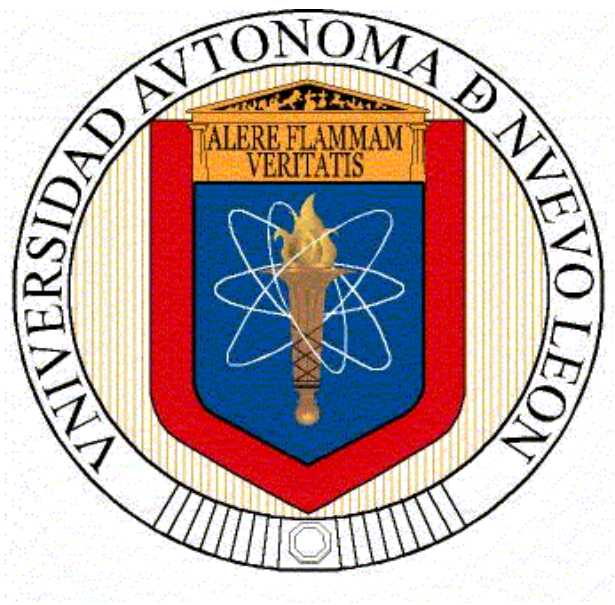


**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**



TESIS

**JUAN JOSÉ ARREOLA EN LENGUA INGLESA: DE LA
RECEPCIÓN A LA TRADUCCIÓN**

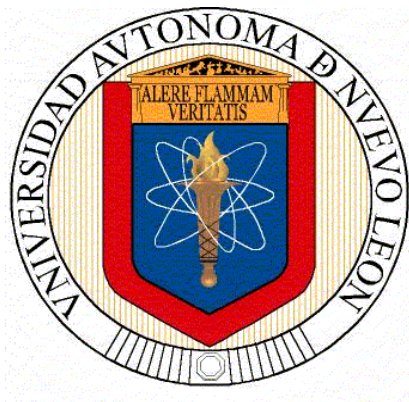
PRESENTA

JESÚS ERBEY MENDOZA NEGRETE

**PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN FILOSOFÍA CON ACENTUACIÓN EN ESTUDIOS DE
LA CULTURA**

JULIO, 2018

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO**



TESIS

**JUAN JOSÉ ARREOLA EN LENGUA INGLESA: DE LA
RECEPCIÓN A LA TRADUCCIÓN**

PRESENTA

JESÚS ERBEY MENDOZA NEGRETE

**PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN FILOSOFÍA CON ACENTUACIÓN EN ESTUDIOS DE LA
CULTURA**

**DIRECTOR DE TESIS
DR. JOSÉ JAVIER VILLARREAL ÁLVAREZ-TOSTADO**

JULIO, 2018

AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIA

Agradezco a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León por todo el apoyo que se me brindó para la realización de este doctorado. Agradezco también al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) por otorgarme la “Beca Nacional” la cual hizo posible la realización de la presente investigación. Agradezco, asimismo, a la Universidad Autónoma de Chihuahua, por su apoyo en las diferentes etapas de este proyecto.

Al Doctor José Javier Villarreal Álvarez-Tostado, director del proyecto, agradezco la pasión y la sabiduría con las cuales guío mis pasos para dar culminación a este trabajo. Al Doctor Iram Isaí Evangeista Ávila, codirector del proyecto, agradezco su apoyo y su amistad incansable y constante en cada una de las etapas de mis estudios doctorales. A la Doctora María Elena Madrigal, agradezco la paciencia y los invaluable conocimientos compartidos durante mi estancia en El Colegio de México.

Ezra, mon petit garçon, mi pequeño gran Aleph, this has always been for you.

RESUMEN

Arreola es considerado un autor canónico y su obra, como un hito en las letras mexicanas e hispanoamericanas. Sin embargo, si bien el reconocimiento que ha tenido en otras latitudes, en forma de traducción, es también notable, su recepción ha sido diversa. En México e hispanoamérica es considerado, fundamentalmente, como un autor que, a través de su poética, redirigió el rumbo de la cuentística. En lengua inglesa, en cambio, ha sido interpretado como un autor cuyo rasgo más característico es el del humor. La presente investigación lleva a cabo una revisión en la bibliografía disponible, tanto en lengua española como en lengua inglesa, en torno a la obra del jalisciense para dar cuenta de ello. Asimismo, el estudio lleva a cabo un análisis crítico comparativo de tres versiones en inglés del texto que ha sido considerado como más sobresaliente y representativo de nuestro autor: “El guardagujas”, “The Switchman”. En dicho análisis se comparan las versiones de Schade (1964), Finke (1986) y Belitt (2000) con el objetivo de distinguir cómo manifiestan cada una de ellas los cinco rasgos más característicos de la obra de nuestro autor según la recepción en lengua inglesa: el humor, el absurdo, el cosmopolitismo, y lo fantástico y lo irreal. La investigación concluye que la versión de Belitt enfatiza significativamente, y por encima de las otras dos versiones y de las otras cuatro categorías, la percepción de Arreola como humorista.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
1. MARCO TEÓRICO: TRADUCTOLOGÍA, EL ESTUDIO SISTEMATIZADO DE LA TRADUCCIÓN.....	13
2. METODOLOGÍA: CRÍTICA DE LA TRADUCCIÓN	47
3. CINCO ELEMENTOS EN LA OBRA DE JUAN JOSÉ ARREOLA	53
3.1. Juan José Arreola en el polisistema en lengua inglesa	53
3.2. Juan José Arreola en el polisistema mexicano e hispanoamericano.....	62
4. “THE SWITCHMAN”: LAS VERSIONES DE SCHADE, FINKE Y BELITT	72
4.1. “El guardagujas”	72
4.2. El humor	74
4.3. El absurdo	125
4.4. El cosmopolitismo	155
4.5. Lo fantástico y lo irreal	177
5. RESULTADOS: LA RELACIÓN ENTRE LA RECEPCIÓN DEL POLISISTEMA EN LENGUA INGLESA Y LAS TRES VERSIONES	188
CONCLUSIONES.....	192
BIBLIOGRAFÍA	199

INTRODUCCIÓN

“Una vez en el tren, su vida tomará efectivamente un rumbo. ¿Qué importa si ese rumbo no es el de T.?”
Juan José Arreola, “El guardaguasas”

Errar significa no dar en el blanco, no acertar. Erramos cuando intenciones y resultados no coinciden. Pero errar también significa vagar y divagar: trasladarnos de un lugar a otro, de una idea a otra, sin rumbo fijo, claro o definitivo. Transcurrir sin más. El error es el hijo ilegítimo de la intención. Sólo hay error cuando hay intención: sin esta, aquel no puede ocurrir. Si erro es porque mis actos o mis ideas tenían una intención y esta no se cumplió. El fracaso es entonces en cuanto al objetivo, al plan. Mas en ese fracaso, sucedió algo diferente a lo previsto, aunque no necesariamente indeseable. Erramos: llegamos a un sitio más allá de nuestras intenciones, pero llegamos a alguna parte. Esta perspectiva pone al acierto y al desacierto en un plano similar. Ambos llevan a un descubrimiento: a dónde es posible llegar al seguir el rumbo que se tomó y desde el punto de partida desde el cual se comenzó. En resumidas cuentas, se descubre a dónde es posible llegar en las circunstancias en las que se realiza el intento.

Al escribir su obra, el autor tiene uno o varios propósitos. Según John Gardner, todo aprendiz de escritor tiene un objetivo central, aún si intenta mantenerlo en secreto incluso de sí mismo: la gloria (200). Independientemente de la poca o mucha ambición, de lo experimentado que sea el autor, o de que su objetivo sea secreto o no, la búsqueda está presente. El éxito o fracaso de la búsqueda, así como las condiciones que condujeron a uno o a otro, es una de las labores del estudio literario. También lo es la identificación de tal objetivo.

Una de las distintas interpretaciones que se han hecho de “El guardagujas”, propone una lectura del relato en la cual se identifica la imagen del escritor frente a la literatura (Castañón y Palafox, 45). El sistema ferroviario se convierte así en el sistema literario. El destino de la obra del autor en dicho sistema es incierto. El objetivo, T. en el relato, podría ser, siguiendo a Gardener, la gloria. La intención bien pudiera cumplirse, pero las estaciones son muchas y el sistema es irregular, complejo e impredecible. Quienes lo constituyen y dirigen también lo son. Una vez en el sistema literario, toda obra toma efectivamente un rumbo: ¿importa realmente si el rumbo no resulta ser el deseado? Si T. es la gloria, como lo propone Gardener en el caso del aprendiz de escritor, el sistema demuestra que la gran mayoría de los autores y sus obras nunca llegan ahí. Si bien T. no es una locación desierta, la mayoría de las obras que se escriben jamás han pasado siquiera cerca. Juan José Arreola alcanzó tal destino. El tren que lo llevó hasta ese punto fue su obra literaria. El vagón al que subió, según concuerdan distintos miembros del sistema, fue precisamente “El guardagujas”, su obra más representativa, o al menos la más comentada y difundida.

El destino de una obra frente al sistema literario, se dijo, es incierto. La literatura, las tradiciones literarias, las literaturas nacionales y locales, así como el modo en que cada una opera, son, de una u otra forma, misteriosas. Cuando el sistema al que llega la obra es extranjero al sistema desde el cual surge de forma originaria, el misterio se torna aún más notorio. “Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio” escribió Borges, “como el que propone una traducción (2001, 181)”. T. ya no es T. Los elementos que lo conforman son otros. Se encuentra en otro lugar. Sus misterios son otros. La obra misma es otra y fue escrita (reescrita, traducida) por otro. Al igual que en el “Romance sonámbulo” de García Lorca, “yo ya no soy yo. Ni mi casa es ya mi casa” (323).

El texto ya es otro texto y su casa, el lugar que lo recibe, sus lectores, el sistema literario en sí, ya es otro. Nos encontramos, entonces, frente a los pormenores del misterio literario a la segunda potencia.

Un texto original, texto fuente (no siempre se trata de una obra original), y un texto traducido, texto meta, no guardan entre sí una relación de identidad. Una etapa del proceso de traducción que es anterior a la traducción misma, muestra por qué no puede haber relación de identidad: la interpretación. Está claro que la traducción y la interpretación son actividades distintas entre sí. El trabajo del traductor consiste en traducir, no en interpretar. No obstante, esta noción es válida sólo hasta cierto punto pues todo traductor es, antes, un lector; y cada lector es, inevitablemente, un intérprete. Para traducir, se debe antes interpretar (Bassnett, 2002, 101). No puede ser de otra forma. Es posible interpretar sin traducir, pero no es posible traducir sin interpretar. Esto resulta claro una vez que se comparan dos traducciones de un mismo texto. Cada versión nueva, pone de manifiesto al contexto desde el cual se traduce a la obra. Y no es que cada traducción subsiguiente, e informada en la o las anteriores sea mejor, sino que cada versión representa una lectura accesible al lugar y al momento en que se produce. Además de que cada versión es individual y, por lo tanto, subjetiva. Cada versión ejemplifica los valores, los cánones, del lugar y del momento en que se traduce. Así, hay una sola *Divina Comedia*; no obstante, hay incontables lecturas (interpretaciones) y, a raíz de ello, incontables traducciones (versiones) de la misma (Bassnett, 2002, 102).

Una traducción no es otra cosa que una refracción del texto que traduce. Una refracción se entiende como la adaptación de una obra literaria a una audiencia distinta a la del original, con la finalidad de influir en la manera como se la percibe a aquella (Lefevere,

2000, 234-35). Desde esta perspectiva, se entiende que toda lectura de una obra es ya una versión de la misma. Así, cualquier traducción no es sino una versión que diferirá necesariamente de la original en distintos niveles. Como resultado, cada traducción que se realice (y que se ha realizado), incluso dentro del mismo idioma¹, es una versión distinta y con distintos intereses de la obra original. De la misma forma en que no hay sino distintas lecturas de un texto, las traducciones no son sino versiones, refracciones, de un mismo texto. Así, es posible situar a la par de ejercicios relacionados con la literatura pero que provienen de distintos y muy variados campos como la lingüística, los estudios literarios (teoría y crítica literaria), la historia, la antropología, la psicología y la economía. (1992, vii). Estas prácticas se encargan de reescribir la literatura, es decir, son formas de reescritura. Como tales, son en gran medida responsables de la recepción general y la supervivencia de obras literarias. De igual forma, contrario a lo que se pudiera llegar a creer, el supuesto valor intrínseco de una obra dada, en realidad ejerce menor influencia en esta recepción y supervivencia que la que ejercen las distintas formas de reescritura, como lo es la traducción (1).

El contexto de recepción de la obra traducida, la cultura meta, no puede ser idéntico al contexto de recepción del original, o cultura fuente. Si cultura fuente y cultura meta, con todos los accidentes y circunstancias históricas, difieren entre sí, sólo podemos esperar que la recepción (interpretación, consumo, valoración, etc.) también difiera. Las distintas versiones de una traducción así diferirán.

En el contexto de las letras mexicanas, la obra de Juan José Arreola apareció como una manifestación literaria que participaba de la tradición desde la cual surgía, a la vez que

¹ Una traducción en el mismo idioma no es propiamente una traducción. Lo que se intenta subrayar aquí es que existen otras formas de enunciar un texto en la misma lengua (puestas en escena, filmes, canciones, trabajos interpretativos, etc.) las cuales reconfiguran el texto fuente.

se presentaba en ella como una expresión individual. En su cuentística convergen tipos textuales tradicionales y no tradicionales. Por un lado encontramos “los géneros consagrados por la tradición literaria”. Por el otro están aquellos “géneros literarios incidentales o subgéneros literarios” así como otras “formas textuales que están al margen e incluso en el polo opuesto de lo que algunos llaman literariedad” (Vázquez, 62). Su obra representó una renovación en las posibilidades del cuento. Su recepción, en general, en México e Hispanoamérica, fue la de un innovador, sobre todo en términos formales. Su acogida en el extranjero, sin embargo, no coincide cabalmente y en los mismos términos con la de casa. Así lo atestiguan los distintos textos producidos en lengua inglesa en torno a su obra². Si bien la traducción al inglés de distintas obras del autor en un momento próximo a su publicación original, así como la posterior retraducción de algunas de ellas, ponen de manifiesto su reconocimiento desde el extranjero, ello no implica que dicho reconocimiento haya sido en las mismas forma y medida. En realidad esto rara vez ocurre, si es que alguna vez lo hace. Una coincidencia en el caso de Arreola fue, precisamente, “El guardagujas”: tanto en casa como en lengua inglesa, este relato ha sido considerado como su obra más representativa.

“El guardagujas” fue llevado por primera ocasión al idioma inglés con el título “The Switchman”. Esta primera aparición es parte de la obra *Confabulario and Other Inventions*, traducción al inglés de *Bestiario, Prosodia, Confabulario y Varia invención*³ de Juan José Arreola. La colección salió a la luz en 1964. La traducción es trabajo de George D. Schade (1923-2010), profesor de Literatura latinoamericana en la Universidad de Austin Texas de 1954 a 1997. A este académico y traductor también le debemos *The Burning*

² Este trabajo sólo contempla la lengua inglesa. La recepción de su obra en otras lenguas, culturas y tradiciones literarias está más allá de las ambiciones de este trabajo.

³ Este es el orden en que aparecen en la publicación.

Plain and Other Stories (1967), antología de cuentos traducidos al inglés de Juan Rulfo⁴. Ambas obras fueron producto de la editorial *University of Texas Press* en Austin, como parte de la colección *The Texas Pan-American Series*, y, asimismo, fueron auspiciada por la fundación Rockefeller a través del programa de traducción Latino Americano (*Latin American translation program*) de la Asociación de Editoriales Universitarias Estadounidenses (*Association of American University Presses*).

El relato fue posteriormente retraducido. Aunque conservan el nombre de la versión de Schade, las versiones subsiguientes presentan diversas variantes con respecto a aquella. Una de estas versiones aparece en *Anthology of Contemporary Latin American Literature* de 1986, y es trabajo de Wayne H. Finke. Finke es profesor asociado de Español y, de 2001 a la fecha, ha fungido como Jefe del Departamento de Lenguas modernas y Literatura comparada en Baurch College en Nueva York (CUNY, *The City University of New York*). Luego, en 2000, aparece *Sun, Stone, and Shadows: Twenty Great Mexican Short Stories*. En esta colección aparece de nueva cuenta “The Switchman”. Ahora la versión es del poeta y traductor Ben Belitt (1911-2003). Belitt fue autor de *Wilderness Stair: Poems 1938-1954* y *Possessions, New and Selected Poems, 1938–1985*, entre otros, y le debemos las traducciones al inglés de tres obras de Federico García Lorca y dos volúmenes de poesía de Pablo Neruda. La versión de Belitt de “The Switchman” presenta variantes con relación a las dos versiones anteriores. Entre estas tres publicaciones, *Confabulario and Other Inventions*, *Anthology of Contemporary Latin American Literature*, y *Sun, Stone, and Shadows: Twenty Great Mexican Short Sotries*, hay poco más de treinta años, y las diferencias que presentan las versiones del relato son dignas de estudio para diversas disciplinas como los estudios de traducción.

⁴ La obra no incluye versión alguna de “La herencia de Matilde Arcángel”.

La recepción de una obra literaria, su acogimiento, su rechazo, su encumbramiento como obra maestra o como obra representativa de una época o una generación, no depende solamente de las características intrínsecas de la misma; en realidad, depende aún más de lo que distintos agentes relacionados con la cultura literaria realizan en torno a la obra. Dichos agentes, como críticos, autores de reseñas, académicos, investigadores, antologadores, etc., son los principales responsables del rumbo y la posición que la obra adquiere. Cuando se trata de obras literarias traducidas, la situación es similar. Por ello, una obra literaria cuya propia tradición la interpreta y la valora de una forma determinada, frecuentemente es interpretada y valorada de un modo distinto al ser introducida en forma de traducción a una tradición literaria distinta. Tal ha sido el caso de la obra arreolina en la lengua inglesa.

La obra cuentística de Juan José Arreola ha sido abordada por distintos agentes en lengua inglesa. Sin embargo, a pesar de que es considerada por algunos como canónica, existen pocas traducciones al inglés de la misma. El trabajo que la mayoría de estos agentes han considerado como el más representativo es “El guardagujas”. Como se señaló anteriormente, la primera versión al inglés de dicho cuento aparece en 1964 en la obra *Confabulario and Other Inventions* con el nombre “The Switchman”. La segunda versión que se conoce (o de la que se dispone) es de 1986 y aparece en *Anthology of Contemporary Latin American Literature*. La versión es de Wayne H. Finke. En 2000, aparece en *Sun, Stone, and Shadows: Twenty Great Mexican Short Stories*, y la versión es de Ben Belitt.

Ante esta situación se propone la siguiente pregunta de investigación:

Pregunta de investigación

Cómo manifiestan cada una de estas versiones la manera en que se ha percibido la obra arreolina en lengua inglesa.

Para dar respuesta a esta interrogante es menester dar cumplimiento a los siguientes objetivos:

- identificar los rasgos más sobresalientes de la obra arreolina de acuerdo a textos críticos y paratextos en lengua inglesa
- determinar la forma en que cada versión ha dado cuenta de dichos rasgos
- identificar a qué responden las diferencias entre las tres versiones.

1. MARCO TEÓRICO: TRADUCTOLOGÍA, EL ESTUDIO SISTEMATIZADO DE LA TRADUCCIÓN

La corta edad de los estudios de traducción, su condición de hermana menor, la ponen en un lugar especial y complicado entre otras disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades las cuales ya han logrado ocupar un lugar reconocido en sentido institucional. Brian Harris hace notar que la palabra “*traslatology*” no ha logrado arraigarse entre la comunidad anglófona de estudiosos de la disciplina como lo hizo su supuesto equivalente en francés, “*traductologie*” (92). Hasta ahora, la manera en la que se ha hecho referencia a la disciplina es como “*translation studies*”. La renuencia, observa Harris, responde, quizá, a que la comunidad científica se rehúsa a considerar a la disciplina como algo científico. Por otra parte, a pesar de que es precisamente por medio de la traducción que la literatura llega “al mundo”, es decir, a través de la traducción es que las distintas obras literarias de la humanidad logran consagrarse y convertirse en clásicos, los estudios de traducción literaria, menciona André Lefevere, no han logrado ocupar un lugar significativo dentro de los estudios de teoría literaria (2000, 233). Y es que no es sino hasta la década de los noventa que la disciplina adquiere autoridad institucional: la publicación de documentos académicos de esta índole, así como la proliferación de programas educativos a nivel internacional lo hizo posible (Venuti, 2000, 333).

La traductología puede definirse, entonces, como el estudio sistematizado de la traducción. En palabras de Hurtado, la traducción es “una práctica, un saber hacer”; por otra parte, la traductología es “una reflexión teórica, un saber”. Así, dice la autora, el traductor es “un profesional *de* la traducción; el traductólogo ejerce una investigación *sobre* la traducción” (151). Harris concuerda con la definición y describe *translatology* como: “The objectively recorded observation and scientific analysis of what translators do, how

they do it, what they produce, and how other people perceive what they do and produce” (94).

Como disciplina institucional, la traductología compartió, durante los ochenta, fundamentos teóricos y metodológicos con otras disciplinas como la lingüística, la crítica literaria, la filosofía, y, principalmente, la comunicación intercultural (Venuti, 2000, 215); durante los noventa, reflejó las tendencias en el desarrollo de algunas disciplinas como la lingüística, (pragmática, análisis del discurso, entre otros) y con la teoría cultural y la teoría literaria (postcolonialismo, sexualidad, globalización) (333). El hecho de que la traductología haya compartido fundamentos con tantas disciplinas, aunado a la concepción del texto traducido como un texto relativamente independiente del original, pareciera apuntar hacia un relativismo en el que todo es válido, a cierta languidez intelectual en la que hay tantas versiones aceptables como situaciones culturales. Y no sólo eso: el relativismo se percibe no solamente en el ámbito de la práctica, es decir, de la traducción, sino que a la vez se asume un relativismo teórico y metodológico, es decir en la traductología como ciencia o disciplina de la cual se parte hacia la práctica. De ahí la suspicacia hacia los estudios sobre la traducción como estudios de carácter científico.

James Holmes delinea, en 1972, el “territorio” de los estudios traducción y propone dos vertientes que a su vez se subdividen en otras. No obstante, si bien la propuesta de Holmes constituye un gran paso en la conformación de la disciplina, ésta ha ido cambiando de manera dinámica, y con el tiempo ha ido revelando cada vez más su carácter interdisciplinario (Panou, 1). En un ejercicio de redefinición, reorganización y refinamiento de elementos constitutivos, Sonia Vandepitte observa que hay ciertos problemas en la categorización de las tipologías en el mapa de Holmes, de manera que replantea el mapa a partir de “la noción de disciplina científica o académica”. Por ello, explica, y puesto que

toda disciplina académica tiene sus propios propósitos, sus propios métodos y su propio objeto (que su vez implicará subdivisiones específicas), propone un nuevo mapa basado en esta tipología:

- la tipología de estudios de traducción con base en el propósito.
- la tipología de estudios de traducción con base en el método que se emplea.
- la tipología de estudios de traducción con base en el tema a cubrir. (573-74).

Al igual que en el mapa de Holmes, cada una de estas categorías se subdivide a su vez en otras. Por ejemplo, en la tipología de estudios de traducción con base en el propósito incluye estudios de tipo descriptivo, explicativo, predictivo, crítico, entre otros. En la tipología de estudios de traducción con base en el método que se emplea aparecen los estudios deductivos, los experimentales, los inductivos, los funcionalistas, etc. En la tipología de estudios de traducción con base en el tema a cubrir se presentan tres tipos: los estudios que se enfocan a un solo objeto, los estudios multi-enfoque y los estudios *umbrella*, los cuales intentan abarcar todos los enfoques (575). Cada enfoque de esta última tipología se subdivide a su vez en otras tantas. Vadepitte culmina su estudio con un extenso tesoro en el cual se listan las diversas posibilidades de los estudios de traducción. Los estudios de traducción literaria y la crítica de la traducción caben, según la autora, en los estudios *umbrella* (578-79). Cabe señalar que las tres tipologías arriba enumeradas no se excluyen entre sí: por el contrario, cada estudio necesariamente estará situado en al menos una de las categorías de cada tipología. Así, un estudio en concreto podrá ser, por ejemplo, descriptivo, experimental y multi-enfoque.

Una de la perspectivas de estudio del fenómeno de la traducción que busca hacer tanto un abordaje sistemático como dar cuenta de la diversidad de factores extralingüísticos

que determinan tanto su producción como su recepción, es el modelo sistémico. La interpretación sistémica, antes que limitarse a comparar en términos lingüísticos la obra de partida con la obra de llegada, intenta abrirse y ampliarse lo suficiente para identificar “todos los aspectos importantes en materia de traducción en una situación cultural dada, del proceso de recepción, pasando por las categorías textuales [...] y por la distribución comercial o por los metatextos sobre las actividades de traducción” (Lambert, 176).

El modelo sistémico parte de la noción de que el “original” no es “el único modelo de una traducción” (177). Al abandonar la idea de que el texto de origen es la única fuente de información para abordar el texto meta, el modelo permite explicitar las circunstancias culturales que determinan la forma en que se produce un texto traducido, así como lo que ocurre con él en la cultura meta. Así, y puesto que una obra literaria, traducida o no, no es un fenómeno aislado sino un fenómeno cultural, el modelo sistémico puede dar cuenta del texto traducido en tanto que fenómeno cultural con las diversas implicaciones que ello conlleva. Asimismo, contempla poner de manifiesto el estatus del texto traducido en el sistema meta y cómo se relaciona con los textos desde adentro del sistema fuente (Bassnett, *Comparative Literature*, 1998, 142).

Itamar Even-Zohar desarrolla el concepto de polisistema literario para dar cuenta del funcionamiento del fenómeno literario. Según su planteamiento, un “polisistema” es, en términos generales, “un sistema de sistemas que se entrecruzan hasta formar una red”. Even-Zohar propone entonces las nociones de “centro” y “periferia”. Es una perspectiva que engloba los distintos componentes que dan vida al fenómeno literario, como escritores, editores, lectores, académicos y demás actores; comprende además a las obras y sus características, así como a las relaciones que surgen entre todos los anteriores. A través de las nociones de centro y periferia, la propuesta explica los distintos comportamientos y los

mecanismos por medio de los cuales una obra literaria logra posicionarse en el centro o en la periferia (o en algún punto intermedio) de un sistema literario dado. Un polisistema es, entonces, una estructura, abierta, plural y múltiple, dentro de la cual sus elementos están permanente activos ejerciendo sus diferentes tipos de influencias, de acuerdo también a su posición dentro del sistema. Así, los elementos legitimados, convertidos en oficiales y, por ende, canonizados, ejercerán siempre una influencia mayor (Gómez Redondo, 427).

Este trabajo busca identificar la forma en que cada una de las tres versiones de “El guardagujas” manifiesta la forma en que se ha percibido la obra arreolina en lengua inglesa. Por ello, la teoría de los polisistemas, desde el modelo sistémico, constituye un punto de partida idóneo para tal abordaje. Este enfoque, según se mostró arriba, permite contemplar textos críticos y paratextos en la lengua y cultura metas, lo cual servirá para identificar los rasgos de la obra arreolina que han sido considerados como los más sobresalientes para el polisistema en lengua inglesa. Así, para determinar la forma en que cada versión ha dado cuenta de estos rasgos e identificar a qué responden las diferencias entre las versiones, se propondrá un modelo metodológico que sea congruente con este enfoque y con los objetivos que el estudio plantea. Pero antes de proceder al desarrollo de dicho modelo, se discurrirá en torno a dos temas que conciernen directamente a esta investigación: por una parte, se reflexionará en torno al problema de las relaciones de función e identidad entre texto fuente y texto meta; por otra, se abordará la relación entre interpretación, canon y polisistemas literarios.

Los tres textos que se abordan en el presente estudio, las tres versiones de “El guardagujas”, aparecen en colecciones que establecen claramente que se trata de literatura y no de otro tipo de productos culturales. En la versión de Schade se establece en el primer párrafo de la introducción, al relacionar la obra de Arreola con la de otros escritores (de

literatura) mexicanos (vii). En las otras dos versiones, el mismo título de las colecciones en las que aparecen lo dejan claro: *Anthology of Contemporary Latin American Literature* y *Sun, Stone, and Shadows: Twenty Great Mexican Short Stories*. En el último caso, es menester estar familiarizado con el concepto de cuento (short story), en cuanto a género textual literario, para reconocer que se trata de literatura. Los cuatro textos, “El guardagujas” de Arreola, y cada una de las tres versiones en inglés, comparten la misma función textual: son todos ellos textos literarios. Sin embargo, el que compartan la misma función no significa que guarden una relación de identidad en todas sus dimensiones. El presente apartado tiene la intención de dilucidar entre algunas de las relaciones que guardan un original y su o sus traducciones.

Canciones, eslóganes, películas, programas de televisión, y otras formas de expresión culturales que utilizan la lengua hablada o escrita, se diferencian de otras tantas por exigir cierta dosis de creatividad o ingenio. En los manuales técnicos, los instructivos, los documentos legales, entre otros, este aspecto es hasta cierto punto irrelevante. En éstos, al igual que en la conversación, se privilegian otras virtudes como la claridad, la relevancia, la veracidad y la economía en el discurso (Cook, 29). Por otra parte, en este tipo de textos también está presente una búsqueda cierto tipo de armonía: una manera aceptable o idónea de llevarse a cabo. No obstante, esta “manera de hacer las cosas” es de otra índole.

Para entender esto más claramente conviene realizar una indagación del sentido estético del discurso lingüístico en general y del discurso estético en particular. En *Estética cotidiana y juegos de la cultura*, Katya Mandoki analiza el concepto de experiencia estética desde una perspectiva que da cuenta de esto. En lugar de abordar dicha experiencia desde un punto de vista filosófico tradicional, Mandoki propone una visión interdisciplinaria. Mandoki cambia de perspectiva y propone que el objeto de estudio del concepto de estética

sean “los efectos sociales de las prácticas estéticas” y no “los efectos estéticos de las prácticas sociales” (154). Desde esta perspectiva, la estética es concebida no como una cualidad, sino como una actividad o una práctica: no el efecto de lo bello en la sensibilidad humana, sino el conjunto de tácticas y maniobras que propician la estesis.

Mandoki elabora su perspectiva interdisciplinaria del estudio del fenómeno estético a partir de la propuesta del concepto de Prosaica. En la Prosaica, nos dice Mandoki, “lo estético se vincula a la estesis como dimensión viva de lo real, a la experiencia, sin que implique necesariamente a la belleza o al placer”. Desde esta perspectiva, la Prosaica es entendida como “una estesiología filosófica y antropológica (como estudio del funcionamiento de los sentidos en la cultura) o a una socioestética (como el despliegue de la estesis en el seno de la vida social)”. A la Prosaica le competen, por una parte, “los mecanismos o configuraciones estéticas (en cuanto se elaboran para incidir sobre la sensibilidad)” y por la otra “sus condiciones y efectos en la sensibilidad”

(148).

Desde este punto de vista podemos entender entonces la “belleza” que se concede a algunos tipos de textos como los mencionados al inicio del presente apartado. Mandoki, no opone la Poética, en el sentido tradicional, a la Prosaica, sino que la incluye. En otras palabras, la Poética, “en tanto práctica social de legitimación de ciertos objetos para la contemplación artística, forma parte de ella” (150). Para entender con mayor claridad la propuesta de Mandoki es de gran utilidad echar un vistazo al esquema que presenta:

FIG. 8 Prósica y Poésica; Prosaica y Poética (156)

Prósica Prosaica	Reportes, órdenes, solicitudes, pláticas, tratados científicos, ensayos filosóficos, cartas de amor
Prósica Poética	Arte elite: novela, literatura dramática, cuento Arte de masas: novela rosa, radio y telenovelas
Poésica Prosaica	Plegarias rimadas, porras deportivas, eslóganes políticos o comerciales y duelos rimados
Poésica Poética	Arte elite: sonetos, glosas, coplas Arte de masas: rap, baladas pop y rock

La prótica, tal como aparece en esta tabla, abarca aquellas construcciones lingüísticas de una cultura que están formuladas en prosa, en su acepción común: es decir, en oposición a las que están construidas en verso. Éstas, por otra parte, están contenidas, como puede observarse, bajo el concepto de poésica. Cabe señalar que, como ilustra la tabla, poésica no necesariamente significa poesía. La poesía, como género literario tradicional, aparece dentro del grupo de poésica poética.

Esta propuesta hacer notar que, a pesar de que no todas las construcciones lingüísticas hayan sido, a través de la historia, estudiadas por la estética como disciplina filosófica, es posible hacer una indagación de elementos estéticos en todo tipo de textos. Así, como se propuso al inicio de la presente sección, todo tipo de texto posee ciertos elementos estéticos aunque estos elementos difieran en cuanto a su índole entre un tipo de texto y otro.

La clasificación que realiza Mandoki es, por lo demás, de suma utilidad para examinar tanto el constructo de la literariedad en una obra literaria original así como el constructo de la literariedad en una traducción de una obra literaria. Pensemos, por ejemplo,

en la expectativa en cuanto a los textos incluidos en la Prosaica, es decir, la Prósica Prosaica y la Poésica Prosaica. En este tipo de textos (reportes, órdenes, solicitudes, pláticas, tratados científicos, ensayos filosóficos, cartas de amor: Prósica Prosaica, y plegarias rimadas, porras deportivas, eslóganes políticos o comerciales y duelos rimados: Poésica Prosaica) la fidelidad, la equivalencia o la adecuación, es claramente funcional. En los primeros, el aspecto relevante a conservar en una traducción es el aspecto informativo o referencial. Esto quiere decir que lo que el lector busca en la traducción de este tipo de textos, es la veracidad de la información: que el contenido informativo de las traducciones sea “el mismo” sin importar demasiado la forma en que los datos sean presentados.

En los segundos, por otra parte, la función que predomina depende en gran medida de la función del original. Por ejemplo, en el caso de los eslóganes, la función predominante es la conativa. En otras palabras, en la traducción de un eslogan comercial, por ejemplo, la fidelidad, la equivalencia o la adecuación puede ser pasada por alto si la reformulación del mensaje logra convencer al destinatario con la misma eficacia del original o incluso con más. Si el texto es mejorado en la traducción en este caso específico, es decir, si la traducción atrae a más consumidores, la desviación del original será incluso celebrada, sobre todo por parte de los dueños de la compañía que el eslogan promueve.

En el caso de los textos de la Poética, Prósica Poética y Poésica Poética, el problema de la adecuación en la traducción es un poco más complejo. En primera instancia, podemos ver que cada una de estas categorías está a su vez dividida en dos: arte de masas y arte de elite. Así, en el caso del arte de masas, la traducción se ve envuelta en gran medida en cuestiones de mercado. Por ejemplo, en el caso de la Prósica Poética tenemos el asunto de los textos conocidos como *best sellers*. El mismo apelativo de *best sellers*, concede a este

tipo de producciones “literarias” un expreso sentido comercial. Por ello, la traducción de dichos textos busca ante todo la aceptación por parte de la cultura meta con miras a continuar expandiendo el número de compradores de la producción. Esto sugiere que es probable que el distanciamiento de la obra traducida con respecto al original, al igual que el caso del eslogan comercial, sea bien aceptado por parte del autor, las editoriales y otros agentes relacionados con la publicación, siempre y cuando brinde beneficios económicos para los anteriores.

