, por ejemplo) los cambios de una ciudad sin memoria que poco a poco erradica su pasado.<sup>165</sup>

Otra categoría de notas es la que permite contextualizar históricamente los acontecimientos narrados en el cuento. En ésta se encuentran las indicaciones sobre sucesos o personalidades del momento, internacionales (guerra de Vietnam, Revolución cubana, Alianza para el Progreso, OEA, etc.) o nacionales (Adolfo Ruiz Cortines, Demetrio Vallejo, etc.). Estas notas sirven para aportar precisiones sobre la época y la sociedad en la que transcurre la historia. Para un lector francófono, no familiarizado con la sociedad mexicana, será necesario aclarar referencias a instituciones o sistemas políticos todavía vigentes (el Informe presidencial y el PRI, por ejemplo).

En fin, el lector podrá encontrar notas relativas a elementos léxicos. Se aclaran algunas palabras de origen náhuatl (“ocote”, “tezontle”, “petate”) muy comunes en el español de México, que me parece importante conservar en el texto, pues participan bastante de la ambientación del relato. Se precisan términos un poco especializados, como “rolleiflex”, perteneciente al mundo de la fotografía, o “fiesta brava”, usada sobre todo por los aficionados a la tauromaquia. Este tipo de notas también permite cuestionar una ortografía particular (“meshica” en lugar de “mexica”) o explicitar un neologismo que se eligió conservar en español en la traducción del cuento (“maquinazo”).

---

<sup>165</sup> Así, en el poema titulado “Tacubaya, 1949”, la voz poética dice: “Allá en el fondo de la vieja infancia / eran los árboles, el simulacro de río, / la casa tras la huerta, el sol de viento, / los años calcinados. / Un desierto / que hoy se sigue llamando Tacubaya. / Nada quedó. / También en la memoria / las ruinas dejan sitio a otras ruinas”. *Tarde o temprano [poemas 1958-2000]*, 3<sup>era</sup> ed, FCE, México, 2000.

Si bien se procuró respetar los tres requisitos que debe reunir un aparato de notas —o sea exactitud, precisión y claridad, según los criterios de Ana Elena Díaz Alejo—, en algunos casos, se prefirió aportar una información detallada y, a mi juicio, significativa, antes que demasiado concisa. La presencia de notas de cierta extensión me llevó a evitar las notas a pie de página y a privilegiar una anotación al final del cuento. Este sistema, menos práctico para el lector minucioso atento a cada llamada de nota, tiene la ventaja de poder ofrecer una presentación del texto más clara y más cercana a la versión que tuvieron entre las manos los lectores de la versión original. El lector ideal, para mí, sería quien, después de disfrutar de la lectura continua del cuento, después de gozar de la tensión creada por este breve relato fantástico, volviera a recorrer las páginas de “La fiesta brava” leyendo las notas que le parecen pertinentes para adentrarse más hondamente en esta representación del México de los años sesenta y setenta y conocer mejor su compleja vida social y cultural.

---

## CONCLUSIONES

“La fiesta brava” es un cuento importante en la obra de José Emilio Pacheco y en la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo xx. En él, se plantea uno de los problemas de la creación: la literatura no puede permanecer aislada de la realidad social en la que se inscribe. El joven Pacheco afirmó que el sencillo hecho de escribir, de crear, ya es una señal de compromiso, rechazo o testimonio:

¿Qué puede hacer el escritor en un mundo en que millones de seres mueren de hambre, y otros son incinerados en los arrozales de Vietnam, y otros se suicidan al no resistir las tensiones de una sociedad tecnológica cuyo fin es la abundancia de objetos que cosifican y enajenan? Donde, como se ha dicho, los *mass-media* pugnan por la insensibilidad moral de todos los hombres y matar se ha vuelto una profesión de caballeros. El poeta es casi un símbolo grotesco en nuestra época. El temor de vivir, el lacerante para qué-con qué objeto, se adueñan de él como de pocos hombres. Si no se puede transformar un mundo que pertenece a los técnicos y a los empresarios, a los políticos y los militares, lo mejor ¿no es desertar? Ya que casi la única manera de no ser cómplice en nuestra época es la resistencia pasiva, el silencio puede ser un modo de protesta contra la injusticia y a abyección contemporánea. Pero este nihilismo es hoy una actitud profundamente reaccionaria: es necesario escribir precisamente porque hacerlo se ha vuelto una actividad imposible.<sup>166</sup>

Varios motivos presentes en esta declaración de 1966 aparecen en el cuento de 1972, y surgen de nuevo, reforzados, en la versión de 1997. Prueba de su vigencia (otras guerras sucedieron a la de Vietnam) y de la permanencia de una preocupación que recorre la obra del autor.

Es necesario romper el silencio pero no de cualquier forma: la literatura es cosa seria, y Andrés Quintana, protagonista de “La fiesta brava”, lo aprenderá a sus expensas. Por medio de este cuento fantástico, el autor realiza una verdadera maniobra narratológica que, al trastornar los planos de realidad y ficción, pone a su personaje principal (e, indirectamente, al lector) en peligro. El examen metódico del texto (¿cómo está escrito?, ¿cuál es su estructura?, ¿cuál su

<sup>166</sup> *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz, México, 1966, p. 260.

estrategia narratológica elegida?, ¿cuál su tono?), llevado a cabo paralelamente a un primer intento de traducción, permitió subrayar el virtuosismo del cuentista: los tres fragmentos consecutivos que constituyen el texto son diferentes e independientes, y sin embargo, están estrechamente vinculados. Los elementos de análisis en los que se insistió (en particular en relación con el tiempo y el espacio) son esenciales para percibir el funcionamiento del cuento, sus sutilezas. Y conocer el texto en profundidad también implica traducirlo mejor.

La Ciudad de México, sus calles, edificios, parques, etc., ocupa un lugar de gran importancia no solamente en el cuento sino también a lo largo de la obra, tanto narrativa como poética, de José Emilio Pacheco. La ciudad es un leitmotiv presente por medio de diferentes elementos (la colonia Roma, Coyoacán, el metro, el Bosque de Chapultepec, etc.). Las referencias geográficas son, en primer lugar, indicaciones para situar o para reconstruir caminos, recorridos de personajes, y asumen por lo tanto una función de localización y de progresión. Esta dimensión geográfica referencial es un elemento clave para la contextualización y provee datos indispensables para emprender la traducción. Los lugares son también indicios que permiten el surgimiento de la modalidad fantástica en el cuento. La verticalidad de la organización espacial (oficina de Arbeláez arriba de un alto edificio moderno, el descenso de Quintana que anuncia su caída final, el espacio subterráneo del metro, inframundo que viene a designar tiempo) confiere a los lugares una dimensión simbólica. Recorrer la ciudad, en las páginas de José Emilio Pacheco, puede equivaler a recorrer el tiempo: el metro Insurgentes nos lleva al Templo Mayor de los Mexicas, el bosque de Chapultepec abre una puerta sobre el segundo Imperio.

Pero es más: el conjunto de la obra de Pacheco nos permite entrever el espacio de la ciudad como una metáfora de la literatura: el papel sobre el que han escrito sus predecesores y sobre el que Pacheco escribe ahora. Preservar la ciudad, su pasado, para seguir avanzando, seguir

creando. La inexorable destrucción y transformación de la Ciudad de México se relaciona, en la voz del escritor, con la noción de parricidio en literatura:

Mi amor desolado por la ciudad me otorgó una lección adversa al “parricidio”, curioso término de tan obvias implicaciones freudianas. Lo que voy a escribir me preocupa lo suficiente para que no me interese demoler lo que otros hicieron antes de mí. He visto, en la damnificada zona antigua de la capital, que cuando cae un maravilloso edificio de la Colonia o el XIX, invariablemente lo sustituye un bodrio indómito que bulle en fachaletas y cristales [...] Creer que todo empezó con nosotros, por nosotros, y terminará cuando acabemos, me parece *l'illusion comique* de las generaciones [...] La gran enseñanza del siglo XX es la conciencia de que cuanto hacemos es provisional y lo que hoy tuvo valor y sentido no lo tendrá mañana [...] Ni mundo ni arte se conciben sin cambios ni movimientos, muertes y resurrecciones. La historia no se detiene: todo instante es transición.<sup>167</sup>

Pacheco, el anti parricida de la literatura, siempre reivindicó influencias: sus páginas están llenas de guiños, alusiones, citas, homenajes, dedicatorias, etc. Concibe la literatura como una obra común, como un acto colectivo.

El autor construye en este cuento un personaje que, procurando ser un cuentista puro, fracasa como escritor, como creador, y cae en la frustración. Pacheco, autor polifacético (poeta, crítico, traductor, guionista, antólogo, etc.) es también cuentista, como su personaje, y el género de la narración breve cobra en el relato una importancia considerable. Para el trabajo de tesis, el cuento dispone del formato ideal: forma una totalidad relativamente breve, lo que permite mantener vigentes pretensiones de exhaustividad tanto en el análisis del cuento y el comentario de algunos de sus aspectos más importantes, como en la traducción y anotación. También representa un reto para la traducción: su brevedad, su concisión, entrañan una prosa densa, un rigor estilístico, palabras meticulosamente escogidas, una sintaxis de una gran eficacia: no tiene que sobrar nada en la traducción.

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 254.

El cuento, tradicionalmente muy presente en Hispanoamérica, fue el género de las primeras publicaciones de Pacheco, quien considera el género “cuento” como un “complemento necesario”. Al adentrarse un poco en la problemática de los géneros, pudimos conocer mejor las pautas (siempre cuestionadas) del cuento, aprehenderlo gracias a la obra y reflexión de diversos autores, reconstruir la implantación de este género en México, su evolución, sus principales “practicantes”, que también son las grandes influencias de Pacheco. Conocer mejor un género, inscribirlo en el marco contextual literario del país, permitió presentar la tradición en la que Pacheco se inscribe y de la cual se reclama (Julio Torri, Augusto Monterroso, Juan José Arreola, etc.). Sirvió también para cuestionar el sistema de equivalencia que suele identificar el cuento con la *nouvelle* francesa, a expensas del *conte*. En lo que atañe al trabajo de traducción, se pudo comprobar la utilidad del acercamiento genérico: conocer las convenciones genéricas permite descodificarlas, detectar cuando el autor las manipula, juega con ellas (ironía, manipulación, pastiche).

Además, la presencia del género “cuento” como elemento temático forma parte de las numerosas marcas de metaliteratura y de intertextualidad. La referencia, dentro del relato, a varios cuentistas (de Chejov a Fuentes, pasando por Maupassant, Darío o Cortázar) no es sino una prueba más de que, para el autor, “la literatura presente es siempre deudora del pasado, incluso más como voluntad expresa que como herencia inconsciente”.<sup>168</sup> Con este cuento, Pacheco se inscribe en una doble filiación. Por una parte, en un nivel nacional, entra en diálogo con un grupo de autores que incluyen en sus relatos fantásticos una preocupación histórica<sup>169</sup> con el surgimiento varias veces de elementos pertenecientes al pasado prehispánico (“Chac Mool”, “La culpa es de los tlaxcaltecas”) o a un pasado no tan lejano (“Tlactocatzine el jardín de

---

<sup>168</sup> Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 181.

<sup>169</sup> Según Rafael Olea Franco, “los nexos de la literatura fantástica con la historia resultan esporádicos en otras latitudes (por ejemplo en la zona del Río de la Plata) y casi habituales en México”, *ibid.*, p. 238.

Flandes”):<sup>170</sup> Por otra parte, en un nivel hispanoamericano, “La fiesta brava” puede acercarse a relatos cuyo carácter fantástico depende más de un fenómeno de escritura y lectura, los llamados relatos neofantásticos.

El examen de los significados y del empleo de las palabras francesas *conte* y *nouvelle* permitió esbozar una tentativa de diferenciación entre ambas categorías genéricas en francés. La decisión de traducir cuento por *conte* fue el resultado de un proceso de investigación y reflexión largo y vacilante. A pesar de que actualmente el término acuñado en francés para designar un relato breve parezca ser *nouvelle*, decidí imponer a mi lector una visión extranjerizante del género breve, traduciendo cuento por *conte*. Quise, por medio de esta elección, introducir en el campo literario francés un género de relato que encontró una de sus mayores expresiones en Hispanoamérica. No se trata de una decisión inocente: al escribir *conte* en lugar de *nouvelle*, procuro denotar un género y connotar el conjunto de obras perteneciente a éste que se escribieron en español, sobre todo en Hispanoamérica (y entre las cuales algunas son mencionadas en el cuento de Pacheco).

Traducir cuento por *conte* implica hacer violencia a un lector francófono, alejarlo de los marcos genéricos preestablecidos y llevarlo hacia una tradición literaria distinta de la suya. Ya desde el subtítulo, el lector está inmerso en la diferencia. Decisión en acuerdo con el proyecto de traducción: introducir en la lengua y cultura francesa una manifestación de la literatura mexicana y un grupo de narraciones hispanoamericanas con el que tiene estrechas relaciones. Por medio de la cuestión del género literario, se tocan las tres dimensiones de la experiencia de la traducción según Berman: la experiencia del parentesco de las lenguas, la experiencia de la traducibilidad o intraducibilidad de las obras, y la experiencia de la traducción como estructura de disensión: por

---

<sup>170</sup> “Chac Mool” y “Tlactocatzine” son cuentos escritos por Carlos Fuentes y reunidos en el libro *Los días enmascarados* (Novaro, México, 1954). “La culpa es de los Tlaxcaltecas” es un relato de Elena Garro incluido en *La semana de colores* (Universidad Veracruzana, Xalapa, 1964.)

parte, restitución del sentido, por otra reinscripción de la letra. La traducción puede llegar a ser un acto ético: hacer a un lado un concepto anclado en la cultura y lengua de llegada para reintroducir un término resemantizado a la luz del aporte de las tradiciones extranjeras.

El cuestionamiento de la historia reciente llevado a cabo en el cuento, el papel ambiguo de la temática prehispánica, a la vez presente y rechazada (en la página 94, Arbeláez insiste en que “eso del «sustrato prehispánico enterrado pero vivo» ya no aguanta, en serio ya no aguanta”), me parece señalar un cambio en la literatura mexicana. El pasado prehispánico encuentra un lugar en la literatura de la segunda mitad del siglo xx, sin embargo, ya no aparece como un “paraíso perdido”, ni con un objetivo claramente ideológico, como podía ser el caso en la literatura indigenista. El tema prehispánico, en el cuento de Pacheco como en los otros cuentos citados, es inseparable de lo fantástico: el pasado representa lo otro, lo “unheimlich” o sea lo que es a la vez familiar e inquietante. El Templo Mayor, el bosque de Chapultepec, los vestigios prehispánicos, etc., son elementos conocidos y casi cotidianos para los lectores mexicanos, pero al dotarlos de vida, Pacheco, Fuentes y Garro les dan una dimensión fantástica que no deja de perturbarlos.

En el caso de Pacheco, esta vacilación está ligada a una constante reflexión acerca de la identidad de México. La reelaboración del cuento, veinticinco años después de su primera publicación, señaló la voluntad por parte del autor de insistir en la contextualización de la época descrita en el cuento. Los indicios temporales son más precisos, las indicaciones históricas y socioculturales más detalladas: la reescritura permite reforzar el carácter referencial e histórico del relato y se puede asemejar, en cierta medida, a una “auto traducción intralingüística”. Como lo explica Yolanda Vidal: “La idea de «reescritura» implica una obra en continuo movimiento, en constante creación, siempre perfectible, producto de la insatisfacción del autor, que no se reconoce en lo escrito casi en el momento de escribirlo”.<sup>171</sup> La actividad creadora de José Emilio

---

<sup>171</sup> Yolanda Vidal, “El placer de la reescritura: los cuentos de José Emilio Pacheco”, en *Ínsula*, 1998, núm. 619, p. 26.

Pacheco abarca por lo tanto la escritura y la reescritura. Por medio de este proceso de revisión de sus textos (tanto poéticos como narrativos), Pacheco se acerca a lo que Antoine Berman definió como “las orillas horizontales de la traducción”<sup>172</sup>: la reescritura, como la lectura y la interpretación, es una forma de “traducir” el texto, para que éste sea siempre la manifestación más acorde con lo que buscó expresar el autor en un momento dado.

Así como la reescritura puede ser una forma de traducción de estos textos en una manifestación nueva y más pertinente, al menos para el autor, la obra del Pacheco traductor tiende también a borrar las fronteras entre creación y traducción. Su versión al castellano de los Cuatro Cuartetos de T. S. Eliot dio lugar al siguiente comentario: “José Emilio Pacheco pertenece a esa tradición de traductores defendida y fomentada por Eliot y Pound: me refiero a esa peculiar concepción de la traducción como una rama de la actividad creadora, una operación no «secundaria» sino realmente indistinguible de la creación «primaria»”.<sup>173</sup> Y el crítico concluye: “Desde esta perspectiva, el poema traducido debe ser una actualización del pasado en el presente para no resultar histórica y vitalmente muerto”. Una traducción revitalizadora: ¿acaso no es lo que hizo Pacheco al reescribir su cuento?

---

<sup>172</sup> Antoine Berman, “La traduction et ses discours”, p. 678.

<sup>173</sup> Anthony Stanton, “Cuatro cuartetos de T. S. Eliot. Traducción de José Emilio Pacheco”, en *Vuelta*, 14 (1990), p. 40.