Por otra parte, en el caso de los textos pertenecientes a la categoría de arte de elite, el caso de la traducción y de la expectativa por parte del receptor es considerablemente distinto. Mandoki puntualiza que existen dos diferencias esenciales entre las prácticas estéticas en la Poética y en la Prosaica. La primera, explica Mandoki, se encuentra en la naturaleza finita y consumada del corpus discursivo de la Poética, la cual está en oposición al carácter inconcluso del corpus discursivo de la Prosaica. Esto quiere decir que el corpus discursivo de la Poética, independientemente de su calidad y rango, señala Mandoki, es siempre finito en términos de enunciación: tienen un principio y un fin clara e inconfundiblemente establecidos, cuyas naturalezas y características dependerán del género en cuestión. La segunda diferencia consiste en cuanto a los enunciadores. En la Poética, tanto de elite como de masas, son en realidad pocos los que han aprendido y ejercido, dice Mandoki, “el oficio de la expresión artística”. En otras palabras, la Poética es profesional, independientemente del talento del enunciador o de la “calidad” de sus obras, mientras que en la Prosaica, todos los individuos de una sociedad somos enunciantes “aunque”, destaca Mandoki, “varíen las matrices desde las cuales ejerzamos tal enunciación” (157).

El párrafo anterior revela más de un aspecto en cuanto al receptor. Primero, la posición del receptor será potencialmente la misma para todos, dependiendo, claro está, de las condiciones de cada uno. Esto quiere decir que todos podemos ser receptores de todos estos tipos de mensajes, a menos que cuestiones legales, de autoridad, económicas, de acceso a la información u otras nos lo impidan. En *Teoría de la interpretación*, Paul Ricoeur hace una observación bastante significativa que concuerda con lo anterior. Ricoeur observa que “un texto escrito va dirigido a un lector desconocido y potencialmente a todo aquel que sepa leer” (44). Esto parece sugerir que un texto escrito es un texto universal; no obstante, observa Ricoeur, “esta universalidad es sólo potencial”. Ricoeur hace notar que un libro en realidad va dirigido a un grupo específico de lectores, además de que los medios por los cuales dicho libro llega hasta ellos “están sometidos a reglas sociales de exclusión y admisión”⁵.

Entonces, en el caso de la Poética, sea esta Prósica o Poésica, las emisiones o enunciaciones se producen sólo supuestamente para un público en general. Y aunque en todos los casos (Prósica y Poética, Prosaica y Poésica) la eficacia de la enunciación depende tanto de la “calidad” o la habilidad manifiesta en la enunciación como de las capacidades decodificadoras del receptor, la recepción no se entiende de la misma forma en todos ellos. Así como la enunciación de la Poética es profesionalizada, la recepción en dos casos específicos también presupone ciertas condiciones hasta cierto punto especializadas. Aunque en todos los tipos de enunciaciones la recepción se entienda como una decodificación, esta decodificación, en el caso del arte de elite, se entiende como

⁵ La competencia lingüística en lenguas extranjeras o la falta de ellas es también un factor de esta índole.

interpretación⁶. Esto no quiere decir que algún grupo social no deba o esté imposibilitado a interpretar un texto de arte elite; sin embargo, las masas generalmente carecen de la formación convencionalmente aceptada como necesaria para reconocer los elementos y los valores de este tipo de textos. Es preciso insistir que lo anterior radica en su falta de necesidad por adquirir dicha formación (Bordieu, 163). De ahí que se le pueda llamar arte elite.

Desde un punto de vista estrictamente traductológico, el planteamiento no difiere de lo anterior. Nord explica que tanto los *senders* o emisores de textos literarios son autores que también son los productores de los últimos. Estos emisores-productores son reconocidos, en el contexto literario (en términos sociales como lo plantea Mandoki), como escritores: poetas, novelistas, cuentistas, ensayistas, dramaturgos, etc. La intención de estos no es describir la realidad, sino mostrar perspectivas de la misma mientras describen mundos “ficticios”. Los receptores de estos textos tienen, como ya se planteó arriba, expectativas específicas las cuales son dictadas por su experiencia literaria (2005, 78). Dicho de otra forma, los receptores aceptan su papel en el juego literario. El pacto entre emisor-creador y el receptor es lo que da cumplimiento a la experiencia literaria. Así, la literariedad se entiende como la función literaria. Por parte del receptor de traducciones de literatura, la situación es la misma. Por una parte se asume la condición de escritor (poeta, novelista, etc) del emisor-productor; por la otra, se otorga una especie de fe al traductor como mediador. Como resultado, el receptor de obras literarias traducidas, acepta su papel en el juego de la misma forma, al menos hasta cierto punto, que el receptor del original.

⁶ Se utiliza aquí la palabra “interpretación” en el sentido de una lectura sistemática y especializada de obras de arte literarias. Otros términos relacionados con la interpretación, como hermenéutica y exégesis están, al menos en este pasaje, contenidos dentro de la misma palabra.

Esto se debe a que se espera y se da por hecho que la función del texto literario traducido no difiere de la función del texto literario fuente, independientemente de sus características o cualidades. Cuando alguien dice: “He leído *Crimen y castigo*” parte de la premisa de que, aunque el texto que leyó no haya estado escrito en la lengua de Dostoyevsky sino en español, el texto que leyó cumple con la misma función que el original. Cuando se lee literatura en los originales, se lee literatura; cuando se lee literatura en traducción, se lee literatura también, independientemente de las modas y corrientes traductológicas de la época y la cultura en la que se lleva a cabo el ejercicio.

Visto de esta forma, podemos decir que “The Switchman”, cualquiera que sea la versión de que se trate, es una obra literaria en sí misma puesto que la obra de Juan José Arreola ha recibido, por parte de la comunidad literaria, el reconocimiento de escritor de obras literarias. Sin embargo, el hecho de que la obra original y su traducción compartan la misma función, no implica que sean la misma cosa, ni que las culturas receptoras (cultura fuente y cultura meta) las perciban de la misma forma. Para comprender por qué entre el texto fuente y el texto meta no hay ni puede haber una relación de identidad partiremos de la obra literaria en sí, es decir, más allá de la obra literaria traducida.

Está claro que la obra literaria no existe por sí misma. “La obra literaria (...) es un objeto intencional intersubjetivo, relativo a una comunidad de lectores. De este modo, no es un fenómeno psicológico, sino que trasciende todas las experiencias de conciencia tanto del autor como del lector” (Roman Ingarden, 36). Esta afirmación de Ingarden pone de manifiesto nociones relevantes para el presente estudio. En primer lugar, señala que la obra es un producto intencional. Sea cual fuere esta o estas, el autor tiene en mente una o más intenciones. Luego señala que se trata de un producto intersubjetivo. Esto quiere decir que

la obra deberá ser leída, decodificada y/o interpretada por alguien distinto al creador. El lector es, entonces, quien completa el ciclo de la comunicación, quien tiene la tarea de reconocer, en mayor o menor medida, la o las intenciones del autor.

Schleiermacher propuso un ejercicio interpretativo el cual puede resumirse como aquel en el cual el intérprete logra comprender al autor más de lo que el autor se comprendía a sí mismo. En el ideal metodológico de este pensador, la comprensión de la expresión de pensamientos de otro autor consiste en una reconstrucción, o reexperiencia del proceso mental que ha ocurrido en ese otro autor al momento de experimentar la construcción de su obra. Así, la comprensión se fundamenta en “la certeza de una operación, la de la adivinación como reconstrucción” (Santiago Guervós, 155)⁷. Más que comprender el sentido del texto, esto significa comprender al autor como individuo concreto en el marco de su mundo conceptual y lingüístico (160-62). Uno de los factores que más ha contribuido a la creencia de que entre original y traducción existe una relación de identidad, ha sido la suposición de que podemos saber con precisión lo que el autor quiso decir.

Paul Ricoeur hace una observación importante en torno a esta tentativa por comprender el pensamiento del creador: la experiencia, como tal, íntegramente, es intransferible. Lo experimentado por el creador, su experiencia humana con todas sus implicaciones, permanece en él sin que pueda haber una manera de hacerla llegar a otro individuo. La experiencia es un fenómeno privado y único. Sin embargo, sí hay algo que se puede transferir: no la experiencia, pero sí su sentido (30). De esta forma, la experiencia en sí es sólo del creador; su sentido y su significación sí pueden ser transferidos de uno a otro

⁷ Esta reexperiencia se da, claro está, en sentido inverso al el creador

individuo. Esto es a lo que tiene acceso el traductor: el sentido de la experiencia a través del texto.

Hans-Georg Gadamer, al describir el proceso de interpretación, hace mención de la existencia de prejuicios. Su propuesta consiste en la evasión de interpretaciones que surgen a partir de prejuicios u “opiniones previas” que no se comprueban en el texto interpretado (333). Lo que Gadamer observa es que la existencia de prejuicios que afectan o determinan nuestra comprensión de un texto, puede ejercer su influencia de tal manera que lo que creemos entender del texto puede llegar a ser, en realidad, simplemente una impresión errónea o incluso disparatada basada en nuestras ideas previas. El problema de esto radica en que no podemos abordar un texto de otra manera: sólo mediante la aplicación de prejuicios podemos llegar a entender un texto.

Por otra parte, Gadamer observa que los prejuicios de un individuo están arraigados de tal forma en él, como individuo histórico, que no puede llegar a desprenderse totalmente de ellos. Los prejuicios de un individuo determinado son en gran medida una representación de los prejuicios del momento histórico y cultural al cual pertenece (344). Gadamer nos enseña así que todo ejercicio interpretativo está rodeado de prejuicios que influyen nuestra recepción de un texto determinado. Esto pone de relieve que lo que sucede en la traducción: el ideal traductológico desde el cual se parte en un momento dado, manifestado como tradición, o como verdad científica, afectará la percepción del texto a traducir y, como consecuencia, afectará el producto. Si el ideal traductológico reinante al momento de traducir una obra es el de dos formas traducir, o el de la equivalencia, tanto el proceso traducción como el producto de la misma se verán afectados. Eso explica claramente por qué existe la necesidad de retraducir una obra. De acuerdo a algunos

teóricos, una traducción puede perder vitalidad después de entre treinta y cincuenta años de salir a la luz (Landers, 10).

Como se dijo, el ejercicio de reconocer las intenciones del autor no puede hacerse de manera cabal, por el simple hecho de que hablamos de dos subjetividades: la del autor y la del intérprete. Todo ejercicio de interpretación se lleva a cabo desde el contexto específico del intérprete, desde su identidad personal, cultural e histórica. Esto se relaciona directamente con otro punto clave en la afirmación de Ingarden mencionada párrafos atrás: la noción de una comunidad de lectores. Un texto es enviado a una comunidad de subjetividades; no obstante, dicha comunidad no es siempre la misma ni en el tiempo ni en el espacio. No podemos leer *El Quijote* como lo leyeron sus contemporáneos. La comunidad que vio surgir dicha obra ha dejado de existir. Así, la comunidad de lectores que interpreta la obra cambia cada vez que se la interpreta. Un hecho literario, al igual que cualquier otro producto cultural, es un hecho en perpetua moción. Lo que permanece fijo son las palabras, no la manera en que se interpretan dichas palabras. Leemos, al menos desde la perspectiva contemporánea de los estudios culturales, como intérpretes; es decir, interpretamos. En lugar de tratar de buscar una verdad irrefutable, leemos como decodificadores (Bassnett, CL, 1998, 141)⁸. Y el traductor no es sino un intérprete en específico situado en una comunidad específica que a su vez surge en un momento específico. Su interpretación y la traducción que de ella surge, se verán modificados por dichas especificidades e incluso las reflejarán.

El ejemplo elaborado en el párrafo anterior no es casual. Jorge Luis Borges, además de una rica herencia literaria, también nos dejó un importante legado en términos de

⁸ En este apartado se hace referencia en algunas ocasiones a dos obras de Susan Bassnett editadas en 1998, a saber *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation* y *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Para distinguirlas se usarán las siglas CC y CL respectivamente.

traducción tanto en la teoría como en la práctica. Gran parte de su postura teórica traductológica, la cual se adelantó en muchos aspectos a su época, aparece reflejada en su texto *Pierre Menard, Autor del Quijote*. A través de un ejercicio literario, de un texto de ficción, Borges demuestra que una traducción jamás podrá ser idéntica al original (Bassnett, CC, 25). A partir de la noción de reproducir un original en el mismo idioma, la narración ilustra el absurdo de cualquier posibilidad de identidad. La propuesta de Borges, a través de la empresa de su personaje, Pierre Menard, resulta tan ridícula como la de un traductor que cree que puede reproducir un equivalente idéntico de un texto en otro idioma (26). El absurdo que la narración plantea, pone de manifiesto que una obra, al ser trasplantada de un contexto a otro, incluso cuando el idioma es el mismo y la obra es idéntica y la misma, la obra no puede tener la misma significación.

Otro de los factores que ha contribuido a suponer que entre original y traducción existe una relación de identidad surge de una confusión entre las nociones de fidelidad y equivalencia. Por generaciones, traductores y traductólogos han tratado de definir la equivalencia en términos de identidad o igualdad, partiendo de la idea de que la identidad puede ser entendida de diversas y distintas formas, y que puede ser, de una forma u otra negociable, pero, a fin de cuentas, posible. Uno de los conflictos que surgen al tratar de definir la equivalencia en términos de identidad es que tal definición niega la existencia de relaciones jerárquicas entre textos fuente y textos meta y entre culturas fuente y culturas meta y se asume que la traducción toma lugar en entre dos sistemas que ocupan dos posiciones idénticas. La teoría de los polisistemas ha señalado que los sistemas literarios nunca están situados en una posición idéntica: siempre entra en juego la noción de la supuesta superioridad o inferioridad de un texto o de un sistema literario dado (Bassnett, CL, 145-146). El estatus de canónico de una obra literaria en específico, surge en una

cultura también específica; traducirla, independientemente de la estricta o deficiente profesionalización mediante la cual se realice o de la creatividad o el ingenio que se evidencie en el trabajo, no garantiza su estatus de canónica en la cultura meta.

El desprendimiento del sistema del cual surge la obra y su posterior inclusión en otro por medio de la traducción, dota de una especie de vida independiente al texto traducido. En este sentido, la traducción se entiende como una actividad particularmente especial pues permite a un texto continuar existiendo en otro contexto, en virtud de lo cual se transforma en un original (Bassnett, *CL*, 151). Al no tener acceso a la obra sino por medio de una traducción, el texto traducido se convierte en el original (Derrida en Bassnet, *CC*, 25). En principio, el texto no puede ser el mismo porque el sistema literario que lo recibe no es el mismo.

Más que reproducir el texto fuente, de duplicarlo, una traducción lo transforma: propone una interpretación de él que refleja lo que es inteligible e interesante a la cultura meta. Y la transformación ocurrirá incluso si el traductor trata de mantener las supuestas correspondencias formales y semánticas que identifica en el texto fuente. El tejido de significaciones, valores y funciones de la cultura de origen que el texto fuente reproduce obliga a una traducción a perder y ganar elementos. André Lefevere plantea cuatro niveles en los que una traducción puede sufrir modificaciones: el nivel ideológico, el nivel de la poética, el nivel del universo discursivo, y el nivel del lenguaje. El nivel del lenguaje, dice Lefevere, está relacionado con el uso ilocutivo de la lengua (1992, 87). El nivel del universo discursivo tiene que ver con objetos, costumbres y conceptos que pueden haber sido fácilmente inteligibles a los lectores del texto original pero que no resultan así para los lectores de la traducción. Por fortuna, señala el autor, existe cierto nivel de universalidad de experiencia humana que el traductor puede utilizar como punto de partida en su búsqueda

por analogías en la cultura y literatura metas (88). El nivel de la poética está relacionado con los conceptos dominantes de literatura de la cultura meta (87). No obstante, observa Lefevere, hay ocasiones en las que un género no puede ser fácilmente trasplantado a otra literatura o a otra cultura. En la literatura fuente, comenta el autor, un género puede desencadenar automáticamente una serie de expectativas en los lectores del original que puede permanecer a su vez completamente ausente en los lectores de la traducción. Por otra parte, los lectores de la traducción podrían desencadenar una serie de expectativas inapropiadas con base en su experiencia en la lectura de textos análogos existentes en su propia literatura (88). En cuanto al nivel ideológico, el autor hace notar que las distintas culturas de la humanidad pueden tener diversas y muy distintas perspectivas ideológicas y sistemas de valores que pueden dar a pie a que un texto traducido sea percibido como obsceno, ofensivo o inapropiado. Cuando este es el caso, el traductor puede verse en la necesidad de adecuar y adaptar el texto para evitar este tipo de choques interculturales (87). Precisamente estas variantes de pérdida y ganancia son las que convierten a la traducción en un objeto de estudio que es relativamente autónomo del texto fuente, el cual, no obstante, estará siempre atado de manera indisoluble a la situación receptora (Venuti, 2012, 180).

Una traducción nunca ofrecerá al texto fuente. Apenas podrá ofrecer una forma mediada de él. Y dicha representación reflejará, se dijo, las normas y los valores de la cultura receptora (Toury, 1995 en Venuti, 2012, 186). Al hablar de cultura receptora, no solo nos referimos a la tradición estrictamente literaria que la recibe: la cultura receptora también está constituida por una serie de nociones con respecto a lo que es o debe ser una traducción. Es por todo lo anterior que los textos que se eligen para ser traducidos, en términos generales, son aquellos que son aceptables para los valores culturales en los cuales

se habrá de insertar. Esto trae consigo una consecuencia: los cánones de las literaturas extranjeras se construyen a partir de traducciones, y dichos cánones pueden llegar a cristalizarse de tal forma que pueden llegar constituirse en representaciones estereotípicas que incluso diferirán en mayor o menor grado de los cánones literarios que se han erigido en la cultura que los vio surgir de manera originaria (Venuti, 2012, 186-87). De igual forma en que un texto canónico puede no llegar a alcanzar de nueva cuenta ese estatus una vez insertado en un sistema literario nuevo, también un texto puede llegar a ser canónico sólo en su forma traducida, y por ende, solo en una cultura meta dada. Los factores que entran en juego son muchos. Pero es de gran relevancia subrayar que, como afirma Venuti: “La producción, circulación y recepción de una traducción no involucra simplemente cruzar fronteras nacionales, sino además insertar textos en redes globales que son modificadas por tradiciones literarias nacionales”⁹. El problema de la tradición es un factor decisivo en la aceptación o rechazo (o incluso en la simple indiferencia) con la que se recibe un texto extranjero al momento de insertarse, por medio de la traducción, en una cultura dada.

En este orden de ideas, la obra arreolina se ha enfrentado, en primera instancia, a la literatura mexicana de su generación y a la anterior; posteriormente, a la literatura hispanoamericana. El siguiente paso ha sido enfrentarse a la Literatura mundial. Para ello ha sido menester que aparezca en forma de traducción. Su mayor representante en lengua inglesa ha sido “El guardagujas”. Así, “The Switchman” se ha enfrentado simultáneamente a dos gigantes: por una parte, a la literatura en lengua inglesa contemporánea a sus publicaciones (cada una en un momento distinto); por el otro, a la idea que los pueblos

⁹ “The production, circulation, and reception of translation do not simply involve crossing national boundaries, but inserting texts into global networks that are inflected by national literary traditions”. La traducción es mía.

angloparlantes tienen de la literatura mexicana en particular y de la literatura hispanoamericana en general.

Traducir una obra literaria puede entenderse como un intento de internacionalizarla. No obstante, dicho intento de internacionalización puede llevar consigo una serie de implicaciones. Por ejemplo, no es lo mismo importar, a través de una traducción, un texto occidental a una cultura también occidental, que a una oriental. Supongamos que la obra a traducir es una antología de poesía contemporánea estadounidense. Debido al contacto que hay entre las culturas, no es lo mismo si la cultura meta es México que si es Vietnam. De igual forma, hay mucha diferencia si el texto fuente proviene de una cultura de “gran alcance”, que de una de menor alcance. Importar a México una antología de poesía contemporánea tailandesa es muy distinto a importar una antología de poesía contemporánea francesa. A esto es a lo que nos hemos referido anteriormente con las diferencias jerárquicas. Importar a México una antología de poesía contemporánea francesa, implica insertarla tanto en un canon local como en uno global (o al menos occidental). El canon local puede ser el canon Mexicano, y, el global, el francés. Al referirnos al canon francés no nos referimos al canon que hay en Francia, sino al canon de poetas franceses que hemos construido en México, los cuales no necesariamente coinciden. Importar poesía tailandesa a México es distinto en la medida en que el canon de poesía tailandesa en México difícilmente goza de una configuración clara y definida. Quizás la vara de medición fuese el canon mexicano de poesía asiática o de poesía extranjera o, incluso, el mismo canon de poesía mexicana. Los textos pocas veces viajan con su estatus a

cuestas¹⁰, debido a lo cual son medidos con base en los cánones de la cultura meta, sean estos los que se utilizan para legitimar la obra local o los que se utilizan para legitimar la obra extranjera (o ambos).

La existencia de un canon es un asunto central en la recepción de toda obra literaria. Y puesto que una obra literaria traducida es una obra literaria en sí, dicho canon también es asunto central para la recepción de una obra literaria traducida, tenga o no tenga ésta el estatus de canónica en la cultura fuente. Antes de entrar la atención en el o los cánones de la literatura, es necesario partir desde sobre otro tema que está relacionado con el precepto de canonicidad y las implicaciones del mismo en los lectores. Para ello, retomaremos la discusión en torno a las teorías de la interpretación.

Como ya se discutió en un capítulo anterior, Gadamer explicó el problema de los prejuicios en el ejercicio de la interpretación. Para no redundar demasiado en el tema, basta con volver a comentar que, según la propuesta de Gadamer, no hay forma de abandonar los prejuicios mediante los cuales abordamos un texto, o, en este caso, una obra literaria. La existencia de tales prejuicios son los que hacen posible la interpretación, aunque son ellos mismos los que nos llevan, dependiendo de la coyuntura histórica desde la cual interpretamos, a percibir una obra de una u otra manera. En estrecha relación con el concepto de los prejuicios gadamerianos, está la noción de horizontes de expectativa de Hans Robert Jauss. Jauss nos presenta una propuesta desde la cual considera que el propósito de la teoría de la literatura es revitalizar nuestra comprensión de los textos a partir de un abordaje inédito a la tradición (Selden, 356). En un sentido general, la propuesta de Jauss consiste en prestar mayor atención a la recepción y a la lectura de una obra literaria

¹⁰ Una de las formas mediante las cuales se intenta “equipar” a la obra con su estatus es a través de las reescrituras: textos que acompañan a la traducción, como introducciones, notas del traductor, comentarios críticos, etcétera.

que a los autores. Esta propuesta fue singularmente innovadora ya que, tradicionalmente, el estudio de obras literaria se realizaba mediante el estudio textos que hacían referencia a las obras y a los autores. La estética de la recepción, como se le ha denominado a esta postura, permite al lector aproximarse a la obra sin otro filtro que el de las obras que el lector haya leído previamente (357). En este sentido, el lector realiza un ejercicio comparativo entre las obras que ha leído con anterioridad y la nueva obra que ahora aborda.

Para Gadamer, la noción de horizonte “hace referencia a la situación del individuo en el mundo, lo cual implica una visión que surge desde una perspectiva específica y, por ello, resulta limitada (Selden, 358)”. La noción de “horizonte” de Jauss es algo distinta. Para Jauss el horizonte está conformado por una especie de sistema de expectativas. Es, por decirlo así, una red de referencias que un individuo determinado pone en juego al realizar el ejercicio de interpretación de un texto determinado y específico. Así, toda lectura, todo abordaje, todo ejercicio de interpretación, se lleva a cabo en relación con un horizonte de expectativas (359). Aquí es posible encontrar una relación con lo propuesto por Gadamer. Como podemos fácilmente notar, el horizonte de expectativas se relaciona con los prejuicios de Gadamer en un sentido clave: los prejuicios funcionan como una situación de interpretación determinada; el horizonte de expectativas funciona como una actitud mediante la cual se ponen en funcionamiento los prejuicios¹¹. Y es a partir de todo ello que es posible realizar el ejercicio de interpretación. Cabe señalar aquí que este ejercicio se presenta ante nosotros como una tarea especializada y en cierto modo profesionalizada. Jauss plantea que el “especialista”, debe “objetivar el horizonte” para poder “evaluar el carácter artístico de la obra de arte”. Una vez que el especialista ha objetivado el horizonte de expectativa, es posible proceder a establecer “el mérito artístico de un trabajo

¹¹ En este caso, prejuicios adquiridos a través de las lecturas previas.

determinado estimando la distancia entre la obra y el horizonte” (359). Para lograr esta objetivación, Jauss propone un procedimiento que puede darse de tres formas distintas, a saber:

“primero, pueden emplearse criterios normativos asociados con el género; segundo, puede examinarse la obra en relación con otros trabajos familiares en su tradición literaria o en su medio histórico; finalmente, puede establecerse un horizonte distinguiendo entre ficción y realidad, entre poética y función práctica del lenguaje [...]” (359).

Entre las distintas observaciones que pudieran hacerse en torno al procedimiento que postula Jauss, como la influencia de ciertas corrientes disciplinarias y escuelas de pensamiento, cabe subrayar la fe depositada en la sistematicidad del proceso de recepción. Esta sistematicidad en el proceso confiere un carácter de cientificidad a su propuesta, es decir, credibilidad y validez. Decir que se ha objetivado un horizonte equivale a decir que ha sido validado a través de un procedimiento sistematizado. Es una verdad: provisional, limitada, contingente, pero, al fin de cuentas, una verdad. Lo revelador de esta situación radica entonces, al menos para lo que nos interesa mostrar en este punto, es el objetivo de dicho procedimiento. Este proceso, como se dijo párrafos arriba, tiene la finalidad de permitir al especialista evaluar el carácter artístico de la obra de arte. A través de este procedimiento, el especialista podrá “establecer el mérito artístico de un trabajo determinado estimando la distancia entre la obra y el horizonte” (359). Sería difícil sostener que este procedimiento no se lleva a cabo, al menos de manera rudimentaria e incluso espontánea, en cada ejercicio de lectura de obras literarias sobre todo cuando quien lee es un especialista, como lo define Jauss. De una forma o de otra, es un procedimiento que se lleva a cabo en los procesos mentales de los individuos que acostumbran leer literatura. Sin embargo, este procedimiento lleva implícitas dos cuestiones que resultan problemáticas y

de gran relevancia para este estudio. Por una parte, el procedimiento tiene la finalidad de evaluar obras artísticas. El ejercicio permite evaluar si se trata de un monumento supremo o de algo ordinario e insignificante. El problema con este tipo de evaluaciones es que se evalúa la genialidad o la grandeza de la obra, y evaluar la grandeza o la genialidad de una obra no es distinto a explicar, así sea mediante procedimientos sistemáticos muy convincentes o no, por qué es que una obra me gusta o no, o por qué una obra le gusta mucho a una comunidad específica o por qué no. Es, a fin de cuentas, el establecimiento de monumentos con base en el gusto¹². Si bien esto es hasta cierto punto aceptable o comprensible, el problema es que puede dar pie a distintos grados de universalización.

El otro problema implícito en este procedimiento es el relacionado con el tercer modo propuesto por Jauss, a saber, examinar la obra en relación con otros trabajos familiares en su tradición literaria o su medio histórico. Este modo es en gran medida práctico, útil e incluso frecuente en distintas perspectivas de interpretación. Suena convincente. No obstante, revela un punto problemático de gran relevancia para este trabajo. Cabría aquí preguntarnos si el procedimiento también es válido o simplemente útil cuando se trata de obras literarias traducidas. Y de ser así, surge otra interrogante, a saber, si la tradición literaria con que se va a relacionar la obra es la tradición de la cultura fuente, la de la cultura meta, o aquella otra tradición que es la de esa colección de obras traducidas que han sido canonizadas por la tradición receptora. Más adelante volveremos sobre este punto; mientras tanto, cabría añadir que la estética de la recepción tiene implícita en sus diversos componentes la noción de canon. Establecer que una obra es una obra de arte suprema no es distinto a canonizarla; emplear criterios normativos asociados con el género, no es

¹² Además, el sólo ejercicio sirve para validar el instrumento de medición; es decir, se asume lo incuestionable del gusto.

distinto a emplear criterios canónicos asociados con los géneros canónicos; examinar la obra en relación con otros trabajos similares en su tradición literaria o en su medio histórico no es distinto a relacionarla con las obras canónicas; establecer un horizonte distinguiendo entre poética y función práctica del lenguaje, no difiere mucho de establecer un horizonte distinguiendo entre poética canónica y función práctica del lenguaje. No se intenta aquí hacer una crítica a la noción del canon ni mucho menos invalidar su existencia o su función. Sólo se pretende mostrar su alcance y la forma en que permea distintas perspectivas de interpretación.

Otro punto de vista relacionado con el de los teóricos anteriores, es el de Wolfgang Iser. En lugar de utilizar los términos “forma” y “fondo”, Iser propone las nociones de “repertorio” y “estrategias”. Someramente, se pueden explicar como sigue: “El repertorio de un texto consiste en varias convenciones relacionada con normas sociales y culturales”. Mediante este repertorio, la obra de arte literaria reconstruye “tanto las normas como la tradición literaria” de un modo tal que permita a los lectores “valorar su función en la vida real”. Por otra parte y de forma complementaria, las estrategias ofrecen un andamiaje para el repertorio y llevan consigo no sólo la ordenación de los materiales, sino también “las condiciones bajo las cuales se transmiten esos materiales” (367). De nueva cuenta, lo que resulta sobresaliente para esta investigación, es que también Iser parte de componentes y nociones que ya han sido convencionalizadas. Es decir, las relaciones entre el repertorio y las estrategias sirven para promover el canon. En resumidas cuentas, el ejercicio que propone Iser consiste en relacionar la obra con la tradición para valorar la obra. De esta forma, lo que el lector busca en la obra no es lo que la obra podría ofrecer, sino que busca encontrar la forma en que los elementos asumidos como valiosos (canónicos) se manifiestan en la obra. De igual forma, el canon se mantiene incuestionado, intacto. Aquí

surge el mismo problema que en el caso de Jauss. Al hablar de obras traducidas, el caso es complejo, tal como se intentó explicar en el párrafo anterior: habría que establecer cuál de las dos tradiciones, o si ambas, o si una tercera (la de las obras traducidas canonizadas) o si todas ellas conformarían el instrumento de medición y valoración.

El motivo por el cual se trajeron a colación las propuestas teóricas de estos tres pensadores, es para poner de manifiesto los problemas del canon en el caso de las obras literarias en traducción. Como se mencionó anteriormente en otro apartado, la gran mayoría de los distintos enfoques de interpretación, análisis y crítica literarios, tienden a dejar de fuera el fenómeno de la traducción. Ofrecen paradigmas y procedimientos de abordaje, los cuales, si bien son útiles para los fines que persiguen, no lo son tanto cuando se trata de abordar una obra literaria traducida. Además, los puntos de partida desde los cuales elaboran sus propuestas, consideran primordialmente la tradición y el canon desde cual surge la obra. Al tratar con obras traducidas, lo hacemos con obras “importadas” que surgen desde el seno de otra tradición, frecuentemente dispar a la tradición receptora. Al hablar de una obra traducida, hablamos, necesariamente, de dos tradiciones.

Existe, no obstante, un tercer fenómeno en el mundo de las manifestaciones literarias que está directamente relacionada con la noción de canon y que ha atravesado el problema de que haya más de una tradición literaria en juego¹³. Los clásicos, como se ha venido llamando a aquellas obras que, sin importar los idiomas o las culturas que les dieron origen, nos presentan un panorama distinto. La gran mayoría de los ejercicios profesionales o

¹³ Al aseverar que “ha atravesado el problema de que haya más de una tradición literaria en juego” no se intenta decir que deje de tener importancia o que no se pueda dar cuenta de lo ocurrido. Más adelante se discute más a fondo este asunto más delante en este mismo apartado.

“profesionalizantes” de análisis, interpretación o crítica literaria¹⁴, son abordajes de obras originales, y no de obras traducidas. Hasta cierto punto se considera de poca validez realizar estudios de este tipo cuando la obra es una traducción (a menos, claro está, de que sea un ejercicio dentro de los estudios de traducción). Desde la perspectiva de los estudios de traducción, se puede definir a los clásicos como aquellos textos literarios que han logrado formar parte de las distintas literaturas locales o nacionales a pesar de provenir, gran parte de ellos, de otras culturas y haber sido originalmente escritos en otros idiomas. La situación de estos textos y nuestra relación con ellos parecen, cuando son traducciones, un tanto paradójicos. El hecho de que los textos traducidos sean los textos que con menos frecuencia se abordan en ejercicios de análisis, interpretación o crítica literaria, podría hacernos suponer que estos textos, sean antiguos o más o menos recientes, permanecen fuera de la tradición. No obstante, esto no es así. Por el contrario, gran parte de esta literatura tiene, en palabras de Even-Zohar, un papel central. Decir que tiene un papel central, significa que esos textos, esas traducciones, participan constantemente en la conformación del núcleo de una tradición dada, o un polisistema (para utilizar los términos de este autor). Ante tal situación, no se mantiene una distinción clara y precisa entre literatura “original” y literatura traducida (Even-Zohar, 200). Al conceder a un texto traducido el estatus de clásico, la tradición que así lo hace, deja de verlo como una traducción. A aquella literatura, la cual abarca todas las obras que circulan fuera de los confines de sus culturas de origen, sean estas cuales fueren, y que pueden presentarse tanto

¹⁴ Por ejercicios profesionales nos referimos a aquellos documentos generados por individuos con autoridad legítima para elaborarlos y presentarlos: profesores, investigadores, críticos, promotores culturales, etc. Asimismo, los documentos son legitimados por espacios reconocidos, i.e. legítimos, como revistas científicas (arbitradas), libros, editoriales, etc. Por ejercicios profesionalizantes, nos referimos sobre todo a trabajos escolares elaborados por estudiantes y que tienen como finalidad entrenar al estudiante en la práctica profesional del estudio del fenómeno literario.

en su forma original como en traducción, se le ha denominado de distintas formas. Una de ellas es la de literatura universal o mundial¹⁵ (S. Berman, 173).

Los factores que entran en juego para que los textos importados alcancen un estatus central, frecuentemente son de un tipo bastante material como cuestiones de poder político, informacional, financiero, tecnológico, religioso. Tanto su recepción como su diseminación, dependen en gran medida de ellos (S. Berman, 175). No obstante, de manera paralela a lo que ocurre con los textos creados dentro de una misma tradición nacional, estos textos, como se dijo arriba, una vez que han sido colocados en la parte central del polisistema, participan de manera activa en la conformación del núcleo. Son puntos de partida y puntos de llegada. Son obras que dictan, de modos muy diversos, los parámetros y lineamientos que las obras futuras habrán de seguir. Sin embargo, el carácter de mundial de estas obras, su alcance más allá de su lengua y cultura de origen, no necesariamente las obliga a que su influencia sea constante y simultánea en todas aquellas naciones que han alcanzado y en las cuales se han vuelto parte fundamental. Cada coyuntura histórica revive sus clásicos en momentos distintos. Además, establecer, de una vez por todas, un canon universal y definitivo, como más de una vez se ha intentado, conlleva una problemática indisoluble. El problema al que nos enfrentamos al tratar de establecer un canon internacional, los grandes de la literatura mundial, es que el punto de partida sería, inevitablemente, alguna perspectiva nacional (Carraveta, 365). Esto ocurre, precisamente, debido a los distintos fenómenos históricos y culturales que atraviesa cada nación. Para retomar lo mencionado anteriormente, la situación histórica que enfrenta una nación

¹⁵*World Literature en The Routledge Companion to World Literature*. Ed. D'haen, Theo et al. New York: Routledge, 2012.

producirá, necesariamente, su propia interpretación. La relatividad histórica produce multiplicidad de interpretaciones (266). Al interpretar mi realidad histórica, como nación, elijo a los clásicos que me servirán para ese momento, y la interpretación que haga de ellos, estará inevitablemente fundada en la interpretación que haga, precisamente, de mi realidad histórica.

Even-Zohar propuso que las obras que una nación traduce en un momento dado se relacionan, por lo menos, en dos formas. Por una parte, se relacionan en términos de un criterio de selección de textos; y, por otra, en la forma en que adoptan normas, comportamientos y poéticas (repertorio literario) (199-200). Tanto los criterios de selección como la adopción de elementos de los repertorios literarios, dependerán de la posición que tenga la literatura traducida en una nación en un momento dado, lo cual a su vez dependerá de la situación literaria y cultural de la nación en cuestión. Veámoslo en sentido inverso: una cultura puede encontrarse en un momento de transformación general o simplemente de renovación literaria; en el polo opuesto, tendríamos una cultura en un momento de cristalización tal que sus escritores de literatura no buscan la experimentación y renovación. La posición de la literatura traducida depende de estas situaciones: cuando la inestabilidad es considerable, las traducciones adquieren un rol importante y de gran influencia. En cambio, cuando una literatura permanece estable, la posición que tienen las traducciones es periférica. Esta posición a su vez se manifiesta en los criterios de selección de textos y en la forma en que los textos traducidos adoptan elementos del repertorio literario meta (199-204). En el caso de la interpretación y recepción de obras extranjeras, la situación es paralela y tiene una relación muy estrecha.

Cuando una literatura se encuentra en un momento de renovación, los textos extranjeros resultan atractivos, no importa si se leen en su forma original (en la lengua extranjera) o en

forma de traducción. Esto responde a la búsqueda de nuevos repertorio pues los repertorios de los textos extranjeros pueden ofrecer elementos novedosos y por ello interesantes y valiosos. Cuando una literatura se encuentra en un momento de estabilidad, prescinde de elementos extranjeros y extraños pues se valoran más los del repertorio de la literatura propia. Los criterios de valoración, así como la recepción en general, de literaturas extranjeras dependen de la estabilidad de la literatura de casa. Cuando la literatura en casa se encuentra en un momento de estabilidad, se valoran aquellas expresiones literarias extranjeras que ofrezcan repertorios paralelos o similares a los de casa. En cambio, cuando la literatura de casa se encuentra en un momento de experimentación y renovación, se valoran aquellas expresiones literarias extranjeras cuyos repertorios ofrecen elementos disímiles a los de casa. Incluso, lo cual es de relevancia central para este estudio, cuando la literatura de casa se encuentra estable, considerará como más valiosos, notorios o representativos aquellos elementos del repertorio de la obra extranjera que sean paralelos a los elementos del repertorio de casa, independientemente de cómo haya sido interpretada y valorada la obra en su cultura de origen. La interpretación, valoración y recepción de la obra extranjera no es más que un reflejo de la interpretación, valoración y recepción de la literatura propia.

No importa, por lo tanto, por qué haya sido valiosa la obra de Juan José Arreola en su propia literatura; no interesa cuáles elementos de su repertorio individual hayan sido considerados como los más valiosos o representativos según su propia lengua y cultura. Si la literatura receptora es estable, la valorará siempre y cuando encuentre elementos similares o paralelos a los de su propio repertorio. Si no los encuentra, no habrá valoración. Por otra parte, si la literatura receptora se encuentra en un momento de inestabilidad, valorará los elementos del repertorio que le resulten novedosos. Si no los encuentra, tampoco

habrá valoración. Todo esto, se dijo, es independiente de la recepción general que Arreola haya tenido en su propia literatura.

Según André Lefevere, las reescrituras influyen en la recepción general, la supervivencia y la canonización de obras literarias, en mayor medida que el supuesto “valor intrínseco” de la obra. En otras palabras, el encumbramiento u olvido de una obra literaria depende más de la reescritura en torno a ella que del supuesto valor literario o estético que podemos encontrar en los confines de sus páginas originales (1992, 1). El concepto de reescritura en la propuesta teórica de André Lefevere se entiende de dos formas básicas: por un parte están las traducciones. Las traducciones son una forma de reescritura en el sentido de que no son escrituras propiamente, sino reelaboraciones de textos en otro idioma y en otra cultura. Una traducción, al no guardar una relación de identidad con el original, es en realidad una reescritura de este. La segunda forma de reescritura las conforman los textos “secundarios”, como los ejercicios de crítica, las reseñas, las historiografías, antologías etc. Desde esta perspectiva, las distintas formas de reescribir una obra contribuyen a la construcción de la imagen de un autor y de su obra en una cultura meta (Dinçel, 143). Este segundo tipo de reescritura pone de manifiesto, y de forma muy explícita, la valoración que una literatura hace de otra en términos generales y de una obra extranjera en específico.

Así, la producción de reescrituras, tanto traducciones como paratextos, refleja la situación literaria del polisistema que los produce. La traducción al inglés de *Bestiario*, *Prosodia*, *Confabulario* y *Varia invención* en un solo volumen, sugiere que algo en la obra de Arreola fue de interés para el polisistema en lengua inglesa, específicamente en los Estados Unidos¹⁶. El reflejo de algún elemento del repertorio de la tradición literaria estadounidense fue identificado en la obra de nuestro autor. Además, el que el autor de esta

¹⁶ Ahí es donde surge *Confabulario and Other Inventions*.

publicación haya sido un académico y que el trabajo haya sido auspiciado por la fundación Rockefeller a través del programa de traducción Latino Americano de la Asociación de Editoriales Universitarias Estadounidenses, sugiere que el reconocimiento fue institucional.

La posterior retraducción del relato “El guardagujas” en *Anthology of Contemporary Latin American Literature* en 1986, y luego en *Sun, Stone, and Shadows: Twenty Great Mexican Short Stories* en 2000¹⁷, da cuenta de su posterior acogimiento. El que ambas colecciones sean antologías, por una parte le procura al autor un grado de canonicidad en ese polisistema¹⁸; por otra, pone de manifiesto que ese relato es el que el polisistema ha considerado el más representativo. Asimismo, la primera retraducción también es obra de un académico, lo cual da continuidad a lo ocurrido con la primera versión. La segunda retraducción, en cambio, es obra de un poeta, un creador, lo cual señala el interés en la obra de Arreola más allá de la academia. Finalmente, la producción de diversos paratextos (los cuales serán abordados posteriormente) dedicados a la obra de nuestro autor, son muestra del acogimiento que ha tenido además de que revelan cómo ha sido leído, interpretado y valorado.

Even-Zohar menciona que el sistema cultural francés, y por ende su literatura, es considerablemente más rígido que muchos otros sistemas. Por ese motivo, añadido a la posición central que la literatura francesa ha tenido en el contexto europeo en general, la literatura traducida ha permanecido en zonas periféricas en el polisistema francés. El autor luego señala que el caso de la literatura anglo-americana es bastante similar (203). En gran medida, este último es el contexto literario del presente trabajo. Tanto las traducciones

¹⁷ Quizá la elaboración de la retraducción haya sido, en ambos casos, anterior; sin embargo, son las publicaciones lo que interesa a este trabajo.

¹⁸ Al menos un reconocimiento en el canon de escritores mexicanos e hispanoamericanos que este polisistema ha construido desde su seno.

como la gran mayoría de los paratextos a abordar, surgen en ese contexto. Esto hace predecir algunos de los resultados que arrojará el presente estudio. A pesar de que el grado de rigidez del polisistema anglo-americano, o la forma que “filtra” los trabajos extranjeros, está más allá de los propósitos que persigue este trabajo, indirectamente se esbozará la situación de este polisistema.

La reescritura en forma de paratextos que ha sido dedicada a Arreola, y la reescritura en forma de traducciones, deberán mostrar correspondencias y paralelismos. Cada versión dará, en mayor o menor grado, y de una u otra forma, cuenta de los rasgos de la obra arreolina que aparezcan como más sobresalientes según los textos críticos y los paratextos del polisistema en lengua inglesa. Por ello, se precisa de un modelo de análisis que permita identificar y explicitar estos paralelismos y correspondencias, así como el grado y la forma en que estas se manifiestan. El siguiente apartado se encarga de presentar dicho modelo.

2. METODOLOGÍA: CRÍTICA DE LA TRADUCCIÓN

El modelo de crítica propuesto por Antoine Berman en *Toward a Translation Criticism: John Donne*, propone una serie de ejercicios, los cuales, aunados a los principios del modelo sistémico, sirven como andamiaje procedimental para dar respuesta y cumplimiento a los objetivos planteados en el presente trabajo de investigación. El modelo de Berman propone como primer paso la lectura y relectura de la o las traducciones involucradas (49). El autor insiste en la importancia de dejar de lado el original en esta etapa con el objetivo de descubrir si la o las traducciones se sostienen por sí mismas (*stand*). Por esto último Berman se refiere a dos posibles cualidades. Por una parte, la de un texto que se sostiene por sí mismo como un texto escrito en la lengua receptora o, en otras palabras, como un texto que no se encuentra fuera de las normas del idioma. Por la otra, se entiende como la cualidad de un texto real: algo que comporta un carácter sistemático, correlativo y orgánico en todas las partes que lo constituyen. Los ejercicios de lectura y relectura de esta primera etapa, dice Berman, inevitablemente revelarán zonas textuales problemáticas. Estas zonas pueden ser pasajes o segmentos carentes de claridad o en los cuales alguna interferencia del idioma en cual fue escrito el texto fuente, distorsione o debilite la expresividad del texto meta (50).

El segundo paso consiste en la lectura y relectura del original mientras se deja de lado la o las traducciones. En esta etapa, la intención es la de localizar las características estilísticas del original que tornan la escritura y el lenguaje de ese texto en algo individual. Así, se deben identificar qué tipos de oraciones, de secuencias proposicionales, de adjetivaciones, etc., caracterizan al texto (51). En gran medida, puntualiza Berman, esta etapa es prácticamente el mismo ejercicio que siguió o debió seguir el traductor del texto antes y durante el proceso de traducción (52). En este paso se identifican ejemplos

estilísticos significativos: pasajes del original que condensan, representan, significan o simbolizan a la obra en su totalidad. Estos pasajes son zonas en las cuales, dice el autor, la obra alcanza su propósito y su propio centro de gravedad (54).

El tercer paso consiste en la búsqueda del traductor. Berman considera que este paso es crucial para el ejercicio en general. Aquí el investigador debe inquirir en torno a elementos biográficos, psicológicos y existenciales que iluminen el trabajo. Cabe señalar que la indagación no debe enfocarse en la vida del traductor o en sus temperamentos (*moods*), sino en cuestiones relacionadas con el lugar de donde es originario, si es solo traductor o si también realiza alguna actividad relevante relacionada profesionalmente como la enseñanza, si es también autor de obras literarias propias, de cuáles lenguas traduce, qué relación particular tiene con la obra que traduce, su tipo de bilingüismo, qué tipos de obras traduce y ha traducido, si ha traducido a muchos autores (y de ser así, a qué autores ha traducido) o solo a uno, etc. De igual forma, también es de relevancia descubrir si ha escrito artículos, estudios u otro tipo de textos especializados en torno a las obras que ha traducido o, lo que sería más revelador, si ha escrito acerca de los principios de traducción, cualesquiera que estos sean, que guiaron su trabajo como traductor o sobre la traducción en general. Resulta evidente, observa Berman, que mucha de esta información puede ser inútil dependiendo el proyecto que se esté llevando a cabo. No obstante, algunos de estos datos pueden llegar a ofrecer información muy valiosa. De peculiar relevancia serán aquellos datos que ayuden al investigador a encontrar información acerca de la postura, el proyecto y el horizonte del traductor (57-58).

Estos tres aspectos son clave para el ejercicio de crítica de Berman. La postura del traductor está relacionada con lo que el traductor considera que es o debe ser la traducción (58). El proyecto tiene que ver con las intenciones particulares que haya tenido el traductor

para llevar cabo esa traducción en específico (59-61). El horizonte es un poco más complejo que los anteriores y está relacionado con diversas cuestiones de tipo hermenéutico. En resumen, el horizonte del traductor tiene que ver con la situación lingüística, literaria, cultural e histórica que demarcan la figura del traductor en tanto que individuo. Es decir que son aquellas cuestiones que determinan las formas de sentir, actuar y pensar del traductor (63).

Con respecto al análisis concreto de la traducción, Berman puntualiza que todo depende de los objetivos que persiga el proyecto de investigación particular. El análisis será distinto si es de una sola obra en su totalidad o de varias obras. También será distinto si lo que se aborda es, como en este caso, tres versiones distintas de solo un texto, hechas en distintos momentos, por tres traductores distintos. En este caso, señala Berman, el análisis se convierte en un análisis de retraducción.

En cuanto a la confrontación entre versiones según su propuesta, Berman señala que se lleva a cabo en cuatro partes. La primera confronta los elementos y pasajes seleccionados del original con sus respectivas contrapartes en la traducción (68). En la segunda, se realiza una confrontación inversa: se confrontan las zonas problemáticas identificadas en la traducción con los segmentos correspondientes del original. En la tercera, se confrontan las dos primeras con las otras traducciones (si las hay). En cuarto lugar, se confrontan la traducción y su propio proyecto, lo cual revelará en última instancia el “cómo” de su realización unido a la subjetividad del traductor.

Finalmente, Berman propone la etapa evaluativa, pues, para él, no puede haber crítica verdadera si el análisis no conduce a la evaluación del trabajo del traductor. Aquí los criterios que propone Berman son de naturaleza éticos y poéticos (en su más amplia acepción, según el autor). La “poeticidad” (*poeticity*) de la traducción se revelará en la

medida en que el traductor haya logrado producir una obra textual real, en la medida en que haya creado un texto de mayor o menor correspondencia con la textualidad del original. La dimensión ética se relaciona, dice el autor, con el respeto, o más bien, con un “cierto respeto” por el original (74). La ética y la poeticidad, señala, garantizan la creación en la lengua meta que la ensancha, la amplifica y la enriquece (“*broadens it, amplifies it, and enriches it*”) (75).

Berman agrega una etapa más, la cual es particularmente relevante para el presente estudio: la recepción de la traducción. Esta etapa, dice el autor, puede ser autónoma o integrarse en otras etapas dependiendo de los objetivos de la investigación. Berman hace hincapié en que, al igual que en cualquier estudio de la recepción de una obra literaria, este aspecto es de gran importancia. No obstante, puntualiza, no siempre es posible en los casos de traducción. Berman explica que esto último responde a que es más común encontrar ejercicios de recepción de obras traducidas en los distintos medios (entre los cuales enumera las secciones dedicadas a la literatura en periódicos, revistas literarias, trabajos críticos acerca de autores extranjeros, entre otros) que trabajos de recepción de traducciones en cuanto a tales. Es decir, se escribe poco en torno a los traductores y a sus traducciones. Lo que resulta de gran ayuda es cuando se señala la traducción: cuando se menciona que tal obra fue traducida por tal traductor. Cuando esto ocurre, indica Berman, se debe poner atención a si se analizó y evaluó. Se debe prestar atención a la forma en que fue recibida por los críticos y reseñadores en cuanto a su condición de traducción, y, con base en ello, cómo fue juzgada y presentada al público.

A manera de conclusión, Berman describe la sexta etapa a la cual denomina “crítica productiva”. En pocas palabras, Berman señala que, aplicada a la traducción de literatura, la crítica productiva debe articular los principios de la retraducción en cuestión y, por ende, de

nuevos proyectos de traducción. No se trata de proponer proyectos de traducción en específico, aclara, sino de preparar el espacio para futuras retraduccionen en el modo más riguroso posible. Se trata, en fin, de sentar las bases, generar pautas, y señalar nuevas direcciones para nuevos proyectos de traducción concretos.

Partiendo de todo lo expuesto hasta aquí, y con base en los objetivos específicos del presente proyecto, se propone el siguiente modelo. Cabe hacer hincapié en que las adecuaciones a los modelos aquí presentados responden a las necesidades de este proyecto. El procedimiento será, entonces, el siguiente:

El primer paso consistirá en realizar una indagación en torno a la recepción por parte del polisistema en lengua inglesa. Esta etapa se relaciona con la etapa de recepción de la traducción de Berman, pero con modificaciones. Aquí se revisará todo lo disponible en cuanto a ejercicios de crítica, reseñas y textos analíticos e interpretativos de la obra de Juan José Arreola (con especial atención en lo concerniente a su cuentística) por parte del polisistema en lengua inglesa. Si bien estos textos y paratextos no conforman la totalidad de dicho polisistema, se tomarán como representantes del mismo debido a su función como agentes especializados y autoridades. Asimismo, no se hablará del polisistema estadounidense ya que estas autoridades no siempre son originarios de este país. Se utilizarán el constructo “polisistema en lengua inglesa” sobre todo con fundamento en que los textos fueron escritos en esta lengua y por tener la intención de influir en la percepción de los lectores en este idioma. El ejercicio de indagación de la recepción de esta etapa buscará identificar cuáles son los rasgos que este polisistema considera como los más sobresalientes y característicos de la obra arreolina.

En la segunda etapa se indagará en torno a la recepción de la obra arreolina (en sentido paralelo y complementario a la etapa anterior) por parte del polisistema mexicano e

hispanoamericano. En esta ocasión, la indagación buscará relacionar, en términos de convergencias y divergencias, los rasgos que dicho polisistema considera como los más sobresalientes y característicos de la obra arreolina. De forma similar, se utilizará la construcción “polisistema mexicano e hispanoamericano” partiendo de que algunos de los textos y metatextos que se utilizarán fueron escritos en español por autoridades mexicanas e hispanoamericanas.

En la tercera etapa se relacionarán las versiones de “El guardagujas” de George D. Schade, Wayne H. Finke y Ben Belitt en términos de cada uno de los rasgos que el polisistema en lengua inglesa define como los más característicos de la obra arreolina. La intención de este paso es identificar la manera en que las versiones se relacionan en la forma de manifestar cada uno de los rasgos: cómo enfatiza, reproduce, omite, distorsiona o atenúa cada rasgo. Esta etapa también relacionará el resultado del ejercicio anterior con el TF y presentará, cuando así sea menester, un resumen general de cada sección. A continuación se presenta un esquema secuencial de esta etapa:

- Planeamiento teórico-conceptual de rasgo o elemento a analizar.
- Presentación de cuadro con las tres versiones y el texto fuente (TF) que contenga el segmento del pasaje en el que se identificó dicho rasgo.
- Análisis comparativo de las tres versiones en término de la forma en que manifiestan dicho rasgo.
- Comparación de lo anterior con TF en dichos términos
- Repetición de secuencia hasta agotar pasajes en que se identifica rasgo
- Resumen

En la etapa final, y como conclusión, se identificarán las relaciones entre los resultados de la primera y tercera etapas. Con esto se identificará a qué responden las diferencias entre las tres versiones.

3. CINCO ELEMENTOS EN LA OBRA DE JUAN JOSÉ ARREOLA

3.1. Juan José Arreola en el polisistema en lengua inglesa

Como ya se mencionó en un apartado anterior, la recepción general de una obra literaria no depende tanto de su supuesto valor literario intrínseco como de la escritura en torno a ella. Quienes escriben acerca de la obra de un autor, dictan la forma en que será percibida sobre todo por los lectores no profesionales (Lefevere, 1992, 1). Los ejercicios de crítica, las reseñas, las antologías, los prólogos y los estudios preliminares y demás formas de presentar una obra literaria, ejercen una gran influencia sobre la manera en que el lector habrá o no de apreciarla. Así, la primera traducción al inglés de la cuentística arreolina que se publica, *Confabulario and Other Inventions*, está acompañada por un paratexto del traductor, Dr. George D. Schade, en el cual el académico sitúa la perspectiva del lector ante el autor. En esta introducción, el traductor expone que la literatura mexicana de mediados del siglo veinte fue enriquecida de forma significativa por un grupo de escritores “extremadamente talentosos”. Como muestra de ello, ofrece un listado de dichos escritores, los cuales ya habían sido traducidos al inglés y a otros idiomas al momento de ser publicada su traducción. Los escritores que lista son Octavio Paz, Agustín Yañez, Juan Rulfo y Rosario Castellanos. Menciona además que el trabajo de estos autores tuvo gran recepción por parte de la crítica mexicana, la crítica estadounidense, y la crítica de otros países de habla hispana. Uno de los escritores más originales e interesantes de esta generación, dice luego, es indudablemente Juan José Arreola (vii). Si bien es claro que la intención de este pasaje es la de favorecer a nuestro autor ante el lector estadounidense y, potencialmente, ante el lector internacional (así como también promover a la propia producción literaria que

representa esta traducción), estos comentarios sitúan a Arreola en un contexto canónico reducido que no va más allá del contexto generacional.

El término Poética puede entenderse como “la ciencia de lo literario, la teoría de la literatura”. El saber que ofrece esta ciencia incluye tanto el aspecto formal, es decir “los componentes formales y artísticos que dan esteticidad al discurso”, como la sustancia de contenido, la sustancia connotada” (Abad, 33). Si bien esta definición puede gozar de gran aceptación dentro de los estudios estrictamente literarios, para el presente trabajo sólo algunos componentes de ella serán de relevancia. En un apartado anterior, se discutieron los cuatro niveles de la traducción según André Lefevere. Uno de ellos es el nivel de poéticas. En pocas palabras, el nivel de la poética tiene que ver con los conceptos dominantes de literatura de la cultura meta (1992, 87). Así, y de manera operativa, la poética será entendida en este trabajo como los rasgos distintivos de una obra literaria. En este sentido, indagar en torno a lo que se ha escrito acerca de las características más sobresalientes de la obra de un autor, significa identificar su poética según tales escritos. El presente apartado tiene, entonces, la intención de identificar y establecer la poética arreolina según el polisistema en lengua inglesa.

A pesar de que la obra en general aparece caracterizada de distintas maneras, con rasgos diversos y con características enfatizadas u omitidas o ignoradas en una u otra descripción, el rasgo que aparece mencionado con mayor frecuencia y énfasis en el polisistema en lengua inglesa es el humor. La recepción general que se ha tenido en lengua inglesa considera el humor como su rasgo más notorio. Los otros rasgos que se destacan con mayor frecuencia y énfasis son el absurdo (el cual, como se verá más tarde, está estrechamente relacionado con el humor), el cosmopolitismo, la fantasía y, finalmente, el

problema de identificación y definición en cuanto al género o los géneros literarios que Arreola cultivaba.

Las descripciones del humor varían entre uno y otro texto. En gran medida, esto responde a que existen muchas y muy diversas formas de describir y discurrir en torno al humor. Además, como se verá, en algunos textos los autores explican más detalladamente o dedican más espacio a la explicación de otros rasgos. Sin embargo, es notoria la forma en la cual se insiste y enfatiza en el humor como la característica principal en la obra arreolina en su totalidad. George D. Schade, el cual, según se mencionó dos párrafos atrás, es responsable de la primera traducción al inglés de la cuentística arreolina en formato de libro, caracteriza a nuestro autor como un “satirista consumado” (*accomplished satirist*). Cabe señalar que la palabra sátira aparece en numerosas ocasiones a lo largo de su texto. Además, describe el humor arreolino como un “impish, impudent humor” (viii). En mayo de 1965, Joseph Sommers publica en la revista *Hispania*, una reseña en torno a *Confabulario and Other Inventions*. En su texto, Sommers identifica la sátira en la obra (395). Por su parte, John E. Englekirk describe, en 1968, un humor sutil e irónico el cual, señala, “pervades all of Arreola’s pages” (753). En *Masterpieces of Spanish American Literature* de 1974, Ángel Flores y Helene M. Anderson describen un humor sutil (334). Más tarde, en la última década del siglo pasado, en 1996, en *The Cambridge History of Latin American Literature*, González Echeverría, en compañía de Enrique Pupo-Walker, hablan simplemente del sentido del humor de nuestro autor, aunque lo señalan en *La feria* (245); después, en la edición de 1999 de *The Oxford Book of Latin American Short Stories*, el mismo González Echeverría señala: “Arreola’s signature is his humor”, y luego lo describe como un humor que va de lo ingenioso a lo cósmico. Además, propone una analogía peculiar entre el jalisciense y Kafka: “he likes to poke fun at the failed promises of

modern technology and its monstrous by-products. In this, he is a sort of light humorous, and irreverent Kafka” (González Echeverría, 1999, 312). Keith H. Brower cita el trabajo de Paula R. Heusinkveld y menciona que esta señala que la obra de Arreola se caracteriza principalmente por su humor (24).

En estrecha relación con el humor, están las observaciones en torno el carácter absurdista de la obra de nuestro autor. Según Schade, Arreola combina la lógica y el absurdo, “a mingling of the logical and the absurd”, alcanzando un tono de severidad y tristeza (griminess), propio de George Orwell (ix). En *The Oxford Book of Latin American Short Stories*, González Echeverría dice llanamente “He is chiefly interested in the absurd” (González Echeverría, 1999, 312). John Englekirk et al aseguran que Arreola “moves from the absurd to the logical and back again to the absurd”. Luego agregan lo siguiente: “He loves the mysterious and the incongruous” (753). Sayers Peden indica que la filosofía del absurdo se manifestó en la cuentística hispanoamericana inmediatamente posterior a la segunda guerra mundial. Después de explicar el concepto del absurdo de acuerdo a Camus, procede a plantear que “El guardagujas” es “An excellent fictional representation of Camus philosophy” (106). Keith H. Brower, resume el trabajo crítico de McMurray dedicado a “The Switchman” y menciona que el último analiza el cuento con base en ideas absurdistas las cuales fundamenta en *El mito de Sísifo* de Camus. Según la nota, McMurray sugiere que el cuento es una metáfora del despertar del hombre moderno a la pregunta de Camus: “Why” (25). En *Master Pieces of Spanish American Literature*, Ángel Flores y Helene M. Anderson citan a Emmanuel Carballo cuando este señala el absurdo de nuestro autor (334).

El siguiente rasgo señalado tiene una peculiar relación con el tema del absurdo, lo cual se irá señalando. Schade señala un carácter cosmopolita o universalista en Arreola y

subraya que Arreola dio la espalda a los temas mexicanos y optó por “unas enormes sofisticación y universalidad”, las cuales, apunta Schade “deberían atraer lectores en inglés” (x). Sommers, por su parte señala que, a diferencia de otros autores mexicanos, Yáñez, Rulfo, Fuentes, Castellanos, Arreola aborda temáticas internacionalistas y cosmopolitas (395). Menton propone que “Arreola moves from the depths of existentialist despair to the placid skepticism of magical realism” (1959, 295). Luego menciona “Nowhere is Arreola’s interpretation of the world at the mid-century mark better presented than in the magic realism of ‘El guardagujas’”. Luego menciona que Arreola logra mezclar con éxito “a satire on the very real irregularities of the Mexican railways with a fantastic philosophy of life” (296). Aclara, dicho sea de paso, que tal interpretación es en el plano realista. Luego explica que, en un sentido más amplio, “the fantastic incidents recounted by the strange old switchman constitute Arreola’s answer to twentieth century materialism and existentialism”. Sin embargo, luego el mismo Menton declara que el texto revela una actitud notoriamente mexicana pues, “rather than despair, he advocates getting aboard the train of life without particularly caring about the destination” (296).

González Echevarría discute que algunos han percibido a “El guardagujas” como “a criticism of the Mexican railroad system” pero que otros lo han entendido como “an allegory of the whole of Mexican society”. Finalmente, señala que es ambos, pero también “an allegory of modern technological society and of the universe in general” (1999, 312).

Ángel Flores y Helene M. Anderson comparan un realismo “filled with pathos and dramatic vividness, which seems to be part of Mexican expression from the Novels of Lizardi to the drawings of Posada to the murals of Orozco”, como el que aparece en “Balada y “El cuervero”, con el realismo mágico el cual describen como “hallucinatory,

charged with the agonizing mystery usually associated with Franz Kafka” el cual, según los autores, es el caso de “El guardagujas” (333-34). La publicación, cabe mencionar, incluye los relatos “Corrido” y “El guardagujas” en su versión original (en español). Yulan M. Washburn señala que el mexicanismo de Arreola fue cuestionado a lo largo de su carrera. Luego menciona que la gran parte de la obra del jalisciense muestra una mayor preocupación por cuestiones más universales y trascendentales: “those timeless concerns of living and dying which are common to all human beings”. Los temas que enlista dentro de este marco son “the nature of meaning for human beings, the facts of death, illness and failure, and the need to love and be loved, the pain of alienation and rejection and the dialectic in all persons between illusion and reality”. En términos, generales, dice el autor, los temas que llamaron la atención al ojo creativo de Arreola fueron: “problems of personhood, rather than those of social class or nationhood” (125). Más adelante, agrega que gran parte del trabajo de Arreola tiene un carácter decididamente universal y transnacional, con lo cual, señala, asumió una dirección diametralmente opuesta a la abrumadora disposición del arte de su propio pueblo (126). Finalmente, subraya que una de las características de la obra arreolina es: “his refusal to compromise his fiction with the passing circumstances of his time and country” (128).

Merlin H. Forster cita textualmente el siguiente fragmento de Emanuel Carballo, el cual dice con respecto a los críticos: “Los pone fuera de pista que sus cuentos rara vez traten asuntos mexicanos”. Luego expresa que “The criticism of the nationalists doubtless affected Arreola”. Posteriormente agrega que fue debido a ello que el jalisciense se dispuso a escribir *La feria*, en la cual, dice Forster “we see not only aspect of Mexican culture, such as popular celebrations, but also the psychology, ways of thinking, and general attitudes of

the people” (116). Posteriormente, sitúa a Arreola junto a Reyes, Paz, y Fuentes en lo que él llama “those more world oriented” (127).

Englekirk et al., por su parte, si bien no mencionan específicamente las palabras universal o cosmopolita, sí sugieren un carácter de esa índole en la visión del jalisciense: “it is a view which sees man and the natural forces of the universe unfolding themselves in a series of grotesque confrontations. In the background [...] is man’s awkward and unending search for ultimate truth” (753). Sayers Peden también se abstiene de utilizar los términos universal o cosmopolita. Sin embargo, sí sugiere esta tendencia en Arreola al hacer un ejercicio interpretativo de “El guardagujas: “The railroad journey can be construed as a metaphor of life and the act of boarding the train as an acceptance of its challenges and uncertainties” (106). Posteriormente, compara este rasgo de Arreola con el localismo de Rulfo (aunque también en este caso se abstiene de usar tal término): “[Arreola] is the creator of highly amusing imaginary works based on ideas taken from broad cultural spectrum” (107). Varias páginas más tarde, la autora sitúa a otro escritor mexicano, Salvador Elizondo, en el mismo grupo que Arreola y Borges en un grupo de escritores latinoamericanos que, según la autora, ven más allá de América Latina para inspirarse (119-20). Si bien tampoco hay rastros de referencias en torno a la universalidad o cosmopolitismo en su nota, Keith H. Brower cita el trabajo de Paula R. Heusinkveld y menciona que esta señala que la obra de Arreola se caracteriza, entre otros rasgos, por “a skeptical, pessimistic view of the world” (24). Más adelante, cita ahora el trabajo de Seymour Menton y comenta que este llama la atención con respecto a lo que el último considera un rasgo distintivo en la obra arreolina, el cual es la búsqueda de temas más universales (25). Keith H. Brower, resume el trabajo crítico de Washburn dedicado a Arreola y enmarca lo siguiente del jalisciense según el crítico: “the existential and artistic

situation of humankind, the man-woman relationship, theological concerns, and Mexico the homeland” (23).

Con respecto al uso de elementos fantásticos e irreales como rasgo característico de Arreola, Schade plantea que nuestro autor combina la fantasía y la realidad (ix). Washburn comenta que Arreola obligó a sus lectores a aceptar la fantasía como una forma de tratar con asuntos serios y a tolerar “the most extraordinary ‘unreal things’” (127). En *Master Pieces of Spanish American Literature*, Ángel Flores y Helene M. Anderson indican que Arreola también da muestras de un “magical realism, hallucinatory” (333). Luego también señalan, a secas, su “creative fantasy” (334). John Englekirk et al mencionan que Arreola es el inventor de “a new kind of fantastic short story which is not inspired by reality or observation but finds its roots in literary readings and in the imagination”. Señalan que Arreola es especialmente eficaz “in making the unreal have the appearance of reality”. Según el texto, a nuestro autor le fascinan “the startling aspects of imagination”. Luego subrayan que sus historias pueden ser tomadas como “pure literary invention” (753). Margaret Sayers Peden, en una cronología de cuentos latinoamericanos, incluye el siguiente dato de 1952, en el cual caracterizan a *Confabulario total* (*Confabulario and Other Inventions*) como “a collection of fantastic tales by the Mexican Juan José Arreola” (xviii). Según Sayers Peden: “[Arreola] is the creator of highly amusing imaginary works” (107). Por su parte, Keith H. Brower cita el trabajo de Paula R. Heusinkveld y menciona que esta señala que la obra de Arreola se caracteriza, entre otros rasgos, por “an absence of explicitly stated correspondences between fictional and real meaning levels” (24).

La identificación y clasificación de la producción literaria arreolina también llamó un poco la atención de este polisistema. Según Schade, Arreola es autor de cuentos, retratos

o sketches satíricos (*satiric sketches*), un bestiario, e invenciones diversas (vii). A *Confabulario*, lo define como “una colección de fabulas” (Schade: vii). Asimismo, observa que este libro es de difícil clasificación y procede a dar algunos ejemplos de tal dificultad. Clasifica a “The Switchman”, “The Crowcatcher” y “Private Life” (“El guardagujas”, “El cuervero” y “La vida privada”, respectivamente), como cuentos modernos con diversas variaciones de técnica y estilo. Otros, los clasifica como fábulas (no define cuáles). Finalmente, llama la atención a las “*one-page vignettes*” (viii). Por su parte, González Echevarría, plantea que Arreola “preferred the brief subgenres of the fable, the epigram, the sketch or an entry in a bestiary”. Después agrega que, al igual que Borges, Arreola “cultivates the hybrid subgenre of the essay-story” (1999, 312). “Arreola is the inventor of a new kind of fantastic short story”, dicen John Englekirk y compañía, y mencionan que sus historias pueden ser tomadas como fábulas o como “sociological sketches” (53). Keith H. Brower cita el trabajo de John R. Burt y señala que el trabajo de este examina con énfasis la naturaleza alegórica de “El guardagujas” (24). Luego cita el trabajo de Paula R. Heusinkveld en el cual, según la nota, la autora propone una perspectiva de abordaje de *Confabulario and Other Inventions*, desde la que los textos se leen como alegorías en sentido moderno (24). En *Master Pieces of Spanish American Literature*, Ángel Flores y Helene M. Anderson describen a nuestro autor, simple y llanamente, como un fabulista contemporáneo (334).

Como pudimos notar, algunos de los autores de los paratextos a los que se hizo referencia, son hispanos o de origen hispano. Algunos de ellos participan también en el polisistema mexicano e hispanoamericano. Esto no significa que no se les pueda considerar dentro del polisistema en lengua inglesa ya que las producciones que se repasaron aquí fueron escritas en inglés y, lo que es más importante, fueron dirigidas a un público

angloparlante: forman parte esencial el polisistema en lengua inglesa. Su condición de hispanos abona a su credibilidad y autoridad.