# La «fiesta brava»<sup>1</sup>

traduit de l'espagnol (Mexique) par

Anne Cécile García

■

*À Lauro Zavala<sup>2</sup>*

## RECOMPENSE

AU CHAUFFEUR DE TAXI ou à toute personne pouvant donner des information sur l'endroit où se trouve monsieur Andrés Quintana, dont la photo apparaît ci-contre. Il a disparu vendredi dernier, le 13 Août 1971,<sup>3</sup> sur le trajet entre l'avenue Juárez et la rue de Tonalá, dans la Colonia Roma,<sup>4</sup> vers 23h30 (onze heures et demie) du soir. Merci de rapporter tout renseignement pouvant aider à le localiser aux téléphones suivants : 511 93 03 et 533 12 50.<sup>5</sup>

## LA « FIESTA BRAVA »

UN CONTE D'ANDRÉS QUINTANA

La terre semble s'élever, les rizières flottent dans l'air, les arbres rongés par les défoliants grossissent, dans le fracas concentrique des pales l'hélicoptère effectue son atterrissage vertical, quinze autres se posent aux alentours, vous sautez à terre mitrailleuse au poing, vous tirez et vous ordonnez de tirer sur tout ce qui bouge et même sur ce qui est immobile, il ne restera pas bambou sur bambou,<sup>6</sup> il n'y aura aucun survivant dans ce qui fut un village sur les rives du fleuve de sang,

balle, couteau, baïonnette, grenade, lance-flamme, culasse, tout devient instrument de mort, après en avoir fini avec les habitants vous et vos hommes mettez le feu aux huttes et retournez à vos hélicoptères, vous, capitaine Keller, vous sentez la paix du devoir accompli, brûlent au milieu des ruines des cadavres de femmes, d'enfants, de vieillards, il ne reste personne car, comme vous dites, tous les villageois peuvent être du Viêtcong, vos hommes rentrent sans qu'il y ait eu de pertes et avec un sentiment contraire à la compassion, au dégoût et à l'horreur que leur ont causés les premiers combats,

maintenant, capitaine Keller, vous vous trouvez à des milliers de kilomètres de cet enfer qui empoisonne de violence et de drogue le monde entier et que vous avez contribué à déchaîner, la guerre n'est pas encore finie<sup>7</sup> mais vous ne repartirez pas vers la terre ravagée par le napalm, car, retraite de vétérans, chemise verte, Rolleiflex,<sup>8</sup> debout dans la salle Maya du Musée d'Anthropologie, vous écoutez attentivement les explications d'une jeune femme qui décrit en anglais comment fut découverte la tombe dans le Temple des Inscriptions à Palenque,<sup>9</sup>

si vous vous trouvez là, ce n'est que pour retarder le moment où vous allez devoir trouver un travail dans le civil et oublier à jamais le Vietnam, parmi tous les pays du monde vous avez choisi le Mexique parce qu'à l'agence de voyage on vous a dit que c'était le moins cher et le plus proche, et il ne vous reste donc pas d'autre choix que de regarder avec une admiration fugace cette partie d'un itinéraire inévitable,

en réalité rien ne vous a impressionné, les plus belles oeuvres, vous en aviez vu des reproductions, bien sûr en leur présence réelle on les voit très différemment, mais de toute façon les vestiges d'un monde réduit à néant par un empire qui fut aussi puissant que le vôtre ne vous émeuvent pas plus que ça, capitaine Keller,

vous et votre groupe sortez, traversez le patio, le vent projette des gouttes hors de l'espace de la fontaine, vous entrez dans la salle Meshica,<sup>10</sup> nous allons voir, dit la guide, à peine une infime partie de ce qu'on estime avoir été produit par les artistes aztèques sans instruments métalliques ni roues pour transporter les grands blocs de pierre, voici presque tout ce qui a survécu à la destruction de Mexico-Tenochtitlan, la grande cité enterrée sous le même sol que, mesdames et messieurs, celui que vous êtes en train de fouler,

la violence immobile de la sculpture aztèque provoque en vous une réponse qu'aucune autre œuvre d'art ne vous avait causée, au moment où vous vous y attendiez le moins vous vous trouvez devant l'âtre monolithe sur lequel un sculpteur sans nom fixa comme l'on pétrifie une obsession l'image implacable de Coatlicue,<sup>11</sup> mère de toutes les divinités, du soleil, de la lune, et des étoiles, déesse qui crée la vie sur cette planète et reçoit les morts en son sein,

elle vous aime, vous aime, il n'y a pas d'autre mot, vous annulez les visites à Teotihuacan, Taxco et Xochimilco<sup>12</sup> pour retourner au musée jeudi, vendredi et samedi, vous asseoir face à Coatlicue et reconnaître en elle quelque chose dont vous avez toujours eu l'intuition, capitaine,

votre insistance provoque des soupçons parmi les gardiens, pour vous justifiez, pour dissimuler cette fascination aberrante, vous vous achetez un bloc et vous commencez à dessiner, dans tous ses détails, Coatlicue,

le dimanche votre intérêt pour une sculpture qui vous est étrangère vous semblera absurde, et au lieu de retourner au Musée vous vous inscrivez à l'excursion FIESTA BRAVA,<sup>13</sup> les amis que vous vous êtes faits pendant ce voyage vous demanderont pourquoi vous n'étiez pas allé avec eux à Taxco, à Cuernavaca, aux pyramides et aux jardins flottants, où vous êtes passé ces jours-ci, n'avez-vous donc pas lu D.H. Lawrence,<sup>14</sup> ne savez-vous donc pas que la ville de Mexico est sinistre et qu'à chaque coin de rue vous guette un danger mortel ? non, non, ne sortez jamais seul, capitaine Keller, avec ces mexicains on ne sait jamais,

ne vous en faites pas, je sais me défendre, si vous ne m'avez pas vu c'est parce que je passe toutes mes journées à Chapultepec<sup>15</sup> à dessiner les plus belles œuvres, et eux, pourquoi perdez-vous votre temps, vous pouvez acheter des livres, des cartes postales, des diapositives, des reproductions en modèle réduit,

lorsque se termine la conversation sur la *Plaza México*,<sup>16</sup> le clairon retentit, on entend un pasodoble, les matadors et leurs quadrilles apparaissent dans l'arène, le premier taureau entre, ils lui font des passes, le piquent, lui plantent les banderilles et le tuent, vous êtes horrifié par le spectacle, vous ne pouvez pas supporter la vue de ce que l'on fait au taureau, et vous dites à vos compatriotes, quels sauvages ces mexicains, comment peut-on torturer les animaux de la sorte, quel pays, cette maudite FIESTA BRAVA explique leur retard, leur misère, leur servilité, leur agressivité, ils n'ont aucun avenir,<sup>17</sup> il faudrait tous les fusiller, vous vous levez, quittez la *Plaza*, prenez un taxi, retournez au Musée pour contempler la déesse, pour continuer à la dessiner le peu de temps qu'il vous reste avant que l'on ne ferme la salle,

vous traversez ensuite le Paseo de la Reforma, arrivez au trottoir qui donne sur le lac, voyez s'illuminer le Château de Chapultepec sur la colline, un homme qui vend des glaces pousse son chariot métallique, il s'approche de vous et vous dit, bonsoir, monsieur, veuillez m'excuser, vous vous intéressez beaucoup à tout ce qui est aztèque, n'est-ce pas ?, avant de repartir, vous n'aimeriez pas voir quelque chose que personne n'a encore vu et que vous n'oublierez jamais ?, vous pouvez me faire confiance, monsieur, je ne cherche pas à vous vendre quoi que ce soit, ce n'est pas un piège à touristes, ce que je vous offre ne vous coûtera pas un sou, et vous dans votre laborieux espagnol vous répondez, bon, c'est quoi, de quoi s'agit-il

je ne peux pas vous le dire maintenant, monsieur, mais je suis sûr que cela vous intéressera, vous n'avez qu'à monter à bord du dernier wagon du dernier métro le vendredi 13 août à la station Insurgentes, quand le métro s'arrêtera dans le tunnel entre Isabel la Católica et Pino Suárez<sup>18</sup> et que les portes s'ouvriront un instant, descendez et marchez vers l'est sur le côté droit de la voie jusqu'à trouver une lumière verte, si vous avez la bonté d'accepter mon invitation je vous y

attendrai, je peux vous promettre que vous n'allez pas le regretter, comme je vous l'ai dit c'est quelque chose de très particulier, *once in a lifetime*, prononce t-il en un parfait anglais à votre plus grand étonnement, capitaine Keller,

le vendeur arrêtera un taxi, lui donnera le nom de votre hôtel, comment se peut-il qu'il le connaisse, et c'est à peine s'il ne vous poussera pas à l'intérieur du véhicule, sur le chemin vous penserez, c'était une blague, un stupide jeu mexicain pour se payer la tête des touristes, plus tard vous modifierez votre jugement,

et la nuit du vendredi en question, chemise verte, Rolleiflex, vous descendrez à la station Insurgentes et lorsque les haut-parleurs annonceront que le train souterrain est sur le point d'entamer son trajet final, vous monterez dans le dernier wagon, dans lequel vous ne trouverez que quelques travailleurs qui rentrent chez eux à Ciudad Netzahualcóyotl,<sup>19</sup> au moment où le convoi se mettra en marche vous apercevrez sur le quai opposé un homme de petite taille avec un porte-documents sous le bras qui crie quelque chose que vous n'arriverez pas à entendre,

sous vos yeux défileront les stations Cuauhtémoc, Balderas, Salto del Agua, Isabel la Católica, soudain, les éclairages extérieurs et intérieurs s'éteindront, le métro s'arrêtera, vous descendrez au milieu du tunnel, vous marcherez sur le ballast vers la seule lumière verte encore allumée quand la rame se sera éloignée, la lumière verte, la chemise brillant fantomatique sous la lumière verte, l'homme qui vend des glaces devant le Musée s'approchera alors de vous,

vous vous enfoncez maintenant tous les deux dans une galerie en pierre, ouverte à en juger par les infiltrations et l'odeur de vase sur le lit du lac mort au-dessus duquel se dresse la ville, vous

mettez en place le flash de votre appareil photo, l'homme vous arrête, non, capitaine, ne gaspillez pas vos photos, vous allez bientôt avoir beaucoup de choses à photographier, il parle dans un anglais qui surprend par son naturel, où l'avez-vous appris ?, demandez-vous, je suis né à Buffalo, je suis venu de mon plein gré à la terre de mes ancêtres,

le passage est éclairé par des torches d'un bois aromatique, il vous dit que c'est de l'*ocote*,<sup>20</sup> une espèce de pin, elle pousse dans les montagnes qui entourent la capitale, vous ne voulez pas vous l'avouer, j'ai peur, comment est-il possible que m'assaille ici la peur que je n'ai pas connue au Vietnam,

pourquoi m'avez-vous fait venir ?, pour voir la *Piedra Pintada*,<sup>21</sup> la plus grande sculpture aztèque, celle qui commémore les triomphes de l'empereur Ahuizotl<sup>22</sup> et qui n'a pas pu être trouvée pendant les travaux du Métro, c'est vous, capitaine Keller, qui avez été choisi, vous serez le premier blanc à la voir depuis que les espagnols l'ont enterrée dans la boue afin que les vaincus perdent la mémoire de leur grandeur passée et puissent être dépouillés de tout, marqués au fer, changés en bête de somme et de travail,

le propos de cet homme vous surprend par sa véhémence, capitaine Keller, et tout s'aggrave car les yeux de votre interlocuteur semblent étinceler dans la pénombre, vous les avez déjà vus, mais où ?, des yeux obliques mais d'une manière différente, ceux que l'on appelle indiens sont arrivés par le détroit de Béring, je me trompe ?, le Mexique aussi est asiatique, pourrait-on dire, mais je n'ai peur de rien, j'ai appartenu à la meilleure armée du monde, jamais vaincue, je suis un vétéran de guerre,

puisque vous avez accepté de vous lancer là-dedans, vous espérez que l'aventure en vaudra la peine, étant donné que vous êtes descendu vers un autre enfer vous vous attendez à une récompense, celle de trouver une cité souterraine qui reproduise en détails la Mexico-Tenochtitlan avec ses lacs et ses canaux telle que la représentent les maquettes du Musée, mais, capitaine Keller, il n'y a rien de semblable, juste de loin en loin quelques ruines, quelques fragments de temples et de palais aztèques, quatre siècles auparavant ils furent utilisés comme fondements, ciment et remplissage de la ville espagnole,

l'odeur de fange devient de plus en plus forte, vous tousssez, vous vous êtes enrhumé à cause de l'humidité intolérable, tout sent le renfermé et le tombeau, le passage est une immense sépulture, en contrebas, le lac mort, au dessus, la ville moderne, qui ignore ce qu'elle abrite dans ses entrailles, à en juger par la distance parcourue, vous supposez que vous ne devez pas être loin de la grande place, de la cathédrale et du palais,

je veux sortir, sortez-moi de là, je vous paierai ce qu'il faudra, dites-vous à l'homme qui vous accompagne, attendez, capitaine, ne vous inquiétez pas, tout est sous contrôle, nous sommes presque arrivés, mais vous insistez, je veux sortir d'ici immédiatement, je vous dis, vous ne savez pas à qui vous avez affaire, je le sais très bien, capitaine, dans quel pétrin vous vous mettez si vous ne m'obéissez pas,

vous, vous ne suppliez pas, vous ne demandez pas, vous exigez, imposez, humiliez, vous êtes habitué à donner des ordres, les inférieurs doivent y obéir, la fermeté fonctionne toujours, le vendeur répond en effet, ne vous inquiétez pas, nous sommes sur le point d'arriver à une sortie, à

une cinquantaine de mètres il vous montre une porte rouillée, l'ouvre et vous dit avec la plus grande douceur, après vous, capitaine, si vous le voulez bien,

et vous entrez sans y penser à deux fois, convaincu d'atteindre la surface, et une seconde plus tard vous vous trouvez enfermé dans une chambre de *tezontle*<sup>23</sup> sans autre lumière ni aération que celles produites par une ouverture dont la forme est indéchiffrable, le glyphe du vent, le glyphe de la mort ?

contrairement au tunnel là le sol est ferme et régulier, brique extrêmement ancienne ou terre damée, dans un coin il y a une natte que les mexicains appellent *petate*,<sup>24</sup> vous vous y allongez, vous êtes fatigué et inquiet mais vous ne dormez pas, tout est tellement irréel, tout semble si illogique et si absurde que vous n'arrivez pas à ordonner les impressions reçues, qu'est-ce que je suis venu faire ici, qu'est-ce qui m'a pris de venir dans ce maudit pays, comment ai-je pu être bête au point d'accepter une invitation à me faire agresser, ils vont bientôt débarquer pour prendre mon appareil photo, mes travellers chèques, et mon passeport, ce ne sont que de simples voleurs, ils n'oseront pas me tuer,

la fatigue vainc l'anxiété, l'odeur du limon, la rumeur de conversations lointaines dans une langue inconnue, les pas dans un couloir souterrain vous endorment, quand vous ouvrez enfin les yeux vous comprenez, vous n'auriez pas dû manger cette atroce nourriture mexicaine hier soir, ça vous a fait faire un cauchemar, c'est étonnant comment l'inconscient met à sac la réalité, le Musée, la sculpture aztèque, le vendeur de glaces, le Métro, les tunnels étranges et menaçants du chemin de fer souterrain, et quand nous fermons les yeux lui donne un ordre ou un désordre distinct,

quel soulagement de se réveiller de cette horreur dans une chambre propre et sûre du Holiday Inn, aurez-vous crié dans votre sommeil, encore heureux qu'il ne s'agisse pas de l'autre rêve, celui où les vietnamiens sortent de la fosse commune dans les mêmes conditions où vous les y aviez laissé mais empirées par les années de corruption, encore heureux, quelle heure il est, vous demandez-vous en étendant une main qui s'agite dans le vide et essaie en vain d'atteindre la lampe, la lampe n'est pas là, on a emporté la table de nuit, vous vous levez pour allumer la lumière principale de votre chambre,

c'est à cet instant que font irruption dans la cellule du sous-sol les hommes qui vous emmèneront à la *Piedra* d'Ahuizotl, la grande table circulaire cannelée, sur l'une des pyramides jumelles qui forment le Templo Mayor<sup>25</sup> de Mexico-Tenochtitlan, ils vous immobilisent contre la surface de basalte, vous ouvrent la poitrine avec un couteau d'obsidienne, vous arrachent le cœur, en contrebas ils dansent, en contrebas ils jouent leur musique d'une tristesse infinie, et ils le dressent pour l'offrir comme aliment sacré au dieu-jaguar, au soleil qui a voyagé à travers les forêts de la nuit,

et maintenant, alors que votre corps, capitaine Keller, votre corps désarticulé dévale en roulant les marches de la pyramide, grâce à la force du sang qu'ils viennent de lui donner en offrande le soleil renaît sous la forme d'un aigle au-dessus de Mexico-Tenochtitlan, le soleil éternel entre les deux volcans.<sup>26</sup>

Andrés Quintana écrivit entre deux tirets le numéro 78 sur la feuille de papier révolution qu'il venait d'introduire dans la machine électrique Smith-Corona et se tourna vers la gauche pour lire la page de *The Population Bomb*.<sup>27</sup> À cet instant un cri le détourna de son travail : –FBI. Les mains en l'air. Ne bougez plus–. Depuis quatre heures de l'après-midi le téléviseur retentissait, volume au maximum, dans l'appartement voisin. En face, les jeunes qui formaient un groupe de rock attaquèrent le même passage, qu'ils répétaient depuis le début de l'après-midi :

*Where's your momma gone?*

*Where's your momma gone?*

*Little baby don*

*Little baby don*

*Where's your momma gone?*

*Where's your momma gone?*

*Far, far away.*

Il se leva, ferma la fenêtre qui donnait sur le lugubre patio intérieur, se rassit au bureau et relut :

*Scenario II. In 1979 the last non-Communist Government in Latin America, that of Mexico, is replaced by a Chinese supported military junta. The change occurs at the end of a*

*decade of frustration and failure for the United States. Famine has swept repeatedly across Africa and South America. Food riots have often become anti-american riots.*

Il médita sur le terme qui traduirait le mieux le mot *scenario*.<sup>28</sup> Il consulta la section English/Spanish du *New World*. « Canevas, plan, trame. » Pas dans ce contexte. « Possibilité, hypothèse », peut-être ? Il relut la première phrase et avec l'index de la main gauche (un accident, dans son enfance, lui avait paralysé la droite) il écrivit avec une grande rapidité :

*En 1979, le gouvernement du Mexique (le gouvernement mexicain ?), le dernier non communiste qui restait en Amérique Latine (Amérique du Sud, Amérique Hispanique, Amérique Ibérique?), est remplacé (renversé ?) par une junte militaire soutenue par la Chine (avec un soutien chinois ?)*

Après avoir fini Andrés lut le paragraphe à voix haute : –« le dernier non communiste », c'est horrible. Il y a deux « par » qui se suivent. Et « ine-ine ». Quelle prose ! Je traduis de plus en plus mal—. Il sortit la feuille et la coinça entre son avant-bras droit et la table pour la déchirer avec la main gauche. Le téléphone sonna.

–Allô ?

–Bonsoir. Pourrais-je parler à Monsieur Quintana ?

–Oui, c'est moi.

–Ah, quoi de neuf Andrés, comment tu vas, qu'est-ce-que tu racontes ?

–Pardon... Qui est à l'appareil ?

–Tu me reconnais plus ? Evidemment, ça fait un bail qu'on s'est pas parlé. C'est Arbeláez et je vais t'embêter, comme toujours.

–Ricardo, vieux, ça fait plaisir, tu parles d'une surprise. Ça fait des années que je n'ai pas eu de tes nouvelles.

–C'est pas croyable tout ce qui m'est arrivé. Je te raconterai tout ça quand on se verra. Mais avant laisse-moi te dire que je me suis embarqué dans un super projet, et je veux savoir si je peux compter sur toi.

–Oui, bien sûr, de quoi il s'agit ?

–Ecoute, il faudrait qu'on se voie et qu'on en parle. Mais je te donne un aperçu pour voir si tu es partant. On va publier une revue comme il n'y en a pas deux dans *notre petit Mexique*. Même si c'est un peu dur de prévoir dans ce genre de cas, je crois que ça peut donner quelque chose de vraiment spécial.

–Une revue littéraire ?

–Oui, bon, en partie. L'idée serait de faire une espèce d'*Esquire* en espagnol. Ou plutôt un mélange d'*Esquire*, *Playboy*, *Penthouse* et *The New Yorker*<sup>29</sup> –ça va être de la folie, tu crois pas ?– mais avec un rayonnement *latino*.

–Ah, très bien –dit Andrés sur un ton désabusé.

–C'est trop cool comme projet, non ? On a l'argent, les annonceurs, les distributeurs, le matériel : tout. On mettra des pubs différentes selon les pays et on va imprimer à Panama. On veut que dans tous les numéros il y ait des reportages, des chroniques, des interviews, des caricatures, des critiques, de l'humour, des sections permanentes, un « nu du mois », et deux ou trois autres filles à poils, bien sûr, et aussi un conte inédit écrit en espagnol.

– Ça me semble super.

–Pour le premier numéro on avait pensé à en *acheter* un à *Gabo*...<sup>30</sup> J'étais pas d'accord : j'ai insisté sur le fait qu'on devait lancer, à un niveau continental, un auteur mexicain, puisque la revue est faite ici dans *notre petit Mexique*, elle a ce défaut, on n'y peut rien. J'ai de suite pensé à toi, reste à savoir si tu nous feras cet honneur.

–Merci beaucoup, Ricardo, t'imagines pas à quel point je t'en suis reconnaissant.

–Donc, t'acceptes ?

–Oui, bien sûr... Ce qu'il y a c'est que j'ai aucun conte nouveau... En fait ça fait longtemps que je n'écris plus.

–C'est pas vrai ! Et pourquoi ?

–Et bien... les problèmes, le boulot, le découragement... Enfin, toujours pareil.