Por otra parte, también resulta evidente lo señalado al inicio del repaso. A pesar de que en muchos casos la descripción del humor en Arreola es muy breve, considerablemente breve en relación con las descripciones y explicaciones de otros rasgos, en la mayoría de los textos este rasgo se enfatiza como el de mayor prominencia. Como también se indicó oportunamente, el absurdo está estrechamente relacionado con el humor, por un lado, y con el cosmopolitismo por el otro. Por ello es que las discusiones en torno al elemento del absurdo fueron repetidamente extensos.

En el apartado que aquí termina se abordó la recepción de la obra arreolina en el polisistema en lengua inglesa. A continuación se identificará en qué forma y en qué medida lo expuesto aquí coincide y difiere con el polisistema mexicano e hispanoamericano. Por ello, se seguirá el mismo patrón secuencial.

3.2. Juan José Arreola en el polisistema mexicano e hispanoamericano

Juan José Arreola se definía a sí mismo como un artesano de la palabra. El manejo del lenguaje en sus obras así lo demuestran (Poot, 22). Su obra es sinónimo de contención y de estilo (Torres). A pesar de lo breve de su obra en general, logró posicionarse, según palabras de Adolfo Castañón, como un “escritor central de la literatura mexicana del siglo XX” (2005, 7). En *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, Lauro Zavala describe algunas de las formas mediante las cuales la obra de este autor ha sido canonizada, entre las cuales señala la canonización editorial, la anotológica, la escolar y la académica (141-49).

En esta sección se abordará la obra de Juan José Arreola desde la perspectiva del polisistema literario mexicano. Se mostrará, de forma paralela al ejercicio expuesto en el

apartado anterior, lo que diversos críticos han señalado como los rasgos más sobresalientes de su obra, es decir, lo que, a su juicio constituye la poética de la obra arreolina. Este abordaje tiene la finalidad de explicitar las características más sobresalientes de la obra de Arreola dentro de su lengua y su tradición literaria en relación con el polisistema en lengua inglesa. Un abordaje de esta índole es necesario si se pretende conseguir una comprensión más cabal de la significación que este autor ha tenido para las letras mexicanas e hispanoamericanas y de la recepción que se ha hecho de su obra en lengua inglesa. Esto último es, al menos potencialmente, útil para comprender un poco más el alcance que la obra de nuestro autor ha tenido a nivel internacional o global.

Antes de proceder de manera paralela al repaso de los elementos descritos en el apartado anterior, a saber, el humor, el absurdo, el cosmopolitismo, lo fantástico e irreal, y los géneros literarios, es conveniente llamar la atención a lo que podría llamarse una discordancia entre el polisistema en lengua inglesa y el que aquí se aborda. Algunos arreolistas hispanos han enfocado su atención en una característica de orden temático que, aparentemente, no llamó la atención del polisistema en lengua inglesa. En el prólogo a la antología arreolina titulada *Obras*, Saúl Yurkievich dedica por lo menos una tercera parte de su prólogo al tema del amor y lo relaciona con otro tema que considera central en la obra de nuestro autor: la mujer: “La mujer obra en Juan José Arreola con poderosa pujanza fantasmática; es humus y es acicate permanente de s fantasía” (15). En sus distintas obras, dice Yurkievich, nuestro autor evoca “tanto el amor sublime como el libertino, tanto el ideal como el lujurioso, tanto el que enaltece como el que precipita en la abyección” (16). Además propone que en Arreola el amor es una guerra, en la cual “el hombre suele ser vencido”. Luego explica que, para nuestro autor, la relación amorosa “produce a la par deleite y desastre, comporta embriaguez y cataclismo. El amor desquicia y desbarata” (24).

Otro tema que el poslisisistema en lengua inglesa ha pasado por alto es el de la fe. Saúl Yurkievich dedica un tercio de su prólogo a *Obras* a discutir y discurrir en torno a esta temática que considera central en Arreola (26-35).

De forma similar, Adolfo Castañón identifica tres temáticas centrales en la obra arreolina, a saber,

1) la relacionada con el amor, las mujeres y el matrimonio; 2) la de las fantasías mecánicas y las sátiras sociales e industriales; las evocaciones de la infancia y de la pequeña ciudad que lo vio nacer (2005, 22).

Si bien la segunda temática es más precisa pues circunscribe la fantasía exclusivamente a dos aspectos, al menos concuerda parcialmente con lo propuesto por el polisistema estadounidense. En compañía de Nelly Palafox, Castañón observa en *Para leer a Juan José Arreola* que nuestro autor “siempre tuvo una relación tensa con la figura de la mujer tanto en su literatura como en su vida privada e imaginaria”. Según los autores, la mujer en la obra arreolina “es al mismo tiempo repulsiva y atractiva”. Así, todas las mujeres son en la obra de nuestro autor “‘rosas inermes’ o ‘flores carniceras’, cuyos pétalos funcionan como goznes de captura” (2008, 66). Sara Poot, en su extenso ejercicio interpretativo de la obra de Arreola titulado *Un giro en espiral, el proyecto literario de Juan José Arreola y otros ensayos sobre su obra*, observa un sinnúmero de temas. Cabría destacar entre estos el texto giratorio (Banda de Moebius, Botella de Klein) (35-47), el de los oficios (56-58), el amor, la pareja y las mujeres (168-220), entre otros.

Muchos pueden ser los motivos por los cuales el polisistema en lengua inglesa pasó por alto estas tendencias en nuestro autor, pero también muchos pueden ser los motivos por los cuales sí llamaron la atención el polisistema mexicano e hispanoamericano. Este no es, sin embargo, el tema del presente proyecto. Como se aclaró arriba, lo que sigue a

continuación es un repaso en torno a los cinco elementos destacados por el polisistema en lengua inglesa pero, esta vez, en el polisistema mexicano e hispanoamericano.

En la primera categoría paralela al polisistema en lengua inglesa, encontramos que, en la antología de poesía mexicana *Poesía en movimiento*, Octavio Paz señala llanamente, en el prólogo, el humor en Arreola (23). Posteriormente, en la ficha anterior a la presentación de la selección de textos menciona que la obra de Arreola está “saturada de buen humor” (209). Por su parte, Emmanuel Carballo menciona la existencia de “la jugosa ironía” y “el sarcasmo hasta la piedad” en la obra de nuestro autor (1965, 361). Garrido comenta en el prólogo a *Arreola. Narrativa completa*, que Arreola “es un maestro para administrar [...] la sorpresa, el misterio, el sentido del humor”. Asimismo señala el uso de ironía que va “de lo tierno a lo brutal (9).” Saúl Yurkevich llama la atención al humor en insistentes ocasiones en su prólogo a la antología arreolina titulada *Obras*. Por ejemplo, asegura que, en *Bestiario*, “todo lo que aborda lo tiñe de un humor bondadoso y comenta que, a diferencia de otros bestiarios, pone “en juego un humor que torna pastiche al texto” (9). Luego señala que, específicamente en el prólogo a *Bestiario*, Arreola se ocupa de lo humano “con satírica malicia”: una especie de “ensañamiento satírico” (10). Menciona, también, el tono general de la colección: “las prosas de Bestiario son humoradas” (13). Finalmente, Yurkevich asegura que la obra de Arreola, pesar de estar atenuada por “el humor que establece una distancia irónica, [...] la visión del mundo de Arreola comporta un lúcido pesimismo” (30-31).

En cuanto al elemento del absurdo, Seymour Menton, en la antología *El cuento hispanoamericano*, no identifica a Arreola como un absurdista. Al menos no lo hace específica y directamente. Sin embargo, lo sitúa entre los escritores hispanoamericanos de

tendencias existencialistas (303-06). Por su parte, Garrido habla de un absurdo dócil en la obra de nuestro autor (9).

El cosmopolitismo, a diferencia del elemento anterior, sí fue un rasgo que llamó la atención de estos y otros comentaristas y críticos. En “Arreola y Rulfo, cuentistas” Carballo señala el carácter cosmopolita de nuestro autor: “[Arreola] universaliza sus vivencias, sus experiencias”. Según el crítico, los problemas que plantea Arreola, pueden suceder en cualquier lugar. Sus preocupaciones son de orden metafísico: plantea “sutiles casos de consciencia, imbricados problemas intelectuales” (1954, 28). Posteriormente, en *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana*, señala que también produjo relatos de “raigambre nacional” como “El cuervero”, “Corrido” y “Pueblerina” (1965, 361). Según Sara Poot, Arreola “crea una obra que se centra en lo mexicano trascendiéndolo y, al mismo tiempo, abre la puerta hacia la literatura extranjera” (22-23).

Seymour Menton, por su parte, clasifica a Arreola entre los escritores hispanoamericanos con tendencias cosmopolitas y, particularmente, entre los de corte existencialista (303-06). En su “Prólogo” al *Confabulario* de 1985, Borges indica que Arreola es un escritor “Desdeñoso de las circunstancias históricas, geográficas y políticas” en una “época de recelosos y obstinados nacionalismos” (Castañón, 2005, 7). Castañón y Palafox también observan esta característica: “Arreola nunca transigió con ningún movimiento, literario o no, [...] y no se afilió a ninguno de los pequeños ismos” (38). Garrido propone una visión de nuestro autor en la cual se manifiesta su mexicanidad. Señala que “los cargos de extranjería levantados contra Arreola” se fundan en las fuentes extranjeras a las cuales el autor hace referencia en sus relatos. “Su mexicanidad”, dice Garrido, “no reside en los personajes ni en la anécdota, sino en la manera de sentir y de construir la narración” (9).

Los elementos fantásticos también fueron identificados y comentados. Carballo menciona que, entre los elementos constantes de su obra se encuentra la fantasía (1965, 361). En *Poesía en movimiento*, Paz también la identifica (23). En su “Prólogo” al *Confabulario* de 1985, Borges enfatiza la imaginación y las posibilidades fantásticas del universo en la obra arreolina (Castañón, 2005, 7). Sara Poot, por su parte, observa que en los relatos de nuestro autor la cotidianidad individual se ve afectada “por un suceso extraordinario que la modifica” (239). Garrido señala la forma magistral con la que Arreola va “de lo creíble a lo increíble sin perder verosimilitud”. Los personajes de sus obras, dice, “van de ida y vuelta entre la realidad y lo fantástico sin pasar aduanas” (9).

La identificación y clasificación de los relatos arreolinos en términos de géneros literarios, como se verá a continuación, llamó especialmente la atención de los autores de estos textos. En “Juan José Arreola: los plurales poderes de la prosa”, texto que funge como prólogo a la antología *Obras*, Saúl Yurkievich comenta que *Bestiario* “no está exento de la tipología fundada por el *Fisiólogo*”. Luego agrega que nuestro autor “por momentos fusiona lo literario con lo fabuloso y lo cosmológico” (7). Un poco más adelante en este ejercicio interpretativo de *Bestiario*, señala que “Arreola suele alegorizar sustituyendo al hombre por animales que lo representan”. También identifica que los modelos de esta obra “provienen de la tradición francesa del poema en prosa” (8) y compara la prosa de esta colección con la de Borges en términos de elegancia y estilo: “tiende al estilo alto, a una cierta prosopopeya” (10). Asimismo, señala el tipo de registro establecido por el léxico de algunos de los textos de la misma obra: “A menudo adopta los tecnicismos de la biología moderna” (13). Finalmente, Yurkievich propone que, en *Bestiario*, nuestro autor “sabe también combinar poéticamente la reciente versión científica con a ancestral visión analógica” (14).

Por su parte, Carballo apuntó que Arreola es, en gran medida, una especie de fabulista y un miniaturista, “la corrección y la fiesta del lenguaje” (28, 1954, 28). En *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana*, agrega que la obra de Arreola es innovadora y tradicional y que en *Varia invención* se hacen patentes los “procedimientos técnicos” que el autor utilizará en relatos posteriores. Entre estos rasgos característicos enfatiza su uso de biografías imaginarias, y el uso de alusiones (1965, 361). Paz señala que Arreola “ha escrito verdaderos poemas en prosa”, de ahí la decisión de incluirlo en *Poesía en movimiento* (23). En palabras del premio Nobel, la obra de Arreola, muestra “el elemento poético por excelencia, el elemento explosivo: lo inesperado. Sin embargo, ni por el espíritu ni por el lenguaje esos textos revelan las tendencias más recientes del poema en prosa [...] Más bien son un regreso a Torri” (Paz, 23). Paz discute, además, que “Eminentemente poética, su prosa recorre una amplia gama de temas y situaciones y se desplaza del cuento propiamente dicho a la estampa sencilla que se enriquece con insinuantes observaciones” (209).

Borges, en el “Prólogo” al *Confabulario* de 1985, señala que el título *Varia invención* “podría abarcar el conjunto de su obra” (Castañón 2005, 7). Castañón y Palafox señalan que en la obra de nuestro autor “se agitan las voces provenientes de distintas esferas del lenguaje”. Como ejemplo, mencionan que produjo “cuentos que son como anuncios [...], parábolas con moraleja, [...] bestiarios con cualidad de espejo” (38). Sara Poot observa que entre las innumerables constantes de la obra arreolina está “un juego de variables [...] en la hechura de sus textos (la brevedad y la fragmentación, la escritura y la oralidad” (237). La técnica y los procedimientos de que se sirve el jalisciense, según Poot, implican “una confrontación entre la cultura oficial y la popular” (241). Otro de los

recursos que señala es la variedad de recursos retóricos (242) y el uso de la parodia: “Arreola repite, imita, transforma y juega con otros textos y los asume de diversos modos” (245). Como resultado, señala, Arreola “reliteraturiza, crea, recrea y actualiza en la ficción los textos que elige” (246). En el prólogo *Arreola. Narrativa completa*, Felipe Garrido menciona que, si bien el mismo Arreola “llamó a su género –híbrido del poema en prosa, el cuento y el ensayo –‘varia invención’”, una gran parte de su obra puede identificarse dentro de lo que se conoce como la fábula: “si bien sus apólogos, mochos de la moraleja, poco tienen que ver con la usual intención de adoctrinar al lector”. Aun así, Garrido admite que el de Zapotlán “ha creado un nuevo tipo de cuento” (8-9).

Felipe Vázquez y Lauro Zavala son militantes de la propuesta de Borges señalada en el párrafo anterior. Tanto para uno como para el otro, la obra arreolina propone su propio género literario. Para ambos, el conjunto de su obra “cuentística” establece definitivamente una poética: la “varia invención”. Según Vázquez, la poética de Juan José Arreola, la “varia invención” arreolina, es una manifestación literaria que participa de la tradición a la vez que se presenta “entre” ésta como una expresión individual (62). Por su parte, Zavala señala que el caso de Juan José Arreola es paradigmático, pues es considerado como el último escritor moderno y el primero de los cuentistas posmodernos en México. Asimismo, observa, ningún otro escritor mexicano ha explorado la minificción con el grado de ironía y de hibridación genérica que Arreola (61). En cuanto a cuestiones taxonómicas, señala Vázquez, “varia invención” es un género en el que convergen tipos textuales tradicionales y no tradicionales: por un lado están los “géneros consagrados por la tradición literaria: la novela, el cuento, el ensayo, la poesía en prosa y el teatro”; por otra están aquellos “géneros literarios incidentales o subgéneros literarios” así como otras “formas textuales que están al

margen e incluso”, dice el crítico, “en el polo opuesto de lo que algunos llaman literariedad”: entre estos dos últimos grupos destaca “el diario íntimo, la fábula, el epitafio, la entrevista, la carta, el aforismo, la noticia periodística, la parábola, el epigrama, la biografía, el bestiario, la filípica, el anuncio comercial, la reseña bibliográfica, la glosa, el apólogo, la cita parafrástica y la receta culinaria” (62). Lauro Zavala agrupa los géneros textuales que aparecen en la poética arreolina en más de treinta subgéneros, tanto de origen literario como de origen “extraliterario”. Entre los primeros, Zavala menciona mocrirrelatos, los microensayos, minicrónicas, artículos, fábulas, prosas poéticas, epigramas y parábolas, por mencionar sólo algunos. Entre los de origen no literario menciona los instructivos, las viñetas, los aforismos, los palíndromos, los acertijos, las reflexiones filosóficas, entre otros (165). Otro aspecto relevante de la varia invención según Vázquez, además de la hibridación genérica, es que en esta poética hay “una puesta en escena de escritura en segundo grado: Arreola hace literatura a partir de la literatura”. Como en cualquier otro caso de intertextualidad, señala, la varia invención exige al lector “un conocimiento del código a partir del que se desarrolla el objeto literario” (63). El tejido textual de la varia invención es, entonces, intertextual en más de un sentido: por una parte hay referencias a otras obras, a personajes y a autores específicos de distintas esferas de la cultura; por otra, entrecruza distintos géneros y subgéneros textuales.

Como puede claramente distinguirse en este punto, la recepción de la obra de Juan José Arreola por parte del polisistema en lengua inglesa no coincide con exactitud con la del polisistema mexicano e hispanoamericano. Como se señaló oportunamente, un polisistema no puede ser idéntico a otro: por lo tanto, lo más probable es que la recepción de una obra dada difiera significativamente entre uno y otro. Tal fue el caso, según puede

distinguirse, de la obra de Juan José Arreola en estas dos entidades. Mientras que para el polisistema en lengua inglesa los rasgos más sobresalientes de su obra son el humor y el absurdo, para el polisistema mexicano e hispanoamericano lo fue su poética en términos de género, su “varia invención”.

En la sección subsiguiente se mostrará la forma en que los rasgos que el polisistema en lengua inglesa considera más destacables, se hacen patentes en esa otra manifestación de la reescritura: la traducción. Para ello, se dijo, se compararán las tres versiones de “El guardagujas”, componente a componente. Este ejercicio pondrá de manifiesto las relaciones entre lo que exponen los paratextos y las traducciones. Asimismo, se distinguirán las relaciones entre las traducciones y el texto fuente, “El guardagujas” de Juan José Arreola.

4. “THE SWITCHMAN”: LAS VERSIONES DE SCHADE, FINKE Y BELITT

4.1. “El guardagujas”

“[N]ingún tren tiene la obligación de pasar por aquí, pero nada impide que eso pueda suceder” (Arreola, 178). Estas dos aparentemente simplísimas oraciones, unidas por el más ordinario de las conjunciones adversativas del idioma español, encierran la misteriosa y fascinante polisemia de “El guardagujas”. En esas vagas y absurdas palabras se encuentran todas las interpretaciones que se han hecho de este relato risible y terrible, juguetón y profundo. El relato es sencillo: un forastero llega a una estación con el objetivo de ser transportado a T. Para ello, ha adquirido oportunamente su boleto de pasaje. Al notar que el tren que espera no se vislumbra en la distancia, consulta su reloj. En ese momento alguien le da una suave palmada. El forastero se vuelve, y es ahí, con la aparición de “un viejecillo de vago aspecto de ferrocarrilero” (177), cuando los secretos mecanismos de la narrativa arreolina emprenden su intrincada labor.

La narración, se dijo, carece de complejidad. No pasa casi nada. Como bien menciona Sara Poot, el relato está compuesto por dos relatos: “uno dentro del otro.” El primero, “el encuentro de dos personajes”, es el que aparece al principio y al final del texto. Un narrador en tercera persona lleva a cabo esta breve narración. El otro “resulta del diálogo entre los personajes” (222). En el relato de adentro “no sucede nada más allá de las palabras, las acciones se narran, se cuentan” (223). Lo que relata el personaje del guardagujas son diversas circunstancias relacionadas con el irregular funcionamiento del sistema ferroviario, así como anécdotas de sucesos ocurridos a raíz de las irregularidades del mismo. Todo lo que cuenta el guardagujas al forastero es absurdo. Como señala

Castañón: “La intrincada e interminable construcción de los trenes [...] desemboca en una fiesta del absurdo” (43).

Este relato es, como menciona Sara Poot, “sin lugar a dudas uno de los textos arreolescos más conocidos y comentados”, a pesar de no ser más que “un diálogo entre los personajes” (221). Las interpretaciones que se han hecho y que pueden hacerse son muchas y muy variadas. Desde la más literal en la cual, por medio de la exageración, Arreola denuncia los vicios e irregularidades del sistema ferroviario de aquellos años (Menton, 2011, 409; Castañón, 2008, 45) hasta las más arriesgadas en la cuales el guardagujas simplemente es una aparición sobrenatural o un anciano con demencia senil que inventa toda clase de disparates por diversión o por mera locura. También hay quienes han comparado el relato con “los paisajes desérticos y el paso moroso de algunos cuadros de Rufino Tamayo, [...] según Bettina Knapp” (Castañón y Palafox, 2008, 45). Otros encuentran la realidad mexicana (Menton, 2011, 409) o una crítica al gobierno mexicano (Castañón, 2008, 45). También se ha visto en el guardagujas una metáfora del escritor y en el sistema ferroviario una metáfora de la literatura (Castañón, 2008, 45). Incluso, “El guardagujas” puede leerse como una metáfora de la vida: todos somos X queriendo llegar a T. sin saber con certeza si algún día llegaremos o si ya estamos ahí. Cualquiera que sea la lectura que se haga, “En el *Confabulario* permanecerá por siempre un relato emblemático labrado como en madera: ‘El guardagujas’” (Castañón, 2008, 42). En la sección subsiguiente se presenta el ejercicio comparativo y relacional propuesto en el capítulo dedicado a la metodología.

4.2. El humor

Una vez identificadas las características más sobresalientes de la poética arreolina según el polisistema en lengua inglesa, el siguiente paso es demarcar, al menos de manera operativa, las definiciones de cada una de las características. Esto se hará con la finalidad de facilitar el ejercicio interpretativo al momento de llevar a cabo la comparación entre las tres versiones. Si bien cada uno de los elementos es esbozado, con mayor o menor precisión, en los textos que se utilizaron para identificarlos, resulta conveniente realizar la demarcación antes de iniciar la comparación entre las versiones. Una vez definidos, no será necesario explicitarlos cada vez que se discuta la forma en que se manifiestan en cada una de las traducciones. También para fines prácticos, después de cada segmento definitorio se llevará a cabo la identificación del mismo en cada una de las versiones. Así no se perderán de vista los pormenores de cada elemento. Comenzaremos, pues, por el humor el cual es, quizá, el de mayor complejidad y dificultad.

El problema inicial al que nos enfrentamos al tratar de definir el humor es que, a pesar de que la capacidad de apreciar el humor sea universal, en la práctica, lo que para algunos resulta gracioso o divertido, para otros puede resultar aburrido (Raskin, 2) u ofensivo. Y no es necesario ir a las diferencias entre culturas: entre los individuos de una misma cultura, e incluso en el seno de una misma familia, se dan estas divergencias. Debido a ello, se ha dicho en repetidas ocasiones que la traducción del humor es en algunos casos imposible. Por ejemplo, la sátira, la cual es la manifestación principal de humor en la obra arreolina según el polisistema en lengua inglesa, se considera difícil de traducir ya que hace mofa de objetos que pueden ser considerados sagrados para la cultura meta. Sin embargo, cuando la distancia entre las culturas no es muy grande, es muy probable que se

dé el humor de manera efectiva en la traducción (Raphaelson-West, 133). Si bien es fácilmente distinguible, por ejemplo, que entre México y los Estados Unidos hay diferencias significativas en nuestras manifestaciones del humor, la proximidad física y mediática ha facilitado la comprensión y la adopción de algunas formas del humor entre estas dos culturas.

En cuanto al significado del término *humor*, tanto en el uso cotidiano como en los distintos y muy variados estudios especializados, encontramos que por lo general se traslapa o coincide con otros términos similares y/o relacionados, como ingenio (*wit*), comicidad, incongruencia, diversión (*amusement*), ridiculez, alegría, gracia, juego (*playfulness*), entre muchos otros (Apte, 14).

Apte señala que el problema inicial en el estudio del humor yace en la dificultad en la conceptualización del mismo. No obstante, Apte distingue tres elementos involucrados en su aparición: 1) fuentes que funcionan como estímulos potenciales; 2) la actividad cognitiva e intelectual responsable de la percepción y evaluación de dichas fuentes que conducen a la experiencia del humor; y 3) repuestas conductuales expresadas mediante la sonrisa, la risa, o ambas (13-14). Por su parte, Raskin distingue que algunas teorías se enfocan en el estímulo; otras, en las relaciones entre un emisor y un receptor; otras, finalmente, en la psicología del que escucha o experimenta el humor (40). Como podrá notarse, Apte y Raskin coinciden en su primer punto: los estímulos. Los puntos 2 y 3 de Apte se relacionan con el tercer punto de Raskin. Más adelante en su trabajo, Apte especifica aún más lo que el humor comprenderá en su estudio. Lo primero que menciona es la experiencia cognitiva (a menudo inconsciente) la cual involucra una redefinición interna de la realidad sociocultural y que resulta en un estado mental de alegría; en segundo lugar,

involucra también los factores socioculturales externos que desencadenan la experiencia cognitiva anterior; en tercer lugar, comprende también al placer derivado de la experiencia identificada como humor; y, en cuarto lugar, comprende además las manifestaciones externas de la experiencia cognitiva y el placer que resulta, los cuales se expresan mediante la risa y la sonrisa alegres (14).

Las relaciones entre los elementos que identifica Apte en los dos momentos y los que identifica Raskin tienen paralelismos y relaciones algunos de los cuales ya se mencionaron en el mismo párrafo. Para fines operativos de este estudio se excluirán, de entrada, las manifestaciones conductuales. Y en lugar de contraponer los elementos restantes que cada uno de los autores plantea, se considerarán como complementarios los unos de los otros. Más adelante se volverá a ellos. De momento continuaremos con otros planteamientos relacionados.

Raskin menciona que algunas teorías de la psicología proponen que el humor se fundamenta en la incongruencia. Estas propuestas subrayan, por ejemplo, la importancia del elemento sorpresa en un chiste (Raskin, 32). Según el autor, estas teorías consideran también que la incongruencia del humor lleva consigo el mecanismo de una doble interpretación. Así, es menester interpretar los dos sentidos de una aseveración o una situación para que exista humor. La falta de sentido o *nonsense* también ha sido abordada por estas teorías: el alejamiento fantástico de lo posible, el trastocamiento de lo conocido y lo familiar a través de la exageración o la retórica para llegar a alguna conclusión absurda, etc. (34). El humor que todo ello suscita se explica, según estas propuestas teóricas, mediante la incongruencia. Otras teorías, observa el autor, basan el humor en cuestiones de conflicto, y lo relacionan con hostilidad, malicia, agresión, burla y/o menosprecio (36).

Desde estas perspectivas se plantea una relación de superioridad e inferioridad entre individuos: una disparidad. Otras perspectivas teóricas que discute el autor relacionan el humor con la bina agitación-seguridad (*arousal-safety*), y plantean que la respuesta humorística se suscita al surgir cierta tensión a la vez que se evalúa la situación como segura. En resumen, las teorías de la incongruencia que discute Raskin se enfocan en el estímulo; las teorías de la superioridad, por otra parte, se enfocan en las relaciones o actitudes entre un emisor y un receptor; las teorías del alivio se enfocan en la psicología del que escucha o experimenta (40).

Dadlez, por su parte, discute, también, las teorías de la incongruencia y las de la superioridad. Este autor señala que, a pesar de las diferencias entre estas dos posturas, hay una coincidencia reveladora entre ellas. Ambas, las teorías de la superioridad y de la incongruencia, apuntan que el humor depende de la develación de una verdad, a menudo una verdad poco o nada halagadora o una verdad moralmente problemática (1). Dadlez señala después que ambas perspectivas teóricas pueden dar cuenta, con la misma efectividad, de algunas manifestaciones del humor, como la ironía, el sarcasmo y la sátira. Esto responde, explica el autor, a que, por una parte, las teorías de la superioridad vinculan al humor con el ridículo y el disfrute (*enjoyment*) de la superioridad que se establece al señalar las debilidades, defectos y desventajas del otro, mientras que, por otra parte, las teorías de la incongruencia enlazan el humor con la falta de cumplimiento de alguna expectativa que produce un choque o disonancia antes que aflicción o confusión. Así, la ironía o el sarcasmo, presentan una disonancia entre lo que se quiere decir y lo que se dice. De igual forma, la ironía y el sarcasmo plantean la ridiculización y la crítica moral y otras expresiones de desprecio desde la superioridad. Desde ambas posturas, el humor depende

de la exposición o develación de alguna verdad que ha sido negada o pasada por alto previamente o también de la exposición de alguna inconsistencia de tipo moral (2).

Así, tomando en cuenta todo lo expuesto en cuanto al humor hasta ahora, dejaremos de lado, como ya se aclaró antes, las manifestaciones conductuales del humor. Por otra parte, también dejaremos de lado cualquier taxonomía por ser innecesaria para nuestros fines. Por lo tanto, de manera operativa, el análisis a continuación asumirá como manifestaciones del humor distintas descripciones convencionales del mismo, como ingenio, comicidad, incongruencia, diversión, ridiculez, alegría, gracia, juego (las cuales ya se mencionaron más arriba), así como doble sentido, disparate, entre otros más agresivos como ironía, burla, sarcasmo, escarnio y disparidad. De igual forma, en cuanto a los mecanismos del humor, se utilizará la coincidencia entre los enfoques de la incongruencia y la superioridad (a la cual se le llamará también disparidad) que plantea Dadlez. La exposición o develación será tomada entonces como el mecanismo fundamental del humor, independientemente de la tipología del pasaje, la situación o la secuencia humorística. Así, cualquier observación en cuanto a la forma en que se manifiesta el humor en cada una de las versiones hará referencia a lo expuesto aquí¹⁹.

(1)

Arreola	Schade (1964)
“El forastero llegó sin aliento a la estación desierta. Su gran valija, 1) que nadie quiso cargar , le había fatigado en extremo. 2) Se enjugó el rostro con un pañuelo, y con la mano en visera miró los rieles que 3) se perdían en el horizonte” (177).	“The stranger arrived at the deserted station out of breath. His large suitcase, (1) which nobody carried for him , had really tired him out. He (2) mopped his face with a handkerchief, and with his hand shading his eyes, gazed at the tracks that (3) melted away in the distance” (77).

¹⁹ Es conveniente señalar aquí que el absurdo también es, potencialmente, una forma de humor. Más adelante se esclarecerá la relación que hay entre ambos y se mostrará la forma en que las tres versiones presentan específicamente el absurdo.

Finke (1986)	Belitt (2000)
The stranger reached the deserted station out of breath. His heavy suitcase, (1) which no one wished to help carry , had fatigued him greatly. He (2) wiped his face with a handkerchief, and placing his hand to shade his eyes he observed the rails which (3) disappeared on the horizon” (49).	“The stranger arrived, quite out of breath, at the deserted station. His large suitcase, (1) which no one offered to carry , had utterly worn him out. He (2) mopped his face with a handkerchief, shading his eyes with his hands, and stared at the rails that (3) tapered toward the horizon” (205).

En 1) el humor se enfatiza en las versiones de Finke y de Belitt al presentar a un individuo que carga con dificultad un equipaje que es evidentemente grande y pesado. Se crea así una burla a través de la incongruencia entre la expectativa de que alguien debería ayudarlo por cortesía y la ausencia de esta. La imagen del individuo en la versión de Schade puede resultar ambigua ya que el hecho de que nadie lo ayude con su equipaje no necesariamente responde a que nadie haya querido hacerlo. En las versiones de Finke y de Belitt, se pone de manifiesto que si nadie lo ayuda es debido a esta renuencia.

En el TF, podemos notar que la renuencia por ayudar al forastero a cargar su equipaje aparece de forma directa y expresa mediante el verbo “querer”: “*nadie quiso*”.

En 2) la imagen risible del individuo aparece enfatizada en las versiones de Schade y de Belitt a través del término “*mop*”. Si bien, tanto el término “*mop*” como el término “*wipe*” están relacionados con limpiar algo, el primero, más próximo al español “trapear”, evocan la limpieza de líquidos. De esta forma, las versiones de Schade y de Belitt enfatizan el cansancio al evocar una imagen de sudoración profusa en el rostro del individuo. La imagen es risible en cuanto a que el individuo enfrenta complicaciones a su llegada, exponiendo así su torpeza e incomodidad.

En el TF podemos notar el verbo enjugar, el cual hace referencia precisamente a la limpieza de líquidos.

Finalmente, la imagen evocada en la versión de Schade enfatiza el humor en la creación del personaje al utilizar el verbo “*melt*”. Este término, además de señalar la distancia, al igual que las versiones de Finke y de Belitt, además alude a lo extenuante del calor. De esta forma, se expone la circunstancia que enfrenta el personaje, la cual resulta de mayor incomodidad.

El TF, por su parte, sólo hace referencia a la distancia, como las versiones de Finke y Belitt. La imagen que aparece en este texto es más próxima a la imagen en la versión de Finke, pues no hace referencia a la forma en que se visualmente se adelgazan (*taper*) la vías en la distancia como lo hace la versión de Belitt.

(2)

Arreola	Schade
“Llevaba en la mano una linterna roja, 1) pero tan pequeña, que parecía de juguete ” (177).	“In his hand he was carrying a red lantern, 1) but so small it seemed a toy ” (77).
Finke	Belitt
“In his hand he carried a red lantern, 1) but so small that it looked like a toy ” (49).	“He carried in one hand a red lantern 1) tiny as a toy ” (205).

En este pasaje, las versiones de Schade y de Finke enfatizan el humor a través del uso del nexos adversativo “*but*”. Por su parte, la versión de Belitt omite el nexos y lo hace a través del adjetivo “*tiny*”. En los tres casos, la imagen de la lámpara es ridícula por sus dimensiones. No obstante, el término “*tiny*” produce un registro menos formal que el término “*small*”. Es más personal, familiar y afectivo: es un término utilizado para evocar ternura. De esta forma, la versión de Belitt resulta mayormente cómica pues enfatiza una

situación mayormente ridícula. No sólo presenta lo ridículo a través de la noción de inutilidad, como las versiones de Schade y Finke, lo cual presenta una ruptura entre las expectativas y la realidad, sino que la enfatiza a través de la ternura de lo minúsculo, introduciendo otra ruptura de las expectativas, haciendo la imagen aún más risible en su incongruencia.