–Écoute, oublie tout, assieds-toi et commence à réfléchir sur ton récit dès maintenant. Dès qu'il est prêt tu me l'apportes. J'imagine que ça va pas te prendre trop de temps. On voudrait publier le premier numéro en décembre pour avoir toutes les publicités de fin d'année... Voyons voir : quel jour on est ? Le 12 août... Ça serait parfait si tu me le remettais... le premier est férié, c'est le rapport présidentiel<sup>31</sup>... le 2 septembre, ça te va ?

–Mais, Ricardo, tu sais bien qu'il me faut toujours une éternité pour écrire un conte... Je fais dix ou douze versions... Ou plutôt, *il me fallait, je faisais*.

–Hé, il faut que je te dise que pour la première fois dans ce foutu pays il s'agit de bien payer, comme il le mérite, un texte littéraire. À un niveau international ce n'est pas grand-chose, mais par rapport à ce qu'on en donne d'habitude dans *notre petit Mexique* c'est une vraie fortune... J'ai demandé pour toi mille cinq cents dollars.

–Mille cinq cents dollars pour un conte ?

–Pas mal, hein ? Il est temps pour nous de perdre notre côté sous-développé et d'apprendre à empocher pour notre travail... De sorte que, mon cher Andrés, tu vas me faire le plaisir de te mettre à écrire sur le champ. Prends mes coordonnées, s'il te plaît.

Andrés nota l'adresse et le téléphone dans l'angle supérieur droit d'un journal sur lequel on pouvait lire : IL FAUT RENFORCER LA SITUATION PRIVILÉGIÉE DU MEXIQUE AU SEIN DU TOURISME MONDIAL. Il abonda en expressions de remerciement envers Ricardo. Il ne voulut pas poursuivre sa traduction. Il lui tardait que son épouse rentre pour lui faire part du miracle.

Hilda fut toute étonnée : Andrés n'était pas maussade et désespéré comme à son habitude. Devant son enthousiasme elle ne voulut pas le dissuader, même si la tentative de commencer et terminer le conte en une seule nuit lui semblait vouée à l'échec. Quand Hilda alla se coucher Andrés écrivit le titre, LA FIESTA BRAVA, et les premiers mots : « La terre semble s'élever ».

Cela faisait des années qu'il ne travaillait plus de nuit sous prétexte que le bruit de la machine à écrire dérangeait ses voisins. En réalité, depuis longtemps il n'écrivait rien d'autre que des traductions et de la prose bureaucratique. Andrés découvrit sa vocation d'auteur de contes quand il était enfant et il ne voulut se consacrer qu'à ce genre. Adolescent, sa bibliothèque était surtout constituée de collections de contes. Face à la dispersion de ses amis, lui s'enorgueillissait de ne quasiment pas lire de poèmes, romans, essais, drames, philosophie, histoire, ouvrages politiques, et de fréquenter en revanche les contes des grands narrateurs vivants et morts.

Pendant quelques années, Andrés fit des études d'architecture, obligé, en tant que fils unique, de perpétuer la profession de son père. L'après-midi, il assistait comme auditeur libre, aux cours de la faculté de Lettres pouvant être utiles à sa formation d'écrivain. C'est sur le Campus Universitaire récemment inauguré qu'Andrés connut le groupe de la revue *Tranchées*,

imprimée sur les restes de papiers d'un journal de faits divers, et son directeur Ricardo Arbeláez qui sans le dire faisait fonction de professeur face à ces jeunes.

Déjà trentenaire, et quelques années après avoir obtenu son diplôme de droit, Arbeláez voulait faire un doctorat en littérature et devenir le grand critique qui allait instaurer un ordre nouveau dans les lettres mexicaines. À la Faculté et au Café des Amériques<sup>32</sup> il parlait sans cesse de ses projets : une nouvelle histoire littéraire à partir de l'esthétique marxiste et un grand roman capable de représenter pour le Mexique de l'époque ce qu'*À la Recherche du temps perdu* avait signifié pour la France. Il insinuait qu'il avait rompu avec sa famille aristocratique, de toute évidence un mensonge, et que par conséquent il écrivait son livre en véritable connaissance de cause. Jusqu'alors, son œuvre se limitait à des comptes-rendus toujours négatifs et à des textes contre le PRI<sup>33</sup> et le gouvernement de Ruiz Cortines.<sup>34</sup>

Ricardo était un mystère même pour ses amis les plus proches. On murmurait qu'il avait femme et enfants et qu'en dépit de ses idées, il travaillait tous les matins dans le cabinet d'un *avocrapule*, défenseur des indéfendables et célèbre pour ses scandales. Personne ne lui rendit jamais visite ni à son bureau ni chez lui. La vie publique d'Arbeláez commençait à quatre heures de l'après midi sur le Campus Universitaire et terminait à dix heures du soir au Café des Amériques.

Andrés suivit les enseignements du professeur et publia ses premiers contes dans *Tranchée*. Sans pour autant renoncer à son attitude critique ni à son exigence envers ses disciples afin qu'ils écrivissent la meilleure prose et le meilleur vers possibles, Ricardo considérait que Andrés était « le conteur le plus prometteur de la jeune génération ». Lors de son bilan littéraire de 1958 il fit l'éloge définitif : « Pour narrer, personne n'égale Quintana ».

Sa préférence causa des ravages au sein du groupe. C'est à partir de ce moment qu'Hilda remarqua Andrés. Parmi tous ceux de *Tranchée*, il était le seul à savoir l'écouter et apprécier ses

poèmes. Cependant, il n'avait pas noué avec elle de liens très étroits parce qu'Hilda était toujours à côté de Ricardo. Leur relation ne fut jamais tout à fait claire. Parfois elle semblait être la disciple intouchée, admiratrice de celui qui leur indiquait ce qu'ils devaient lire, penser, comment écrire, qui admirer ou détester. Parfois, malgré la différence d'âges, Ricardo la traitait comme sa petite amie du moment et de temps en temps tout indiquait qu'ils entretenaient une relation beaucoup plus intime.

Arbeláez passa quelques semaines à Cuba pour faire un livre, qu'en fin de compte il n'écrivit pas, sur les premiers mois de la révolution. Il insinua qu'il avait même présenté Ernesto Guevara et Fidel Castro et qu'en remerciement tous deux l'avaient invité à célébrer la victoire. Ce mensonge, pensa Andrés, était la preuve qu'Arbeláez était un mythomane. Pendant son absence Hilda et Quintana se virent tous les jours et à toute heure. Convaincus qu'ils ne pourraient pas se séparer, ils prirent la décision de parler avec Ricardo dès son retour de Cuba.

Le jour même de la conversation dans le café Palermo, le 28 mars 1959, les forces armées brisèrent la grève des cheminots et arrêtèrent son leader, Demetrio Vallejo.<sup>35</sup> Arbeláez ne s'opposa pas à l'union de ses deux amis mais il prit ses distances et ne revint pas à la fac de Lettres. Les amours d'Hilda et Andrés marquèrent la fin du groupe et la mort de *Tranchée*.

Au mois de février 1960 Hilda tomba enceinte. Andrés n'hésita pas un instant avant de lui demander sa main. La mère d'Hilda (que le mari avait abandonnée avec deux filles en bas âge) accepta le mariage comme un moindre mal. Monsieur et Madame Quintana considérèrent que c'était une erreur : Andrés, avant même d'avoir 25 ans, laissait tomber ses études alors qu'il ne lui manquait que la soutenance de son mémoire et qu'il ne pourrait pas survivre en tant qu'écrivain. Ils étaient tous les deux catholiques et membres du Mouvement Chrétien pour la Famille.<sup>36</sup> Ils tremblaient à la pensée d'un avortement, d'une mère célibataire ou d'un enfant privé de son père. Résignés, ils offrirent aux jeunes époux une petite somme d'argent et une

maison pseudo coloniale parmi celles que l'architecte avait fait construire avec les matériaux provenant de la démolition de l'ancienne cité.

Andrés, qui chaque nuit continuait de travailler à ses contes et refusait de publier un livre, n'écrivit jamais de notices ni de comptes-rendus littéraires. Étant donné qu'il ne pouvait pas se consacrer au journalisme, il dût rédiger, alors qu'il essayait de percer comme scénariste, les mémoires d'un général de la révolution mexicaine. Aucun script ne satisfit les producteurs. De son côté, Arbeláez entama une collaboration hebdomadaire dans *México en la Cultura*.<sup>37</sup> Pendant un temps, ses féroces critiques firent couler beaucoup d'encre.

Au sixième mois de grossesse Hilda fit une fausse couche qui la rendit stérile ; elle abandonna ses études, et jamais plus n'écrivit de poèmes. Le général mourut quand Andrés était à la moitié du second volume. Les héritiers annulèrent le projet. En 1961, Hilda et Andrés déménagèrent dans un sombre appartement intérieur de la Colonia Roma. Le loyer de leur maison de Coyoacán<sup>38</sup> compléterait ce que gagnait Andrés en traduisant des livres qui fomentaient le panaméricanisme, l'Alliance pour le Progrès<sup>39</sup> et l'image de John Fitzgerald Kennedy. Dans le *Suplemento* par excellence de ces années-là Arbeláez (sans faire mention d'Andrés) dénonça la maison d'édition comme étant un tentacule de la CIA. Lorsque l'inflation pulvérisa son budget, les amitiés familiales d'Andrés lui obtinrent le poste de correcteur de style au Ministère des Travaux Publics. Hilda se mit à travailler avec sa sœur dans la boutique de Madame Marnat dans la *Zona Rosa*.<sup>40</sup>

En 1962, Sergio Galindo publia, dans la série Fiction de l'Université de Veracruz, *Fabulations*, le premier et dernier livre d'Andrés Quintana. *Fabulations* eut le malheur d'être publié en même temps et dans la même collection que le deuxième ouvrage de Gabriel García Márquez, *Les Funérailles de la grande Mémé*, et pendant les mêmes mois qu'*Aura* et *La Mort d'Artemio*

*Cruz*.<sup>41</sup> Sur les deux mille exemplaires, cent trente quatre furent vendus et Andrés en acheta soixante quinze autres. Il n’y eut qu’une seule critique, écrite par Ricardo pour le nouveau supplément de *La Culture au Mexique*.<sup>42</sup> Andrés lui envoya une carte de remerciement. Il ne sut jamais si elle était bien arrivée entre les mains d’Arbeláez.

Par la suite, les revues mexicaines cessèrent pendant longtemps de publier des récits brefs et l’essor du roman fut tel que très peu nombreux étaient ceux qui voyaient encore l’intérêt d’écrire des contes. Edmundo Valadés<sup>43</sup> entreprit *El Cuento* en 1964 et reproduisit sur plusieurs années quelques textes de *Fabulations*. Joaquín Díez-Canedo<sup>44</sup> lui demanda un nouveau recueil pour la *Serie del Volador* de sa maison d’édition Joaquín Mortiz. Andrés promit au sous-directeur Bernardo Giner de los Ríos,<sup>45</sup> qu’il allait lui remettre un nouveau livre en mars 1966. Il concourut en vain pour la bourse du Centre Mexicain des Écrivains. Il se découragea, reporta le moment de se remettre à écrire à une époque où tous ses problèmes seraient résolus et où Hilda et sa sœur pourraient quitter madame Marnat pour s’établir à leur compte.

Ricardo avait vu son travail interrompu lorsqu’un écrivain, victime d’un de ses commentaires, se suicida. Personne, dans le milieu, ne le défendit du scandale. En revanche, *l’avocrapule* se manifesta dans les journaux et argumenta : Personne ne s’ôte la vie pour une critique de mauvaise foi ; ce monsieur avait assez de problèmes et de maladies pour refuser de continuer à vivre. Quant à Ricardo, le suicide et le ressentiment accumulé lui rendirent la ville irrespirable. Ne trouvant pas d’éditeur pour ce qui allait être sa thèse, il en fut réduit à l’humiliation de l’imprimer à son compte. Cet effort remarquable, la révision du roman mexicain, ne trouva qu’un seul écho : Rubén Salazar Mallén,<sup>46</sup> l’un des critiques les plus anciens, considéra comme tout compte fait réactionnaire et assez regrettable l’application dogmatique des théories de Georg Lukacs.<sup>47</sup> Le rejet de son modèle face à tout ce qui pouvait signifier avant-garde, fragmentation, aliénation, condamnait Arbéláez à ne pas comprendre les livres de cette époque et

détruisait ses prétentions de nouveauté et d'originalité. Jusque-là Ricardo avait été le juge et non pas le jugé. Cela le déprima mais il eut la noblesse d'admettre que les objections de Salazar Mallén étaient justes.

Comme beaucoup d'autres qui avaient tant promis, Ricardo alla s'écraser contre le mur du Mexique. Il repartit à La Havane pendant un certain temps et obtint ensuite un poste de professeur d'espagnol en Tchécoslovaquie. Il se trouvait à Prague quand eut lieu l'invasion soviétique de 1968. La dernière fois qu'Andrés et Hilda eurent de ses nouvelles, il avait émigré à Washington et travaillait pour la OEA.<sup>48</sup> Les années soixante passèrent en une seconde, le monde changea, Andrés fêta ses trente ans en 1966, le Mexique était différent et c'était d'autres jeunes qui remplissaient les lieux où entre 1955 et 1960, ils avaient écrit, lu, débattu, appris, publié *Tranchée*, s'étaient aimés, séparés, avait poursuivi leur chemin ou connu la frustration.

Quoiqu'il en soit, disait Andrés à Hilda le soir, ma vocation était d'écrire et en quelque sorte je l'ai suivie. / En fin de compte, les traductions, les brochures, et même les rapports administratifs peuvent être aussi bien écrits qu'un conte, tu ne crois pas ? / Seule une conception de la littérature élitiste et archaïque peut nous faire croire qu'il n'y a de valable que la « littérature de création », n'est-ce pas ? / Et puis je ne veux pas entrer en compétition avec les écrivillons mexicains gonflés par la publicité ; des romans de gare comme ceux qui sont maintenant portés aux nues par les pseudo-critiques que nous devons supporter, moi je pourrais en faire une dizaine par an, pas vrai ? / Hilda, quand tous les livres qui ont du succès aujourd'hui au Mexique seront réduits à néant, quelqu'un lira *Fabulations* et là... /

Et maintenant, pour un conte – le premier en une décennie, le seul postérieur à *Fabulations* – il était sur le point de recevoir ce qu'il gagnait en des mois d'après midi passés devant la machine à traduire ce qu'il définissait comme des *illisi-livres*. Il allait pouvoir payer ses dettes au bureau, s'acheter les choses qui lui manquaient, manger au restaurant, partir en

vacances avec Hilda. Grâce à Ricardo il avait retrouvé son élan littéraire et abandonnait les prétextes qui lui avaient servi à cacher son échec fondamental :

Le sous-développement ne permet pas de devenir écrivain. / Nous sommes en 1971 : le livre est mort : plus personne ne recommencera à lire : ce qui m'intéresse maintenant ce sont les *mass media*. / En fin de compte, quand il s'agit d'écrire tout peut être utile, il n'y a pas de travail perdu : je vais en tirer quelque chose de mon expérience dans l'administration, tu verras. /

Avec l'index de la main droite il écrivit : « les rizières flottent dans l'air » et il continua sans s'arrêter. Jamais auparavant il ne l'avait fait avec autant de fluidité. À cinq heures du matin il mit le point final à « entre les deux volcans ». Il lut les pages qu'il venait d'écrire et ressentit une plénitude inconnue. Quand il alla se coucher, il avait fumé un paquet de Viceroy et bu quatre coca cola mais il venait de terminer LA FIESTA BRAVA.

Andrés se leva à onze heures. Il se doucha, se rasa, et téléphona à Ricardo.

–C'est pas possible. Tu l'avais déjà écrit avant.

–Je te jure que non. Je l'ai fait cette nuit. Je vais le corriger et le passer au propre. On verra ce que t'en penses. Pourvu que ça marche. Quand est-ce que je te l'apporte ?

–Ce soir même si tu veux. Je t'attends à mon bureau à neuf heures.

–Très bien. J'y serais à neuf heures pile. Ricardo, sincèrement, t'imagines pas à quel point je t'en suis reconnaissant.

–Tu n'as pas à me remercier, Andrés. À tout à l'heure.

Il appela les Travaux Publics pour s'excuser de son absence auprès du chef du département. Il fit des changements à la main et récrivit le conte à la machine. Il mangea un sandwich avec de la mortadelle presque verdâtre. À quatre heures, il entreprit une nouvelle version avec du papier

Bond de Kimberley Clark. Il téléphona à Hilda à la boutique de Madame Marnat. Il lui dit qu'il avait terminé le conte et qu'il allait la remettre à Arbeláez. Elle lui répondit :

–Tu risques de rentrer tard. Pour ne pas rester toute seule, j'irai au ciné avec ma sœur.

–Essayez de voir *Cérémonie secrète*, de Joseph Losey.<sup>49</sup>

–Oui, j'aimerais bien. Tu sais dans quel cinéma ils le passent ? Bon, je te félicite d'avoir recommencé à écrire. Bonne chance avec Ricardo.

À huit heures et demie, Andrés prit le métro à la station Insurgentes. Il changea à Balderas, descendit à Juárez et arriva au bureau à l'heure prévue. La secrétaire était si belle qu'il eut honte de sa maigreur, de sa petite taille, de ses vêtements usés, de sa main paralysée. Au bout de quelques minutes, la jeune femme lui ouvrit la porte d'un bureau excessivement éclairé. Ricardo Arbeláez se leva de son bureau et se dirigea vers lui pour l'accueillir avec une accolade.

Douze années s'étaient écoulées depuis ce fameux 28 mars 1959. Arbeláez lui parut méconnaissable avec son costume de Shantung bleu turquoise, sa moustache, ses pattes, ses lunettes sans bord, ses cheveux grisonnants. De nouveau, Andrés ne se sentit pas à sa place dans ce bureau dont les fenêtres donnaient sur l'Alameda<sup>50</sup> et dont les murs étaient couverts de fresques photographiques avec de vieilles lithographies de la ville.

Ils se dévisagèrent pendant quelques secondes. Andrés sentait bien que l'attitude anti-nostalgique « comme on disait hier », qu'adoptait Ricardo était forcée. Pas un mot relatif à la vieille époque, aucune question au sujet d'Hilda, pas la moindre tentative pour se mettre au courant et parler de leurs vies durant cette longue période pendant laquelle ils avaient cessé de se voir. Il crut que la cordialité téléphonique ne tarderait pas à s'évanouir.

Il m'a fait venir sur son terrain. / Il va me démontrer son pouvoir. / Il a changé. / Moi aussi. / Aucun de nous deux n'est ce qu'il aurait aimé être. / Nous nous sommes trahis nous-mêmes, aussi bien lui que moi. / Pour qui ça a été pire ?

Pour rompre la glace, Arbeláez l'invita à s'asseoir sur le canapé de cuir noir. Il se plaça devant lui et lui offrit une Benson & Hedges (avant il fumait des Delicados). Andrés sortit LA FIESTA BRAVA de son porte-document. Ricardo apprécia la version dactylographiée, sans une seule correction manuscrite. Les originaux impeccables d'Andrés l'avaient toujours impressionnés, d'autant plus qu'ils étaient faits à toute vitesse et avec un seul doigt.

—Pour ce qui est de la longueur, il est parfait. Maintenant, si tu m'excuses un instant, je vais le lire avec Mr. Hardwick, l'*editor-in-chief* du magazine. Il est très sympa. Il a travaillé au *Time Magazine*. Tu veux que je te le présente ?

—Non merci, ça me gêne.

—Pourquoi ça te gênerait ? Il a entendu parler de toi. Il t'attend.

—Je ne parle pas anglais.

—Comment ça ? Si t'as traduit des *milliers* de livres.

—C'est peut-être justement pour ça.

—T'es toujours aussi bizarre. Je t'offre un whisky, un café ? Demande à Viviana ce dont tu as envie.

Une fois seul, Andrés feuilleta les publications qui étaient sur la table en face du canapé ; son regard s'arrêta sur une annonce :

*Located on 150 000 feet of Revolcadero Beach and rising 16 stories like an Aztec Pyramid, the \$40 million Acapulco Princess Hotel and Club de Golf opened as this jet-set resort's largest and most lavish yet... One of the most spectacular hotels you will ever*

*see, it has a lobby modeled like an Aztec temple with sunlight and moonlight filtering through the translucent roof. The 20 000 feet lobby's atrium is complemented by 60 feet palm-trees, a flowing lagoon and Mayan sculpture.*

Mais il n'était pas tranquille, il ne pouvait pas se concentrer. Il regarda par la fenêtre la sombre Alameda, la ville mystérieuse, ses lumières indéchiffrables. Sans qu'il lui ait demandé, Viviana entra une première fois pour lui servir un café, puis pour lui dire au revoir et lui souhaiter bonne chance avec une amabilité qui l'étourdit encore davantage. Il se leva, lui serra la main, il aurait aimé lui dire quelque chose, mais il ne put que la remercier. Il avait mit du temps à réaliser ce qui était en fait une évidence : la jeune femme ressemblait à Hilda, Hilda en 1959, Hilda avec des vêtements comme ceux qu'elle vendait à la boutique de Madame Marnat, mais qui étaient trop chers pour qu'elle puisse se les acheter. Quelqu'un, pensa Andrés, l'attend sûrement à l'entrée de l'immeuble. / Adieu, Viviana, je ne te reverrai plus.

Il laissa refroidir son café et reprit son observation des fresques photographiques. Il regretta la mort de ce Mexico-là. Il imagina le récit d'un homme qui, à trop regarder une lithographie, finit par s'y retrouver enfermé, parmi les personnages d'un autre monde. Incapable de sortir, il voit depuis 1855 ses contemporains qui le regardent, immobile, unidimensionnel, par une nuit de septembre 1971.

Il pensa tout de suite : Ce conte n'est pas à moi, / quelqu'un d'autre l'a écrit, / je viens de le lire quelque part. / Ou peut-être que non, je viens de l'inventer dans cet étrange bureau situé à l'endroit le moins adéquat pour une revue avec de telles prétentions. / En réalité je suis en train de m'évader, je n'ai pas encore digéré la rencontre avec Ricardo. /

A-t-il cessé de penser à Hilda ? / Lui plairait-elle encore s'il la voyait après onze ans de mariage avec le plus grand fiasco de sa génération ? / « Pour échouer, personne n'égale

Quintana », écrivait-il maintenant s'il devait faire un bilan du genre narratif actuel. / Quel type de relation entretenait-il vraiment avec Hilda ? / Et elle, pourquoi n'a-t-elle voulu me raconter que des généralités au sujet de l'époque où elle était avec Ricardo ? / M'ont-il tendu un piège, ils m'ont poussé à l'épouser pour que lui puisse, en théorie, rester libre de toute obligation domestique, quitter Mexico, devenir écrivain au lieu de finir en employé de bureau qui traduit des *illisi-libres* payés en douce par la CIA ? / N'est-il pas vil et méprisable de douter de l'épouse qui a résisté à toutes mes frustrations et dépressions pour rester à mes côtés ? Et calomnier Ricardo, mon professeur, l'ami qui, en toute générosité, me tend la main quand j'en ai le plus besoin, n'est-ce pas un crime ? /

Ricardo avait-il écrit son roman ? / L'écrira-t-il un jour ? / Pourquoi le directeur de *Tranchée*, le critique implacable de toutes les corruptions littéraires et humaines, se trouve dans ce bureau, sur le point de publier une revue qui est l'exemple même de tout ce contre quoi nous luttons dans notre jeunesse ? / Pourquoi ai-je moi-même répondu avec autant d'enthousiasme à une offre dépourvue de toute explication logique ? /

Le pays est à ce point terrible, le monde est à ce point terrible, que toutes les choses qu'il renferme sont corrompues ou corruptrices et qu'il n'y a de salut pour personne ? / Que doit penser de moi Ricardo ? / Il me déteste, m'envie, me méprise ? / Y-a-t-il quelqu'un capable de m'envier, moi, mes humiliations et mes échecs ? / J'ai au moins eu la force d'écrire un recueil de contes. Pas Ricardo. / Son éloge de *Fabulations* et maintenant sa proposition, démesurée pour un écrivain qui n'existe plus, c'était de la simple politesse, des insultes, la manifestation de sa culpabilité, ou des messages codés pour Hilda ? / L'argent qu'il m'a promis, c'est pour payer le talent d'un narrateur dont plus personne ne se souvient ? / Ou c'est une manière d'aider Hilda après avoir été mis au courant (par qui ? peut-être par elle-même ?) de la cohabitation parfois aigre, des difficultés conjugales, de la mauvaise humeur du raté, de la bureaucratie dévastatrice,

des ineptes traductions de ce qui ne se lira jamais, de l'horaire mortel d'Hilda dans la boutique de Madame Marnat ?

Il cessa de se poser des questions sans réponse, de faire les cents pas sur la moquette du bureau, de fumer des Viceroy's l'une après l'autre. Il regarda sa montre : presque deux heures se sont écoulées. / Cette lenteur ne présage rien de bon. / Pourquoi cette manière de procéder insolite alors qu'habituellement il suffit de laisser le texte à l'éditeur et d'attendre quinze jours ou un mois avant d'avoir de ses nouvelles ? / Comment est-ce possible qu'ils restent jusqu'à minuit dans le seul but de prendre maintenant une décision au sujet de ce qui n'est qu'une collaboration parmi les nombreuses autres qu'ils ont dû sollicitées pour une revue qui ne sortira pas avant décembre ?

Lorsque se rouvrit la porte par laquelle était sortie Viviana et que Ricardo apparut avec le conte entre les mains, Andrés se dit : / J'ai déjà vécu ce moment. / Je peux réciter la suite. /

—Andrés, pardon, ça nous a pris un temps fou. Il faut dire qu'on a tourné et retourné ton *histoire* dans tous les sens.

De la même manière, dans le souvenir impossible d'Andrés, Ricardo avait dit histoire, pas conte. Un anglicisme, bien sûr. / Peu importe. / Une traduction mentale de *story*, de *short story*. / Sans espoirs, sûr de la réponse, il osa demander :

—Et qu'est-ce que vous en pensez ?

—Et bien, je ne sais pas comment te dire ça. J'aime bien comment tu mènes ton récit, c'est intéressant, bien écrit... C'est juste que, comme dans *notre petit Mexique* nous ne sommes pas des professionnels, nous ne sommes pas habitués à faire des choses sur commande, sans te rendre compte tu as rabaissé le niveau, tu as bâclé ça comme si c'était pour une autre revue, pas pour la

nôtre. Tu me suis ? LA FIESTA BRAVA, c'est un *maquinazo*,<sup>51</sup> tu dois l'avouer. Très digne, comme le furent tous tes contes, mais un *maquinazo*. Seuls Tchekhov et Maupassant ont pu écrire de grands contes en si peu de temps.

Andrés aurait voulu lui dire : / Je l'ai écrit en quelques heures, j'y ai pensé des années entières. / Cependant il ne répondit pas. Il regarda Ricardo d'un air hagard et se reprocha en silence : / Ce n'est pas l'argent qui me fait le plus mal, c'est l'échec littéraire et l'humiliation devant Arbeláez. / Mais déjà Ricardo reprenait :

–En toute sincérité, crois-moi, tu sais pas à quel point je suis navré d'en arriver là. J'aurais adoré que Mr Hardwick accepte LA FIESTA BRAVA. D'ailleurs, c'est toi que j'ai contacté en premier.

–Ricardo, les excuses sont de trop. Tu n'as qu'à dire que ça ne convient pas, et c'est tout. Y'a aucun problème.

–Si, des problèmes, il y en a. Tu manques de précision. On ne distingue pas le personnage. Tes paragraphes sont confus –le dernier, par exemple– à cause de ton caprice de remplacer par des virgules tous les autres signes de ponctuation. De l'avant-garde, de nos jours ? S'il te plaît, Andrés, on est en 1971, Joyce, c'était il y a un demi-siècle. Bon, et si ça te semble peu, ton anecdote est irréaliste au pire sens du terme. Et puis le coup du « substrat préhispanique enterré mais vivant », ça marche plus, sérieusement, ça marche plus. Carlos Fuentes a épuisé le sujet. Bien sûr toi tu le vois depuis un autre angle, mais de toutes façons... L'affaire se complique avec ton emploi de la deuxième personne, un procédé qui a perdu sa nouveauté il y a longtemps et qui accentue la ressemblance avec *Aura* et *La mort d'Artemio Cruz*.<sup>52</sup> Tu es toujours en 1962, on dirait.

–Tout a déjà été écrit. Chaque conte est issu d'un autre conte. Mais, finalement, tes objections sont irréfutables sauf en ce qui concerne Fuentes. Je n'ai jamais lu un seul de ses livres. Je ne lis

pas de littérature mexicaine... Par hygiène mentale. –Andrés ne comprit que trop tard que son arrogance de perdant sonnait faux.

–Et bien tu te trompes. Tu devrais lire ceux qui écrivent autour de toi... D’ailleurs, LA FIESTA BRAVA me fait aussi penser à un conte de Cortázar.

–« La nuit face au ciel » ?<sup>53</sup>

–Exactement.

–Peut-être.

–Et puisqu’on en est à parler d’antécédents, il y a aussi un texte de Rubén Darío : « Huitzilopochtli<sup>54</sup> ». Un des derniers qu’il a écrit. Le récit très curieux d’un gringo pendant la révolution mexicaine, et de rites préhispaniques.

–Il a écrit des contes, Darío ? Je croyais qu’il était seulement poète... Bon, et bien, je vais m’en aller, je disparais.

–Un instant, il manque la touche finale. Mr Hardwick a trouvé que l’intrigue était grossière et tiers-mondiste, avec un côté anti yankee bon marché. Du lieu commun à l’état pur. Il y a vu je ne sais combien de symboles.

–Il n’y a aucun symbole. Tout est direct.

–La fin suggère quelque chose qui n’est pas dans le texte et que, pardonne-moi mais je trouve stupide.

–Je comprends pas.

–C’est comme si tu voulais te gagner les faveurs des excités de l’Université ou si tu regrettais notre époque naïve de : « Mexico sera la tombe de l’impérialisme nord américain, de la même manière qu’au XIX<sup>ème</sup> siècle il a étouffé les aspirations de Louis Bonaparte, Napoléon III.<sup>55</sup> » C’est pas un peu ça ? Excuse-moi, Andrés, tu t’es trompé. Mr Hardwick aussi est contre la guerre du Vietnam, bien entendu, et tu sais bien que dans le fond ma position est toujours la même : c’est le

monde qui a changé, tu peux pas dire le contraire. Enfin, Andrés, à qui cela viendrait à l'esprit d'apporter à une revue financée depuis là-haut un conte dans laquelle tu projettes tes désirs – conscients, inconscients ou subconscients– de faire fuir le tourisme et, au passage, de te faire les américains. Tu préfères les russes, peut-être ? Je les ai vus, moi, entrer à Prague et en finir avec l'unique socialisme qui aurait valu la peine.

–Peut-être que tu as raison. Peut-être que je me suis moi-même tendu un piège.

–C'est possible, *who knows*. Mais il vaut mieux pas se lancer dans une psychanalyse parce qu'on va peut-être finir pas découvrir que ton conte est une agression déguisée à mon encontre.

–Non, bien sûr que non –Andrés feignit de rire avec Ricardo, après une pause il ajouta– : Bon, et bien merci beaucoup quand même.

–S'il te plaît, ne le prends pas comme ça, ne sois pas ridicule. J'attends toujours un truc de toi, même si ce n'est pas pour le premier numéro. Andrés, cette revue ne travaille pas à la mexicaine : on paye ce qu'on commande. Tiens, c'est juste deux cents dollars, mais c'est déjà pas mal.

–Ricardo sortit de son portefeuille dix billets de vingt dollars. Andrés pensa que ce geste l'humiliait et il ne tendit pas la main pour les recevoir.

–Tu n'as pas à te sentir gêné. C'est comme ça aux Etats-Unis. Ah, et si ça ne t'embête pas, signe-moi ce reçu et laisse-moi ton original un ou deux jours pour que je puisse le montrer à l'administrateur et justifier le paiement. Après je te le renvoie avec un *office boy* parce que les postes, dans *ce pays*...

–Très bien. Merci encore. J'essaierai de t'apporter autre chose.

–Prends ton temps et tu vas voir comment le deuxième essai sera le bon. Les gringos sont très professionnels, très perfectionnistes. S'ils font refaire trois fois un compte-rendu de livre, tu t'imagines ce qu'ils exigent d'un conte. Au fait, le paiement ne t'engage à rien : tu peux proposer ton histoire à n'importe quelle revue du coin.

–À quoi bon. Elle n’a pas marché. Il vaut mieux oublier toute l’affaire... Tu restes ?

–Oui, il faut que je passe quelques coups de fils.

–À cette heure-ci ? Il est pas un peu tard ?

–Il est super tard, mais pendant la mise en orbite de la revue il faut travailler en marche forcée...

Andrés, je te remercie beaucoup pour avoir fait le boulot et s’il te plaît, passe le bonjour à Hilda.

–Merci, Ricardo. Bonne soirée.

Il se retrouva dans les ténèbres d’un couloir seulement éclairé par les lumières du tableau de l’ascenseur. Il appuya sur le bouton et peu de temps après la cage lumineuse s’ouvrit. Arrivé dans le hall, un veilleur somnolent, le visage caché par une écharpe, lui ouvrit la porte. Andrés retourna à la nuit de Mexico. Il alla jusqu’à la station Juárez et descendit sur les quais solitaires.

Il ouvrit le porte-documents à la recherche de quelque chose à lire en attendant le métro. Il ne trouva que la copie carbone de LA FIESTA BRAVA. Il la déchira et la jeta à la poubelle. Il faisait chaud dans le tunnel. Soudain, l’air déplacé par le convoi qui s’arrêta en silence l’enveloppa. Il embarqua, fit de nouveau le changement à Balderas et s’assit sur une banquette individuelle. Il n’y avait que trois passagers sommeillant à moitié. Andrés sortit de sa poche la liasse de dollars, la contempla un instant, et la rangea dans le porte-documents. Sur la vitre de la porte, il regarda son reflet imprimé par le jeu entre la lumière de l’intérieur et les ténèbres du tunnel.

/ Tête d’abruti. / Si dans la rue je me retrouvais nez à nez avec moi-même j’en éprouverais un mépris infini. / Comment ai-je pu m’exposer à une telle humiliation ? / Comment vais-je l’expliquer à Hilda ? / Tout est sinistre. / Pourquoi le métro ne déraile t-il pas ? / Je voudrais mourir. /

En voyant que les trois hommes l'observaient, Andrés se rendit compte qu'il avait parlé presque à haute voix. Il détourna le regard et pour s'occuper à quelque chose il rouvrit le porte-documents et changea les dollars de place.

Il descendit à la station Insurgentes. Les haut-parleurs annonçaient le dernier voyage de cette nuit. Toutes les portes allaient se fermer. Il lit en passant une inscription gravée avec la pointe d'un compas sur une affiche de Coca-Cola : ASSASSINS, NOUS N'OUBLIONS PAS TLATELOLCO ET SAN COSME.<sup>56</sup> / Ils devraient dire « Nous n'oublions *ni* Tlatelolco *ni* San Cosme », / corrigea Andrés alors qu'il avançait vers la sortie. Le métro qui allait en direction de Zaragoza démarra. Avant que le convoi n'ait acquis de la vitesse, Andrés aperçut, parmi les passagers du dernier wagon, un homme à chemise verte et d'aspect nord américain.

Le capitaine Keller ne réussit pas à entendre le cri qui se perdit dans la bouche du tunnel. Andrés Quintana se dépêcha de monter les escaliers, en quête d'air libre. Au moment d'arriver à la surface, il poussa le tourniquet avec sa seule main valide. Il n'eut même pas le temps d'ouvrir la bouche lorsque le capturèrent les trois hommes qui étaient à l'affût.

## NOTES

<sup>1</sup> Comme dans presque toute l'œuvre de création littéraire de l'auteur, ce conte, et *El principio del placer*, le livre dans lequel il se trouve, furent soumis par l'auteur à un processus de réécriture. La première version du conte fut publiée par la maison d'édition Joaquín Mortiz en 1972 (l'histoire relatée est donc contemporaine au moment de l'écriture). La seconde version, dont la traduction est présentée ici, fut publiée vingt cinq ans après, en 1997, par la maison d'édition Era.

<sup>2</sup> Docteur en Littérature Hispanique du Colegio de México, professeur chercheur à l'Université Autonome Métropolitaine depuis 1984, le travail de Lauro Zavala touche autant la théorie littéraire (avec des études sur le conte et la mini fiction), que la sémiotique (post modernité et métafiction) et le cinéma. Au sujet du conte qui nous intéresse, il a publié «Cuento y metaficción: a propósito de “La fiesta brava” de José Emilio Pacheco», dans la *Revista de la Universidad de México* (1998, núm. 564-565, pp. 68-70).

<sup>3</sup> Le 13 août 1521 (450 ans avant la date mentionnée ici) correspond à la chute de Mexico-Tenochtitlan aux mains des conquistadors espagnols.

<sup>4</sup> Quartier résidentiel proche du centre de Mexico, la Colonia Roma fut construite à partir du début du XX<sup>ème</sup> siècle. D'abord habitée par une grande partie des classes aisées; la colonia perdit au fil du temps de l'importance et du prestige face à d'autres quartiers plus modernes. C'est dans la Colonia Roma que, plus précisément au numéro 183 de la rue Guanajuato qu'est né, le 30 juin 1939, José Emilio Pacheco ; c'est aussi là que se déroule son célèbre récit *Las batallas en el desierto* (Era, México, 1981 ; pour la version française : *Batailles dans le désert*, trad. Jacques Bellefroid, La Différence, Paris, 1987).

<sup>5</sup> Ces numéros de téléphone corerspondent à ceux de la maison d'édition Joaquín Mortiz, qui publia le recueil pour la première fois. Dans cette édition, une inattention typographique semble être la cause d'un changement dans le premier numéro de téléphone (511 93 03 au lieu de 511 92 03). Cf. Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El Colegio de México-Conarte de Nuevo León, México, 2004, p. 226.

<sup>6</sup> Cette phrase semble faire écho à un verset biblique du Discours sur le mont des oliviers : “Il ne restera pas ici pierre sur pierre qui ne soit renversée” (Matthieu 24:2, Luc 21:6, Marc 13:2).

<sup>7</sup> Au début des années 70, les récits des atrocités commises par les soldats américains intensifient les mouvements de protestation contre l'intervention des États Unis dans la guerre du Vietnam. En 1971, année où se déroule notre récit, le lieutenant William L. Calley, accusé d'être le responsable du massacre de civils désarmés dans le village de My Lai en 1968, fut condamné par un tribunal militaire.

<sup>8</sup> Nom d'un modèle d'appareil photo fabriqué par l'entreprise allemande Rollei.

<sup>9</sup> Temple funéraire (le seul de cette région érigé à cette fin) contenant les restes du roi Pacal (mort en 683 ap. J.C). Le Temple des Inscriptions reçut ce nom car il contient la plus longue inscription maya connue à ce jour. Palenque, ville de l'ancien Empire Maya, s'est développée à l'ère classique de cette civilisation (entre 500 et 900 de notre ère). Le site archéologique se situe dans l'actuel État du Chiapas.