El TF, por su parte, enfatiza el humor de forma similar a las versiones de Schade y de Finke. A diferencia de la versión de Belitt, utiliza una palabra formal, “pequeña”, la cual establece un registro menos familiar y afectivo. El idioma español tiene el recurso del diminutivo, “pequeñita”, el cual sería más próximo a “*tiny*”. Sin embargo, no hace uso de este recurso. (3)

<p>Arreola (1952) -Usted perdone, ¿ha salido ya el tren? -1) ¿Lleva usted poco tiempo en este país? -Necesito salir inmediatamente. Debo hallarme en T. mañana mismo. -2) Se ve que usted ignora las cosas por completo. Lo que debe hacer ahora mismo es buscar alojamiento en la fonda para viajeros -y señaló un extraño edificio ceniciento que 3) más bien parecía un presidio” (177).</p>	<p>Schade (1964) “Excuse me, but has the train already left?” 1) “Haven’t you been in this country very long?” “I have to leave right away. I must be in T –tomorrow at the latest.” 2) “It’s plain you don’t know what’s going on at all. What you should do right now is go look for lodging at the inn,” and he pointed to a strange, ash-colored building 3) that looked more like a jail” (77).</p>
<p>Finke (1986) “Excuse me, has the train already left?” 1) “You haven’t been in this country a long time?” “I have to leave immediately. I’m supposed to be in T. tomorrow.” 2) “I can see you have no idea of what’s going on. What you ought to do right now is seek lodging in the traveler’s inn.” And he pointed out a strange, grayish building 3) which looked more like a jail” (49).</p>	<p>Belitt (2000) “Excuse me –has the train left yet?” 1) “You haven’t been in these parts long?” “I’ve got to get out in a hurry. I’m due in T. tomorrow morning.” 2) “Anyone can see you’ve missed the whole point of the situation. What you ought to do right off is check in at the Traveler’s Hotel.” He pointed to an odd, cinder-colored building 3) that would have done as well for a barracks” (205).</p>

En 1), las tres versiones construyen el humor a través de la disparidad entre el guardagujas y el personaje. Las tres versiones presentan la construcción de una pregunta en forma negativa, lo cual señala dicha disparidad puesto que cada uno de los textos nos presenta una ruptura de las expectativas. Por una parte, el guardagujas deja de responder la pregunta que el forastero le hace. Los protocolos sociales de cortesía establecen que es conveniente utilizar un lenguaje neutral entre extraños, tal como lo hace el forastero. Sin embargo, al renunciar a este convencionalismo, la “respuesta” del guardagujas introduce una ruptura. Por otra parte, el guardagujas llama la atención hacia la situación del forastero, exponiendo así la incongruencia entre sus expectativas y la realidad. Por medio de su respuesta, el guardagujas se sitúa en una posición superior, dejando al forastero en una posición inferior. Sin embargo, sólo las versiones de Finke y la de Belitt enfatizan lo anterior. La versión de Schade presenta la expresión idiomática “*very long*”, lo cual sí enfatiza la disparidad a través de un registro informal por parte del guardagujas. No obstante, la sintaxis formal en la construcción de la pregunta neutraliza un poco dicha disparidad ya que dicha formalidad establece una relación de mutuo respeto entre los personajes. Por su parte, las versiones de Finke y de Belitt, subrayan la disparidad al construir cada una dicha pregunta con una sintaxis informal. Esta informalidad en la pregunta del guardagujas devela su superioridad al mostrarse cómodo, relajado, seguro, así como dueño de la situación. Asimismo, expone al forastero al señalar su situación de inferioridad al mostrarlo confundido, incómodo y torpe. La versión de Belitt es la que evoca una situación mayormente humorística ya que, además de lo anterior, incluye dos expresiones idiomáticas que abonan en la formulación de un registro informal e, incluso, coloquial.

El TF, por su parte, y a diferencia de las tres versiones en inglés, no construye la pregunta de forma negativa. En su lugar, utiliza la expresión idiomática “llevar poco tiempo”. Esta expresión idiomática conlleva la noción de no haber estado mucho tiempo ahí. Arriba se mencionó que los protocolos sociales de cortesía establecen que es conveniente utilizar un lenguaje neutral entre extraños. A pesar de que “llevar poco tiempo” es una expresión idiomática, la pregunta en el TF utiliza el pronombre “usted”, el cual no existe en el idioma inglés. Este pronombre distingue del “tú”, pues es utilizado para demarcar distancia entre el emisor y el receptor. “Usted” señala deferencia. Así, si bien este segmento en el TF evoca una situación humorística de forma paralela a la de las tres versiones en inglés, al exponer la confusión, incomodidad y torpeza del forastero, el énfasis es más moderado que en la versión de Belitt.

En 2), las tres versiones enfatizan la disparidad a través de expresiones idiomáticas. La versión de Schade utiliza dos de ellas: “*It’s plain* y *what’s going on*”. Además, esta versión remarca la disparidad con el adverbial “*at all*”, ya que sugiere la burla hacia el personaje por parte del guardagujas. No solo el personaje ignora lo que sucede, sino que lo ignora “en absoluto” y el guardagujas lo pone de manifiesto en lugar de neutralizar la incomodidad. Al igual que la versión de Schade, la versión de Finke subraya la disparidad a través de la expresión “*what’s going on*”. Sin embargo, a diferencia de la versión de Schade, el cual utiliza la expresión idiomática “*It’s plain*,” la versión de Finke pone de manifiesto la opinión del guardagujas a través de la expresión “*I can see*”, mostrándolo burlón e incluso cínico. La versión de Finke también incluye la expresión idiomática “*no idea*”, la cual, de manera similar al adverbial “*at all*” de la versión de Schade, pone de manifiesto la ignorancia del personaje con respecto a su propia circunstancia. Por su parte,

la versión de Belitt, enfatiza la disparidad a través de una hipérbole: “*Anyone can see*”. Esta exageración se presenta como una burla directa hacia el personaje por parte del guardagujas. No sólo pone de manifiesto la ignorancia del personaje con respecto a su circunstancia, sino que también pone de manifiesto lo evidente de dicha ignorancia. Las expresiones idiomáticas de la versión de Belitt, “*you’ve missed y the whole point*”, tornan la burla aún más agresiva. Al ser aún más agresivas, se enfatiza más el intento, por parte del guardagujas, de señalar la ignorancia y la torpeza del personaje, creando así una situación aún más risible que en las versiones de Schade y Finke.

El TF, utiliza el recurso del distanciamiento de la voz pasiva reflexiva impersonal: “Se ve”. A través de este recurso, el guardagujas sugiere que la confusión del forastero es evidente y no sólo es su opinión, lo cual difiere de la versión de Finke. Por otra parte, si bien la expresión “cosas” en “usted ignora las cosas”, es una expresión idiomática, la oración también utiliza el verbo “ignorar”. Este verbo, aunado al pronombre “usted” establece un registro formal y deferente. La oración “Se ve que usted ignora las cosas por completo” es agresiva en la medida en que constituye una burla. El circunstancial “por completo” enfatiza la burla. Sin embargo, a pesar de la agresividad de la burla, la deferencia en el registro que establecen el pronombre “usted” y el verbo “ignorar” mantienen la distancia entre los personajes y la enfatizan, mientras que la versiones en inglés (y aún más la versión de Belitt) solo enfatizan la disparidad.

Finalmente, en 3), las versiones de Schade y de Finke, subrayan la incongruencia a través de la comparación de un hotel con una cárcel, develando así una mayor incomodidad, el menos potencial, en la situación del forastero. La versión de Belitt, en cambio, es por un lado ambivalente, y, por el otro, más precisa. A diferencia de las

versiones de Schade y de Finke, las cuales no especifican con detalle en qué modo el hotel se asemeja a una prisión (a no ser por su apariencia extraña y su falta de color), la versión de Belitt utiliza el término “*barracks*” para dicha comparación. Este término es ambivalente en la medida en que puede hacer alusión a una especie de albergue construido toscamente con la finalidad de contener a prisioneros, militares, o refugiados. No obstante, a pesar de la ambivalencia, los lugares a que puede hacer alusión dicho término tienen en común el ser dormitorios construidos burdamente, como se dijo, y estar en condiciones precarias. Así, la versión de Belitt evoca visualmente con mayor efectividad el tipo de incomodidad relacionada con el hotel. La precisión con la cual se construye la imagen de esta comparación, torna más risible la circunstancia del personaje pues coadyuva de manera más clara a exponer lo incómodo y extraviado de su situación en general.

En el TF, la palabra que aparece es “presidio”. Este término evoca la noción de una penitenciaría, una prisión o cárcel. Si bien el término también puede usarse para referirse a un fuerte, esta acepción es menos frecuente. En este sentido, es más próxima a las versiones de Schade y de Belitt en cuanto a su significado. No obstante, la polisemia de la palabra, así como su registro formal resultan en un tono más irónico del que habrían tenido los términos prisión o cárcel.

(4)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“-Alquile usted un cuarto inmediatamente, si es que lo hay. En caso de que pueda conseguirlo, contrátelo por mes, le resultará más barato y recibirá mejor atención”.	“Rent a room immediately if there are any left. In case you can get one, take it by the month. It will be cheaper for you and you will get better attention.”
“-¿Está usted loco? Yo debo llegar a T. mañana mismo” (177).	“ Are you crazy? I must get to T- by tomorrow” (77-78)

Finke (1986)	Belitt (2000)
<p>“Rent a room right away, that is, if there is one. Should there be one, rent it by the month for it will come out cheaper for you and you’ll receive better service.”</p> <p>“Are you crazy? I must reach T. tomorrow morning” (49).</p>	<p>“Find yourself a room in a hurry, if there are any still about. If you get a place, rent it by the month. It’ll be cheaper that way and the service is better.”</p> <p>“Are you out of your mind? I’m due in T. first thing in the morning” (205-06).</p>

Las idénticas versiones de Shade y de Finke en este segmento manifiestan tanto el rechazo del personaje a rentar un cuarto de hotel por un mes, como su estado afectivo ante tal posibilidad. La expresión idiomática “*Are you crazy*” claramente muestra su estado irascible. Por su parte, la versión de Belitt, no obstante, los enfatiza a ambos. Además, la expresión “*Are you out of your mind*” muestra significativamente una mayor agresividad. Esta agresividad advierte una pérdida de control del comportamiento del personaje. La pérdida de compostura del personaje se torna aún más tangible por medio de este exabrupto. Al ostentar de manera tan abierta su pérdida de control y compostura, el personaje deja expuestos su extravío y su desconcierto, admitiendo de manera involuntaria su vulnerabilidad y su fragilidad. Este giro en el comportamiento del personaje abona a lo humorístico de la narración.

De nueva cuenta, el TF mantiene un registro deferente entre los personajes a través del pronombre “usted”. A diferencia de las versiones en inglés, el TF resulta cómico en la medida en que el forastero intenta mantener la compostura al mismo tiempo que la pierde. Este contraste genera una incongruencia pues el esfuerzo por mantener la compostura y lo vano de dicho esfuerzo se exponen en el mismo exabrupto, dando pie a una situación risible en tanto que ridícula.

(5)

Arreola (1952)	Schade (1964)
<p>“[...] Hasta ahora no ha sido posible organizarlos 1) debidamente, pero se han hecho grandes cosas en lo que se refiere a la publicación de itinerarios y a la expedición de boletos [...] Falta solamente que los convoyes cumplan las indicaciones contenidas en las guías y que pasen efectivamente por las estaciones. Los habitantes del país así lo esperan; mientras tanto, aceptan 2) las irregularidades del servicio y su patriotismo les impide 3) cualquier manifestación de desagrado” (177-78).</p>	<p>“[...] Up to now it’s been impossible to organize them 1) properly, but great progress has been made in publishing timetables and issuing tickets [...] Now all that is needed is for the trains to follow what the guides indicate and really pass by the stations. The inhabitants of this country hope this will happen; meanwhile, they accept 2) the service’s irregularities and their patriotism keeps them from 3) showing any displeasure (78).”</p>
Finke (1986)	Belitt (2000)
<p>“[...]Up to now it hasn’t been possible to organize them 1) completely, but already great strides have been taken in regard to publishing timetables and issuing tickets [...] The only thing lacking is for the trains to follow the indications contained in the guides and indeed stop at the appointed stations. Citizen hope for progress; in the meantime they accept 2) irregularities in service and their patriotism prevents them from 3) showing any sign of displeasure” (49-50).</p>	<p>“[...] Up to now, we haven’t been able to work out 1) all the details, but we’ve done wonders with the printing of timetables and the promotion of tickets [...] All we have to do now is to make the trains themselves conform to the indicated schedules –actually get the trains to their stations. That’s what people hereabouts are hoping for; meanwhile, we put up with 2) the irregularities of the service, and our patriotism keeps us from 3) any open display of annoyance” (206).</p>

En 1), tanto en la versión de Schade como en la de Finke, el humor se genera al enfatizar la incongruencia entre lo que debe ser y la realidad. En cada caso, la incongruencia aparece remarcada mediante el uso de un adverbial: “*properly*” y “*completely*”. Sin embargo, la incongruencia que establece el adverbial “*properly*” es mayor a la de “*completely*”. Las condiciones de propiedad y completud difieren considerablemente. Cuando una función no se realiza completamente, hay deficiencias en los aspectos básicos. Por otra parte, cuando una función no se realiza apropiadamente, hay deficiencias en aspectos accesorios, o no tan fundamentales. Así, puesto que en la narración

se hace referencia a funciones básicas, el adverbial “*properly*”, es aún más incongruente. Por su parte, y a diferencia de las versiones de Schade y de Finke, la versión de Belitt produce humor al enfatizar la incongruencia entre lo que debe ser y la realidad a través de eufemismos. El recurso que aparece en la versión de Belitt es similar al de la versión de Schade puesto que señala el supuesto carácter accesorio del funcionamiento: “*all the details*”. Sin embargo, la versión de Schade sólo señala dicho carácter de manera indirecta: en cambio, la versión de Belitt lo enfatiza directamente. Posteriormente, la versión de Belitt utiliza una expresión idiomática: “*we’ve done wonders*”. Esta expresión funciona en más de una forma. Las versiones de Schade y de Fine utilizan el adjetivo “*great*” para enfatizar la incongruencia. La versión de Finke utiliza la expresión “*strides*”, la cual enfatiza aún más la incongruencia ya que revela el estado afectivo del guardagujas. La versión de Belitt, enfatiza aún más la incongruencia al hacer uso de una expresión idiomática que es, a la vez, una hipérbole, lo cual expone la alegría del guardagujas ante una situación evidentemente incongruente.

Finalmente, la versión de Belitt presenta un segmento que subraya el humor al enfatizar la incongruencia entre lo que debe ser y la realidad, no sólo a través de eufemismos, sino que subraya lo incongruente de toda la situación por medio de la puntuación: “*–actually get the trains to their stations*”. Las versiones de Schade y de Finke sí señalan la incongruencia de que la función principal del sistema ferroviario sea, precisamente, la que no funciona y lo hacen través de un adverbial, el cual expone lo escondido tras los eufemismos: “*really*”, en la versión de Schade; “*indeed*”, en la de Finke. La versión de Belitt, no obstante, enfatiza la incongruencia al ofrecer el apoyo visual y secuencial del guión. El guión, en este caso, enfatiza la incongruencia puesto que no sólo devela lo escondido tras los eufemismos,

como en las versiones de Schade y de Finke, sino que además resta aún más importancia a la función principal del sistema al subordinar ese segmento. El guión, así, retrasa la información y la subordina a un dato secundario o accesorio, remarcando insistentemente la incongruencia.

En el TF, al igual que en las versiones de Schade y de Finke, la incongruencia aparece remarcada mediante el uso de un adverbial: “debidamente”. El TF, de forma muy similar a la versión de Schade, hace referencia a deficiencias en aspectos accesorios, o no tan fundamentales. Así, se establece una incongruencia mayor que en la versión de Finke. Por otra parte, la versión de Belitt subraya aún más este falso carácter de accesorio que el TF. Posteriormente, podemos ver que, al igual que las versiones de Finke y de Belitt, y a diferencia de la versión de Schade, el TF utiliza una expresión idiomática: “grandes cosas” para enfatizar la incongruencia. Sin embargo, la versión de Belitt, la enfatiza aún más que el TF a través de la hipérbole, exponiendo de manera más notoria la alegría del guardagujas ante tal incongruencia. Finalmente, al igual que en las versiones de Schade y de Finke, el TF señala la incongruencia de que la función principal del sistema ferroviario es la que está ausente y lo hace a través de un adverbial: “efectivamente”. En este sentido, difiere, al igual que las versiones de Schade y de Finke de la versión de Belitt, la cual enfatiza dicha incongruencia mediante el apoyo visual y secuencial del guión.

En 2), las diferencias entre las tres versiones son irrelevantes en términos de mayor o menor énfasis. Las tres utilizan un eufemismo al referirse, de nuevo, a la función principal del sistema que lo presenta, en palabras del guardagujas, como una función accesorio: una simple irregularidad. No obstante, si bien sí hay diferencias entre las tres en

este segmento, dichas diferencias no tienen que ver con subrayar más o menos el aspecto humorístico del texto. El TF no difiere de las versiones en inglés en este segmento.

En 3), las tres versiones construyen el humor, de nueva cuenta, a través de un eufemismo. La versión de Schade se queda ahí, sin enfatizar: “*any displeasure*”. La versión de Finke, extiende el eufemismo al extender la frase nominal: “*any sign of displeasure*”. Dicha extensión funciona a manera de hipérbole pues subraya que no hay rastro alguno de incomodidad o disgusto. En la versión de Belitt, la hipérbole es matizada al introducir un adjetivo: “*any open display of annoyance*”. Esta matización, devela un aspecto sospechoso, una verdad escondida: así la incongruencia lleva, en sí misma, una incongruencia.

En este segmento, al igual que las tres versiones en inglés, el humor se construye a través de un eufemismo. El TF es paralelo a la versión de Finke en la medida en que extiende el eufemismo, precisamente, al extender la frase nominal “cualquier manifestación de desagrado”. Las versiones de Schade y de Belitt difieren sutilmente: la de Schade le presta menos atención y la de Belitt la enfatiza aún más.

(6)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“-Pero, ¿hay un tren que pasa por esta ciudad? -Afirmarlo equivaldría a cometer una inexactitud ” (178).	“But is there a train that goes through this city.” “To say yes would not be accurate [...] ” (78).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“But is there a train that passes through this city.” “If I said so, it would be equivalent to committing an error [...] ” (50).	“But is there a train that passes through this city?” “To say outright that there was would be a plain misstatement [...] ” (206).

En los tres casos, se expresa un evidente intento por ocultar una verdad que resulta incómoda para el forastero. De nuevo, es un eufemismo. Se confiesa una verdad de una

forma velada, a través de un rodeo que procura no mentir, pero tampoco decir la verdad abiertamente. En el caso de la versión de Finke, a pesar de que da más rodeos que la de Schade (tiene más palabras, más “palabrería”), admite de forma menos velada la verdad incómoda. Esto ocurre puesto que el término “error” en la versión de Finke, es una expresión negativa. Es cerrada en su significado y en su sentido. En cambio, la palabra “*accurate*”, en la versión de Schade, no es tan contundente, sino que señala una falta de precisión. Cometer un error es desviarse del punto, no acertar; no acertar de manera precisa, es acertar parcialmente. Así, aunque la “palabrería” de la versión de Finke pone en evidencia el intento por ocultar una verdad incómoda, el término “error” admite la mentira. La versión de Schade, en cambio, la sostiene, manteniendo así la incongruencia. La versión de Belitt, por otra parte, utiliza tanto el recurso de la versión de Schade, como el de la versión de Finke. Por un lado, el término “*misstatement*” es similar a la noción de “*not accurate*” de la versión de Schade en la medida en que ambos apuntan hacia el hecho ocurrido: un hecho suscitado en una forma incompleta, imprecisa y/o parcialmente errónea. Por otra parte, este segmento de la versión de Belitt es similar al de la versión de Finke en cuanto a que también procura velar la verdad a través de “palabrería”. La incongruencia aparece aún más enfatizada en esta versión.

En este segmento, podría decirse que el TF se encuentra entre la versión de Schade y la versión de Finke. De forma paralela a la versión de Schade, el TF utiliza un término que hace referencia a una falta de precisión: “una inexactitud”. Por otra parte, es paralela a la versión de Finke en cuanto a que tiene más palabras, más “palabrería”. Al situarse entre estas dos versiones, se podría pensar que el TF es similar a la versión de Belitt en este segmento. No obstante, la versión de Belitt difiere del TF en la medida en que el adjetivo

“plain”, del cual carece el TF, enfatiza el intento por velar la verdad, haciendo, irónicamente, más evidente la mentira.

(7)

Arreola (1952)	Schade (1964)
<p>[...]Si usted espera convenientemente, tal vez yo mismo tenga el honor de ayudarle a subir 1) a un hermoso y confortable vagón.</p> <p>-¿Me llevará ese tren a T.?</p> <p>-2) ¿Y por qué se empeña usted en que ha de ser precisamente a T.? Debería darse por satisfecho si pudiera abordarlo.</p> <p>3) Una vez en el tren, su vida tomará efectivamente un rumbo. ¿Qué importa si ese rumbo no es el de T.?</p> <p>-Es que yo tengo un boleto en regla para ir a T. Lógicamente, debo ser conducido a ese lugar, ¿no es así?</p> <p>-4) Cualquiera diría que usted tiene razón [...] (178).</p>	<p>“[...] If you wait until the right moment, perhaps I myself will have the honor of helping you get 1) on a nice comfortable coach”</p> <p>“Will that train take me to T-?”</p> <p>“2) Why do you insist that it has to be T-?” You should be satisfied if you get on it.</p> <p>3) Once on the train, your life will indeed take some direction. What difference does it make, whether it’s T-or not?”</p> <p>“But my ticket is all in order to go to T-. Logically, I should be taken there, don’t you agree?”</p> <p>“4) Most people would say you are right [...]” (78).</p>
Finke (1986)	Belitt (2000)
<p>“[...] If you wait long enough, perhaps I’ll have the honor of helping you get 1) on a beautiful comfortable coach”</p> <p>“Will that train take me to T.?”</p> <p>“2) Why do you insist that it has to be precisely T.?” You ought to be satisfied just to be able to get on board.</p> <p>3) Once on the train, your life will take effectively some course. What does it matter if that road isn’t the one to T.?”</p> <p>“Well, I have a valid ticket to go to T. Logically, I ought to be transported to that place, right?”</p> <p>“4) Anybody would say you’re right [...]” (50).</p>	<p>“[...] If you wait for the right moment, maybe I myself will have the honor of helping aboard 1) a fine coach where you can travel in comfort”</p> <p>“But will the train get me to T.?”</p> <p>“2) And must it be T. and no place else? You ought to congratulate yourself on just getting aboard.</p> <p>3) Once on the train, your life will take on some sort of workable direction. What does it matter if you don’t get to T. in the end?”</p> <p>“For one thing, my ticket is made out to T. It stands to reason, doesn’t it, that I ought to be taken to my destination?”</p> <p>“4) There are plenty who would agree with you [...]” (206-07).</p>

En 1), las tres versiones manifiestan la incongruencia a través de la adjetivación. Las versiones de Schade y de Finke aglomeran adjetivos para dar énfasis a la incongruencia:

“*nice comfortable*”, en la de Schade; “*beautiful comfortable*”, en la de Finke. Dicha adjetivación enfatiza la incongruencia al revelar la contradicción que surge al prestar atención a cuestiones accesorias del servicio ferroviario, en lugar de dar importancia a su función primordial. Esta adjetivación funge así como distractor. En la versión de Belitt, no aparece aglomerado el adjetivo “*comfortable*”, como en las otras dos versiones. Al enviar la noción de confort lejos del sustantivo y presentarla a manera adverbial, si bien también funge como distractor, no se enfatiza la incongruencia (al menos no en la misma medida en que lo hacen las otras dos versiones).

El TF es, en este segmento, paralelo a las versiones de Schade y de Finke. Asimismo, podría decirse que es más próxima a la de Finke, ya que hace referencia a la belleza del vagón y no solo a que sea agradable. El TF difiere aquí de la versión de Belitt en la misma forma en que difieren de esta las versiones de Schade y de Finke.

En 2), las tres versiones manifiestan la incongruencia entre el intento de evadir la verdad y la puesta en evidencia de la mentira a través de un exabrupto. En lugar de responder a la pregunta del forastero de forma directa (“sí” o “no”) el guardagujas pierde la compostura y el control que había manifestado en un inicio. Este exabrupto por parte del guardagujas es casi idéntico en las versiones de Schade y Finke, salvo por el adverbial de la segunda versión. Este adverbio, “*precisely*”, enfatiza la incongruencia ya que se trata de un asunto básico, no accesorio. La versión de Belitt, si bien también muestra el exabrupto en forma de pregunta, difiere de las otras versiones en términos de estructura. Mientras que las versiones de Schade y de Finke preguntan (al menos es una pregunta retórica) por qué, la versión de Belitt plantea una pregunta cerrada a sólo dos posibles respuestas: “sí” o “no” (aunque tampoco espera respuesta). Esta versión, a pesar de diferir de las otras dos en

términos de estructura, es similar a la versión de Finke ya que también enfatiza la incongruencia. El énfasis en la versión de Belitt es más abierta en la medida en que no sólo habla de precisión en el destino anhelado por el forastero, sino que, explícitamente, menciona la opción de otro destino cualquiera. La versión de Finke sugiere lo mismo: pero sólo lo sugiere. Lo hace de manera velada. El énfasis en la versión de Finke es, entonces más sutil; en la versión de Belitt, más explícito. Ambas versiones, no obstante construyen una secuencia humorística a través de una incongruencia, pero hacen énfasis de distintos modos.

El TF es paralelo, en términos de estructura, a las versiones de Schade y de Finke. No obstante, el TF difiere de la versión de Schade en la misma forma en que la versión de Finke lo hace: enfatiza la incongruencia mediante el adverbio “precisamente”. Debido a ello, el TF también es paralela a la versión de Belitt, al menos en ese sentido (en el resto, difiere de esta versión en la misma forma en que lo hace la de Finke).

En la primera parte de 3), en las tres versiones el guardagujas continúa desarrollando la incongruencia de 2). Las tres versiones introducen la vaguedad a través del pronombre indefinido “*some*”. No obstante, la versión de Belitt difiere de las versiones de Schade y de Finke en la manera de enfatizar la incongruencia. Las versiones de Schade y Finke lo hacen por medio de un adverbial: “*indeed*”, en la primera; y “*effectively*”, en la última. La versión de Belitt, en cambio, utiliza una extendida frase nominal mediante la cual subraya la vaguedad de la situación. Las versiones de Schade y de Finke, desvían la atención del problema a través del adverbio pues agregan un falso sentido de seguridad; la de Belitt, en cambio, expone el problema y solo lo suaviza con la vaguedad, pues, además del pronombre indefinido “*some*”, incluye el sustantivo “*sort*” que abona a la vaguedad. Por

ello, el cinismo velado de la versión de Belitt enfatiza la comicidad de la escena. La segunda parte de 3) constituye el complemento de la primera parte. Las tres versiones difieren entre sí de forma distinta. La versión de Schade remarca lo azaroso de la situación; la versión de Finke, subraya la mayor probabilidad de que el viaje del forastero se encamine a un lugar distinto al que él desea; la versión de Belitt es ambigua o ambivalente: por una parte puede leerse como una forma de señalar la posibilidad de llegar a distintos destinos previos al final, sin que necesariamente el destino último sea el deseado; por otra parte puede leerse como una forma de subrayar lo vano del esfuerzo y las esperanzas y expectativas del forastero por llegar a su destino deseado, ya que, “a fin de cuentas”, es muy probable que no llegue a T. A pesar de estas diferencias, la parte en que difieren en cuanto al humor aparece en un momento anterior. La versión de Schade hace referencia a la diferencia entre llegar a un destino o a otro; las versiones de Finke y de Belitt, subrayan la importancia de llegar al destino deseado. En este sentido, las versiones de Finke y de Belitt hacen más énfasis en el humor, puesto que subrayan la incongruencia entre lo que dice el guardagujas y las expectativas del forastero. Para el guardagujas, el destino resulta irrelevante; para el forastero, en cambio, el destino es el factor primordial de hacer el viaje.

La primera parte de 3) del TF es paralela a las tres versiones en inglés en cuanto al uso de un pronombre indefinido “un”. Sin embargo, es más próxima a las versiones de Schade y de Finke pues, de forma similar a estas, utiliza un adverbio: “efectivamente”. Así el énfasis en la incongruencia y el humor que esta suscita, es más cercano al de las versiones de Schade y de Finke. En la segunda parte, encontramos que el TF es paralelo a las versiones de Finke y de Belitt pues enfatiza la importancia del destino, a diferencia de la

versión de Schade, la cual, según se explicó en el párrafo anterior, presta atención a la diferencia entre llegar a un destino o a otro antes que a la relevancia del destino.

En 4), las tres versiones presentan un eufemismo por parte del guardagujas. Si bien es claro que la respuesta es negativa, el guardagujas no expresa dicha negación de forma directa. El eufemismo se construye a través de la supuesta referencia a la opinión de otros. Sin embargo, la referencia a la opinión de otros es hueca pues es sólo una forma de utilizar el lenguaje para distraer la atención de lo que realmente es relevante para el forastero. Además, la posibilidad de que haya otros que compartan la misma impresión del forastero, resulta irrelevante con respecto al hecho en sí y con respecto a las expectativas de aquel. Las tres versiones difieren entre sí en cuanto a quiénes son esos otros. En la versión de Schade, los otros son la mayoría, una supuesta mayoría. En la versión de Finke, son todos, o cualquiera. En la versión de Belitt, son muchos, aunque no necesariamente una mayoría. Como se dijo, quién son esos otros o quiénes no son es irrelevante. Lo único relevante, al menos para los fines que aquí se persiguen, es la forma de responder. La respuesta es negativa y, lo más importante, lo es de forma evidente aunque también indirecta o velada. Más allá del significado y del sentido, lo que delimita las diferencias en la construcción del humor radica en lo “elaborado” de la respuesta. Al ser una respuesta negativa, resulta ridículo elaborarla con muchas palabras. Así, la versión de Belitt complica ligeramente más la construcción de la respuesta haciéndola sutilmente más ridícula. En este sentido, el TF es más próximo a la versión de Schade y de Finke, ya que complica la respuesta un poco menos que la versión de Belitt.

(8)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“1) Yo creí que para ir a T. me bastaba un boleto. 2) Mírelo usted...” “El próximo tramo de los ferrocarriles [...] (178)”.	“1) I thought that to go to T– one ticket was enough. 2) Look here–” “The next stretch of the national railways [...] (80)”.
Finke (1986)	Belitt (2000)
“1) I thought that to go to T. all I needed was a ticket. 2) Look at it...” “The next stretch of the national railways [...] (50)”.	“1) I was under the impression that I needed only one ticket to get me to T. 2) See here–” “The next fleet of national trains [...] (207)”.

En el 1 segmento 1), las versiones de Schade y de Finke son aparentemente muy similares, sobre todo al inicio. Sin embargo, hay una pequeña diferencia que aparece posteriormente en la oración. Si bien el numeral “*one*” puede usarse, en distintos contextos, de la misma forma que artículo indefinido “*a*”, en este segmento hay una pequeña diferencia. “*one ticket was enough*”, en la versión de Schade hace referencia a un boleto único que sea suficiente para acceder a la travesía que lo llevaría al destino deseado. En cambio, la construcción “*all I needed was a ticket*” de la versión de Finke conlleva cierta ambigüedad. Por una parte, puede interpretarse de la misma forma que en la versión de Schade: un boleto único. Por la otra, la construcción puede suscitar una interpretación en la cual se sugiere que lo que el forastero necesita es más que un boleto, y no necesariamente más boletos, sino llevar a cabo otras actividades. Esta interpretación está reforzada por datos previos, como el que aparece al inicio, cuando el guardagujas sugiere al forastero rentar un cuarto de hotel. Esta interpretación de la versión de Finke enfatiza el humor por mostrar al forastero en una situación más incómoda y, por lo tanto, ridícula. Cabe señalar que dicha ambigüedad podría pasar desapercibida. Todo depende de la interpretación del lector.

La versión de Belitt, por su parte, es similar a la versión de Schade y al primer sentido de la versión de Finke: un boleto único. Sin embargo, la versión de Belitt difiere de las otras dos versiones precisamente en la parte en la que estas coinciden. Tanto la versión de Schade como la de Finke, comienzan con la construcción "*I though that*". Por su parte, la versión de Belitt, muestra una construcción semánticamente similar, mas con un giro idiomático: "*I was under the impression*". Esta construcción da pie a más de una interpretación en cuanto a sus implicaciones. Una forma de interpretarse sugiere que el forastero está asumiendo una actitud de falsa deferencia. Esto surge a partir de que el forastero estaría, en esta interpretación, siendo irónico y finge que malinterpretó la situación y no fue sino su error; sin embargo, esta manera de fingir tiene la intención de ser obvia, de manera que, en lugar de asumir que haya cometido un error, en realidad está señalado el hecho de que la situación carece de sentido. Por otra parte, y de acuerdo con lo señalado hasta ahora en distintas partes del texto, esta construcción revela nuevamente la disparidad entre el guardagujas y el forastero. Mediante esta expresión idiomática, el forastero pretende "suavizar" la situación. Esta expresión idiomática aparece como un eufemismo mediante el cual el forastero acepta ante el guardagujas (más no para sí) que su confusión no es más que un error de interpretación de su parte. Dicha aceptación falaz sirve sólo para evitar parecer ridículo pues, al aceptar que fue un error de interpretación de su parte, da la razón al guardagujas en cuanto al funcionamiento del sistema ferroviario. Sin embargo, es precisamente su evidente esfuerzo por no parecer ridículo lo que pone de manifiesto su posición de inferioridad. De esta forma, la versión de Belitt enfatiza la imagen risible del forastero de manera más notoria que las otras dos versiones.

El TF, por su parte, al utilizar el verbo “creí” es más próximo a las versiones de Schade y de Finke, sobre todo en la parte inicial de esta oración. En la parte final, es más próxima, tanto en el sentido como en el humor, a la versión de Finke pues no limita la interpretación de un boleto único, como lo hace la versión de Schade. En su totalidad, la construcción de 1) del TF produce el mismo tipo de ambigüedad que la versión de Finke. Así, si bien pone de manifiesto la situación inferior y por ello ridícula y risible del forastero, no la enfatiza como lo hace la versión de Belitt.

En el segmento 2), las tres versiones muestran a un guardagujas que ignora totalmente las palabras del forastero. En cada una de las versiones podemos ver cómo el guardagujas continúa relatando anécdotas relacionadas con el sistema ferroviario haciendo caso omiso al forastero que en vano trata de mostrar su boleto al guardagujas. A pesar de que las construcciones de cada texto sean distintas entre sí, no hay diferencia notoria en la forma de señalar la disparidad entre los personajes y el humor que ello produce. El TF, por su parte, no difiere de las versiones en inglés en estos puntos.

(9)

<p>Arreola (1952) “Algunas de esas amistades 1) se transformaron pronto en idilios, y el resultado ha sido F., 2) una aldea progresista llena de niños traviosos que juegan con los vestigios enmohecidos del tren.” “3) ¡Dios mío, yo no estoy hecho para tales aventuras!”(179).</p>	<p>Schade (1964) “Some of those friendships soon 1) became idylls, and the result is F., 2) a progressive town filled with mischievous children playing with the rusty vestiges of the train”. “3) For Heaven’s sake, I’m not one for such adventures” (81).</p>
<p>Finke (1986) “Some of these were soon 1) transformed into idylls, and the result was F., 2) a progressive town filled with mischievous kids who play with the rusty remains of</p>	<p>Belitt (2000) “Some of these friendships soon 1) blossomed into idylls, and the result was F., 2) a progressive village full of cheeky little moppets playing with rusty odds</p>

the train”. 3) “My God! I’m not ready for such adventures!” (51).	and ends of the train”. “3) Well! I can’t say I care for that sort of thing!” (208).
---	--

En 1) pude verse que las tres versiones utilizan el sustantivo “*idylls*”. El sustantivo resulta cómico en la medida que plantea una situación amorosa de ensueño, en medio de una situación complicada, a saber, los despojos de un accidente ferroviario en un lugar inhabitado y lejos de cualquier vestigio de civilización. Esta exageración por parte del guardagujas produce un contraste que resulta ridículo. Por otra parte, también pude notarse que cada una de las versiones utiliza un verbo distinto: “*became*”, en la versión de Schade; “*transformed into*”, en la de Finke; y “*blossomed into*”, en la de Belitt. Las versiones de Schade y de Finke tienen gran proximidad entre sí. La diferencia radica en que la palabra “*transform*” en la versión de Finke, es un latinismo, el cual, en el idioma inglés, tiene cierto matiz de tecnicismo, lo cual otorga cierto tono de formalidad al fragmento. Por su parte, el término “*become*” resulta menos notorio y marcado. No obstante, el humor que generan no difiere. De forma distinta a estas dos versiones, la versión de Belitt utiliza el término “*blossom*”, el cual sugiere un tipo de transformación muy específico: florecimiento. Tanto la especificidad misma como el que esta sea en esa dirección en particular, brinda un matiz peculiar al fragmento. Tanto la imagen “floral” en sí como la imagen del movimiento de surgimiento de la flor, crean una noción de belleza. Esta noción se aúna a la noción de ensoñación paradisíaca sugerida por el sustantivo “*idyll*”. El resultado es aún mayor exageración, lo cual torna aún más cómico el fragmento.

Por su parte, el TF utiliza el verbo reflexivo “transformarse”, el cual, como puede notarse, es más próximo a las versiones de Schade y de Finke. De tal manera, el TF no enfatiza el humor como lo hace la versión de Belitt.

El segmento 2) comienza con una pequeña diferencia en la versión de Belitt. Las versiones de Shade y de Finke son exactamene iguales “a progressive town”. En cambio la versión de Belitt utiliza el sustantivo “*village*”. Ambos sustantivos “*town*” y “*village*” hacen referencia a una población; sin embargo, “*village*” es más específico en el sentido de que conlleva la noción de ser más rudimentario. Es por esto que la versión de Belitt genera un mayor contraste pues contrapone la noción de progresismo con la de rudimento. El resultado es mayor comicidad. Mas delante, este segmento muestra un movimiento de formalidad a informalidad conforme la versión es más reciente. Tanto la versión de Shade como la de Finke utilizan el adjetivo “*mischievous*”. Sin embargo la versión de Schade utiliza el sustantivo “*children*”, el cual es más neutral. La versión de Finke, por su parte, utiliza la palabra “*kids*” que es sensiblemente más informal. La versión de Belitt, en cambio, utiliza, por una parte, el adjetivo “*cheeky*” y el sustantivo “*moppets*”. Tanto uno como el otro resultan significativamente informales y, diríase, coloquiales. Esta informalidad revela el estado de ánimo del emisor, en este caso, del guardagujas, con respecto a los niños a los cuales hace referencia. Así, el guardagujas se muestra intolerante y revela su disgusto hacia el comportamiento infantil. Esto nuevamente genera mayor comicidad, en relación con las otras dos versiones.

El TF, como puede notarse, comienza con “una aldea progresista”, lo cual, de forma similar a la versión de Belitt, produce un contraste entre el tecnicismo del sustantivo “progresista” y el rudimento implícito en el sustantivo específico “aldea”. En la parte

sucesiva, el TF, en cambio, es más próxima a la versión de Finke y aún más a la de Schade, ya que utiliza términos más formales y neutrales: “niños traviesos”. Así, podemos notar que la versión de Belitt enfatiza el humor, mientras que las otras tres versiones sólo lo señalan.

En el segmento 3) encontramos que tanto la versión de Schade como la de Finke utilizan interjecciones que incluyen referencias religiosas: “*For heaven’s sake*” en la de Schade, y “*My God*” en la de Finke. A pesar de la diferencia entre una y otra construcción, el resultado es muy similar. Ambas revelan el estado de ánimo del forastero, el cual se muestra asustado, preocupado y perdido. En el resto del segmento, ambas versiones también difieren en su construcción, aunque no así en la forma de revelar el estado de ánimo del forastero al cual se hizo referencia. Como ya se dijo en diversos momentos de este análisis, poner de manifiesto estados de ánimo negativos e incómodos, dotan de una imagen risible a quien así lo hace. Así, estas versiones señalan lo humorístico de la situación. La versión de Belitt, por su parte, difiere de forma significativa de estas dos versiones. La versión de Belitt, como podrá notarse, si bien sí utiliza una interjección, no utiliza una con referencias religiosas (“*Well*”). Además, a pesar de utilizar un registro más informal y coloquial en el resto del segmento, no enfatiza el estado de ánimo del forastero, al menos no en la misma medida que las otras versiones. Las versiones de Schade y de Finke dan mayor muestra de humor que la versión de Belitt.

El TF, por su parte, es más próximo a las versiones de Schade y de Belitt tanto en la utilización de interjecciones con referencia religiosa, como en su resultado: la generación de humor. Cabe señalar, que, en cuanto al sentido, en este segmento, el TF es más próximo a la versión de Schade. No obstante, como se dijo, el TF es tan próximo a la versión de Finke como a la de Schade en cuanto a la generación de comicidad.

(10)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“Bajo su enérgica dirección, el tren fue desarmado pieza por pieza y conducido en hombros al otro lado del abismo, que todavía reservaba la sorpresa de contener en su fondo un río caudaloso ” (179).	“Under his forceful direction the train was taken apart piece by piece and carried on the passengers’ backs to the other side of the abyss, which held a further surprise: a turbulent river at its bottom ” (81).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“Under his forceful direction the train was dismantled piece by piece, carried on shoulders across the abyss, which by the way held another secret: there was a deep river at its base ” (51).	“Under his spirited direction, the train was dissembled piece by piece and carried on the shoulders of the passengers to the opposite side of the gorge, where the further surprise of a rampaging river awaited them ” (209).

En este segmento, la diferencia en la construcción del humor entre las tres versiones está relacionada con la puntuación. Tanto la versión de Schade como la de Finke utilizan el recurso de los dos puntos (“:”). Este recurso permite una pausa que a su vez produce sorpresa. La anécdota plantea una situación de gran riesgo y esfuerzo por parte de los pasajeros de un tren, los cuales se ven obligados a desarmar el tren y cargar dichas piezas de un lugar a otro para volver a armar el tren una vez que estén del otro lado. A pesar de que la situación es en sí misma más que incómoda, la situación empeora pues deben llevar cargando las piezas del tren de un lado al otro de un peligroso río. Las versiones de Schade y de Belitt utilizan la palabra “*surprise*”, mientras que la de Finke, utiliza el término “*secret*”. No obstante, como se dijo, las versiones de Schade y de Finke utilizan el recurso de los dos puntos para enfatizar la revelación, la sorpresa de una situación que empeora sorpresivamente. A diferencia de estas dos versiones, la versión de Belitt no separa el dicho elemento sorpresa. Las versiones de Schade y de Finke, entonces, enfatizan lo humorístico.

El TF, como puede notarse, es más próximo a la versión de Belitt en el sentido de que no utiliza el recurso de los dos puntos para generar sorpresa. Como resultado, el TF sólo señala la situación humorística sin enfatizarla, al menos no en la misma medida que las versiones de Schade y de Finke.

(11)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“[...] el tren se va 1) dejándolos amotinados en los andenes de la estación. Los viajeros, 2) agotados y furiosos, maldicen su falta de educación , y pasan mucho tiempo 3) insultándose y dándose de golpes ” (180).	“[...] the train goes off 1) leaving them piled up on the station platforms. 2) Exhausted and furious, the travelers curse each other’s lack of good breeding and spend a lot of time 3) hitting and insulting each other ” (82).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“[...] the train pulls out, 1) leaving them behind, all a-fighting on the station platform. 2) The travelers, exhausted and furious, curse their lack of education and devote their time to 3) insulting each other and getting in a few blows ” (51).	“[...] the train goes off leaving them all in wild disorder on the station platform. 2) The travelers, worn out and frothing at the mouth, curse the general lack of enlightenment and spend much time 3) insulting and belaboring one another ” (209).

En el segmento 1), las tres versiones difieren en la construcción de la imagen de los pasajeros que no alcanzan a abordar el tren. En la versión de Schade, encontramos una imagen ante todo visual e hiperbólica. Con la expresión “*piled up*” nos presenta un escena en la cual lo que sobresale es el amontonamiento de individuos. Lo que esta versión enfatiza es la aglomeración de individuos cansados y furiosos en un solo lugar, los cuales, mediante la exageración por parte del guardagujas, están unos encima de otros. Cabe señalar que la noción de cansancio y furia por parte de los pasajeros no se presenta sino hasta el inicio del segmento 2). Por su parte, la versión de Finke presenta una imagen en la cual lo que resalta es, por un lado, la agresividad de los pasajeros y, por el otro, la informalidad de la expresión a través del coloquialismo dialectal del verbo “*a-fighting*”.

Esta versión sí presenta la agresividad de los pasajeros desde este segmento, precisamente por medio de esa expresión coloquial. De forma similar a esta versión, la versión de Belitt presenta una imagen que enfoca su atención en la agresividad de los pasajeros. A diferencia de la versión de Finke, esta construcción, “*wild disorder*”, no muestra coloquialismo alguno aunque sí sugiere exageración por parte del guardagujas sin llegar al grado al que llega la versión de Schade. También esta versión introduce la agresividad desde este segmento. En cuanto al efecto humorístico de estas versiones, podría proponerse que la versión de Schade enfatiza más el humor a través de la imagen visual ridícula de individuos enfadados que están unos encima de otros. Sin embargo, la informalidad de la versión de Finke y el contraste que surge en la versión de Belitt (en la cual el guardagujas va de lo formal a lo informal), podrían sugerir un humor más notorio. Además, como se dijo arriba, la versión de Schade demora hasta el segmento 2) la noción de agresividad. Dependería ello, en todo caso, de la interpretación personal que cada lector hiciera. En general, en los tres casos la imagen presentada es risible en cuanto a que señalan la frustración de individuos cansados y coléricos, y, por ende, se presenta como una ridiculización.

En cuanto al TF en este segmento, podemos ver que utiliza una expresión considerablemente formal: “amotinados”. Este término hace referencia a la actitud agresiva de los pasajeros, por lo que es más próxima a las versiones de Finke y de Belitt. Asimismo, el término sugiere la noción de multitud o, al menos, de un grupo considerable de individuos. En cuanto a la generación de humor del TF en este segmento, la formalidad del lenguaje con el cual se presenta la imagen, dota a esta versión de un humor ligeramente menor al de las versiones en inglés. El humor es menor en la medida en que la formalidad se presenta como una simple descripción objetiva e impersonal de la situación, y no ya

como un señalamiento a lo agresivo (que señala una pérdida de control por parte de los pasajeros) como en las versiones de Finke y Belitt, o, como una imagen visual de exagerado amontonamiento, como en la versión de Schade.

Al inicio del segmento 2), las versiones de Schade y de Finke coinciden en términos léxicos y difieren en su sintaxis aunque ello no ofrece diferenciación significativa en relación a la presente discusión. Posteriormente, estas versiones sí brindan una construcción distinta: “*lack of good breeding*” y “*lack of education*”. Ambas expresiones hacen referencia a lo mismo. Tanto una como la otra develan una denuncia de una conducta negativa por parte de quien las emplea. Revelan un juicio. La diferencia entre estas expresiones radica en que la expresión “*lack of education*”, de la versión de Finke, es más general y neutral. En cambio, “*lack of good breeding*” revela una actitud de marcada superioridad por parte de quien la emplea. La expresión, asimismo, resulta anticuada y pomposa, de manera que subraya la actitud arrogante de quien la emplea. Esta incongruencia entre la identidad del guardagujas, la situación de individuos que al perder el control se insultan entre sí, y la pomposidad en el tono de la expresión, producen el efecto humorístico.

La versión de Belitt difiere de las dos anteriores en varios sentidos. En primera instancia, y a diferencia de las versiones de Schade y de Finke, la versión de Belitt utiliza expresiones idiomáticas: “*worn out*” y “*frothing at the mouth*”. Cabe señalar que la última produce un efecto visual mayor que el de las expresiones utilizadas en las otras versiones. Posteriormente, la versión de Belitt utiliza una expresión aún más pomposa que la encontrada en la versión de Schade: “*lack of enlightenment*”. Si bien esta expresión hace referencia a lo mismo que las otras versiones, la sola palabra “*enlightenment*” tiene un

matiz libresco y elaborado, de ahí su pomposidad. Esta combinación de expresiones coloquiales con expresiones ostentosas, produce un marcado contraste, el cual produce un efecto de mayor comicidad gracias a la incongruencia generada. Aquí podría sostenerse que es debatible que la versión de Belitt contenga mayores posibilidades de enfatizar humor que la versión de Schade, ya que esta genera humor mediante un procedimiento similar. La diferencia radica en que “*lack of enlightenment*” hace referencia a una supuesta falta de refinamiento e iluminación, mientras que “*lack of good breeding*” hace referencia al linaje y a lo supuestamente cuestionable del mismo. Sin embargo, cabe señalar que esta expresión en el uso cotidiano se refiere más específicamente a la falta de modales y decencia. Por ello, el potencial de mayor o menor humor entre una y otra expresión de nuevo depende en gran medida del gusto y la percepción personal.

El TF, por su parte, es más próximo a la versión de Finke. La versión es técnicamente literal. Por ello, su potencial humorístico es más próximo a esta versión y más lejano de las versiones de Schade y de Belitt.

En el segmento 3), las tres versiones coinciden en el uso del término “*insult*”. La diferencia se encuentra en las expresiones “*hitting*” de Schade, “*getting in a few blows*” de Finke y “*belaboring*” de Belitt. La versión de Schade se caracteriza por una mayor neutralidad. La de Finke, por su condición de expresión idiomática. La versión de Belitt, por el eufemismo de la expresión. En cuanto a su potencial humorístico, la escena misma propone una situación cómica en la medida en que presenta a individuos que pierden el control y se culpan entre sí de hacerlo. Por ello, la versión de Schade es la menos sobresaliente, debido a su neutralidad. La versión de Finke genera cierta congruencia en el lenguaje utilizado, específicamente en relación a la expresión “*a-fighting*” del segmento 1).

Por su parte, la versión de Belitt también produce cierta congruencia, pero esta vez es entre el término “*belaboring*” y la expresión “*lack of enlightenment*” del segmento 2), el cual forma parte de la misma oración que el segmento 3). Considero que la versión de Belitt es potencialmente más humorística debido a que el eufemismo refuerza la noción de refinamiento del segmento anterior, todo lo cual genera una incongruencia entre la escena y las palabras con que se describe así como el mismo hecho de que el guardagujas sea quien utiliza estas palabras.

El TF en este segmento es más próximo a la versión de Finke: “insultándose y dándose de golpes”. El TF y la versión de Finke son asimismo similares en cuanto a su potencial humorístico.

(12)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“Pero una vez en el tren, ¿está uno a cubierto de nuevas contingencias?” “ Relativamente ” (180).	“But once on the train, aren’t your troubles over?” “ Relatively speaking, yes ” (82).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“But once of board, is a person safe from new difficulties?” “ Relatively ” (52).	“But once on the train, are the passenger’s troubles over?” “ Relatively, yes ” (210).

En este segmento encontramos variantes muy simples de extensión de la expresión. La respuesta del guardagujas es humorística pues evita revelar información que resulta incómoda y desconcertante para el forastero. Esta evasiva por parte del guardagujas, es solo formal pues lo único que pretende es no revelar la información de manera abierta y directa. Sin embargo, la expresión, en cada una de las tres variantes, no funciona sino como un eufemismo. Por ello, considero que la versión de Schade resulta más humorística pues, por

medio de más palabras, extiende el eufemismo. Como podemos ver, el TF es más conciso y no extiende el eufemismo.

(13)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“ Vea usted, hay personas que ni siquiera se han dado cuenta de lo que pasa. Compran un boleto para ir a T. Viene un tren, suben [...] ” (181).	“ You know, there are people who haven’t even realized what’s going on. They buy a ticket for T-. A Train comes, they get on it [...] ” (83).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“ Why, just look; there are individuals who haven’t even realized what is happening. They buy a ticket to go to T. A train passes, they get on [...] ” (52).	“ Would you believe it, there are people who haven’t even been conscious of any problem in getting to their destination? They buy a ticket to T., a train comes along, they climb aboard [...] ” (210).

Para explicar la diferencia entre las versiones en cuanto a su potencial humorístico, se abordarán primero partes del segmento posteriores al inicio del mismo. En cada una de las versiones ocurre más o menos lo mismo: el guardagujas relata una situación supuestamente hipotética en la cual individuos hacen uso del sistema ferroviario sin sospechar las distintas irregularidades que lo caracterizan. La situación es cómica pues, por un lado expone la vulnerabilidad e ingenuidad de los usuarios del sistema. Por otro lado, esa era precisamente, en un principio, la situación del forastero: ignoraba completamente las “irregularidades”. Así, lo que el guardagujas relata no es necesariamente una situación hipotética, sino la situación específica de su interlocutor, exponiendo así su vulnerabilidad e ingenuidad ante sus propios ojos. Además, y de forma evidente, el forastero es consciente de ello, lo cual lo ridiculiza aún más. Posteriormente, después del punto (en las versiones de Schade y de Finke) y después del signo de interrogación (en la versión de Belitt), encontramos que el guardagujas hace más evidente que la situación hipotética que relata no

es sino una burla a la situación del forastero: el destino hipotético de los usuarios hipotéticos es precisamente el destino deseado por el forastero, es decir, T.

Cabe aquí señalar que el relato hipotético del guardagujas tiene el aparente objetivo de dar aliento y esperanzas al forastero de llegar a su destino pues, en los segmentos posteriores, le da a entender que es no es imposible que llegue a su destino incluso si ignorase las irregularidades del sistema. El hecho de que elija precisamente T. como destino hipotético refuerza este argumento. Sin embargo, el relato resulta ambivalente: por una parte da esperanza y aliento al forastero y, por otra, expone su situación específica, la cual, como se dijo, es de vulnerabilidad e ingenuidad, develando la disparidad.

En cuanto a las secuencias de apertura de este segmento, encontramos que la versión de Schade, comienza con la expresión informal “*You know*”. Esta expresión, en este contexto, tiene la función de llamar la atención del interlocutor. La versión de Finke, por su parte, comienza con “*Why, just look*”. A pesar de la aparente diferencia de sentido entre esta expresión y la de la versión de Schade, ambas expresiones tienen la misma función. La diferencia entre estas dos expresiones radica en la interjección incluida en la segunda versión: “*Why*”. Como es evidente, este término no está siendo usado como pregunta (paralela a “por qué” en español), sino como interjección (más próxima a “pues” en español usada también como interjección). En su calidad de interjección, esta palabra, “*Why*” por una parte llama la atención de su interlocutor, al igual que la versión anterior; por el otro, sin embargo, revela el estado de ánimo de quien la emplea, en este caso el guardagujas. “*You know*” se limita a llamar la atención del interlocutor. La versión de Belitt, elabora un poco más esta secuencia de apertura mediante una estructura interrogativa. Esta secuencia se presenta como una pregunta retórica cuya función, al igual que en la versión de Finke,

es, además de llamar la atención del interlocutor, revelar el estado de ánimo del emisor, el guardagujas. Estas diferencias nos ayudan a distinguir las discrepancias entre las tres versiones en cuanto a la generación del humor.

La versión de Schade resulta menos enfática pues, como se dijo en el párrafo anterior, se limita a llamar la atención del interlocutor. La versión de Finke, además de esto, introduce un elemento expresivo, el cual establece un toque emotivo. La versión de Belitt, hace esto último también; no obstante, la forma extendida e interrogativa de la secuencia genera mayor expectativa ya que enfatiza aún más el toque emotivo del relato que introduce. Este toque emotivo, más marcado en la versión de Belitt, subraya la puesta en evidencia de la vulnerabilidad y la ingenuidad del forastero. Asimismo, al dar mayor emotividad al relato, el mismo relato da mayor aliento y esperanza al forastero. Esto pone de manifiesto la disparidad entre los interlocutores, develando así a un guardagujas dueño de la situación que juega con las emociones de un forastero que se muestra visiblemente vulnerable e ingenuo.

En cuanto al TF, podemos distinguir que utiliza una secuencia de apertura notoriamente neutral, impersonal y deferente (esto último, a través del pronombre). En este sentido, puede notarse que es más próxima a la versión de Schade, distanciándose así de las más emotivas versiones de Finke y de Belitt.

(14)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“[...] no ponga los pies en el andén antes de que vea en T. alguna cara conocida”. “ Pero yo no conozco en T. a ninguna persona ” (181).	“[...] don’t step off onto the platform until you see some familiar face at T-.” “ But I don’t know anybody in T- ” (83).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“[...] don’t set foot on the platform before	“[...] don’t set foot on the station platform

you see a familiar face at T.” “ But I don’t know anyone in T ” (53).	till you see a face you can recognize in T.” “ But I don’t know a soul in T.! ” (211).
---	--

Las versiones de Schade y de Finke son notoriamente similares en este segmento. La distinción que ostentan no produce diferenciación en su potencial humorístico. A diferencia de estas, la versión de Belitt intercambia el pronombre indefinido “anybody /anyone” por una metáfora la cual es una expresión idiomática. Esta expresión es paralela en su significado a las otras. Sin embargo, esta diferencia en su registro produce un efecto, al menos en este contexto, que enfatiza la carga humorística. El pasaje es cómico pues de nueva cuenta nos presenta al forastero perdido, confundido y exaltado. La bien intencionada recomendación por parte del guardagujas, que pudiera ser bastante razonable, carece de toda utilidad para el forastero. Ello produce en este un exabrupto, el cual muestra visiblemente su situación anímica. Es en este sentido precisamente que la versión de Belitt enfatiza la comicidad del pasaje. La expresión coloquial en la versión de Belitt revela de forma más abierta la pérdida de control por parte del personaje, develando así la notoria disparidad que ridiculiza al forastero.

En este pasaje, el TF es, como puede notarse, más próximo a las versiones de Schade y de Finke. El énfasis en el TF radica en el carácter de explícito del pronombre. El exabrupto también puede expresarse omitiéndolo: “Pero no conozco en T. a ninguna persona”. Sin embargo, como se dijo, el pronombre tiene la función de enfatizar el estado de ánimo del emisor. Aquí cabría preguntarse si este énfasis hace potencialmente más cómico el TF que las versiones de Schde y Finke en este segmento. Considero, no obstante, que la diferencia sería cuestión de interpretación altamente subjetiva. Lo que sí es notorio es que la versión de Belitt enfatiza más la comicidad que el TF.

(15)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“Una vez que los viajeros se hallan a cierta distancia, el tren escapa a todo vapor”. “¿Y los viajeros?” “ Vagan desconcertados de un sitio a otro durante algún tiempo , pero acaban por congregarse [...]” (182).	“Once the passengers are a certain distance away, the train chugs away at full speed” “What about the passengers?” “ They wander about disconcertedly from one spot to another for a while [...]” (84).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“Once they are a sufficient distance from the train, the engineer pulls away at full steam” “And the travelers” “ They wander around confused for some time [...]” (53).	“And once the passengers are a comfortable distance away, the train races off full tilt.” “And the passengers?” “ They wander about in confusion from one place to another for a while [...]” (212).

En este segmento de nuevo hay dos versiones que son significativamente próximas entre sí y que a su vez se distinguen de la otra. En este caso es la versión de Finke la que se distancia de las otras. Como puede notarse, las tres versiones muestran una escena risible: un grupo de pasajeros que han sido engañados y que, tras el engaño, caminan sin rumbo fijo por un tiempo. La comicidad del pasaje radica, como en muchos otros casos discutidos arriba, en la exposición del estado de desventaja de individuos, en la disparidad de quien relata desde una posición cómoda y segura la situación de incomodidad de inseguridad de otro u otros.

Como podemos notar, la versión de Finke presenta la escena de forma más sintetizada. Al igual que las otras dos versiones, utiliza el verbo “*wander*” que sugiere el traslado de un lugar a otro sin dirección predestinada ni objetivo específico, pero no va más allá. Las versiones de Schade y de Belitt, por su parte, además de utilizar este verbo, explicitan aún más la imagen: “*from one spot to another*”, en la versión de Schade; y “*from one place to another*”, en la de Belitt. Si bien podría considerarse que estas especificaciones

resultan redundantes, pues el verbo “*wander*” lleva en sí este sentido, su inclusión produce un efecto que va más allá de la redundancia. El efecto que produce esta extensión es el reforzar la generación de una imagen visual. De esta forma, las versiones de Schade y de Belitt enfatizan la comicidad pues ambas presentan individuos ridiculizados mediante imágenes más visuales.

Por otra parte, como podrá notarse, las versiones de Schade y de Belitt también tienen algunas diferencias entre sí. Por una parte, la versión de Schade utiliza el adverbio “*disconcertedly*”, mientras que la de Belitt dice llanamente “*in confusión*”; por la otra la primera versión utiliza la expresión coloquial “*spot*”, mientras que la última nos muestra el más neutral “*place*”. En la versión de Schade podemos señalar un contraste de registros: la extensión y la elocuencia de “*disconcertedly*” en choque con la informalidad de “*spot*”. En la versión de Belitt, en cambio, ambas expresiones son sumamente cotidianas, empero formales: no cae ninguna en el coloquialismo. Por ello podemos hablar de una mayor comicidad potencial en este segmento, en la versión de Schade.

El TF, por su parte, da muestras de un lenguaje ligeramente elaborado mediante las palabras “desconcertados” y “sitio”. El registro es ligeramente elaborado pues hay “sinónimos” más próximos y cotidianos, como “confundidos” y “lugar”, respectivamente. Como podemos notar, el TF se distingue de la versión de Finke y se aproxima a las otras dos al explicitar la imagen visual mencionada arriba, haciendo el pasaje más cómico que en la versión de Finke, por los motivos descritos arriba también. El registro ligeramente elaborado también produce mayor comicidad que el lenguaje usado en la versión de Finke pues produce contrastes dispares entre la posición social del guardagujas, su lenguaje elaborado y la imagen que presenta por medio del mismo. Asimismo, el TF resulta de

mayor comicidad que la versión de Belitt por estos mismos motivos. La diferencia en el potencial humorístico entre el TF y la versión de Schade es muy sutil y, de nuevo, dependería de cada subjetividad identificar cuál la enfatiza más.

(16)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“Estas paradas intempestivas se hacen en lugares adecuados, muy lejos de toda civilización y 1) con riquezas naturales suficientes . Allí se abandonan lotes selectos, de gente joven, y sobre todo con mujeres abundantes . ¿No le gustaría a usted pasar sus últimos días en un pintoresco lugar desconocido, 2) en compañía de una muchachita? ” (182).	“These untimely stops occur in places far from civilization but with adequate resources and 1) sufficient natural riches . Selected lots of young people, and especially an abundant number of women , are abandoned there. Wouldn’t you like to end your days in a picturesque unknown spot 2) in the company of a young girl? ” (84).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“These inopportune stops are made in adequate sites, far from all civilization but with 1) sufficient natural resources . Select lots of young people are abandoned there, especially with lots of women . Wouldn’t you like to end your days in some unknown picturesque place 2) in the company of a nice young girl? ” (53).	“These makeshift halts occur in suitable areas far from civilization and 1) rich in natural resources . Here a choice contingent of young men give themselves up to every conceivable pleasure –chiefly women . How would you like to end up your days in a picturesque hideaway 2) in the company of a pretty young thing? ” (212).

En el segmento 1) de este pasaje, podemos ver cómo cada una de las versiones difiere de la otra incluso en su sentido. A pesar de que en las tres versiones se mencionan grupos numerosos de mujeres que son abandonadas en parajes remotos, a las cuales se les asigna una función meramente utilitaria, la manera de presentar esta información es distinta en cada caso. En la versión de Schade, encontramos que las mujeres son parte del grupo selecto de individuos que son abandonados en esos parajes. En la versión de Finke, encontramos que la expresión “*slect lots of young people*” en realidad se refiere exclusivamente a hombres, pues, como puede notarse, estas personas, esta gente, es abandonada en esos sitios en compañía de muchas mujeres (“*lots of women*”). En la versión

de Belitt hay un trastrocamiento en el sentido: la versión deja claro que estos grupos selectos están conformados por hombres. Posteriormente se menciona a las mujeres; sin embargo, la manera en que aparecen en esta versión es muy distinta a las otras dos versiones. Antes de explicitar esta diferencia conviene mostrar otra. En la versión de Belitt encontramos que estos hombres se entregan a placeres muy diversos una vez que son abandonados en estos lugares. La versión aclara, mediante el uso de un guion, que uno de tales placeres, el principal, son las mujeres. Esto no aparece de forma alguna en las versiones de Schade o de Finke. Incluso, como podrá notarse, tampoco aparece en el TF. Es una construcción exclusiva de la versión de Belitt.

Por otra parte, esta presentación utilitaria de las mujeres en las tres versiones está reforzada por la primera sección que aparece marcada en el segmento. En esta primera parte se mencionan recursos o riquezas naturales. Al unir esta porción del segmento con la que se discutió en el párrafo anterior, se produce una lectura en las tres versiones la cual presenta a las mujeres precisamente como riquezas o recursos naturales²⁰.

En cuanto al potencial humorístico de este segmento en las tres versiones, encontramos que la versión de Schade procura atenuar el tono machista del segmento en la forma descrita dos párrafo arriba, con lo cual se atenúa el humor. La versión de Finke, por su parte, expone la idiosincrasia machista del guardagujas, presentando así una incongruencia entre la imagen grotesca de un guardagujas machista y la propia percepción de este. En la versión de Belitt ocurre algo similar, aunque en este caso, la incongruencia es

²⁰ Este trabajo no busca discutir si el evidente machismo en las palabras del personaje es una actitud del autor o no. El párrafo subsiguiente discutirá el humor del segmento en las tres versiones a sabiendas de lo negativo de tal actitud. No se pretende llevar a cabo una apología del problema, sólo un análisis del potencial humorístico de las versiones aún si este humor potencial es políticamente incorrecto.

mayor puesto que la imagen del guardaguas aparece aún más grotesca a raíz de sus palabras.

El TF, como puede notarse, es más próximo a la versión de Finke tanto en su sentido, como en su potencial humorístico ya que presenta a las mujeres como acompañantes de “la gente”, es decir, de los hombres.

El segmento 2) de este pasaje aparece como continuación del segmento 1) en cuanto a la actitud machista del guardaguas. Como podrá notarse, conforme la versión es más reciente, se subraya más dicha actitud. La versión de Schade se limita a un adjetivo para describir a la hipotética mujer: “*young*”. La versión de Finke, utiliza dos: “*nice young*”. Ambas versiones utilizan el término “*girl*”, el cual por sí mismo implica juventud además de referirse a una mujer. La versión de Belitt difiere significativamente de estas dos: ni siquiera utiliza la palabra “*girl*”. En cambio, lo que presenta es una expresión coloquial por sí misma machista. Esta expresión se utiliza para hacer referencia a lo atractivo y joven de una mujer. No obstante, esta expresión pone en relieve esos rasgos, dejando de lado cualquier otro, valorando así a la mujer referida solo en la medida de su juventud y su belleza. Cabe señalar que, al utilizarla, se asume que quien la utiliza es significativamente mayor en edad que la mujer.

Como podrá notarse, la generación de humor que produce la incongruencia referida párrafos arriba se repite aquí. Además, la comicidad es mayor conforme es mayor la incongruencia. Por ello la versión de Finke enfatiza más el humor que la versión de Schade, y la versión de Belit, a su vez, enfatiza más el humor que la versión de Finke.

A pesar de que no utiliza adjetivo alguno, el TF pudiera expresar todo esto en una palabra. El término “muchachita” en el TF difiere en forma muy específica de la palabra “muchacha”. Como es evidente, el diminutivo no hace aquí referencia al tamaño: en el contexto de este pasaje, el diminutivo sirve para expresar la actitud del emisor. Esta actitud, según se describió arriba, sugiere una perspectiva machista en la cual la mujer hipotética tiene valor en la medida de su juventud y su belleza. Cabe señalar, no obstante, que la palabra, sólo sugiere esto, y lo hace de acuerdo con el contexto. En ningún momento hace referencia explícita a lo agradable o atractivo de la hipotética joven, como en la versión de Finke, ni llega a la cosificación de la misma como en la versión de Belitt. Si bien el diminutivo sirve para sugerir lo atractivo y para dar un tono coloquial a la palabra, la versión de Finke torna más explícito la noción de atractivo, mientras que la versión de Belitt no solo es coloquial, sino explícitamente machista. Por ello, considero que su potencial humorístico está por encima de las versiones de Schade y de Finke, aunque, quizá, por debajo de la versión de Belitt. Nuevamente, y en especial en el contexto de este prejuicio, todo dependería de la subjetividad de quien interpreta.

(17)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“1) El viejecillo sonriente hizo un guiño y se quedó mirando al viajero, lleno de bondad y de picardía. En ese momento se oyó un silbido lejano. 2) El guardagujas dio un brinco , y se puso a hacer señales ridículas y desordenadas con su linterna” (182).	“1) The old man winked, and smiling kindly, continued to gaze roguishly at the traveler. At a moment a faint whistle was heard. 2) The switchman jumped, all upset , and began to make ridiculous, wild signals with his lantern” (85).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“1) The little old man winked, watching the traveler with a roguish glint, smiling , filled with goodness. At that moment a distant whistle was heard. 2) The switchman gave a leap, full of fear , and	“1) The old fellow winked and fixed the traveler with a leer, smiling and benevolent. Just then, a distant whistle was heard. 2) The switchman hopped to attention uneasily and began flashing

began to make ridiculous, disorderly signals with his lantern” (53).	ridiculous and chaotic signals with his lantern” (212-13).
--	--

Este pasaje es la continuación directa del segmento anterior. El segmento 1) se relaciona con él en cuanto al desarrollo de la imagen grotesca del guardagujas y su actitud machista y lasciva. En este segmento, la versión de Schade utiliza la expresión llana y neutral “*The old man*”; la de Finke, agrega el adjetivo “*little*”; la de Belitt, intercambia “*man*” por “*fellow*”. En primera instancia, la versión de Finke resulta inusual. Esto produce un efecto de distracción lo cual obstaculiza la percepción directa de la imagen cómica. La versión de Schade, al ser más neutral, permite distinguir lo cómico de la imagen sin interferir. La versión de Belitt, al utilizar una expresión más personal, i.e. que revela el estado de ánimo de quien la emplea, genera familiaridad entre el narrador y el lector. El efecto de esto es un ligero énfasis en la comicidad que produce la imagen.

El TF en este segmento se aproxima más a la versión de Belitt pues, al igual que la versión de este, revela la actitud del narrador ante el personaje.

El segmento 2) de este pasaje se enfoca ahora en la reacción del personaje, el guardagujas. La imagen que se presenta en las tres versiones es cómica pues pone de manifiesto la pérdida del control del guardagujas y su conducta visible ante tal situación. Tanto la versión de Schade como la de Belitt permiten visualizar la forma en que lo hace. Schade lo hace mediante el uso de la expresión “*jumped, all upset*”. Belitt lo hace mediante la expresión “*hopped to attention uneasily*”. Si bien la versión de Schade llama la atención hacia el estado de ánimo del personaje, la versión de Belitt, además de describir visualmente la imagen (“*uneasily*”) especifica que el sobresalto es para poner atención. La versión de Schade, como puede notarse, no incluye este dato. La versión de Finke, a

diferencia de estas dos versiones, especifica la emoción de que es presa el personaje. Cabe señalar aquí que esta especificidad es en una dirección confusa pues la emoción expresada es el miedo: “*full of fear*”. De acuerdo con todo esto, la versión de Belitt resulta ser la que enfatiza más el humor pues permite visualizar la imagen ridícula del guardagujas con mayor claridad. La versión de Finke, en cambio, obstaculiza la creación de la imagen pues no justifica por qué el guardagujas teme o a qué le teme.

El TF, como podrá notarse, a diferencia de las tres versiones aquí comparadas, no hace referencia explícita al estado de ánimo del personaje. Tal estado de ánimo se deja a interpretación del lector el cual habrá de distinguirlo a partir de la descripción de la conducta del personaje. Esta vaguedad aproxima al TF a la versión de Schade por los motivos descritos en el párrafo anterior.