<sup>10</sup> Transcription phonétique du mot mexica”, qui désigne le peuple nomade, parlant nahuatl, qui se sédentarisa vers 1325 sur les bords marécageux de la vallée des lacs, fondant ainsi la ville de Tenochtitlan, qui deviendra l’actuelle capitale Mexico. Il est intéressant de voir que dans les éditions antérieures du conte, ainsi que dans les réimpressions postérieures à notre édition de référence, le mot apparaît sous sa forme orthographique « mexica ». Inattention des typographes ou volonté de l’auteur de représenter une prononciation particulière ?

<sup>11</sup> Coatlicue (« celle à la jupe de serpents », en nahuatl) est dans la mythologie aztèque la déesse de la Terre, considérée comme la mère des dieux. La statue de Coatlicue décrite dans le conte se trouve effectivement au musée d’Anthropologie de la ville de Mexico. Sculptée dans une pierre monolithe de 2,60 m et d’environ 12 tonnes, c’est l’une des pièces les plus impressionnantes du musée. L’archéologue Alfonso Caso la décrit de la façon suivante : « Elle porte une jupe formée par des serpents entrelacés, comme son nom l’indique, maintenue par un autre serpent en guise de ceinture. Un collier de mains et de cœurs se terminant en un crâne humain cache en partie la poitrine de la déesse. Ses pieds et ses mains sont armés de griffes, car c’est la divinité insatiable qui s’alimente des cadavres des hommes ; c’est pour cela qu’elle s’appelle aussi “la mangeuse d’immondices”. Mais ses seins pendent, épuisés, car elle a allaité les dieux et les hommes, puisqu’ils sont tous ses fils et c’est pourquoi on l’appelle “notre mère”, Tonantzin, Teteoinan, “la mère des dieux”, et Toci, “notre grand-mère”. De sa tête coupée jaillissent deux flots de sang en forme de serpents représentés de profil qui, en joignant leurs gueules, forment un visage fantastique. Dans son dos, pend l’ornement en lanières de cuirs rouges se terminant par des escargots, attribut habituel des dieux de la Terre. » (*El pueblo del sol*, FCE, 1962, pp. 72-73, la traduction est de moi).

<sup>12</sup> Hauts lieux du tourisme mexicain. À Teotihuacan se trouve un important centre urbain précolombien qui abrite, entre autres, les pyramides de la Lune et du Soleil. La ville de Taxco de Alarcón, quant à elle, est célèbre pour ses mines (notamment d’argent et de pierres semi précieuses) et pour les industries et l’artisanat qui en découlent ; la ville possède en outre de nombreux monuments appartenant à la période coloniale. Xochimilco est une zone du sud de la ville de Mexico, connue pour ses jardins flottants, patrimoine mondial de l’Unesco.

<sup>13</sup> Littéralement, « la fête sauvage », terme employé autant en espagnol qu’en français pour désigner la corrida.

<sup>14</sup> David Herbert Lawrence (1885-1930), écrivain, romancier, nouvelliste, dramaturge et poète britannique, figure influente et controversée de la littérature du <sup>xx</sup><sup>ème</sup> siècle. Un séjour au Mexique inspira à l’auteur deux romans: *Le Serpent à plumes* (*The plumed serpent*, 1926) et *Matinées mexicaines* (*Mornings in Mexico*, 1927) auxquels semblent faire allusion les compagnons de voyage du capitaine Keller.

<sup>15</sup> Chapultepec (la « colline aux sauterelles » en nahuatl) est de nos jours le poumon de la ville de Mexico. Ce bois, l’un des espaces verts urbains les plus grands d’Amérique Latine, réunit également divers monuments historiques (le Château, le monument aux Enfants Héros) et musées (le musée National

d'Anthropologie, le musée d'Art Moderne, le musée Tamayo d'Art Contemporain), entre autres. L'importance de cet espace est encore plus perceptible dans un autre conte de *El principio del placer*, « Tenga para que se entretenga ». Dans ce récit, le bois de Chapultepec semble être un autre point de contact entre deux époques: le Second Empire (règne de Maximilien) et le gouvernement de Manuel Ávila Camacho (1940-1946).

<sup>16</sup> *La Monumental Plaza de Toros México* est l'une des arènes les plus importantes du monde, avec celles de Madrid et de Séville.

<sup>17</sup> Ce passage peut être rapproché d'un épisode du roman *Le Serpent à plumes*, écrit par D. H. Lawrence (cf. note 14). En effet, le livre s'ouvre sur la représentation d'une corrida et sur la réaction horrifiée des personnages étrangers qui y voient une coutume barbare. Le parallèle avec cet auteur controversé (déjà cité dans le conte par un personnage américain aux propos xénophobes) ne peut que renforcer la distance ironique que prend le narrateur par rapport à la diatribe du capitaine Keller.

<sup>18</sup> Ces trois stations de métro se trouvent sur la ligne 1. Édifiée lors de la première étape de construction du métro (du 19 juin 1969 au 10 juin 1972, époque qui correspond au moment de l'écriture et au temps de la fiction) cette ligne traverse la ville d'est en ouest (actuellement de Pantitlán à Observatorio). Lors de la construction de la station Pino Suárez, on trouva les ruines d'un temple mexicain apparemment dédié à Ehécatl, le dieu du vent. Il fut intégré à la station.

<sup>19</sup> Commune située sur la limite est de la ville de Mexico ayant la réputation d'être l'une des plus pauvres et dangereuses de Mexico et de ses environs. Netzahualcōyotl est aussi le nom du « Rey Poeta », qui a régné sur la région de Texcoco durant la deuxième moitié du xv<sup>ème</sup> siècle, célèbre pour ses poèmes et ses chants.

<sup>20</sup> Du nahuatl « ocotl », signifiant torche, ce nom désigne diverses espèces de pins américains, aromatiques et résineux, qui peuvent mesurer entre 15 et 25 mètres de haut.

<sup>21</sup> Allusion à la légendaire « Pierre Peinte », un monolithe de valeur semblable à la statue de Coatlicue ou au Calendrier Aztèque qui, à la différence des deux monuments cités, serait toujours enterrée sous la place centrale de la ville, le *Zócalo*. Dans un article publié dans *Proceso* le 10 avril 1999, le journaliste Armando Ponce cite les propos de l'anthropologue Efraín Castro, interrogé au sujet de la fameuse *Piedra Pintada* : « [...] le voyageur allemand Franz Meyer, qui visita le Mexique entre 1841 et 1842, explique dans sa lettre XVIII, incluse dans l'œuvre *México, lo que fue y lo que es*, publiée pour la première fois en anglais en 1844, comment lors des travaux qui avaient lieu alors sur la *Plaza Mayor* de la ville, don Isidro Gondra, directeur du Musée National, trouva près de la surface une grande pierre sculptée. Gondra tenta de l'extraire, mais le Gouvernement refusa de couvrir les frais. Du fait que, semble-t-il, les dimensions de la pierre étaient exactement identiques à celles de la Pierre Sacrificielle, à savoir neuf pieds par trois, il n'osa pas entreprendre le déplacement à son propre compte. Cependant, désireux de conserver, dans la mesure du possible, le souvenir des gravures qui la couvraient, et surtout en tenant compte que lesdits reliefs étaient peints en jaune, rouge, vert, carmin et noir et que les couleurs étaient encore très bien conservées, d'après Meyer, celui-ci fit un dessin dont un fac-similé est

inclus dans cette œuvre. Ainsi, poursuit le voyageur allemand, la pierre resta là où elle est encore enterrée aujourd'hui, par manque de la somme dérisoire qui aurait été nécessaire pour l'exhumer et la mettre dans le musée ». (La traduction est de moi).

<sup>22</sup> Huitième souverain mexica, successeur de son frère Tizoc, Ahuizotl régna de 1486 à 1502. Il mena une politique extérieure expansionniste et accrut le pouvoir de Mexico-Tenochtitlan (c'est sous son règne que la cité semble avoir connue sa plus grande extension territoriale). Ce souverain avait la réputation d'être sanguinaire, autant pour ses prouesses guerrières que pour les nombreux sacrifices humains qui auraient eu lieu sous son règne.

<sup>23</sup> Pierre volcanique poreuse, très légère, de couleur rouge foncé, utilisée dans la construction.

<sup>24</sup> Natte élaborée à partir de fibres de palmier tissées, généralement utilisée comme couche.

<sup>25</sup> Espace sacré le plus important de la ville de Tenochtitlan, le Templo Mayor fut le centre cérémoniel et religieux de l'empire mexica. Entre 1978 et 1982, des fouilles archéologiques dans la zone de l'actuel *Zócalo* permirent de mettre à jour les vestiges de ce temple double dédié à Huitzilopochtli, le dieu de la guerre, et Tlaloc, le dieu de la pluie, ainsi que plus de quatorze mille objets.

<sup>26</sup> Il s'agit des volcans Popocatepetl (la Montagne qui Fume) et Iztaccihuatl (la Femme Blanche) qui surplombent de leur présence majestueuse la vallée de Mexico et qui ont fasciné et inspiré bon nombre d'artistes et d'écrivains.

<sup>27</sup> Paru en France sous le titre *La Bombe P*, ce livre du biologiste américain Paul R. Ehrlich publié en 1968 a pour sujet la menace que représente, selon l'auteur, l'augmentation mondiale de la population et ses corollaires: catastrophes écologiques et manque de nourriture. Les solutions prônées par le biologiste allaient de mesures fiscales décourageant la natalité à la non assistance à certains pays trop pauvres pour accéder à l'autosuffisance.

<sup>28</sup> Le mot anglais « *scenario* » est transparent en français, ce qui n'est pas le cas dans la langue espagnole, qui doit passer par des mots de racines différentes tels que « *libreto*, *guión*, *argumento* », comme le propose Quintana dans sa traduction.

<sup>29</sup> Alors que les trois premiers magazines cités sont des mensuels pour hommes (plus ou moins orientés vers la photo « de charme »), *The New Yorker* est un hebdomadaire d'actualité réputé pour la qualité de ses journalistes. Il est également connu pour ses nouvelles: au cours du <sup>xx</sup><sup>ème</sup> siècle, la revue publia, entre autres J.D. Salinger, Haruki Murakami, Alice Munro, Vladimir Nabokov, Philip Roth et John Updike.

<sup>30</sup> Gabriel García Márquez (Aracataca, 1928), écrivain colombien, important représentant du réalisme magique qui participa au « Boom » de la littérature latino-américaine. Il obtint le prix Nobel de Littérature en 1982.

<sup>31</sup> Le rapport présidentiel (« *informe presidencial* ») est prévu par l'article 69 de « *La Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos* ». Celui-ci prévoit, lors de l'ouverture des Sessions Ordinaires de la

première période de chaque année d'exercice du Congrès, que le président de la République présente un rapport écrit, dans lequel il rend compte de l'état général de l'administration publique du pays. À l'époque où Pacheco écrit son conte, le jour du rapport présidentiel était férié, ce qui explique dans l'intrigue qu'Andrés ne puisse pas remettre son conte à Arbeláez.

<sup>32</sup> Le « Café de las Américas » fut un point de réunion important lors des manifestations étudiantes et sociales de l'été 1968 dans la capitale mexicaine.

<sup>33</sup> Le *Partido de la Revolución Institucional* trouve ses origines aux lendemains de la révolution mexicaine: fondé en 1929 par l'ex-président Plutarco Elías Calles, il se nommait alors *Partido Nacional Revolucionario*. Au cours du xx<sup>ème</sup> siècle, il changea de nom par deux fois (*Partido de la Revolución Mexicana*, en 1938 et enfin *Partido de la Revolución Institucional*, en 1946) et se maintint au pouvoir grâce à une politique corporatiste, mais aussi grâce au contrôle de la législation et des fraudes électorales. Peu à peu, le PRI perdit de son hégémonie, jusqu'à l'élection, en 2000, du candidat du *Partido Acción Nacional* (PAN), Vicente Fox.

<sup>34</sup> Adolfo Ruiz Cortines fut le président du Mexique de 1952 à 1958.

<sup>35</sup> Secrétaire général du syndicat des cheminots, il prit la tête du mouvement de grève des travailleurs des chemins de fer en 1958 et 1959. Arrêté puis emprisonné dans la tristement célèbre prison de Lecumberri, il devint l'une des figures emblématiques des prisonniers politiques dont les étudiants demandaient la libération, lors du mouvement de l'été 1968.

<sup>36</sup> Le « Movimiento Familiar Cristiano » est une association de fidèles de l'Église Catholique dont le but est l'évangélisation et la promotion de la famille. Apparue en Argentine en 1948, elle s'est depuis lors étendue à 19 pays d'Amérique, dont le Mexique en 1958.

<sup>37</sup> Supplément culturel hebdomadaire du journal *Novedades*, il fut dirigé par Fernando Benítez depuis sa fondation, en 1949, jusqu'en 1962, année où celui-ci fut forcé de démissionner en raison de problèmes avec la direction du journal (éviction qui entraîna la démission de nombreux collaborateurs parmi lesquels José Emilio Pacheco). Le supplément fut alors dirigé par Raúl Noriega jusqu'à sa disparition, en 1973. *México en la Cultura* fut considéré par beaucoup comme l'une des plus importantes publications culturelles d'Amérique Latine.

<sup>38</sup> Longtemps restée commune indépendante, cette zone située au sud de Mexico sera intégrée à la ville en 1929. Le centre historique de Coyoacán, a été désigné, grâce à son architecture coloniale, zone de Monument Historique par l'UNESCO. C'est également un quartier réputé pour son activité culturelle.

<sup>39</sup> Programme de développement économique et social pour l'Amérique Latine mis en place par le président des États Unis John F. Kennedy en 1961.

<sup>40</sup> À l'époque où se déroule le récit, la *Zona Rosa* était l'un des endroits les plus chics de Mexico, riche en galeries d'art et autres activités culturelles. Ce quartier aujourd'hui commercial, touristique, cosmopolite et animé est situé entre l'avenue Chapultepec et le *Paseo de la Reforma*.

<sup>41</sup> Œuvres de Carlos Fuentes, toutes deux publiées en 1962.

<sup>42</sup> Supplément de la revue *Siempre!*, il fut fondé en 1962 par Fernando Benítez après son départ du supplément *México en la Cultura*. José Emilio Pacheco collabora à cette publication, notamment à travers sa colonne intitulée « Calendario » ; il fut le directeur de rédaction du supplément de 1962 à 1967.

<sup>43</sup> Écrivain, journaliste, éditeur mexicain, grand défenseur du conte (en particulier mexicain et hispanoaméricain) il participa au développement de ce genre, en particulier grâce à sa revue *El Cuento* qu'il dirigea de 1964 à 1994, année de sa mort.

<sup>44</sup> Joaquín Díez-Canedo Manteca (espagnol réfugié au Mexique à la fin de la Guerre Civile) fonda en 1962 la maison d'édition Joaquín Mortiz qui se démarqua rapidement par la qualité de ses publications, notamment dans le domaine de la littérature mexicaine contemporaine. En 1985, la maison d'édition fut rachetée par le groupe espagnol Editorial Planeta. Avant d'être publiées par Era, les premières éditions de *El principio del placer* parurent chez Joaquín Mortiz.

<sup>45</sup> Fils de Francisco Giner de los Ríos et neveu de Joaquín Díez-Canedo, il fut l'éditeur adjoint de Joaquín Mortiz.

<sup>46</sup> Journaliste, écrivain et essayiste mexicain (1905-1986), il milita au Parti Communiste et collabora dans plusieurs publications (*Claridades, Contemporáneos, Cuadernos del Viento, El Universal, Estaciones, et Metáfora*).

<sup>47</sup> Lukács, Georg (1885-1971), philosophe, théoricien de la littérature et homme politique hongrois, représentant majeur de la critique marxiste.

<sup>48</sup> Organisation des États Américains (en anglais, Organization of American States, OAS), alliance régionale formée par les États du continent américain, créée en 1948, et dont les principaux objectifs sont le développement du commerce et une politique de défense et de sécurité collective. Le Mexique est membre de cette organisation depuis sa fondation; Cuba en a été exclu en 1962.

<sup>49</sup> Réalisateur et metteur en scène américain, Joseph Losey (1909-1984) tourna une grande partie de ses films en Europe (en Grande Bretagne essentiellement) après avoir évité de justesse une comparution devant la Commission des activités anti-américaines à cause de son engagement intellectuel et artistique. *Cérémonie secrète* est un drame, réalisé en 1968 en Grande Bretagne, avec Elizabeth Taylor, Mia Farrow et Robert Mitchum.

<sup>50</sup> La Alameda Central (littéralement, la « peupleraie centrale ») est le parc public le plus ancien de la ville de Mexico. Ce parc rectangulaire aux nombreuses fontaines, lieu emblématique de la capitale, se situe en plein centre-ville, entre les avenues Juárez et Hidalgo.

<sup>51</sup> Littéralement, un « coup de machine à écrire » : un récit-express, réalisé en très peu de temps.

<sup>52</sup> En effet, dans *Aura*, Carlos Fuentes a recours à un narrateur de deuxième personne du singulier, technique qu'il adopte aussi, combiné à l'emploi du futur de l'indicatif, dans certains fragments de *La mort d'Artemio Cruz*, et qui n'est pas sans rappeler la seconde personne du pluriel utilisée dans le conte d'Andrés

Quintana.

<sup>53</sup> « La noche boca arriba » a d'abord été publié dans le recueil *Final del juego* (Los presentes, México, 1956). Il a été traduit en français pour la première fois par René L.F. Durand pour l'anthologie de Roger Caillois, *Fantastique, soixante récits de terreurs* (Le Club Français du Livre, Paris, 1958). Plus récemment, le conte a été retraduit par Laure Guille-Bataillon et Françoise Rosset pour être inclus dans le recueil *Fin d'un jeu* (Gallimard, Paris, col. L'Imaginaire, 2005).

<sup>54</sup> Publié pour la première fois dans le journal *La Nación* de Buenos Aires (puis dans *Obras completas. Cuentos y crónicas*, Mundo Latino, Madrid, 1917-1919) ce conte a été traduit en français par Serge Mestre et inclus dans le recueil *Verónica et autres contes fantastiques* (Petite Bibliothèque Ombres, Toulouse, 1996).

<sup>55</sup> En 1863, au cours des luttes qui les opposaient aux libéraux, les conservateurs mexicains offrirent à Maximilien le trône du Mexique : avec l'appui des troupes françaises de Napoléon III, les conservateurs instaurèrent à partir de 1864 l'Empire de Maximilien I<sup>er</sup>. Cependant, l'opposition des libéraux, dans diverses régions du pays, ne faiblit pas et aboutit à la chute de l'empereur et de ses alliés. Malgré les appels à la clémence de nombreux États européens, Benito Juárez et les libéraux firent fusiller Maximilien le 19 juin 1867.

<sup>56</sup> Tlatelolco et San Cosme furent le théâtre de violentes répressions gouvernementales à l'égard de manifestations étudiantes. Le 2 octobre 1968, à la veille des Jeux Olympiques (organisés cette année-là par la ville de Mexico), dans le but de mettre fin au mouvement étudiant et social qui secouait le pays depuis plusieurs semaines, le gouvernement du président Gustavo Díaz Ordaz fit tirer sur la foule de manifestants réunis sur la place de Tlatelolco: les enquêtes actuelles font état de plusieurs centaines de morts et de disparus. Dans le quartier de San Cosme, sur l'avenue Mexico-Tacuba, le jeudi 10 juin 1971 (« Jueves de Corpus »), des étudiants qui manifestaient pour, entre autres revendications, l'abrogation de la loi organique de l'université de Nuevo León, furent attaqués par un groupe d'élite de l'armée, les *Halcones*, habillés en civil. Le président Luis Echeverría Álvarez et son gouvernement nièrent les faits. Il est intéressant de souligner que la place de Tlatelolco est aussi appelée Place des Trois Cultures, car s'y côtoient le monde préhispanique, caractérisé par les ruines d'une Pyramide et du temple Calendérique, l'ère coloniale avec l'Eglise de Santiago et le collège impérial de la Sainte-croix, et enfin le monde contemporain grâce aux bâtiments modernes qui entourent l'ensemble.

## BIBLIOGRAFÍA

### Obra de José Emilio Pacheco

Texto sin título, en *Narradores ante el público*. Joaquín Mortiz, México, 1966.

*El viento distante y otros relatos*, 2ª ed. Era, México, 1969.

*La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*. Era, México, 1990.

*El principio del placer*, 2ª ed. Era, México, 1997 [1ª ed., Joaquín Mortiz, 1972].

*Tarde o temprano [poemas 1958-2000]*, 3ª ed. FCE, México, 2000.

### Teoría literaria y lingüística

ALAZRAKI, Jaime, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Gredos, Madrid, 1983.

ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*. 2ª ed., Ariel, Barcelona, 1992.

ARISTÓTELES, *La poética*, tr., introd. y notas Ángel J. Cappelletti. Monte Ávila, Caracas, 1991.

AUTHIER-REVUZ, Catherine, *Langages*. Larousse, Paris, 1984.

BALDERSTON, Daniel, *The Latin American Short Story: an Annotated Guide to Anthologies and Criticism*. Greenwood Press, New York, 1992.

BARTHES, Roland, *Análisis estructural del relato*, tr. Beatriz Dorriots. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.

BEAUMARCHAIS, Jean Pierre, Daniel Couty y Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, Paris, 1984.

BORGES, Jorge Luis, "Nathaniel Hawthorne", *Otras Inquisiciones*. Emecé, Buenos Aires, 1960.

BRECIA, Pablo, "Tan lejos, tan cerca: México en la voz de José Emilio Pacheco", en *Si cuento lejos de ti (la ficción en México)*, ed., introd. y notas Alfredo Pavón. Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, 1998, pp. 149-166.

BRILLAUD, Marie-Ange, "Introduction", en *Brèves. Actualité de la nouvelle*. 2004, núm. 71, 3-6.

CAILLOIS, Roger, *Au cœur du fantastique*. Gallimard, Paris, 1965.

CARBALLO, Emmanuel (pról., selección y notas), *Narrativa mexicana de hoy*. Alianza, Madrid, 1969.

CESERANI, Remo, *Lo fantástico*, tr. Juan Díaz de Atauri. Visor, Madrid, 1999.

CLUFF, Russel M., "La inmutabilidad del hombre y el transcurso del tiempo: dos cuentos de José Emilio Pacheco", en *Siete acercamientos al relato mexicano actual*. UNAM, México, 1987, pp. 59-80.

- COLLA, Fernando (coord.), *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. CRLA-Archivos, Poitiers, 2005.
- COMBES, Dominique, “Modernité et refus des genres”, en Marc Dambre y Monique Gosselin (dirs.), *L'Éclatement des genres au XX<sup>ème</sup> siècle*. Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2001.
- CORTÁZAR, Julio, *Obra crítica*, Jaime Alazraki (ed.). Alfaguara, Madrid, 1994.
- DÍAZ ALEJO, Ana Elena, *Manual de edición crítica de textos literarios*. UNAM, México, 2003.
- DUCROT, Oswald y Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Ed. du Seuil, Paris, 1995.
- ETIEMBLE, René, *Essais de littérature (vraiment) générale*. Gallimard, Paris, 1974.
- FROMILHAGUE, Catherine et Anne Sancier, *Introduction à l'analyse stylistique*. Dunod, Paris, 1998.
- GADET, Françoise, “Niveaux de langue et variation intrinsèque”, *Palimpseste*. 10 (1996), 17-40.
- GARDES-TAMINE, Joelle y Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*. Armand Collin, Paris, 1993.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (comp.), *Teoría de los géneros literarios*. Arco, Madrid, 1988.
- GENETTE, Gérard, *Umbrales*, tr. Susana Lage. Siglo XXI Editores, México, 2001.
- GODENNE, René, *La nouvelle française*. PUF, Paris, 1974.
- GOYET, Florence, *La nouvelle 1870-1925*. PUF, Paris, 1993.
- GRAY DÍAZ, Nancy, “El mexicano naufragado y la literatura ‘pop’: ‘La fiesta brava’ de José Emilio Pacheco”, en *Hispanic Journal*, 6 (1984), 131-139.
- HUTCHEON, Linda, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*, Hernán Silva (ed.). UAM Iztapalapa, México, 1992.
- JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general*, 2ª ed., tr. Josep M. Pujol y Jem Cabanes. Seix Barral, Barcelona, 1975.
- JÍMENEZ DE BAÉZ, Diana Morán y Edith Negrín, *Ficción e historia: la narrativa de José Emilio Pacheco*. El Colegio de México, México, 1979.
- LEAL, Luis, *Breve historia del cuento mexicano*. De Andrea, México, 1956.
- , *Historia del cuento hispanoamericano*, 2ª ed. De Andrea, México, 1971.
- LOTMAN, Yuri, *Estructura del texto artístico*, 2ª ed., tr. Victoriano Imbert. Istmo, Madrid, 1982.
- MAINGUENEAU, Dominique, *L'Énonciation en linguistique française*, 2ª ed., Hachette Supérieur, Paris, 1994.
- McMURRAY, George R., “The Spanish American Short Story from Borges to the Present”, en Margaret Sayers Peden (ed.), *The Latin American Short Story: a Critical History*. Twayne, Boston, 1983, pp. 97-137.
- MENTON, Seymour, *El cuento hispanoamericano*, 7ª ed. FCE, México, 2003.

- MORA, Gabriela, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Danilo Albero Vergara, Buenos Aires, 1993.
- MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena, *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*. El Colegio de México, México, 2002.
- NEGRÍN MUÑOZ, Edith del Rosario, *Función del tiempo y el espacio en la narrativa de José Emilio Pacheco*. UNAM, México, 1978.
- OLEA FRANCO, Rafael, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. El Colegio de México, México, 2004.
- ORTEGA, Julio (ed.), *La Torre. Homenaje a José Emilio Pacheco*. 9 (2004).
- PAVÓN, Alfredo (ed.), *Te lo cuento otra vez (la ficción en México)*. Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, 1991.
- PEREIRA, Armando (coord.), *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*. UNAM, México, 2000.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, tr. Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov, Claude Kahn. Eds. du Seuil, Paris, 1970.
- PUPPO-WALKER, Enrique (dir.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Castalia, Madrid, 1973.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración. II: Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI Editores, México, 1995.
- ROAS, David (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros, Madrid, 2001.
- SAGARTAL, Alfred, *Introducción al cuento literario*. Laertes, Barcelona, 2004.
- STANTON, Anthony, “Cuatro cuartetos de T. S. Eliot. Traducción de José Emilio Pacheco”, en *Vuelta*. 14 (1990), 39-41.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*. Eds. du Seuil, Paris, 1970.
- VERANI, Hugo, *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*, 2ª ed. Era, México, 1993.
- VIDAL, Yolanda, “El placer de la reescritura: los cuentos de José Emilio Pacheco”, en *Ínsula*. 1998, núm. 618-619, 24-27.
- WHEELLOCK, Carter, “Fantastic Symbolism in the Short Story”, en *Hispanic Review*. 48 (1980), 415-434.
- ZAVALA, LAURO (comp.), *Teorías del cuento I. Teoría de los cuentistas*, 2ª ed. UNAM, México, 1995.
- , “Cuento y metaficción: a propósito de ‘La fiesta brava’ de José Emilio Pacheco”, en *Revista de la Universidad de México*, 1998, núm. 564-565, 68-70.

### **Teoría de la traducción**

- BACKÈS, Jean-Louis, “Remarque sur des problèmes de traduction”, *Revue de littérature comparée*. 69 (1995), 427-436.
- BENSOUSSAN, Albert, “Traduire l'étranger”, *Meta*. 35 (1990), 597-601.

- BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Gallimard, Paris, 1984.
- , "La traduction et ses discours", *Meta*. 34 (1989), 672-679.
- , *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Eds. du Seuil, Paris, 1999 [1<sup>a</sup> ed. 1985].
- HIBBS Solange y Monique Martinez (ed.), *Traduction, adaptation, réécriture dans le monde hispanique contemporain*. Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2006.
- HURTADO ALBIR, Amparo, *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Cátedra, Madrid, 2001.
- LADMIRAL, Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1979.
- LARBAUD, Valéry, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*. Gallimard, Paris, 1997.
- MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*. Verdier, Paris, 1999.
- NEWMARK, Peter, *A Textbook of Translation*. Prentice Hall, U.K., 1988.
- NORD, Christiane, *La traduction : une activité ciblée. Introduction aux approches fonctionnalistes*, tr. Beverly Adab, Artois Presses Université, Arras, 2008.
- OSEKI-DÉPRÉ, Inês, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Armand Colin, Paris, 1999.
- PAZ, Octavio, *Traducción: literatura y literalidad*, 3<sup>a</sup> ed. Tusquets, Barcelona, 1990.
- RICOEUR, Paul, *Sur la traduction*. Bayard, Paris, 2004.
- TOURY, Gideon, *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*, tr. Rosa Rabadán y Raquel Merino. Cátedra, Madrid, 2001.

## APÉNDICE

*La fiesta brava*

■

*A Lauro Zavala*

## SE GRATIFICARÁ

AL TAXISTA o a cualquier persona que informe sobre el paradero del señor ANDRÉS QUINTANA, cuya fotografía aparece al margen. Se extravió el pasado viernes 13 de agosto de 1971 en el trayecto de la avenida Juárez a la calle de Tonalá en la colonia Roma, hacia las 23:30 (once y media) de la noche. Cualquier dato que pueda ayudar a su localización se agradecerá en los teléfonos 511 93 03 y 533 12 50.

## LA FIESTA BRAVA

### UN CUENTO DE ANDRÉS QUINTANA

La tierra parece ascender, los arrozales flotan en el aire, se agrandan los árboles comidos por el defoliador, bajo el estruendo concéntrico de las aspas el helicóptero hace su aterrizaje vertical, otros quince se posan en los alrededores, usted salta a tierra metralleta en mano, dispara y ordena disparar contra todo lo que se mueva y aun lo inmóvil, no quedará bambú sobre bambú, no habrá ningún sobreviviente en lo que fue una aldea a orillas del río de sangre,

bala, cuchillo, bayoneta, granada, lanzallamas, culata, todo se vuelve instrumento de muerte, al terminar con los habitantes incendian las chozas y vuelven a los helicópteros, usted, capitán Keller, siente la paz del deber cumplido, arden entre las ruinas cadáveres de mujeres, niños, ancianos, no queda nadie porque, como usted dice, todos los pobladores pueden ser del Vietcong, sus hombres regresan sin una baja y con un sentimiento opuesto a la compasión, el asco y el horror que les causaron los primeros combates,

ahora, capitán Keller, se encuentra a miles de kilómetros de aquel infierno que envenena de violencia y de droga al mundo entero y usted contribuyó a desatar, la guerra aún no termina pero usted no volverá a la tierra arrasada por el napalm, porque, pensión de veterano, camisa verde, Rolleiflex, de pie en la Sala Maya del Museo de Antropología, atiende las explicaciones de una muchacha que describe en inglés cómo fue hallada la tumba en el Templo de las Inscripciones en Palenque,

usted ha llegado aquí sólo para aplazar el momento en que deberá conseguir un trabajo civil y olvidarse para siempre de Vietnam, entre todos los países del mundo escogió México porque en la agencia de viajes le informaron que era los más barato y lo más próximo, así pues no le queda más remedio que observar con fugaz admiración esta parte de un itinerario inevitable,

en realidad nada le ha impresionado, las mejores piezas las había visto en reproducciones, desde luego en su presencia real se ven muy distintas, pero de cualquier modo no le producen mayor emoción los vestigios de un mundo aniquilado por un imperio que fue tan poderoso como el suyo, capitán Keller,

salen, cruzan el patio, el viento arroja gotas de la fuente, entran en la Sala Mexica, vamos a ver, dice la guía, apenas una mínima parte de lo que se calcula produjeron los artistas aztecas sin instrumentos de metal ni ruedas para transportar los grandes bloques de piedra, aquí está casi todo lo que sobrevivió a la destrucción de México-Tenochtitlan, la gran ciudad enterrada bajo el mismo suelo que, señoras y señores, pisan ustedes

la violencia inmóvil de la escultura azteca provoca en usted una respuesta que ninguna obra de arte le había suscitado, cuando menos lo esperaba se ve ante el acre monolito en que un escultor sin nombre fijó como quien petrifica una obsesión la imagen implacable de Coatlicue, madre de todas la deidades, del sol, la luna y las estrellas, diosa que crea la vida en este planeta y recibe a los muertos en su cuerpo,

usted queda imantado por ella, imantado, no hay otra palabra, suspenderá los tours a Teotihuacan, Taxco y Xochimilco para volver al Museo jueves, viernes y sábado, sentarse frente a Coatlicue y reconocer en ella algo que usted ha intuido siempre, capitán,

su insistencia provoca sospechas entre los cuidadores, para justificarse, para disimular esa fascinación aberrante, usted se compra un block y empieza a dibujar en todos sus detalles a Coatlicue,

el domingo le parecerá absurdo su interés en una escultura que le resulta ajena, y en vez de volver al Museo se inscribirá en la excursión FIESTA BRAVA, los amigos que ha hecho en este viaje le preguntarán por qué no estuvo con ellos en Taxco, en Cuernavaca, en las pirámides y en los jardines flotantes de Xochimilco, en dónde se ha metido durante estos días, ¿acaso no leyó a D. H. Lawrence, no sabe que la ciudad de México es siniestra y en cada esquina acecha un peligro mortal?, no, no, jamás salga solo, capitán Keller, con estos mexicanos nunca se sabe,

no se preocupen, me sé cuidar, si no me han visto es porque me paso todos los días en Chapultepec dibujando las mejores piezas, y ellos, para qué pierde su tiempo, puede comprar libros, postales, slides, reproducciones en miniatura,

cuando termina la conversación, en la plaza México suena el clarín, se escucha un pasodoble, aparecen en el ruedo los matadores y sus cuadrillas, sale el primer toro, lo capotean, pican, banderillean y matan, usted se horroriza ante el espectáculo, no resiste ver lo que le hacen al toro, y dice a sus compatriotas, salvajes mexicanos, cómo se puede torturar así a los animales, qué país, esta maldita FIESTA BRAVA explica su atraso, su miseria, su servilismo, su agresividad, no tienen ningún futuro, habría que fusilarlos a todos, usted se levanta, abandona la plaza, toma un taxi, vuelve al Museo a contemplar a la diosa, a seguir dibujándola en el poco tiempo en que aún estará abierta la sala,

después cruza el Paseo de la Reforma, llega a la acera sobre el lago, ve iluminarse el Castillo de Chapultepec en el cerro, un hombre que vende helados empuja su carrito de metal, se le acerca y dice, buenas tardes, señor, dispense usted, le interesa mucho lo azteca ¿no es verdad?, antes de irse ¿no le gustaría conocer algo que nadie ha visto y usted no olvidará nunca?, puede confiar en mí, señor, no trato de venderle nada, no soy un estafador de turistas, lo que le ofrezco no le costará un solo centavo, usted en su difícil español responde, bueno, qué es, de qué se trata,

no puedo decirle ahora, señor, pero estoy seguro de que le interesará, sólo tiene que subirse al último carro del último metro el viernes 13 de agosto en la estación Insurgentes, cuando el tren se detenga en el túnel entre Isabel la Católica y Pino Suárez y las puertas se abran por un instante, baje usted y camine hacia el oriente por el lado derecho de la vía hasta encontrar una luz verde, si tiene la bondad de aceptar mi invitación lo estaré esperando, puedo jurarle que no se arrepentirá, como le he dicho es algo muy especial, *once in a lifetime*, pronuncia en un perfecto inglés para asombro de usted, capitán Keller,

el vendedor detendrá un taxi, le dará el nombre de su hotel, cómo es posible que lo supiera, y casi lo empujará al interior del vehículo, en el camino pensará, fue una broma, un estúpido juego mexicano para tomar el pelo a los turistas, más tarde modificará su opinión,

y por la noche del viernes señalado, camisa verde, Rolleiflex, descenderá a la estación Insurgentes y cuando los magnavoces anuncien que el tren subterráneo se halla a punto de iniciar su recorrido final, usted subirá al último vagón, en él sólo hallará a unos cuantos trabajadores que vuelven a su casa en Ciudad Nezahualcóyotl, al arrancar el convoy usted verá en el andén opuesto a un hombre de baja estatura que lleva un portafolios bajo el brazo y grita algo que usted no alcanzará a escuchar,

ante sus ojos pasarán las estaciones Cuauhtémoc, Balderas, Salto del Agua, Isabel la Católica, de pronto se apagará la iluminación externa y la interna, el metro se detendrá, bajará usted a la mitad del túnel, caminará sobre el balasto hacia la única luz aún encendida cuando el tren se haya alejado, la luz verde, la camisa brillando fantasmal bajo la luz verde, entonces saldrá a su encuentro el hombre que vende helados enfrente del Museo,

ahora los dos se adentran por una galería de piedras, abierta a juzgar por las filtraciones y el olor a cieno en el lecho del lago muerto sobre el que se levanta la ciudad, usted pone un flash en su cámara, el hombre lo detiene, no, capitán, no gaste sus fotos, pronto tendrá mucho que retratar, habla en un inglés que asombra por su naturalidad, ¿en dónde aprendió?, le pregunta, nací en Buffalo, vine por decisión propia a la tierra de mis antepasados,

el pasadizo se alumbrá con hachones de una madera aromática, le dice que es ocote, una especie de pino, crece en las montañas que rodean la capital, usted no quiere confesarse, tengo miedo, cómo va a asaltarme aquí, el miedo que no sentí en Vietnam,