(18)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“¿Es el tren?’ preguntó el forastero”. “ El anciano echó a correr por la vía, desafortadamente ” (182).	“‘Is that the train?’ asked the stranger”. “ The old man recklessly broke into a run along the track [...] ” (85).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“‘Is it the train?’ inquired the stranger. “ The old man began to run along the track, in a crazy fashion ” (53).	“‘Is this the train?’ asked the stranger”. “ The old-timer began to sprint up the roadbed helter-skelter ” (213).

Aquí, la reacción por parte del guardagujas es humorística en dos sentidos. Por una parte, la falta de respuesta a la pregunta del forastero señala la disparidad entre los dos personajes, exponiendo nuevamente a aquel en su posición de inferioridad en la interacción. Por la otra, la imagen del guardagujas en el momento que echa a correr se presenta de forma cómica, pues la forma en que lo hace en cada una de las versiones es descuidada. Esta pérdida de control revela el estado de ánimo del guardagujas ante el forastero y ante el

lector. En el primer caso, las versiones no difieren entre sí en su potencial humorístico. Incluso no difieren del TF. Esto ocurre ya que la forma en que el guardagujas ignora la pregunta del forastero es precisamente a través de no responder. Así, en todos los casos ocurre lo mismo. El segundo caso, la imagen del guardagujas, sí presenta diferencias entre las versiones.

Como puede notarse, solo una de las versiones utiliza una expresión idiomática al referirse al personaje: “*old-timer*”, en la versión de Belitt. Las versiones de Schade y de Finke, en cambio, utilizan para ello un lenguaje más neutral: “*old man*”. En la descripción de la acción del personaje, sin embargo, la situación cambia un poco. Aquí dos de las versiones utilizan expresiones idiomáticas: “*broke into a run*”, en la versión de Schade; y “*began to sprint up*”, en la de Belitt. La versión de Finke, en cambio, utiliza una expresión más neutral, “*began to run*”. Finalmente, la manera en que corre el personaje es descrita de forma distinta en cada una de las versiones: en Schade es descrita como “*recklessly*”, el cual es un término neutral. La versión de Finke dice “*in a crazy fashion*”. El término “*fashion*” le da cierta formalidad a la expresión, a pesar de lo informal de la expresión “*crazy*”. La versión de Belitt, por otra parte, utiliza “*helter-skelter*”, la cual es una expresión idiomática. En suma, la versión de Belitt utiliza tres expresiones idiomáticas; la versión de Schade, solo una; y la versión de Finke, ninguna, además de cerrar con un dejo de formalidad.

Cabe señalar en este punto, que las palabras de este segmento son parte de la narración y no son palabras de los personajes. Como se dijo en momentos anteriores de este análisis, el uso de expresiones coloquiales revela el estado de ánimo de quien las emplea. Con ello podemos notar que, en este segmento, lo que la versión de Belitt revela es el

estado de ánimo del narrador y no de alguno de los personajes. En cuanto al efecto humorístico de este segmento, se podría proponer que la versión de Belitt enfatiza el humor de manera más notoria a través de su uso del lenguaje y que la versión de Finke es la más neutral.

El TF, como podemos notar, utiliza una expresión neutral al referirse al personaje: “anciano”. Por otra parte, utiliza una expresión idiomática para referirse a la acción del mismo: “echó a correr”. Finalmente, vemos que la descripción de la acción se realiza mediante un adjetivo un tanto formal: “desafortadamente”. Por lo anterior, podemos decir que este segmento del TF es, en cuanto a su potencial humorístico, más próximo a la versión de Schade.

(19)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“En ese momento el viejecillo se disolvió en la clara mañana. Pero el punto rojo de la linterna siguió corriendo y saltando entre los rieles, imprudente , al encuentro del tren” (182).	“At that moment the little old man dissolved into the clear morning. But the red speck of his lantern kept on running and leaping imprudently between the rails to meet the train” (85).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“At that moment the little old man disappeared into the clear morning. But the red glow of this lantern continued running and jumping between the rails, carelessly , toward the train” (54).	“The next moment the man had melted into thin air. But the red point of his lantern kept racing and bobbing between the rails, recklessly , toward the oncoming train” (213).

Este pasaje, en las tres versiones, continúa desarrollando la imagen de un guardagujas que revela su estado de ánimo a través de la forma en que se aproxima hacia el tren. Como se dijo en el pasaje anterior, al poner de manifiesto el estado de ánimo del personaje, al mostrar su pérdida del control, la imagen se torna risible. A pesar de lo anterior, las palabras de este pasaje son del narrador y no de los personajes.

La diferencia sintáctica entre las versiones en este segmento, no produce ninguna variación significativa en términos del potencial humorístico. Las diferencias léxicas, en cambio, sí producen menudas diferencias. En primera instancia, la forma en que las versiones se refieren a la luz que produce la lámpara del guardagujas es distinta en cuanto a su especificidad. La versión de Schade se enfoca en las dimensiones (mediante lo cual enfatiza la distancia) a través del término “*speck*”. La versión de Finke enfoca su atención en el brillo a través del término “*glow*”. La versión de Belitt, a diferencia de las anteriores, es más vaga e imprecisa y se limita al uso del término “*point*”. Hasta aquí esta variación no produce efecto notorio alguno en cuanto al humor. Más adelante, la versión de Finke utiliza el término “*continued*” el cual resulta más formal que lo que ofrecen las versiones de Schade y de Belitt: “*kept on*” y “*kept*”, respectivamente. Luego, las versiones de Schade y de Finke utilizan el término “*running*”, el cual resulta neutral y general, mientras que Belitt utiliza la expresión idiomática, metafórica e hiperbólica “*racing*”, la cual, además de tener mayor especificidad, pone de manifiesto la actitud del narrador ante la conducta del personaje. Después, las versiones de Schade y de Finke de nueva cuenta utilizan términos neutrales, a saber “*leaping*”, en la versión de Schade, y “*jumping*” en la versión de Finke. Por su parte, la versión de Belitt utiliza el término “*bobbing*” el cual, además de tener un tono ligeramente coloquial, tiene también mayor especificidad pues sugiere un movimiento de arriba hacia abajo. Finalmente, podemos notar que las versiones de Schade y de Belitt utilizan términos de contenido semántico similar, “*imprudently*” y “*recklessly*” respectivamente, los cuales sólo difieren, y de manera muy poco perceptible, en que la segunda es, quizá, menos formal por su origen germánico. La versión de Finke, en cambio, da una descripción en otra dirección: “*carelessly*”. Como resultado de todo esto, encontramos una versión de Belitt que enfatiza el humor por encima de las otras dos

versiones en dos formas: por una parte, permite que lo humorístico de la escena se presente ante el lector sin obstáculos debido a su fluidez y consistencia; y, por el otro, presenta una actitud por parte del narrador, la cual, debido a lo informal de su lenguaje, enfatiza la imagen ridícula del personaje y de la escena.

El TF, por su parte, resulta más próximo a la versión de Schade, pues presenta la imagen del personaje con un lenguaje más neutral: si bien permite el desarrollo de la imagen ridícula del personaje, sólo revela su actitud mediante la palabra “imprudente”, la cual resulta formal y neutral.

Resumen

La comparación entre las tres versiones que aquí concluye, mostró que, si bien cada una genera distintos momentos de humor, la versión de Ben Belitt enfatiza este elemento con mayor frecuencia y de forma más notoria. Hubo segmentos en los cuales el potencial humorístico fue mayor en las otras versiones; sin embargo, la versión de Belitt se destacó de entre ellas precisamente por enfatizarlo. El objetivo del análisis anterior consistió en identificar estas diferencias y no en reconocer y establecer sus mecanismos. Empero, no sobra llamar la atención en torno a uno de los rasgos distintivos de esta versión. La versión de Belitt, según pudo distinguirse en repetidas ocasiones, se caracteriza por el uso de expresiones coloquiales: caló y expresiones idiomáticas. Las versiones de Schade y de Finke, en cambio, se distinguen de esta versión por su uso de expresiones más neutrales y formales. En muchos de los segmentos discutidos fue este recurso en particular el que sirvió para enfatizar el humor.

4.3. El absurdo

Una actividad considerada absurda es, en sentido práctico, aquella que, a pesar del poco o mucho esfuerzo que requiera para llevarse a cabo, carece de objetivo claro o justificable. El diccionario de la RAE ofrece una serie de definiciones al vocablo “absurdo” relacionadas con lo anterior, a saber “Contrario y opuesto a la razón, que no tiene sentido [...] contradictorio [...] Dicho o hecho irracional, arbitrario o disparatado”²¹. Los orígenes históricos del absurdo en filosofía se atribuyen a Albert Camus (*El extranjero*, *El mito de Sísifo*, 1942) y a Jean-Paul Sartre (*El ser y la Nada*, 1943). En términos generales, la siguiente definición sintetiza el concepto de absurdo según la corriente filosófica: “En filosofía existencialista, el absurdo es lo que no puede ser explicado por la razón y lo que niega a la acción del hombre toda justificación filosófica o política” (Pavis, 3). Otra definición breve, concisa y práctica es la que ofrece Gilgen, en la cual nos dice que la noción del absurdo surge del conflicto “between man’s desire for reason and order, on the one hand, and the apparent chaos and irrationality of the world which surrounds him, on the other” (67).

El trabajo de Gilgen es en general útil para esta sección, ya que el objetivo que se plantea el crítico es el de identificar las técnicas absurdistas en la cuentística arreolina. Gilgen reconoce, así, las siguientes: situaciones absurdas poéticamente condensadas, falta de énfasis en el desarrollo de la trama y los personajes, el uso de parodia con propósitos de caricaturización, la presentación de perspectivas de la realidad altamente distorsionadas e incluso fantásticas, y, finalmente, un constante humor que ayuda a liberar al lector de un apego subjetivo al absurdo que lo rodea (76). Cabe señalar, por una parte, que Gilgen identifica distintos elementos en distintos cuentos; sin embargo, de todos ellos, sólo

²¹ <http://dle.rae.es/?id=ODERMh7>

identifica el último, “un constante humor”, en “El guardagujas”. Por la otra, también conviene señalar que tanto este elemento, como el anterior, “la presentación de perspectivas de la realidad altamente distorsionadas e incluso fantásticas”, son tema específico de análisis en este trabajo, por lo cual resulta redundante discutir en torno a ellos en esta sección.

Como consecuencia, y tomando como punto de partida la propuesta de Gilgen, sólo restan tres componentes de análisis para este apartado, a saber, “situaciones absurdas poéticamente condensadas”, “falta de énfasis en el desarrollo de la trama y los personajes” y “el uso de parodia con propósitos de caricaturización”. Así, se detallará qué se entiende por esos componentes, para luego identificarlos en las tres versiones.

Al referirse a “situaciones absurdas poéticamente condensadas”, Gilgen hace alusión a la adopción de una postura absurdista, por parte de Arreola, en la cual se gesta una rebelión en contra de la norma para así imponer una visión poética. Si bien, dice el crítico, esto no constituye una solución al problema del absurdo, al menos sí nos permite sobrellevarla de una forma menos lúgubre. Para explicar lo anterior, Gilgen compara la forma en que Arreola aborda el absurdo a diferencia de Camus y de Sartre y señala que, a diferencia de los filósofos, el poeta (en este caso Arreola) renuncia a argüir en torno al absurdo de la condición humana y opta por presentarla en imágenes concretas (68). En el caso específico de “El guardagujas”, así como de las tres versiones aquí comparadas, es difícil hablar de un lenguaje poético, como lo sería en el caso de otros relatos del mismo autor. Sin embargo, es posible amalgamar la noción de “situaciones absurdas poéticamente condensadas” a la noción de “la presentación de perspectivas de la realidad altamente distorsionadas” (sin el elemento fantástico, por los motivos que ya se especificaron), para llegar a un componente identificable tanto en el TF como en las tres versiones. Así, un

componente a dilucidar más apropiado sería “perspectivas de la realidad distorsionadas al grado de situaciones absurdas”. Debido a que la noción de “realidad” se complica en cuanto dejamos de contraponerlo a la noción de “fantasía”, por “realidad” se entenderá a todas aquellas expectativas formuladas con base en la convencionalidad y en experiencias previas.

La falta de énfasis en el desarrollo de los personajes, según Gilgen, está relacionada con la presentación de tipos o incluso estereotipos, antes que personajes. Esto significa que a Arreola no le interesa crear personajes complejos o con una psicología que los delinee como individuos análogos a los de la realidad. Sin embargo, como menciona Gilgen, los personajes principales en los cuentos del jalisciense cobran vida en el momento que el lector los proyecta en la realidad. De alguna forma, la simpleza de su caracterización, dice Gilgen, nos recuerda que, envueltos en la rutina diaria, nosotros mismos frecuentemente caemos en estereotipos (69). Entonces, el objetivo de relegar a los personajes a roles puramente estereotípicos radica en la posibilidad de enfatizar el sentido de las situaciones en las que participan. El resultado de esto es que lo absurdo de la situación trasciende la importancia del individuo (70). La falta de énfasis en la trama obedece al mismo principio que el de la falta de énfasis en la caracterización de los personajes. Al restar énfasis al entramado anecdótico del relato, lo absurdo de la situación cobra prominencia (70-71).

A pesar de la aparente utilidad de las observaciones en torno estas faltas de énfasis, este elemento binario resulta difícilmente rastreable en las tres versiones. Ello responde a que, por una parte, al estar constituida por los acontecimientos del relato, la trama sería analizable si alguna(s) de las versiones aquí comparadas alterara(n) de alguna forma la sucesión de eventos del relato. Sin embargo, puesto que las tres versiones presentan dicha sucesión de igual forma, sin hacer alteración alguna a la manera en que el TF la presenta, el

análisis de la falta de énfasis en el entramado del relato resulta vana. Por otra parte, tanto el TF como las tres versiones ostentan una muy limitada descripción de los personajes. No procuran, por así decirlo, una imagen visual clara de cada uno de ellos. Tanto el guardagujas como el forastero son claramente estereotipos antes que personajes. Pueden identificarse, cabe señalar, ciertos elementos en cada uno de los textos que ayudan al lector a crear en su imaginación una figura más o menos concreta y distintiva de ellos. El uso de las variedades del lenguaje que hace cada uno, ayuda hasta cierto punto al lector a darse una idea, al menos vaga, de ciertos rasgos de sendas figuras²². Sin embargo, a pesar de la complejidad y la sutileza en las variaciones del lenguaje que puedan identificarse en cada una de las figuras en cada una de las versiones, estos matices sólo sirven a la construcción de la situación y no a la construcción de los personajes. En gran medida los personajes carecen de identidad y sólo son reconocibles en su rol (de guardagujas y de viajero) el cual es impersonal, anónimo y circunstancial (Mandoki, 80). Por lo tanto, la comparación de las tres versiones en términos de la falta de énfasis en la caracterización de los personajes resulta, al igual que en el caso de la trama, fútil.

Gilgen relaciona “el uso de parodia con propósitos de caricaturización” en la cuentística arreolina, específicamente con el uso del lenguaje. El crítico compara al jalisciense con Borges pues, señala, es capaz de absorber y asimilar una gran variedad de estilos. A lo que Gilgen se refiere por estilos es, en realidad, al entrecruce de géneros literarios y extraliterarios en su obra. Como ejemplo de ello, el crítico menciona el caso de

²² Según Muriel Saville- Troike, dentro de cada comunidad existen “a number of different language codes and ways of speaking available to its members, which constitute its *communicative repertoire*” (41). Así el uso que un individuo hace del lenguaje revela una serie muy compleja de circunstancias. Entre las variedades discutidas por Saville-Troike destacan las asociadas con el lugar (*setting*), con la actividad (activity domain), región, etnicidad (ethnicity), clase social, estatus y rol, sexo, edad, entre otros (62-87). Así, un hablante determinado o, en este caso, un personaje, revela (al menos potencialmente) circunstancias muy específicas tanto de sí, como de su entorno, y de su(s) interlocutor(es) al utilizar tal o cual construcción del lenguaje.

“Baby H.P.” en el cual Arreola “parodies the style and tone of a high-powered radio commercial (71)”. Otro ejemplo que ofrece es el del uso del lenguaje pseudocientífico de un “research prospectus” en “En verdad os digo” (72). En resumidas cuentas, esta forma de la parodia a la que Gilgen hace referencia, es parte constitutiva fundamental de lo que Felipe Vázquez y Lauro Zavala han denominado la “varia invención”. La identificación de dicho rasgo, independientemente de la nomenclatura, por parte del crítico coincide, al menos parcialmente, con la de los críticos del polisistema hispanoamericano. Sin embargo, para el presente análisis comparativo resulta fútil: “El guardagujas” no es un texto representativo de esta técnica o recurso. Por lo tanto, tampoco se compararán las versiones en términos del uso de parodia con propósitos de caricaturización.

En conclusión, el ejercicio comparativo entre las tres versiones con respecto a la presentación del absurdo, será sólo en términos de la presentación de perspectivas de la realidad distorsionadas al grado de situaciones absurdas. Es conveniente señalar antes un asunto calve. Una de las manifestaciones del humor, (tanto en la literatura como más allá de ella) es, precisamente, la presentación de situaciones absurdas. En consecuencia, ya que este trabajo también dedica un apartado específico de ejercicio comparativo en términos del humor, habrá diversos momentos en los cuales se suscite una superposición de casos. Esto quiere decir que hay un gran número de segmentos que ya fueron analizados en términos de humor en los cuales el rasgo humorístico corresponde, precisamente, a la presentación de una situación absurda. Entonces, con la finalidad de evitar repeticiones innecesarias, esta sección presentará, en primera instancia, aquellos segmentos en los cuales se haga despliegue de una situación absurda, independientemente de su potencial carga humorística. Además, se mostrarán también casos en los que el humor coincide con el absurdo y que no hayan sido discutidos en la sección anterior. Cuando se trate de casos que ya fueron

abordados, solo se hará breve referencia a las discusiones correspondientes. Finalmente, se condensarán todos aquellos casos en los que, por una parte, coincidan humor y absurdo y, por la otra, las tres versiones difieran entre sí mediante los mismos mecanismos.

(1)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“Lo que debe hacer ahora mismo es buscar alojamiento en la fonda para viajeros” (177).	“What you should do right now is go look for lodging at the inn” (77).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“What you ought to do right now is seek lodging in the traveler’s inn” (49).	“What you ought to do right off is check in at the Traveler’s Hotel” (205).

En este primer pasaje, encontramos que la sugerencia por parte del guardagujas resulta en una situación absurda²³. Lo absurdo de la situación radica en las expectativas del viajero (y del lector) con respecto a los procedimientos convencionales del viajar en transporte público. Huelga decir que, de acuerdo con los convencionalismos de la industria del transporte, un individuo cualquiera que compra un boleto de pasaje fechado con salida tal día en tal hora, espera que su avión, tren o camión o cualquier otro medio, parta de la estación en el momento indicado en su boleto. Así lo hace porque así es como funciona la industria. Por ello, ante tales expectativas, la recomendación de buscar alojamiento en algún lugar para hacer más llevadera la espera, carece totalmente de sentido. Cabe señalar, entonces, que las diferencias entre las tres versiones, así como en relación al TF, son, al menos en este pasaje y en términos de perspectivas de la realidad distorsionadas al grado de situaciones absurdas, insignificantes e irrelevantes. Todas presentan la misma situación.

(2)

²³ Con la construcción de esta oración inicia el absurdo general del texto en su totalidad. Conforme el relato se desarrolla, este absurdo general se va construyendo, definiendo y detallando.

Arreola (1952)	Schade (1964)
“Alquile usted un cuarto inmediatamente, si es que lo hay. En caso de que pueda conseguirlo, 1) contrátele por mes, le resultará más barato y 2) recibirá mejor atención ” (177).	“Rent a room immediately if there are any left. In case you can get one, 1) take it by the month. 2) It will be cheaper for you and you will get better attention ” (77)
Finke (1986)	Belitt (2000)
“Rent a room right away, that is, if there is one. Should there be one, 1) rent it by the month for 2) it will come out cheaper for you and you’ll receive better service ” (49).	“Find yourself a room in a hurry, if there are any still about. If you get a place, 1) rent it by the month. 2) It’ll be cheaper that way and the service is better ” (205-06).

El segmento 1) de este pasaje viene a reforzar el absurdo establecido en el pasaje anterior. Si bien resulta absurdo buscar alojamiento para esperar el tren, rentar dicho cuarto por todo un mes resulta aún más absurdo pues ello implica que la espera será de muchos días. La diferencia en este segmento (Schade utiliza el verbo “*take*” mientras Finke y Belitt optan por “*rent*”) resulta ínfima en la presentación de la situación absurda. Tampoco hay contrastes significativos con el TF. La diferencia en el segmento 2), en cambio, resultan menos insignificantes. Como podemos notar, la versión de Schade muestra la expresión “*It will be cheaper*”; la de Finke, “*it will come cheaper*”; y la de Belitt, “*It’ll be cheaper*”. La diferencia en la puntuación no es tan relevante como el uso de expresiones idiomáticas. La expresión que aparece en la versión de Schade es bastante neutral e incluso formal. La de la versión de Finke es idiomática: perceptiblemente coloquial. La de Belitt, es sutilmente menos formal que la de Schade debido a la contracción. En la segunda parte de este segmento encontramos el verbo “*get*” en la versión de Schade, el cual resulta conversacional, aunque considerablemente neutral. En la versión de Finke aparece el verbo “*receive*”, el cual se presenta con cierto grado de formalidad. La versión de Belitt presenta una construcción distinta incluso en su sintaxis. El resultado es un fraseo más coloquial, en la versión de Belitt, que en el de las otras versiones. El uso de frases coloquiales permite

distinguir con mayor claridad la situación: el guardagujas se muestra más relajado y dueño de sí mismo y de la situación. En este sentido, la recomendación que hace al forastero “suena” bien intencionada y tranquila. Esta clara comodidad enfatiza el absurdo pues, para el guardagujas, la situación es de lo más normal mientras que para el forastero, al igual que para el lector, la situación carece de sentido. Este contraste, este choque, abona a la construcción de una distorsión de la realidad, mostrando así una situación más notoriamente absurda.

El TF, por su parte, a través del pronombre “usted” y los verbos “resultar” y “recibir”, produce una noción de deferencia entre los personajes. Hay mayor formalidad. En este sentido, enfatiza menos el contraste entre la situación del guardagujas y las expectativas del forastero y del lector.

(3)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“[...] 1) Hasta ahora no ha sido posible organizarlos debidamente, pero se han hecho grandes cosas en lo que se refiere a la publicación de itinerarios y a la expedición de boletos. Las guías ferroviarias abarcan y enlazan todas las poblaciones de la nación; se expenden boletos hasta para las aldeas más pequeñas y remotas. Falta solamente que los convoyes cumplan las indicaciones contenidas en las guías y que pasen efectivamente por las estaciones. 2) Los habitantes del país así lo esperan; mientras tanto, aceptan las irregularidades del servicio y su patriotismo les impide cualquier manifestación de desagrado” (177-78).	“[...] 1) Up to now it’s been impossible to organize them properly, but great progress has been made in publishing timetables and issuing tickets. Railroad guides include and link all the towns in the country; they sell tickets for even the smallest and most remote villages. Now all that is needed is for the trains to follow what the guides indicate and really pass by the stations. 2) The inhabitants of this country hope this will happen; meanwhile, they accept the service’s irregularities and their patriotism keeps them from showing any displeasure” (78).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“[...] 1) Up to now it hasn’t been possible to organize them completely, but already great strides have been	“[...] 1) Up to now, we haven’t been able to work out all the details, but we’ve done wonders with the printing of

<p>taken in regard to publishing timetables and issuing tickets. The railroad guides include, and link up, all the cities in the nation; tickets are issued even for the smallest, most remote villages. The only thing lacking is for the trains to follow the indications contained in the guides and indeed stop at the appointed stations. 2) Citizen hope for progress; in the meantime they accept irregularities in service and their patriotism prevents them from showing any sign of displeasure” (49-50).</p>	<p>timetables and the promotion of tickets. The railroad guidebooks crisscross every populated area of the country; tickets are being sold to even the most insignificant and out-of-the-way whistle-stops. All we have to do now is to make the trains themselves conform to the indicated schedules –actually get the trains to their stations. 2) That’s what people hereabouts are hoping for; meanwhile, we put up with the irregularities of the service, and our patriotism keeps us from any open display of annoyance” (206).</p>
--	--

La mayor parte de este pasaje ya fue abordada en la sección dedicada al humor. Según se explicó en esa sección, una de las formas principales de generación de humor es a través de la presentación de una incongruencia. Cuando hablamos de la presentación de perspectivas de la realidad distorsionadas al grado de situaciones absurdas, hablamos de incongruencias pues dicha distorsión está en función del cumplimiento de expectativas. Así, este pasaje es humorístico en la medida en que presenta una situación absurda. Se dijo que en 1), la versión de Schade resultaba más cómica que la versión de Finke debido a que la incongruencia que establece el adverbial *properly* es mayor a la de *completely*. Por lo tanto se presenta una situación más absurda. Asimismo, se señaló que la versión de Belitt es de aún mayor comicidad que la Schade ya que no sólo señala el carácter accesorio del funcionamiento del sistema ferroviario, sino que lo enfatiza directamente a través de la construcción “*all the details*”. Como se dijo, esta comicidad, esta incongruencia, no es sino una situación absurda. El resto del segmento no hace sino desarrollar detalladamente esta incongruencia: relegar la principal función del sistema a una función accesorio. Las diferencias en la forma de presentar lo absurdo de la situación son paralelas a la forma de

presentar el humor. Lo mismo ocurre con respecto a las diferencias entre el TF y las tres versiones.

En el segmento 2), además del humor discutido en la sección anterior, el cual se construye en las tres versiones a partir del uso de eufemismos, las tres versiones presentan una situación notablemente absurda. En las tres versiones se lee que el patriotismo de los ciudadanos es lo que evita que den muestras de desasosiego o molestia ante las irregularidades del sistema ferroviario. Como podemos notar, los ciudadanos sí son conscientes del problema: sin embargo, los mismos usuarios deciden no manifestar sus opiniones y emociones al respecto. Es, entonces, una cuestión volitiva. Cabe señalar que tanto la versión de Schade como la de Finke muestran a un guardagujas que habla de los ciudadanos en tercera persona del plural: “*their patriotism*”. En cambio, la versión de Belitt muestra a un guardagujas que habla en primera persona del plural “*our patriotism*”. Esta inclusión del personaje, aunada a su uso de expresiones idiomáticas, hace mayor énfasis en lo absurdo de la situación pues la hace parecer natural. Al normalizar la situación mediante el lenguaje coloquial y la inclusión del personaje del guardagujas, se genera una situación que va más allá de las expectativas tanto del forastero como del lector. Así, aunque las tres versiones presentan una situación absurda, la versión de Belitt sobresale por su énfasis.

El TF, por su parte, coincide con las versiones de Schade y de Finke al utilizar la tercera persona del plural: “*su patriotismo*”. Esto, huelga decir, enfatiza sensiblemente menos el absurdo que la versión de Belitt. Lo mismo ocurre con el tipo de lenguaje utilizado: al ser menos coloquial, al igual que ocurre con las versiones de Schade y de Finke, enfatiza menos el cumplimiento de la expectativa. Si bien la situación absurda está presente, no aparece enfatizada, al menos en la forma en que lo hace la versión de Belitt.

(4)

Arreola (1952)	Schade (1964)
<p>“[...] 1) Como usted puede darse cuenta, los rieles existen, aunque un tanto averiados. En algunas poblaciones están sencillamente indicados en el suelo mediante dos rayas. Dadas las condiciones actuales, 2) ningún tren tiene la obligación de pasar por aquí, pero nada impide que eso pueda suceder. Yo he visto pasar muchos trenes en mi vida y 3) conocí algunos viajeros que pudieron abordarlos” (178).</p>	<p>“[...] 1) As you can see, the rails exist, though they are in rather bad shape. In some towns they are simply marked on the ground by two chalk lines. Under the present conditions, 2) no train is obliged to pass through here, but nothing keeps that from happening. I’ve seen lots of trains go by in my life and 3) I’ve known some travelers who managed to board them” (78).</p>
Finke (1986)	Belitt (2000)
<p>“[...] 1) As you can see, the rails exist, although somewhat uncared for. In some towns they are simply drawn on the ground with two chalk marks. Given the present conditions, 2) no train has to pass here, but nothing prevents it from doing so. In my life I’ve seen many trains pass and 3) I met some travelers who were able to get on board” (50).</p>	<p>“[...] 1) As you can see for yourself, we’ve got the track, though some of it is a little seedy. In some places the rails are only sketched in lightly on the topsoil with two strokes of a crayon. As a matter of actual fact, 2) no train is really obliged to stop here, but then there is nothing to prevent one from coming if it wants to. In my lifetime, I have seen many trains pass by and 3) known several travelers who have climbed aboard” (206).</p>

La existencia de un sistema ferroviario presupone, en términos de infraestructura, la existencia de rieles. De carecer de ellos, resulta inútil todo el sistema. No hay sistema sin ellos. Por esa razón, el señalamiento que hace el guardagujas en cada una de las versiones, aparece como innecesario: su afirmación es lo que se conoce como “perogrullada”. En ese sentido, rompe con las expectativas y crea una situación absurda. La diferencia entre las tres versiones en esa primera parte del segmento es, de nueva cuenta, el uso de expresiones idiomáticas en la versión de Belitt, la cual utiliza “*we’ve got the tracks*”, mientras que las versiones de Schade y de Finke coinciden en la formalidad de “*the rails exist*”. Esto, como se dijo, enfatiza el absurdo al hacer parecer la situación como algo normal. Posteriormente, la segunda parte del segmento revela por qué el guardagujas señala la existencia de los

rieles. Como podemos notar, en cada una de las versiones el guardaguñas indica que hay lugares en los cuales no hay rieles: solo están dibujados en el suelo. Esta aclaración, además de poner de manifiesto que la perogrullada anterior no lo era tanto, introduce una situación aún más disparatada. Sobra decir que la existencia de tales trazos es sencillamente inútil. Sin embargo, el hecho de que hayan sido trazadas para simular su existencia sirve para crear una situación a todas luces incongruente. Como podrá notarse, las versiones de Schade y de Finke coinciden en el uso del término “*chalk*” para referirse al instrumento con el cual se trazaron los dibujos. La versión de Belitt, en cambio, utiliza el término “*crayon*”. Esta pequeña diferencia tiene un efecto notable. Los dibujos con tiza o gis, si bien resultan, como se dijo, absurdos, pueden dar la impresión de que están ahí a manera de proyecto. Es decir que la imagen de las líneas puede dar la impresión de que han sido trazadas como guías para la posterior instalación de los rieles. En cambio, la imagen que se lee en la versión de Belitt, al presentar dibujos con crayones, genera la noción de cierta puerilidad. El crayón fácilmente evoca la noción de niñez primaria. Así, no da cabida a la posibilidad de que las líneas hayan sido trazadas, como en el caso del gis, a manera de proyecto. Esta evocación de puerilidad da mayor énfasis a la incongruencia y futilidad, generando así una situación más notoriamente absurda.

El TF, como puede notarse, difiere de las tres versiones. En ella no hay especificidad en cuanto al instrumento que fue utilizado para trazar las líneas. Al carecer de especificidad, la imagen que se crea es vaga. El resultado de esto es que, si bien la imagen puede dar la impresión de que los trazos sirven como guías para un futuro proyecto, como en las versiones de Schade y de Finke, el hecho de que no estén dibujadas con gis, el motivo por el cual fueron trazadas es simplemente incierto. Por otra parte, el hecho de que

la versión de Belitt especifique que las líneas fueron trazadas con crayones crea una noción, como se dijo, pueril, que no es tan evidente en el TF. Así, la versión de Belitt enfatiza lo absurdo de la situación de forma más clara que el TF.

En el segmento 2), el guardagujas presenta una situación doblemente absurda. Por una parte menciona que no hay motivos por los cuales un tren deba pasar por la estación en la que se encuentran. Sobra decir que tal situación va en contra de las expectativas tanto del forastero como del lector. Por la otra, menciona también que, si bien no hay motivo por el cual un tren deba pasar por esa estación, tampoco hay motivos de acuerdo a los cuales no deba hacerlo. Así, esta dualidad produce la noción de incertidumbre. Tal incertidumbre, contradice de nueva cuenta las expectativas en relación al funcionamiento de cualquier sistema ferroviario. La diferencia más notoria entre las tres versiones en la presentación de esta situación, se encuentra al final de la versión de Belitt: "*if it wants to*". Las versiones de Schade y de Finke prescinden de ese segmento. El efecto que esas palabras tienen, más que en término de significado o de sentido, es en términos de tonalidad. Estas palabras, al igual que en casos anteriores, coadyuvan a la creación de un tono coloquial. Dicho tono, como se ha dicho en muy repetidas ocasiones, redundando en la noción de normalidad, ya que permite al personaje del guardagujas parecer más calmo y relajado. De nueva cuenta, esta tonalidad permite a la versión de Belitt enfatizar el absurdo.

Al igual que las versiones de Schade y de Finke, el TF prescinde de esas palabras. Como resultado, el TF enfatiza menos el estado de ánimo calmo del guardagujas. La versión de Belitt, nuevamente enfatiza más el absurdo que el TF.

El segmento 3) de nuevo presenta una aparente perogrullada. Al ser un trabajador del sistema ferroviario, es bastante probable que el guardagujas haya conocido (o al menos

visto) a muchos pasajeros que abordaron el tren en la estación en la cual labora. Sin embargo, al igual que en el caso de la primera sección del segmento 1) de este pasaje, más que una perogrullada, el personaje del guardagujas relata una situación que rompe con las expectativas, una situación absurda. Las tres versiones presentan una situación similar. La diferencia radica nuevamente en el lenguaje empleado para llevar a cabo la descripción. La versión de Schade dice “*travelers who managed to board them*”; la de Finke, “*travelers who were able to get on board*”; y la de Belitt, “*travelers who have climbed aboard*”. La diferencia en el lenguaje es, de nuevo, el tono coloquial. Si bien tanto la expresión “*managed to*” de la versión de Schade, como “*get on*”, de la versión de Finke, producen un tono coloquial, la expresión idiomática “*climbed*” de la versión de Belitt lo producen con mayor notoriedad. El resultado es el mismo que en los casos anteriores en que se utiliza este tipo de lenguaje.

El TF, como podrá notarse, utiliza expresiones claramente formales en este segmento: “viajeros que pudieron abordarlos”.