¿para qué me ha traído?, para ver la Piedra Pintada, la más grande escultura azteca, la que conmemora los triunfos del emperador Ahuizotl y no pudieron encontrar durante las excavaciones del Metro, usted, capitán Keller, fue elegido, usted será el primer blanco que la vea desde que los españoles la sepultaron en el lodo para que los vencidos perdieran la memoria de su pasada grandeza y pudieran ser despojados de todo, marcados a hierro, convertidos en bestias de trabajo y de carga,

el habla de este hombre lo sorprende por su vehemencia, capitán Keller, y todo se agrava porque los ojos de su interlocutor parecen resplandecer en la penumbra, usted los ha visto antes, ¿en dónde?, ojos oblicuos pero en otra forma, los que llamamos indios llegaron por el Estrecho de Bering, ¿no es así? México también es asiático, podría decirse, pero no temo a nada, pertenezco al mejor ejército del mundo, invicto siempre, soy un veterano de guerra,

ya que ha aceptado meterse en todo esto, confía en que la aventura valga la pena, puesto que ha descendido a otro infierno espera que el premio de encontrar una ciudad subterránea que reproduzca al detalle la México-Tenochtitlan con sus lagos y sus canales como la representan las maquetas del Museo, pero, capitán Keller, no hay nada semejante, sólo de trecho en trecho aparecen ruinas, fragmentos de adoratorios y palacios aztecas, cuatro siglos atrás sus piedras se emplearon como base, cimiento y relleno de la ciudad española,

el olor a fango se hace más fuerte, usted tose, se ha resfriado por la humedad intolerable, todo huele a encierro y a tumba, el pasadizo es un inmenso sepulcro, abajo está el lago muerto, arriba la ciudad moderna, ignorante de lo que lleva en sus entrañas, por la distancia recorrida, supone usted, deben de estar muy cerca de la gran plaza, la catedral y el palacio,

quiero salir, sáqueme de aquí, le pago lo que sea, dice a su acompañante, espere, capitán, no se preocupe, todo está bajo control, ya vamos a llegar, pero usted insiste, quiero irme ahora mismo le digo, usted no sabe quién soy yo, lo sé muy bien, capitán, en qué lío puede meterse si no me obedece,

usted no ruega, no pide, manda, impone, humilla, está acostumbrado a dar órdenes, los inferiores tienen que obedecerlas, la firmeza siempre da resultado, el vendedor contesta en efecto, no se preocupe, estamos a punto de llegar a una salida, a unos cincuenta metros le muestra una puerta oxidada, la abre y le dice con la mayor suavidad, pase usted, capitán, si es tan amable,

y entra usted sin pensarlo dos veces, seguro de que saldrá a la superficie, y un segundo más tarde se encuentra encerrado en una cámara de tezontle sin más luz ni ventilación que las producidas por una abertura de forma indescifrable, ¿el glifo del viento, el glifo de la muerte?,

a diferencia del pasadizo allí el suelo es firme y parejo, ladrillo antiquísimo o tierra apisonada, en un rincón hay una estera que los mexicanos llaman petate, usted se tiende en ella, está cansado y temeroso pero no duerme, todo es tan irreal, parece tan ilógico y tan absurdo que usted no alcanza a ordenar las impresiones recibidas, qué vine a hacer aquí, quién demonios me mandó venir a este maldito país, cómo pude ser tan idiota de aceptar una invitación a ser asaltado, pronto llegarán a quitarme la cámara, los cheques de viajero y el pasaporte, son simples ladrones, no se atreverán a matarme,

la fatiga vence a la ansiedad, lo adormecen el olor a légamo, el rumor de conversaciones lejanas en un idioma desconocido, los pasos en el corredor subterráneo, cuando por fin abre los ojos comprende, anoche no debió haber cenado esa atroz comida mexicana, por su culpa ha tenido una pesadilla, de qué manera el inconsciente saquea la realidad, el Museo, la escultura azteca, el vendedor de helados, el Metro, los túneles extraños y amenazantes del ferrocarril subterráneo, y cuando cerramos los ojos le da un orden y un desorden distintos,

qué descanso despertar de ese horror en un cuarto limpio y seguro del Holiday Inn, ¿habrá gritado en el sueño?, menos mal que no fue el otro, el de los vietnamitas que salen de la fosa común en las mismas condiciones en que usted los dejó pero agravadas por los años de corrupción, menos mal, qué hora es, se pregunta, extiende la mano que se mueve en el vacío y trata en vano de alcanzar la lámpara, la lámpara no está, se llevaron la mesa de noche, usted se levanta para encender la luz central de su habitación,

en ese instante irrumpen en la celda del subsuelo los hombres que lo llevan a la Piedra de Ahuizotl, la gran mesa circular acanalada, en una de las pirámides gemelas que forman el Templo Mayor de México-Tenochtitlan, lo aseguran contra la superficie de basalto, le abren el pecho con un cuchillo de obsidiana, le arrancan el corazón, abajo danzan, abajo tocan su música tristísima, y lo levantan para ofrecerlo como alimento sagrado al dios-jaguar, al sol que viajó por las selvas de la noche,

y ahora, mientras su cuerpo, capitán Keller, su cuerpo deshilvanado rueda por la escalinata de la pirámide, con la fuerza de la sangre que acaban de ofrendarle el sol renace en forma de águila sobre México-Tenochtitlan, el sol eterno entre los dos volcanes.

Andrés Quintana escribió entre guiones el número 78 en la hoja de papel revolución que acababa de introducir en la máquina eléctrica Smith-Corona y se volvió hacia la izquierda para leer la página de *The Population Bomb*. En ese instante un grito lo apartó de su trabajo: —FBI. Arriba las manos. No se mueva—. Desde las cuatro de la tarde el televisor había sonado a todo volumen en el departamento contiguo. Enfrente los jóvenes que formaban un conjunto de rock atacaron el mismo pasaje ensayado desde el mediodía:

*Where's your momma gone?  
Where's your momma gone?  
Little baby don  
Little baby don  
Where's your momma gone?  
Where's your momma gone?  
Far, far away.*

Se puso de pie, cerró la ventana abierta sobre el lúgubre patio interior, volvió a sentarse al escritorio y releyó:

*SCENARIO II. En 1979 the last non-Communist Government in Latin America, that of Mexico, is replaced by a Chinese supported military junta. The change occurs at the end of a decade of frustration and failure for the United States. Famine has swept repeatedly across Africa and South America. Food riots have often become anti-American riots.*

Meditó sobre el término que traduciría mejor la palabra *scenario*. Consultó la sección English/Spanish del *New World*. “Libreto, guión, argumento.” No en el contexto. ¿Tal vez “posibilidad, hipótesis”? Releyó la primera frase y con el índice de la mano izquierda (un accidente infantil le había paralizado la derecha) escribió a gran velocidad:

*En 1979 el gobierno de México (¿el gobierno mexicano?), último no-comunista que quedaba en América Latina (¿Latinoamérica, Hispanoamérica, Iberoamérica, la América española?), es reemplazado (¿derrocado?) por una junta militar apoyada por China (¿con respaldo chino?)*

Al terminar Andrés leyó el párrafo en voz alta: —“que quedaba”, suena horrible. Hay dos “pores” seguidos. E “ina-ina”. Qué prosa. Cada vez traduzco peor—. Sacó la hoja y bajo el antebrazo derecho la prensó contra la mesa para romperla con la mano izquierda. Sonó el teléfono.

—Diga.

—Buenas tardes. ¿Puedo hablar con el señor Quintana?

—Sí, soy yo.

—Ah, quihúbole, Andrés, como estás, qué me cuentas.

—Perdón... ¿quién habla?

—¿Ya no me reconoces? Claro, hace siglos que no conversamos. Soy Arbeláez y te voy a dar lata como siempre.

—Ricardo, hombre, qué gusto, qué sorpresa. Llevaba años sin saber de ti.

—Es increíble todo lo que me ha pasado. Ya te contaré cuando nos reunamos. Pero antes déjame decirte que me embarqué en un proyecto sensacional y quiero ver si cuento contigo.

—Sí, cómo no. ¿De qué se trata?

—Mira, es cuestión de reunirnos y conversar. Pero te adelanto algo a ver si te animas. Vamos a sacar una revista como no hay otra en *Mexiquito*. Aunque es difícil calcular estas cosas, creo que va a salir algo muy especial.

—¿Una revista literaria?

—Bueno, en parte. Se trata de hacer una especie de *Esquire* en español. Mejor dicho, una mezcla de *Esquire*, *Playboy*, *Penthouse* y *The New Yorker* —¿no te parece una locura?— pero desde luego con una proyección *latina*.

—Ah, pues muy bien —dijo Andrés en el tono más desganado.

—¿Verdad que es buena onda el proyecto? Hay dinero, anunciantes, distribución, equipo: todo. Meteremos publicidad distinta según los países y vamos a imprimir en Panamá. Queremos que en cada número haya reportajes, crónicas, entrevistas, caricaturas, críticas, humor, secciones fijas, un “desnudo del mes” y otras dos encueradas, por supuesto, y también un cuento inédito escrito en español.

—Me parece estupendo.

—Para el primero se había pensado *comprarle* uno a *Gabo*... No estuve de acuerdo: insistí en que debíamos lanzar con proyección continental a un autor mexicano, ya que la revista se hace aquí en *Mexiquito*, tiene ese defecto, ni modo. Desde luego, pensé en ti, a ver si nos haces el honor.

—Muchas gracias, Ricardo, no sabes cuánto te agradezco.

—Entonces ¿aceptas?

—Sí, claro... Lo que pasa es que no tengo ningún cuento nuevo... En realidad hace mucho que no escribo.

—¡No me digas! ¿Y eso?

—Pues... Problemas, chamba, desaliento... En fin, lo de siempre.

—Mira, olvídate de todo y siéntate a pensar en tu relato ahora mismo. En cuanto esté me lo traes. Supongo que no tardarás mucho. Queremos sacar el primer número en diciembre para salir con todos los anuncios de fin de año... A ver: ¿a qué estamos...? 12 de agosto... Sería perfecto que me lo entregaras... el día primero no se trabaja, es el informe presidencial... el 2 de septiembre ¿te parece bien?

—Pero, Ricardo, sabes que me tardo siglos con un cuento... Hago diez o doce versiones... Mejor dicho: *me tardaba, hacía*.

—Oye, debo decirte que por primera vez en este pinche país se trata de pagar bien, como se merece, un texto literario. Al nivel internacional no es gran cosa, pero con base en lo que suelen darte en *Mexiquito* es una fortuna... He pedido para ti mil quinientos dólares.

—¿Mil quinientos dólares por un cuento?

—No está nada mal ¿verdad? Ya es hora de que se nos quite lo subdesarrollados y aprendamos a cobrar nuestro trabajo... De manera, mi querido Ricardo [sic], que te me vas a poniendo a escribir en este instante. Toma mis datos, por favor.

Andrés apuntó la dirección y el teléfono en la esquina superior derecha de un periódico en el que se leía: HAY QUE FORTALECER LA SITUACIÓN PRIVILEGIADA QUE TIENE MÉXICO DENTRO DEL TURISMO MUNDIAL. Abundó en expresiones de gratitud hacia Ricardo. No quiso continuar la traducción. Ansiaba la llegada de su esposa para contarle del milagro.

Hilda se asombró: Andrés no estaba quejumbroso y desesperado como siempre. Al ver su entusiasmo no quiso disuadirlo, por más que la tentativa de empezar y terminar el cuento en una

sola noche le parecía condenada al fracaso. Cuando Hilda se fue a dormir Andrés escribió el título, LA FIESTA BRAVA, y las primeras palabras: “La tierra parece ascender”.

Llevaba años sin trabajar de noche con el pretexto de que el ruido de la máquina molestaba a sus vecinos. En realidad, tenía mucho sin hacer más que traducciones y prosas burocráticas. Andrés halló de niño su vocación de cuentista y quiso dedicarse sólo a este género. De adolescente, su biblioteca estaba formada sobre todo por colecciones de cuentos. Contra la dispersión de sus amigos él se enorgullecía de casi no leer poemas, novelas, ensayos, dramas, filosofía, historia, libros políticos y frecuentar en cambio los cuentos de los grandes narradores vivos y muertos.

Durante algunos años Andrés cursó la carrera de arquitectura, obligado como hijo único a seguir la profesión de su padre. Por las tardes iba como oyente a las clases de Filosofía y Letras que pudieran ser útiles para su formación como escritor. En la Ciudad Universitaria recién inaugurada Andrés conoció al grupo de la revista *Trinchera*, impresa en papel sobrante de un diario de nota roja, y a su director Ricardo Arbeláez, que sin decirlo actuaba como maestro de esos jóvenes.

Ya cumplidos los treinta y varios años después de haberse titulado en Derecho, Arbeláez quería doctorarse en literatura y convertirse en el gran crítico que iba a establecer un nuevo orden en las letras mexicanas. En la Facultad y en el Café de las Américas hablaba sin cesar de sus proyectos: una nueva historia literaria a partir de la estética marxista y una *gran novela* capaz de representar para el México de aquellos años lo que *En busca del tiempo perdido* significó para Francia. Él insinuaba que había roto con su familia aristocrática, una mentira a todas luces, y por tanto haría su libro con verdadero conocimiento de causa. Hasta entonces su obra se limitaba a reseñas siempre adversas y a textos contra el PRI y el gobierno de Ruiz Cortines.

Ricardo era un misterio aun para sus más cercanos amigos. Se murmuraba que tenía esposa e hijos y, contra sus ideas, trabajaba por las mañanas en el bufete de un *abogángster*, defensor de los indefendibles y famoso por sus escándalos. Nadie lo visitó nunca en su oficina ni en su casa. La vida pública de Arbeláez empezaba a las cuatro de la tarde en la Ciudad Universitaria y terminaba a las diez de la noche en el Café de las Américas.

Andrés siguió las enseñanzas del maestro y publicó sus primeros cuentos en *Trinchera*. Sin renunciar a su actitud crítica ni a la exigencia de que sus discípulos escribieran la mejor prosa y el mejor verso posibles, Ricardo consideraba a Andrés “el cuentista más prometedor de la nueva generación”. En su balance literario de 1958 hizo el elogio definitivo: “Para narrar, nadie como Quintana”.

Su preferencia causó estragos en el grupo. A partir de entonces Hilda se fijó en Andrés. Entre todos los de *Trinchera* sólo él sabía escucharla y apreciar sus poemas. Sin embargo, no había intimado con ella porque Hilda estaba siempre al lado de Ricardo. Su relación jamás quedó clara. A veces parecía la intocada discípula y admiradora de quien les indicaba qué leer, qué opinar, cómo escribir, a quién admirar o detestar. En ocasiones, a pesar de la diferencia de edades, Ricardo la trataba como a una novia de aquella época y de cuando en cuando todo indicaba que tenían una relación mucho más íntima.

Arbeláez pasó unas semanas en Cuba para hacer un libro, que no llegó a escribir, sobre los primeros meses de la revolución. Insinuó que él había presentado a Ernesto Guevara y a Fidel Castro y en agradecimiento ambos lo invitaban a celebrar el triunfo. Esta mentira, pensó Andrés, comprobaba que Arbeláez era un mitómano. Durante su ausencia, Hilda y Quintana se vieron todos los días y a toda hora. Convencidos de que no podrían separarse, decidieron hablar con Ricardo en cuanto volviera de Cuba.

La misma tarde de la conversación en el café Palermo, el 28 de marzo de 1959, las fuerzas armadas rompieron la huelga ferroviaria y detuvieron a su líder, Demetrio Vallejo. Arbeláez no objetó la unión de sus amigos pero se apartó de ellos y no volvió a Filosofía y Letras. Los amores de Hilda y Andrés marcaron el fin del grupo y la muerte de *Trinchera*.

En febrero de 1960 Hilda quedó embarazada. Andrés no dudó un instante en casarse con ella. La madre (a quien el marido había abandonado con dos hijas pequeñas) aceptó el matrimonio como un mal menor. Los señores Quintana lo consideraron una equivocación: a punto de cumplir veinticinco años Andrés dejaba los estudios cuando ya sólo le faltaba presentar la tesis y no podría sobrevivir como escritor. Ambos eran católicos y miembros del Movimiento Familiar Cristiano. Se estremecían al pensar en un aborto, una madre soltera, un hijo sin padre. Resignados, obsequiaron a los nuevos esposos algún dinero y una casitaseudocolonial de las que el arquitecto había construido en Coyoacán con materiales de las demoliciones en la ciudad antigua.

Andrés, que aún seguía trabajando cada noche en sus cuentos y se negaba a publicar un libro, nunca escribió notas ni reseñas. Ya que no podía dedicarse al periodismo, mientras intentaba abrirse paso como guionista de cine tuvo que redactar las memorias de un general revolucionario. Ningún *script* satisfizo a los productores. Por su parte Arbeláez empezó a colaborar cada semana en *México en la Cultura*. Durante un tiempo sus críticas feroces fueron muy comentadas.

Hilda perdió al niño en el sexto mes de embarazo. Quedó incapacitada para concebir, abandonó la Universidad y nunca más volvió a hacer poemas. El general murió cuando Andrés iba a la mitad del segundo volumen. Los herederos cancelaron el proyecto. En 1961 Hilda y Andrés se mudaron a un sombrío departamento interior de la colonia Roma. El alquiler de su casa en Coyoacán completaría lo que ganaba Andrés traduciendo libros para una empresa que fomentaba el panamericanismo, la Alianza para el Progreso y la imagen de John Fitzgerald Kennedy. En el *Suplemento* por excelencia de aquellos años Arbeláez (sin mencionar a Andrés) denunció la casa editorial como tentáculo de la CIA. Cuando la inflación pulverizó su presupuesto, las amistades familiares obtuvieron para Andrés la plaza de corrector de estilo en la Secretaría de Obras Públicas. Hilda quedó empleada, como su hermana, en la *boutique* de Madame Marnat en la Zona Rosa.

En 1962 Sergio Galindo, en la serie Ficción de la Universidad Veracruzana, publicó *Fabulaciones*, el primer y último libro de Andrés Quintana. *Fabulaciones* tuvo la mala suerte de salir al mismo tiempo y en la misma colección que la segunda obra de Gabriel García Márquez, *Los funerales de la Mamá Grande*, y en los meses de *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*. Se vendieron ciento treinta y cuatro de sus dos mil ejemplares y Andrés compró otros setenta y cinco. Hubo una sola reseña escrita por Ricardo en el nuevo suplemento *La Cultura en México*. Andrés le mandó una carta de agradecimiento. Nunca supo si había llegado a manos de Arbeláez.

Después las revistas mexicanas dejaron durante mucho tiempo de publicar narraciones breves y el auge de la novela hizo que ya muy pocos se interesaran por escribirlas. Edmundo Valadés inició *El Cuento* en 1964 y reprodujo a lo largo de varios años algunos textos de *Fabulaciones*. Joaquín Díez-Canedo le pidió una nueva colección para la Serie del Volador de su editorial Joaquín Mortiz. Andrés le prometió al subdirector, Bernardo Giner de los Ríos, que en marzo de 1966 iba a entregarle el nuevo libro. Concurrió en vano por la beca del Centro Mexicano de Escritores. Se desalentó, pospuso el volver a escribir para una época en que todos sus problemas se hubieran resuelto e Hilda y su hermana pudiesen independizarse de Madame Marnat y establecer su propio tienda.

Ricardo había visto interrumpida su labor cuando se suicidó un escritor víctima de un comentario. No hubo en el medio nadie que lo defendiera del escándalo. En cambio el *abogángster* salió a los periódicos y argumentó: Nadie se quita la vida por una nota de mala fe; el señor padecía suficientes problemas y enfermedades como para negarse a seguir viviendo. El suicidio y el resentimiento acumulado hicieron que la ciudad se le volviera irrespirable a Ricardo. Al no hallar editor para lo que iba a ser su tesis, tuvo que humillarse a imprimirla por su cuenta. El gran esfuerzo de revisar la novela mexicana halló un solo eco: Rubén Salazar Mallén, uno de los más antiguos críticos, lamentó como finalmente reaccionaria la aplicación dogmática de las teorías de George Lucáks. El rechazo de su modelo a cuanto significaba vanguardismo, fragmentación, alienación, condenaba a Arbeláez a no entender los libros de aquel momento y destruía sus pretensiones de novedad y originalidad. Hasta entonces Ricardo había sido el juez y no el juzgado. Se deprimió pero tuvo la nobleza de admitir que Salazar Mallén acertaba en sus objeciones.

Como tantos que prometieron todo, Ricardo se estrelló contra el muro de México. Volvió por algún tiempo a la Habana y luego obtuvo un puesto como profesor de español en Checoslovaquia. Estaba en Praga cuando sobrevino la invasión soviética de 1968. Lo último que supieron Hilda y Andrés fue que había emigrado a Washington y trabajaba para la OEA. En un segundo pasaron los sesenta, cambió el mundo, Andrés cumplió treinta años en 1966, México era distinto y otros jóvenes llenaban los sitios donde entre 1955 y 1960 ellos escribieron, leyeron, discutieron, aprendieron, publicaron *Trinchera*, se amaron, se apartaron, siguieron su camino o se frustraron.

Sea como fuere, Andrés le decía a Hilda por las noches, mi vocación era escribir y de un modo o de otro la estoy cumpliendo. / Al fin y al cabo las traducciones, los folletos y aun los oficios burocráticos pueden estar tan bien escritos como un cuento ¿no crees? / Sólo por un concepto elitista y arcaico puede creerse que lo único válido es la llamada “literatura de creación” ¿no te parece? / Además no quiero competir con los escritoruelos mexicanos inflados por la publicidad; noveluchas como las que ahora tanto elogian los seudocríticos que padecemos, yo podría hacerlas de a diez por año ¿verdad? / Hilda, cuando estén hechos polvo todos los libros que hoy tienen éxito en México, alguien leerá *Fabulaciones* y entonces... /

Y ahora por un cuento —el primero en una década, el único posterior a *Fabulaciones*— estaba a punto de recibir lo que ganaba en meses de tardes enteras ante la máquina traduciendo lo que definía como *ilegibros*. Iba a pagar sus deudas de oficina, a comprarse las cosas que le faltaban, a comer en restaurantes, a irse de vacaciones con Hilda. Gracias a Ricardo había recuperado su impulso literario y dejaba atrás los pretextos para ocultarse su fracaso esencial:

En el subdesarrollo no se puede ser escritor. / Estamos en 1971: el libro ha muerto: nadie volverá a leer nunca: ahora lo que me interesa son los *mass media*. / Bueno, cuando se trata de escribir todo sirve, no hay trabajo perdido: de mi experiencia burocrática, ya verás, saldrán cosas. /

Con el índice de la mano izquierda escribió “los arrozales flotan en el aire” y prosiguió sin detenerse. Nunca antes lo había hecho con tanta fluidez. A las cinco de la mañana puso el punto final en “entre los dos volcanes”. Leyó sus páginas y sintió una plenitud desconocida. Cuando se fue a dormir se había fumado una cajetilla de Viceroy y bebido cuatro coca colas pero acaba de terminar LA FIESTA BRAVA.

Andrés se levantó a las once. Se bañó, se afeitó y llamó por teléfono a Ricardo.

—No puede ser. Ya lo tenías escrito.

—Te juro que no. Lo hice anoche. Voy a corregirlo y a pasarlo en limpio. A ver qué te parece. Ojalá funcione. ¿Cuándo te lo llevo?

—Esta misma noche si quieres. Te espero a las nueve en mi oficina.

—Muy bien. Allí estaré a las nueve en punto. Ricardo, de verdad, no sabes cuánto te lo agradezco.

—No tienes nada que agradecerme, Andrés. Te mando un abrazo.

Habló a Obras Públicas para disculparse por su ausencia ante el jefe del departamento. Hizo cambios a mano y reescribió el cuento a máquina. Comió un sándwich de mortadela casi verdosa. A las cuatro emprendió una última versión en papel bond de Kimberly Clark. Llamó a Hilda a la *boutique* de Madame Marnat. Le dijo que había terminado el cuento e iba a entregárselo a Arbeláez. Ella le contestó:

—De seguro vas a llegar tarde. Para no quedarme sola iré al cine con mi hermana.

—Ojalá pudieran ver *Ceremonia secreta*. Es de Joseph Losey.

—Sí, me gustaría. ¿No sabes en qué cine la pasan? Bueno, te felicito por haber vuelto a escribir. Que te vaya bien con Ricardo.

A las ocho y media Andrés subió al metro en la estación Insurgentes. Hizo el cambio en Balderas, descendió en Juárez y llegó puntual a la oficina. La secretaria era tan hermosa que él se avergonzó de su delgadez, su baja estatura, su ropa gastada, su mano tullida. A los pocos minutos la joven le abrió las puertas de un despacho iluminado en exceso. Ricardo Arbeláez se levantó del escritorio y fue a su encuentro para abrazarlo.

Doce años habían pasado desde aquel 28 de marzo de 1959. Arbeláez le pareció irreconocible con el traje de Shantung azul-turquesa, las patillas, el bigote, los anteojos sin aro, el pelo entrecano. Andrés volvió a sentirse fuera de lugar en aquella oficina de ventanas sobre la alameda y paredes cubiertas de fotomurales con viejas litografías de la ciudad.

Se escrutaron por unos cuantos segundos. Andrés sintió forzada la actitud antinostálgica de *Como decíamos ayer*, que adoptaba Ricardo. Ni una palabra acerca de la vieja época, ninguna pregunta sobre Hilda, ni el menor intento de ponerse al corriente y hablar de sus vidas durante el largo tiempo en que dejaron de verse. Creyó que la cordialidad telefónica no tardaría en romperse.

Me traje a su terreno. / Va a demostrarme su poder. / Él ha cambiado. / Yo también. / Ninguno de los dos es lo que quisiera haber sido. / Ambos nos traicionamos a nosotros mismos. / ¿A quién le fue peor?

Para romper la tensión Arbeláez lo invitó a sentarse en el sofá de cuero negro. Se colocó frente a él y le ofreció un Benson & Hedges (antes fumaba Delicados). Andrés sacó del portafolios LA FIESTA BRAVA. Ricardo apreció la mecanografía sin una sola corrección manuscrita. Siempre lo admiraron los originales impecables de Andrés, tanto más asombrosos porque estaban hechos a toda velocidad y con un solo dedo.

—Te quedó de un tamaño perfecto. Ahora, si me permites un instante, voy a leerlo con Mr. Hardwick, el *editor-in-chief* de la revista. Es de una onda muy padre. Trabajó en *Time Magazine*. ¿Quieres que te presente con él?

—No, gracias. Me da pena.

—¿Pena por qué? Sabe de ti. Te está esperando.

—No hablo inglés.

—¡Cómo! Pero si has traducido *miles* de libros.

—Quizá por eso mismo.

—Sigues tan raro como siempre. ¿Te ofrezco whisky, un café? Pídele a Viviana lo que deseas.

Al quedarse solo Andrés hojeó las publicaciones que estaban en la mesa frente al sofá y se detuvo en un anuncio:

*Located on 150 000 feet of Revolcadero Beach and rising 16 stories like an Aztec Pyramid, the \$40 million Acapulco Princess Hotel and Club de Golf opened as this jet-set resort's largest and most lavish yet... One of the most spectacular hotels you will ever see, it has a lobby modeled like an Aztec temple with sunlight and moonlight filtering through the translucent roof. The 20 000 feet lobby's atrium is completed by 60 feet palm-trees, a flowing lagoon and Mayan sculpture.*

Pero estaba inquieto, no podía concentrarse. Miró por la ventana la Alameda sombría, la misteriosa ciudad, sus luces indescifrables. Sin que él se lo pidiera Viviana entró a servirle café y luego a despedirse y a desearle suerte con una amabilidad que lo aturdió aún más. Se puso de pie, le estrechó la mano, hubiera querido decirle algo pero sólo acertó a darle las gracias. Se había tardado en reconocer lo más evidente: la muchacha se parecía a Hilda, a Hilda en 1959, a Hilda con ropa como la que vendía en la *boutique* de Madame Marnat pero no alcanzaba a comprarse. Alguien, se dijo Andrés, con toda seguridad la espera en la entrada del edificio. / Adiós, Viviana, no volveré a verte.

Dejó enfriarse el café y volvió a observar los fotomurales. Lamentó la muerte de aquella ciudad de México. Imaginó el relato de un hombre que de tanto mirar una litografía termina en su interior, entre personajes de otro mundo. Incapaz de salir, ve desde 1855 a sus contemporáneos que lo miran inmóvil y unidimensional una noche de septiembre de 1971.

En seguida pensó: Ese cuento no es mío, / otro lo ha escrito, / acabo de leerlo en alguna parte. / O tal vez no: lo he inventado aquí en esta extraña oficina, situada en el lugar menos idóneo para una revista con tales pretensiones. / En realidad me estoy evadiendo: aún no asimilo el encuentro con Ricardo. /

¿Habrà dejado de pensar en Hilda? / ¿Le seguiría gustando si la viera tras once años de matrimonio con el fiasco más grande de su generación? / “Para fracasar nadie como Quintana”, escribiría ahora si hiciera un balance de la narrativa actual. / ¿Cuáles fueron sus verdaderas relaciones con Hilda? / ¿Por qué ella sólo ha querido contarme vaguedades acerca de la época que pasó con Ricardo? / ¿Me tendieron una trampa, me cazaron para casarme a fin de que él, en teoría, pudiera seguir libre de obligaciones domésticas, irse de México, realizarse como escritor en vez de terminar como un burócrata que traduce *ilegibros* pagados a trasmano por la CIA? / ¿No es vil y canalla desconfiar de la esposa que ha resistido a todas mis frustraciones y depresiones para seguir a mi lado? ¿No es un crimen calumniar a Ricardo, mi maestro, el amigo que por simple generosidad me tiende la mano cuando más falta me hace? /

Y ¿habrá escrito su novela Ricardo? / ¿La llegará a escribir algún día? / ¿Por qué el director de *Trinchera*, el crítico implacable de todas las corrupciones literarias y humanas, se halla en esta oficina y se dispone a hacer una revista que ejemplifica todo aquello contra lo que luchamos en nuestra juventud? / ¿Por qué yo mismo respondí con tal entusiasmo a una oferta sin explicación lógica posible? /

¿Tan terrible es el país, tan terrible es el mundo, que en él todas las cosas son corruptas o corruptoras y nadie puede salvarse? / ¿Qué pensará de mí Ricardo? / ¿Me aborrece, me envidia, me desprecia? / ¿Habrà alguien capaz de envidiarme en mis humillaciones y fracasos? / Cuando menos tuve la fuerza necesaria para hacer un libro de cuentos. Ricardo no. / Su elogio de

*Fabulaciones* y ahora su oferta, desmedida para un escritor que ya no existe, ¿fueron gentilezas, insultos, manifestaciones de culpabilidad o mensajes cifrados para Hilda? / El dinero prometido ¿paga el talento de un narrador a quien ya nadie recuerda? / ¿O es una forma de ayudar a Hilda al saber (¿por quién? ¿tal vez por ella misma?) de la rancia convivencia, las dificultades conyugales, el malhumor del fracasado, la burocracia devastadora, las ineptas traducciones de lo que no se leerá nunca, el horario mortal de Hilda en la *boutique* de Madame Marnat?

Dejó de hacerse preguntas sin respuesta, de dar vueltas por el despacho alfombrado, de fumar un Viceroy tras otro. Miró su reloj: Han pasado casi dos horas. / La tardanza es el peor augurio. / ¿Por qué este procedimiento insólito cuando lo habitual es dejarle el texto al editor y esperar sus noticias para dentro de quince días o un mes? / ¿Cómo es posible que permanezcan hasta medianoche con el único objeto de decidir ahora mismo sobre una colaboración más entre las muchas solicitadas para una revista que va a salir en diciembre?

Cuando se abrió de nuevo la puerta por la que había salido Viviana y apareció Ricardo con el cuento en las manos, Andrés se dijo: / Ya viví este momento. / Puedo recitar la continuación. /

—Andrés, perdóname. Nos tardamos siglos. Es que estuvimos dándole vueltas y vueltas a tu *historia*.

También en el recuerdo imposible de Andrés, Ricardo había dicho *historia*, no *cuento*. Un anglicismo, desde luego. / No importa. / Una traducción mental de *story*, de *short story*. / Sin esperanza, seguro de la respuesta, se atrevió a preguntar:

—¿Y qué les pareció?

—Mira, no se cómo decírtelo. Tu narración me gusta, es interesante, está bien escrita... Sólo que, como en *mexiquito* no somos profesionales, no estamos habituados a hacer cosas sobre pedido, sin darte cuenta bajaste el nivel, te echaste algo como para otra revista, no para la nuestra. ¿Me explico? LA FIESTA BRAVA resulta un *maquinazo*, tienes que reconocerlo. Muy digno, como siempre fueron tus cuentos, y a pesar de todo un *maquinazo*. Sólo Chejov y Maupassant pudieron hacer un gran cuento en tan poco tiempo.

Andrés hubiera querido decirle: / Lo escribí en unas horas, lo pensé años enteros. / Sin embargo no contestó. Miró azorado a Ricardo y en silencio se reprochó: / Me duele menos perder el dinero que el fracaso literario y la humillación ante Arbeláez. / Pero ya Ricardo continuaba:

—De verdad créemelo, no sabes cuánto lamento esta situación. Me hubiera encantado que Mr. Hardwick aceptara LA FIESTA BRAVA. Ya ves, fuiste el primero a quien le hablé.

—Ricardo, las excusas salen sobrando: Di que no sirve y se acabó. No hay ningún problema.

El tono ofendió a Arbeláez. Hizo un gesto para controlarse y añadió:

—Sí hay problemas. Te falta precisión. No se ve al personaje. Tienes párrafos confusos —el último, por ejemplo— gracias a tu capricho de sustituir por comas los demás signos de puntuación. ¿Vanguardismo a estas alturas? Por favor, Andrés, estamos en 1971, Joyce escribió hace medio siglo. Bueno, si te parece poco, tu anécdota es irreal en el peor sentido. Además eso del “sustrato prehispánico enterrado pero vivo” ya no aguanta, en serio ya no aguanta. Carlos Fuentes agotó el tema. Desde luego, tú lo ves desde un ángulo distinto, pero de todos modos... El asunto se complica porque empleas la segunda persona, un recurso que hace mucho perdió su novedad y acentúa el parecido con *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*. Sigues en 1962, tal parece.

—Ya todo se ha escrito. Cada cuento sale de otro cuento. Pero, en fin, tus objeciones son irrefutables excepto en lo de Fuentes. Jamás he leído un libro suyo. No leo literatura mexicana... Por higiene mental. —Andrés comprendió tarde que su arrogancia de perdedor sonaba a hueco.

—Pues te equivocas. Deberías leer a los que escriben junto a ti... Mira, LA FIESTA BRAVA me recuerda también un cuento de Cortázar.

—¿"La noche boca arriba"?

—Exacto.

—Puede ser.

—Y ya que hablamos de antecedentes, hay un texto de Rubén Darío: "Huitzilopochtli". Es de lo último que escribió. Un relato muy curioso de un gringo en la revolución mexicana y de unos ritos prehispánicos.

—¿Escribió cuentos Darío? Creí que sólo había sido poeta... Bueno, pues me retiro, desaparezco.

—Un momento: falta el colofón. A Mr. Hardwick la trama le pareció burda y tercermundista, de un antiyanquismo barato. Puro lugar común. Encontró no sé cuántos símbolos.

—No hay ningún símbolo. Todo es directo.

—El final sugiere algo que no está en el texto y que, si me perdonas, considero estúpido.

—No entiendo.

—Es como si quisieras ganarte a los *acelerados* de la Universidad o tuvieras nostalgia de nuestros ingenuos tiempos en *Trinchera*: "México será la tumba del imperialismo norteamericano, del mismo modo que en el siglo XIX hundió las aspiraciones de Luis Bonaparte, Napoleón III". ¿No es así? Discúlpame, Andrés, te equivocaste. Mr. Hardwick también está contra la guerra de Vietnam, por supuesto, y sabes que en el fondo mi posición no ha variado: cambió el mundo ¿no es cierto? Pero, Andrés, en qué cabeza cabe, a quién se le ocurre traer a una revista con fondos de allá arriba un cuento en que proyectas deseos —conscientes, inconscientes o subconscientes— de ahuyentar el turismo y de chingarte a los gringos. ¿Prefieres a los rusos? Yo los vi entrar en Praga para acabar con el único socialismo que hubiera valido la pena.

—Quizá tengas razón. A lo mejor yo solo me puse la trampa.

—Puede ser, *who knows*. Pero mejor no psicoanalicemos porque vamos a concluir que tal vez tu cuento es una agresión disfrazada en contra mía.

—No, cómo crees —Andrés fingió reír con Ricardo, hizo una pausa y añadió—: Bueno, muchas gracias de cualquier modo.

—Por favor, no lo tomes así, no seas absurdo. Espero otra cosa tuya aunque no sea para el primer número. Andrés, esta revista no trabaja a la mexicana: lo que se encarga se paga. Aquí tienes: son doscientos dólares nada más, pero algo es algo.

Ricardo tomó de su cartera diez billetes de veinte dólares. Andrés pensó que el gesto lo humillaba y no extendió la mano para recibirlos.

—No te sientas mal aceptándolos. Es la costumbre en Estados Unidos. Ah, si no te molesta, fírmame este recibo y déjame unos días tu original para mostrárselo al administrador y justificar el pago. Después te lo mando con un *office boy*, porque el correo en *este país*...

—Muy bien. Gracias de nuevo. Intentaré traerte alguna otra cosa.

—Tómate tu tiempo y verás como al segundo intento habrá suerte. Los gringos son muy profesionales, muy perfeccionistas. Si mandan rehacer tres veces una nota de libros, imagínate lo que exigen de un cuento. Oye, el pago no te compromete a nada: puedes meter tu historia en cualquier revista *local*.

—Para qué. No sirvió. Mejor nos olvidamos del asunto... ¿Te quedas?

—Sí, tengo que hacer unas llamadas.

—¿A esta hora? Ya es muy tarde. ¿No?

—Tardísimo, pero mientras orbitamos la revista hay que trabajar a marchas forzadas... Andrés, te agradezco mucho que hayas cumplido el encargo y por favor saludame a Hilda.

—Gracias, Ricardo. Buenas noches.

Salió al pasillo en tinieblas en donde sólo ardían las luces en el tablero del elevador. Tocó el timbre y poco después se abrió la jaula luminosa. Al llegar al vestíbulo le abrió la puerta de la calle un velador soñoliento, la cara oculta tras una bufanda. Andrés regresó a la noche de México. Fue hasta la estación Juárez y bajó a los andenes solitarios.

Abrió el portafolios en busca de algo para leer mientras llegaba el metro. Encontró la única copia al carbón de LA FIESTA BRAVA. La rompió y la arrojó al basurero. Hacía calor en el túnel. De pronto lo bañó el aire desplazado por el convoy que se detuvo sin ruido. Subió, hizo otra vez el cambio en Balderas y tomó asiento en una banca individual. Sólo había tres pasajeros adormilados. Andrés sacó del bolsillo el fajo de dólares, lo contempló un instante y lo guardó en el portafolios. En el cristal de la puerta miró su reflejo impreso por el juego entre la luz del interior y las tinieblas del túnel.

/ Cara de imbécil. / Si en la calle me topara conmigo mismo sentiría un infinito desprecio. / Cómo pude exponerme a una humillación de esta naturaleza. / Cómo voy a explicársela a Hilda. / Todo es siniestro. / Por qué no chocará el metro. / Quisiera morirme. /

Al ver que los tres hombres lo observaban Andrés se dio cuenta de que había hablado casi en voz alta. Desvió la mirada y para ocuparse en algo recorrió el cierre del portafolios y cambió de lugar los dólares.

Bajó en la estación Insurgentes. Los magnavoces anunciaban el último viaje de esa noche. Todas las puertas iban a cerrarse. De paso leyó una inscripción grabada a punta de compás sobre un anuncio de Coca Cola: ASESINOS, NO OLVIDAMOS TLATELOLCO Y SAN COSME. / debe decir: “*ni San Cosme*”, / corrigió Andrés mientras avanzaba hacia la salida. Arrancó el tren que iba en dirección de Zaragoza. Antes de que el convoy adquiriera velocidad, Andrés advirtió entre los pasajeros del último vagón a un hombre de camisa verde y aspecto norteamericano.

El capitán Keller ya no alcanzó a escuchar el grito que se perdió en la boca del túnel. Andrés Quintana se apresuró a subir las escaleras en busca de aire libre. Al llegar a la superficie, con su única mano hábil empujó la puerta giratoria. No pudo ni siquiera abrir la boca cuando lo capturaron los tres hombres que estaban al acecho.