(5)

Arreola (1952)	Schade (1964)
<p>“¿Me llevará ese tren a T.?” “¿Y por qué se empeña usted en que ha de ser precisamente a T.? Debería darse por satisfecho si pudiera abordarlo. Una vez en el tren, su vida tomará efectivamente un rumbo. ¿Qué importa si ese rumbo no es el de T.?” (178).</p>	<p>“Will that train take me to T-?” “Why do you insist that it has to be T-?” You should be satisfied if you get on it. Once on the train, your life will indeed take some direction. What difference does it make, whether it’s T- or not? (78)”</p>
Finke (1986)	Belitt (2000)

<p>“Will that train take me to T.?” “Why do you insist that it has to be precisely T.? You ought to be satisfied just to be able to get on board. Once on the train, your life will take effectively some course. What does it matter if that road isn’t the one to T.?” (50).</p>	<p>“But will the train get me to T.? “And must it be T. and no place else? You ought to congratulate yourself on just getting aboard. Once on the train, your life will take on some sort of workable direction. What does it matter if you don’t get to T. in the end?” (206-07)</p>
--	---

El pasaje anterior a este presenta más de una situación: eventos narrados, el señalamiento de los rieles y la explicación de que no haya motivo debido al cual sea menester que un tren llegue a esa estación. Este pasaje, en cambio, no narra evento alguno ni señala algún objeto presente. Lo que encontramos en este pasaje son dos preguntas retóricas, la exposición de una opinión a manera de sugerencia y una indicación sobre un evento futuro. Así, como podrá notarse, las tres versiones muestran los mismos componentes en el mismo orden: preguntan lo mismo, recomiendan lo mismo e indican lo mismo. En este sentido, las tres versiones construyen la misma situación absurda mediante dichos componentes. Las diferencias entre ellas, las cuales son muy sutiles, radican, nuevamente, en el lenguaje del guardagujas. Como en casos anteriores (sobre todo en los descritos en la sección dedicada al humor), la versión de Belitt utiliza un lenguaje conversacional con expresiones idiomáticas. De nueva cuenta, el lenguaje natural del guardagujas de la versión de Belitt produce una imagen clara y concreta de lo que está ocurriendo. Como resultado, el choque entre lo que expresa (en este caso, su visión de que el destino específico del viajero sea irrelevante) y las expectativas generales (del personaje del viajero y del lector) se muestran con mayor claridad y nitidez. El choque es más evidente y claro, develando así lo absurdo de la situación de forma vívida.

En el TF, el lenguaje del guardagujas muestra cierto nivel de exasperación e incluso molestia ante la reacción del forastero, el cual se rehúsa a aceptar lo planteado por el guardagujas. Este choque de visiones, huelga aclarar, pone de manifiesto el choque arriba mencionado. Aunque el tono del lenguaje del TF se inclina más hacia el estado de ánimo del guardagujas y aparece un tanto formal, a diferencia del lenguaje en la versión de Belitt, también permite visualizar con claridad lo absurdo de la situación.

(6)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“Por regla general, las gentes previsoras compran pasajes para todos los puntos del país” (178).	“As a general rule, people with foresight buy passage to all points of the country” (78-79).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“As a general rule, smart travelers buy tickets for every destination in the country” (50).	“As a general rule, the foresighted ones book passage for every point on the line” (207).

En este pasaje se presenta una aclaración que es, a su vez, una sugerencia. De nueva cuenta, la situación es absurda en la medida que rompe con las expectativas racionales, prácticas o simplemente convencionales. La diferencia entre las tres versiones es, otra vez, el tipo de lenguaje en las expresiones. Las expresiones “*the foresighted ones*” y “*every point on the line*” establecen el tono conversacional que se ha ido identificando y señalando en la versión de Belitt. Las expresiones “*people with foresight*” y “*all points of the country*” de la versión de Schade, así como “*smart travelers*” y “*every destination in the country*” de la versión de Finke, lo hacen en menor medida. El resultado es el mismo que en los momentos anteriores.

También de forma paralela a la gran mayoría de los casos previos, tanto de esta sección como de la sección dedicada al humor, el TF emplea un lenguaje más formal y próximo a las versiones de Schade y de Finke.

(7)

Arreola (1952)	Schade (1964)
<p>“1) El próximo tramo de los ferrocarriles nacionales va a ser construido con el dinero de una sola persona que acaba de gastar su inmenso capital en pasajes de ida y vuelta para un trayecto ferroviario cuyos planos, que incluyen extensos túneles y puentes, 2) ni siquiera han sido aprobados por los ingenieros de la empresa” (178).</p>	<p>“1)The next stretch of the national railways is going to be built with the money of a single person who has just spent his immense capital on round-trip passages for a railroad track that includes extensive tunnels and bridges that 2) the engineers haven’t even approved the plans for” (80).</p>
Finke (1986)	Belitt (2000)
<p>“1) The next stretch of the national railways is going to be built with the money from just one person who has just spent his immense wealth on round trip tickets for an itinerary whose plans, which include extensive tunnels and bridges, 2) haven’t even been approved by the company engineers” (50).</p>	<p>“1) The next fleet of national trains will be built at the expense of a single individual who has just invested a fortune in return-trip tickets for a stretch of rail whose plans, including elaborate tunnel and bridges, 2) haven’t even been approved by the corporation engineers” (207).</p>

En este fragmento se presenta una situación en la que, otra vez, coinciden el absurdo y el humor en la medida en que la situación presentada es ridícula. De acuerdo con lo expuesto por el guardagujas en el segmento 1), un solo individuo realizó la compra de una cantidad enorme de boletos. El dinero recabado de dicha compra, fue suficiente para financiar la futura expansión del sistema ferroviario. Según lo relatado por el personaje hasta este pasaje, tal compra resulta no sólo exagerada sino ridícula, ya que se trata de un sistema ferroviario que no opera según las expectativas. Es incluso hasta cierto punto probable que los viajes que pagó ese individuo nunca ocurran. El segmento 2) incrementa

lo ridículo de la situación pues aclara que el proyecto de expansión mencionado aún no ha sido aprobado.

Las diferencias entre las tres versiones no producen diferencias notorias de énfasis en la presentación del absurdo. La única diferencia significativa aparece al final del segmento 2). La versión de Schade utiliza el sustantivo “*engineers*” para referirse a las autoridades encargadas de aprobar los proyectos de expansión mencionados. Por su parte, la versión de Finke agrega la palabra “*company*”: “*company engineers*”. La versión de Belitt también utiliza el mismo sustantivo, pero opta por agregar el sustantivo “*corporation*”: “*corporation engineers*”. La versión de Finke, a través del uso del sustantivo “*company*” añade cierta credibilidad a las palabras del guardagujas pues produce la noción de estar refiriéndose a un grupo organizado. La versión de Belitt enfatiza lo anterior mediante el sustantivo “*corporation*” ya que esta palabra sugiere no solo organización sino complejidad y vastedad. Así, dado que se trata de una situación ridícula, la credibilidad de lo relatado hace la absurdez más evidente.

El TF no difiere de forma significativa de ninguna de las versiones. En cuanto al cierre del segmento 2), notamos que utiliza el sustantivo “*empresa*”, el cual es más próximo a “*company*”.

(8)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“al subir a un tren, nadie espera ser conducido al sitio que desea” (178).	“nobody expects when he gets aboard a train to be taken where he wants to go” (80)”.
Finke (1986)	Belitt (2000)
“when you get on a train, nobody expects to be transported to the place he desires” (50).	“no one who boards a train expects to be taken where he really wants to go” (207).

Este pasaje presenta una especie de resumen aclaratorio en el cual el guardagujas pone al forastero al tanto, en muy pocas palabras, de la situación absurda general de todo usuario del sistema ferroviario y, por ende, la situación misma del viajero en su condición de usuario. La diferencia entre las tres versiones en este caso radica mayormente en su estructuración sintáctica y en el uso de un verbo. Es, de nueva cuenta, una cuestión de naturalidad del lenguaje. La versión de Schade se construye de una forma un tanto atropellada. La de Finke, por su parte, aunque permite mayor fluidez mediante el uso de una coma, utiliza la palabra relativamente formal “*desire*”. La versión de Belitt, opta por la simplicidad del verbo “*want*”, al igual que la versión de Schade, mas, en esta ocasión, construye una oración de mayor fluidez a través de la ordenación sintáctica de los elementos de enunciación. El resultado del uso del lenguaje conversacional de la versión de Belitt es el mismo que se ha venido señalando.

El TF es paralelo, sintácticamente, a la versión de Finke, y, al igual que esta, utiliza un verbo relativamente formal (al menos más formal que el verbo “querer”). En este sentido, es más próximo a la versión de Finke que al de Schade o la de Belitt tanto en su naturalidad como en su consecuente forma de presentar la situación absurda.

(9)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“Esos convoyes expedicionarios emplean a veces varios años en su trayecto, y la vida de los viajeros sufre algunas transformaciones importantes” (179).	“These expeditionary trains sometimes take several years on a trip and the passengers’ lives suffer important transformations” (80).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“Those expeditionary trains sometimes take several years for their trip, and passengers’ lives undergo some important changes” (50).	“These expeditionary trains take several years to complete their run sometimes, and the passenger’s life undergoes important transformations in the interim” (207).

En este pasaje el absurdo radica en la prolongación de un viaje que, en términos de expectativas convencionales, se extiende mucho más allá de lo aceptable. La situación presentada en las tres versiones es la misma. Las diferencias en el uso del lenguaje en esta ocasión son menos notorias. Si bien “*their run*” en la versión de Belitt es más coloquial e informal que “*on a trip*” de la versión de Schade y que “*for their trip*” de la versión de Finke, la palabra “*transformations*” (la cual coincide con la versión de Schade) y el latinismo “*interim*” atenúan dicho tono coloquial. Por lo tanto, podría decirse que las tres versiones presentan la situación absurda con la misma claridad. Incluso, se podría argüir cierta inconsistencia de lenguaje en la versión de Belitt en este pasaje que podría distraer la atención de la presentación haciéndola menos clara que las otras dos. Como resultado, la versión de Finke resultaría la más clara en este segmento.

El TF, por su parte, presenta distintos términos que le dan mayor formalidad al personaje: “convoyes”, “expedicionarios”, “emplear”, “trayecto” y “sufrir transformaciones”.

(10)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“Los fallecimientos no son raros en tales casos, pero la empresa [...] añade a esos trenes un vagón capilla ardiente y un vagón cementerio” (179).	“Deaths are not unusual in such cases, but the management, [...] hitches on those trains a car with a funeral chapel and a cemetery coach” (80).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“In such cases deaths are not a rarity, but the company [...] adds to those trains an illuminated chapel and a cemetery car” (50).	“Fatalities are not rare in these instances; so the management [...] has added a funerary car and a burial wagon” (207-08).

La situación absurda es la misma en las tres versiones de este pasaje. De nuevo, hay distinciones en el uso del lenguaje. A pesar de que el término “*fatalities*” sea menos

coloquial y conversacional que el término “*deaths*”, el resto de la construcción del pasaje en la versión de Belitt, es más claro y concreto. Es, exceptuando por esa palabra, más conversacional y coloquial en sus expresiones. El resultado es el mismo que en todos los casos en los que se presenta tal diferencia. También el TF es menos coloquial y conversacional que esta versión.

(11)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“Bajo su enérgica dirección, el tren fue desarmado pieza por pieza y conducido en hombros al otro lado del abismo, que todavía reservaba la sorpresa de contener en su fondo un río caudaloso” (179).	“Under his forceful direction the train was taken apart piece by piece and carried on the passengers’ backs to the other side of the abyss, which held a further surprise: a turbulent river at its bottom” (81).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“Under his forceful direction the train was dismantled piece by piece, carried on shoulders across the abyss, which by the way held another secret: there was a deep river at its base” (51).	“Under his spirited direction, the train was dissembled piece by piece and carried on the shoulders of the passengers to the opposite side of the gorge, where the further surprise of a rampaging river awaited them” (209).

Este pasaje presenta una situación complicada en términos interpretativos. La serie de eventos presentados resulta en tal medida irracional, que podría interpretarse como una situación fantástica. No obstante, el presente trabajo la abordará como una situación absurda por una sencilla razón: resultaría a todas luces más práctico, racional y, en resumidas cuentas, más dentro de lo convencionalmente esperado, optar por otras opciones, como retroceder e incluso continuar el viaje caminando. En cuanto a nuestro tema, podemos notar que las tres versiones presentan una situación, si no idéntica, al menos sí muy similar. La diferencia más notoria entre las tres versiones yace en que, en la versión de Finke, la descripción del río se enfoca en la profundidad del mismo y no en lo violento de

sus aguas, como en las otras dos versiones. La otra diferencia, más sutil, es la que se ha venido identificando y señalando: de nueva cuenta, el lenguaje del guardagujas en la versión de Belitt es más concreto, claro y conversacional. Huelga insistir en el resultado que esto tiene en cuanto a la presentación de la situación absurda.

El lenguaje del TF es, de nueva cuenta, de mayor formalidad que el de la versión de Belitt. Además, puesto que en la descripción del río también se enfoca en su cualidad de violento, es más próximo a la versión de Schade que a la de Finke.

(12)

Arreola (1952)	Schade (1964)
<p>“-;1) Pero yo debo llegar a T. mañana mismo!</p> <p>“;2) Muy bien! Me gusta que no abandone usted su proyecto. Se ve que es usted un hombre de convicciones” (180).</p>	<p>“(1) But I’ve got to get to T– tomorrow!”</p> <p>“(2) All right! I’m glad to see that you aren’t giving up your project. It’ plain that you are a man of conviction” (81).</p>
Finke (1986)	Belitt (2000)
<p>“(1) But I have to reach T. tomorrow!”</p> <p>“(2) Ok. I’m glad to see you’re not giving up on your plan. It’s easy to see you’re a man of your convictions” (51).</p>	<p>“(1) But I’m due in T. first thing in the morning!”</p> <p>“(2) More power to you! I’m glad to see you stick to your guns. You’re a man of conviction, right enough!” (209).</p>

El humor y el absurdo nuevamente coinciden en este momento. El segmento 1) corresponde al forastero, el cual, mediante estas palabras, insiste en lo necesario y urgente que es para él llegar a su destino, además de que revela su estado anímico. La insistencia y el estado anímico del forastero están dentro de los límites de las expectativas del lector y se basan precisamente en los convencionalismos del viajar por medios públicos. En otras palabras, es normal que insista y que esté molesto ante las incertidumbres generadas a raíz de las irregularidades (absurdas) del sistema ferroviario. El segmento 2) corresponde a la respuesta del guardagujas. Sus palabras, a diferencia de las del forastero, no concuerdan

con expectativa alguna. Por una parte, no concuerdan puesto que, mediante ellas, el guardagujas pone de manifiesto su sorpresa ante la insistencia y la efusividad del forastero. Como se dijo, la reacción del forastero es “natural”; por ello, es absurdo que el guardagujas se sorprenda ante ella. En segundo lugar, el guardagujas expresa que interpreta la reacción del forastero como una muestra del carácter del mismo, es decir de sus convicciones. Esto resulta absurdo en la medida que no se trata de convicciones sino de convenciones y expectativas.

Las diferencias entre las tres versiones están relacionadas con el tipo de lenguaje empleado, por parte del guardagujas, para presentar la situación. En la primera parte del segmento, las tres versiones utilizan una expresión idiomática: “*All right*”, en la de Schade; “*Ok*”, en la de Finke; y “*More power to you*”, en la de Belitt. De estas tres expresiones, la última, de Belitt, es más notoriamente coloquial. Lo mismo ocurre en la segunda expresión: “*stick to your guns*”, también de Belitt. En la tercera expresión, “*it’s plain to see*” de Schade es mayormente coloquial que “*it’s easy to see*”, de la versión de Finke. Sin embargo, “*right enough*” de la versión de Belitt, lo es aún más. El resultado, nuevamente, es que el lenguaje del guardagujas en la versión de Belitt lo hace parecer más natural, permitiendo que lo absurdo de la situación sea más evidente y notorio.

En cuanto al TF, podemos ver que el lenguaje del guardagujas es menos coloquial que la versión de Belitt. Es, así, más próximo a las otras dos versiones. Si bien, al igual que las versiones de Schade y de Finke, el TF permite que sobresalga el absurdo por encima de los personajes y la trama, la situación presentada es más clara en la versión de Belitt.

(13)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“Se resolvió entonces el establecimiento de un tipo especial de escuelas, donde los futuros viajeros reciben lecciones de urbanidad y un entrenamiento adecuado. Allí se les enseña la manera correcta de abordar un convoy, aunque esté en movimiento y a gran velocidad” (180).	“Then a special kind of school was established where future travelers receive lessons in etiquette and adequate training so they can spend their lives on the trains. They are taught the correct way to board a train, even though it is moving at a great speed” (82).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“Then a resolution was passed for the establishments of special schools where future travelers receive lessons in civility and adequate training which prepares them to be able to spend their lives on the trains. There they are taught the correct manner to get aboard a train, even though it is in motion and speeding” (52).	“A special school was established where prospective passengers receive lessons in urbanity and a kind of basic training for spending their lives on the train. They were taught the correct procedure for boarding trains even when the vehicle was in motion or cruising at high speed” (209-10).

La situación absurda presentada en este segmento es, al igual que en el resto de los casos, evidente: resulta a todas luces más complicado fundar escuelas con personal capacitado en las cuales se provea el tipo de educación que el segmento menciona, que mantener el funcionamiento que comúnmente se espera de un sistema ferroviario. De nueva cuenta, la versión de Belitt sobresale por su uso del lenguaje: más conversacional y coloquial. Lo que es peculiar de este segmento va más allá del tipo de lenguaje utilizado por las distintas versiones. Si bien el presente aparatado tiene la intención de discutir exclusivamente las diferencias entre las versiones en términos de la forma en que presentan situaciones absurdas, vale la pena señalar la peculiaridad de este segmento aunque no esté relacionada con el absurdo.

Como podrá notarse, la versión de Schade cierra el primer segmento de este pasaje con la siguiente construcción: “*so they can spend their lives on the trains*”. Por su parte, la

versión de Finke lo hace con lo siguiente: *“to be able to spend their lives on the trains”*. Finalmente, la versión de Belitt opta por lo que sigue: *“for spending their lives on the train”*. Las tres versiones presentan la misma situación absurda: individuos que una vez que abordan los trenes del sistema ferroviario, ya no descienden de ellos y pasan el resto de sus vidas dentro de los vagones. Podría señalarse que el lenguaje en las versiones de Schade y de Belitt es más notoriamente conversacional y, por ende, más natural que el utilizado en la versión de Finke. También puede observarse que el lenguaje del TF es, de nueva cuenta, más formal que el de la versión de Belitt y más próximo a las otras dos versiones, especialmente a la de Schade. Sin embargo, lo que es más notorio es que esa situación absurda no aparece en el TF. Por algún motivo, cada una de las versiones presenta, con sutiles diferencias en el uso del lenguaje, la misma situación absurda, la cual no está presente en sitio alguno del pasaje. A continuación se muestra el pasaje completo en el TF (el intercambio entre los personajes antes y después de la presentación de dicha situación absurda):

(14)

<p>“-¿Y la policía no interviene? -Se ha intentado organizar un cuerpo de policía en cada estación, pero la imprevisible llegada de los trenes hacía tal servicio inútil y sumamente costoso. Además, los miembros de ese cuerpo demostraron muy pronto su venalidad, dedicándose a proteger la salida exclusiva de pasajeros adinerados que les daban a cambio de esa ayuda todo lo que llevaban encima. Se resolvió entonces el establecimiento de un tipo especial de escuelas, donde los futuros viajeros reciben lecciones de urbanidad y un entrenamiento adecuado. Allí se les enseña la manera correcta de abordar un convoy, aunque esté en movimiento y a gran velocidad. También se les proporciona una especie de armadura para evitar que los demás pasajeros les rompan las costillas. -Pero una vez en el tren, ¿está uno a cubierto de nuevas contingencias?” (180).</p>
--

Como puede fácilmente notarse, la situación no está presente en esta versión. La inclusión de la situación absurda en realidad no altera ni la temática ni la tonalidad del texto

en general, pero cabría preguntarse a qué responde que haya sido incluida en cada una de las versiones. Las obras en las cuales aparecen los textos no hacen observación alguna al respecto. Por ello, las respuestas que pueden ofrecerse no pasan de ser meras especulaciones. Lo más probable es que las versiones más recientes, la de Finke y la de Belitt, hayan partido no del TF, sino de la versión de Schade, y por lo tanto los autores (traductores) no hayan reparado en que la situación no estaba presente en el TF. Como se dijo, no pasa de ser una especulación sin fundamentos tangibles.

Como se ha venido señalando pasaje tras pasaje y segmento tras segmento, y en términos generales (con sus ocasionales excepciones) la versión de Belitt destaca por la utilización de un lenguaje conversacional y coloquial construido mayormente mediante el uso de expresiones idiomáticas. Esta tendencia se señaló también en la sección dedicada al humor. Así, el resto de las situaciones absurdas que aparecen en el relato son presentadas en las tres versiones de forma similar. El patrón continúa a lo largo del relato y el efecto producido es el mismo que se ha venido señalando. Por ello, a continuación se presentan el resto de las situaciones absurdas. Sin embargo, dado que, como se dijo, el patrón y el resultado son los mismos, se presenta solo el listado de las situaciones identificadas.

(15)

Arreola (1952)	Schade (1964)
Hay estaciones que son pura apariencia: han sido construidas en plena selva y llevan el nombre de alguna ciudad importante [...] Son como las decoraciones del teatro, y las personas que figuran en ellas están llenas de aserrín” (180).	“There are stations that are for appearance only: they have been built right in the jungle and they bear the name of some important city [...] They are like stage sets, and the people in them are stuffed with sawdust” (82).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“There are stations that are pure illusion; they have been built in the middle of the forest and bear the name of some important city [...] They are like theatrical props, and	“There are statins that are set up for appearance’s sake only; they have been posted in the middle of a wilderness and carry the name of important cities [...]

the figures that appear against them are filled with sawdust” (52).	They are like stage sets in a theatre; the people presented are sawdust facsimiles” (210).
---	--

(16)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“Pero carecemos por el momento de trenes directos. Sin embargo, no debe excluirse la posibilidad de que usted llegue mañana mismo” (181).	“At the moment we don’t have any trains. Nevertheless, it could happen that you might arrive at T– tomorrow” (82-83).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“For the time being we lack direct trains. However it could well happen that you reach T. tomorrow” (52).	“But there are no through trains to T. at the moment. However, it might well be that you could make it to T. first thing in the morning” (210).

(17)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“Viene un tren, suben, y al día siguiente oyen que el conductor anuncia: ‘Hemos llegado a T.’. Sin tomar precaución alguna, los viajeros descienden y se hallan efectivamente en T.” (181).	“A train comes, they get on it, and the next day they hear the conductor announce ‘We’re at T–.’ Without making sure, the passengers get off and find themselves indeed in T–.” (83).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“A train passes, they get on, and the next day they hear the conductor announce ‘T. we’ve arrived at T.’ Without taking any precaution at all, the travelers get off and indeed find themselves in T.” (52).	[...] a train comes along, they climb aboard, and the next day they hear the conductor announce ‘Train pulling to T.’ Without any plotting and planning, they get off and find themselves in T., right enough” (210).

(18)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“En virtud del estado actual de las cosas los trenes viajan llenos de espías. Estos espías, voluntarios en su mayor parte, dedican su vida a fomentar el espíritu constructivo de la empresa” (181).	“Because of the present state of things the trains are full of spies. These spies, mostly volunteers, dedicate their lives to encouraging the company’s constructive spirit [...]” (83).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“By virtue of the present state of affairs, trains are filled with spies. These persons, in the majority volunteers, devote their	“The fact of the matter is that the trains are loaded with spies. These spies –volunteers, for the most part–devote their lives to

lives to fomenting the company's constructive spirit" (52).	stirring up the 'constructive spirit' of the management" (211).
---	---

(19)

Arreola (1952)	Schade (1964)
Las ventanillas están provistas de ingeniosos dispositivos que crean toda clase de ilusiones en el ánimo de los pasajeros [...] Ciertos aparatos [...] hacen creer, por el ruido y los movimientos, que el tren está en marcha. Sin embargo, el tren permanece detenido semanas enteras, mientras los viajeros ven pasar cautivadores paisajes a través de los cristales" (181).	"The train windows are provided with ingenious devices that create all kinds of illusions in the passengers' minds [...] Certain apparatuses [...] make you believe that the train is moving because the noise and the movements. Nevertheless the train stands still for whole weeks at a time while passengers looking through the window panes see captivating landscapes pass by" (83-84).
Finke (1986)	Belitt (2000)
"Windows are provided with ingenious methods of creating all types of illusions in the passengers' spirits [...] Certain mechanisms [...] make one believe the train is in motion, because of the noises and movements. However the train remains stopped for weeks on end, while passengers see captivating landscapes pass by the windows" (53).	"The windows are furnished with ingenious devices that touch off all kinds of delusions in the mind of the passenger [...] There is a mechanism of some sort [...] that gives the impression, by a combination of noises and movements, that the train is in motion. But the train has actually been at a stand-still for weeks on end, while the passengers have been watching alluring landscapes through the window panes" (211).

(20)

Arreola (1952)	Schade (1964)
"Se aspira a que un día se entreguen plenamente al azar, en manos de una empresa omnipotente, y que ya no les importe saber adónde van ni de dónde vienen" (182).	"The hope is that one day the passengers will capitulate to fate, give themselves into the hands of an omnipotent management, and no longer care to know where they are going or where they have come from" (84).
Finke (1986)	Belitt (2000)
"It is hope they'll surrender completely to chance, in the hands of an all-powerful company, and they won't care to know where they're going or from where they're coming" (53).	"It is their hope that one day the passengers will leave everything to chance, place themselves in the hands of an omnipotent corporation, and give no thought to where they are going or where they have come from" (212).

(21)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“Ocurre a veces que los tripulantes de un tren reciben órdenes misteriosas. Invitan a los pasajeros a que descendan de los vagones, generalmente con el pretexto de que admiren las bellezas de un determinado lugar [...] Una vez que los viajeros se hallan a cierta distancia, el tren escapa a todo vapor” (182).	“Sometimes the crew on a train receives mysterious orders. They invite the passengers to get off, usually on the pretext that they should admire the beauties of a certain place [...] Once the passengers are a certain distance away, the train chugs away at full speed” (84).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“It sometimes happens the train crew receives mysterious orders. They invite the passengers to get out of the coaches, generally with the pretext that they should admire the natural beauty of a given place [...] Once they are a sufficient distance from the train, the engineer pulls away at full steam” (53).	“Sometimes the train crew will get mysterious orders. They will invite the passengers to disembark, generally on the pretext of admiring the beauties of some particular landmark [...] And once the passengers are a comfortable distance away, the train races off full tilt” (212).

Resumen

Como pudo notarse claramente, las tres versiones no difieren entre sí de manera significativa en cuanto a las situaciones absurdas presentadas. La única diferencia notoria fue, tal como se señaló en la sección dedicada al humor, el tipo de lenguaje utilizado en cada una de ellas. La tendencia en la versión de Belitt por utilizar un lenguaje conversacional y coloquial es clara. Mediante el uso de este tipo de lenguaje, la versión de Belitt no sólo permite distinguir con claridad las diversas situaciones absurdas del relato, sino que también permite apreciar con gran nitidez la situación que se establece entre el guardagujas y el forastero. Al presentar a un guardagujas que, mediante su lenguaje, devela sus distintas opiniones y puntos de vista con respecto a cada situación que relata, así como su posición ante un forastero extraño, la versión de Belitt produce un efecto de choque el cual hace más evidente tanto el absurdo general del relato, como el absurdo particular de cada segmento. En otras palabras, el lenguaje del guardagujas en esta versión lo muestra

tranquilo y dueño de sí: al ser natural, genera la noción de que cada situación le parece racional, lógica y normal. Esto es precisamente lo que enfatiza el absurdo. El lenguaje del guardagujas en el TF es notoriamente más formal que el lenguaje del guardagujas en la versión de Belitt. Es, por decirlo de alguna forma, más “libresco”. Así, si bien permite distinguir con definitiva claridad lo absurdo de cada situación (y de la situación general del relato), al igual que las versiones de Schade y de Finke, no enfatiza de la misma forma y en la misma medida al personaje del guardagujas. Se dijo al inicio de este apartado que una de las características de la literatura absurdista, era la de presentar personajes lo cuales, más que personajes, son estereotipos. Esto podría suponer que, al delinear con mayor claridad, mediante el uso de un lenguaje más natural, al personaje del guardagujas, la versión de Belitt sería la “menos absurdista” de las tres. No obstante, el efecto es el opuesto. El guardagujas sigue siendo un estereotipo en la versión de Belitt. Lo que su lenguaje, en la versión de Belitt, nos revela está en función de sus puntos de vista en torno a situaciones absurdas relacionadas con el sistema ferroviario. Todo lo que sabemos del estrafalario personaje-estereotipo es consecuencia de la manera absurda en que “funciona” el sistema ferroviario.

4.4. El cosmopolitismo

El cosmopolitismo no presenta menores problemas de definición que el humor. De entrada, es fácil confundirlo, en tanto que característica en la obra de un autor, con un concepto similar: la universalidad. Por ello, en el presente apartado se discutirán algunos pormenores de estos problemas con la finalidad de establecer una definición operativa del concepto que facilite el análisis comparativo de las diferentes versiones en esta categoría.

El concepto de universalidad ha llamado especialmente la atención de un grupo de estudiosos. Según los estudios de corte postcolonial, la universalidad o el universalismo, como noción, presupone una naturaleza humana unitaria y homogénea. El problema central de este punto de partida es que marginaliza y excluye características distintivas de las sociedades postcoloniales. En otras palabras, marginaliza y excluye la diferencia (Ashcroft, 55).

En ámbitos literarios, dice Larson, el término “universal” ha sido utilizado de manera gravemente errónea al aplicarlo en literatura de origen no occidental. Esto ocurre porque se ha utilizado en formas que pasan por alto una gran multiplicidad de experiencias culturales muy diversas. Y es que, frecuentemente, al forzar el concepto de universalidad en algo cuyo origen no es occidente, se asume que precisamente la o las culturas occidentales deben ser tomadas como la medida estándar (63-64).

Otro de los problemas ya fue discutido en un apartado anterior. Cuando se le otorga la etiqueta de universal a una obra, es muy frecuente que, a lo que en realidad se hace referencia, es al alcance que la obra ha tenido en otras culturas, es decir, su difusión más allá de los límites de su cultura de origen. Sin embargo, la universalidad de una obra es distinta a la universalidad *en* la obra. Incluso, la una no necesariamente supone la otra. La

primera, como se dijo, se refiere al alcance que ha tenido la obra: es una cuestión extratextual. La otra se relaciona con aspectos de la obra misma: es intratextual.

Otro problema, como se dijo al inicio, es la falta de claridad entre lo que se entiende o se quiere dar a entender mediante el término “universal”, por un parte, y lo que se entiende o se quiere dar a entender mediante el término “cosmopolita”, por la otra. De una forma más que frecuente, los términos se utilizan como sinónimos.

Una de las maneras en que se ha abordado el cosmopolitismo es al considerarlo como una actitud o una tendencia o disposición. Vertovec y Cohen, proponen una visión del cosmopolitismo (*cosmopolitanism*) en la cual se lo percibe como un modo de relacionarse con el mundo. Se entiende entonces al cosmopolitismo como una un punto de vista, un estado de consciencia, una forma de percibir, organizar y dirigir significados y sentidos. Dicha actitud supone una postura intelectual y estética de apertura con respecto a experiencias culturales divergentes: un deseo y una apreciación de la diversidad cultural. Así, además de una apreciación y valoración de las diferencias culturales, hay un sentido de globalidad (Vertovec y Cohen, 13). Llama la atención que, al parecer, esta definición de cosmopolitismo vendría a resolver el problema de una falsa universalidad ya que sugiere que el cosmopolita enfoca su atención precisamente en la diversidad cultural, mientras que, como se dijo, el término “universal” ha sido utilizado a menudo para referirse a elementos culturales específicamente occidentales e incluso eurocentristas.

A pasar de lo aparentemente útil de la anterior definición, como podrá notarse, no elimina la posibilidad de que surjan una serie de riesgos muy similares incluso a los de la universalidad (o universalismo), ya que el cosmopolita bien podría enfocar su atención en la diversidad cultural pero a partir de un punto de vista occidental. De una u otra forma,

estos problemas son los que plantea Gadamer a través del concepto de prejuicios, el cual fue ya discutido en un momento anterior. En 1980, el párrafo de introducción a “Absurdist Techniques in the Short Stories of Juan José Arreola”, Read G. Gilgen comenta que la literatura del absurdo había gozado de una especial prominencia en las letras mundiales (“*world letters*”) de aquellos años. Es muy probable que, de nueva cuenta, a lo que Gilgen se refirió no era estrictamente las letras mundiales o “*world letters*”, sino a la literatura de occidente. Podemos entonces asumir, sin mucho temor a equivocarnos, que los diferentes críticos y comentaristas en lengua inglesa que fueron abordados en secciones anteriores no hicieron otra cosa sino precisamente lo que hizo Gilgen. Al señalar que Arreola fue un escritor de preocupaciones universales o cosmopolitas, estos críticos y comentaristas seguramente se referían a preocupaciones occidentales, independientemente de que hayan sido conscientes o no de ello.

Dado que la categoría, o rasgo característico de la obra arreolina, que se va a analizar aquí es el de el cosmopolitismo y/o universalismo, se necesita formular una definición que vaya más allá de este conflicto. Es menester proponer una definición que dé cabida a preocupaciones tanto universales/occidentales como a preocupaciones más allá de occidente. Debido a la problemática de definición y distinción planteada hasta ahora, se propone entonces la siguiente definición. Cabe señalar, en primer lugar, que para evitar mayores contratiempos, no se distinguirá entre “universal” y “cosmopolita”. Luego, en términos estrictamente literarios, se entenderá al cosmopolitismo como un rasgo distintivo en una obra literaria en contraposición al localismo (y/o preferencia por lo vernáculo) (Domínguez, 247). Esta definición facilitará el proceso pues todo aquel elemento que no llame la atención o haga referencia a un componente local y/o vernáculo, será entonces

considerado como cosmopolita. Cabe señalar en este punto que, al igual que con los términos universal y cosmopolita, los términos local y vernáculo se utilizarán indistintamente. Se entenderá lo mismo se utilice uno o el otro.

En un apartado anterior, se describió la noción de los universos discursivos según André Lefevere, como un nivel de la traducción. Se mencionó que, según el autor, este nivel tiene que ver con objetos, costumbres y conceptos fácilmente inteligibles a los lectores del texto original pero que no siempre resultan así para los lectores de la traducción. También de forma operativa, y por extensión, se entenderá aquí por locales todos aquellos objetos, costumbres y conceptos que hagan referencia a México (e incluso a Jalisco, específicamente, si surgen tales casos).

Un componente que es importante señalar en esta categoría, es la distinción entre el lenguaje coloquial y un lenguaje que pudiéramos llamar estándar. Si bien un lenguaje estándar es un lenguaje artificial y, por lo tanto, no real, sí podemos hablar de un lenguaje, un registro, o un tono coloquial. El lenguaje coloquial, el cual podemos equiparar a la vieja noción de “lengua vulgar”, es en gran medida un reflejo de una cultura y, específicamente, de cierto estrato socioeconómico de la misma. En este sentido, en una obra literaria podemos establecer que a mayor coloquialismo, mayor énfasis en lo local. Por lo tanto, los pasajes en los cuales se opte por expresiones idiomáticas y un tono coloquial, se identificarán como énfasis en lo vernáculo²⁴.

²⁴ Esto conlleva una paradoja: una obra literaria puede abordar una temática de tendencia cosmopolita mediante el uso de un lenguaje vernáculo. En este análisis se señalarán ambos puntos.

(1)

Arreola (1952)	Schade (1964)
forastero – viajero	stranger – traveler
Finke (1986)	Belitt (2000)
stranger – traveler	stranger - traveler

Como puede notarse, no hay diferencia entre las versiones en inglés en los términos para referirse al personaje. Las tres utilizan “*stranger*” al inicio del texto (77, 49, y 205, respectivamente) y “*traveler*” al final (85, 54, y 213, respectivamente). Lo que llama la atención, por una parte, es que ese término es el que ha sido utilizado para dar título a algunas de las versiones en inglés de la novela de Albert Camus *L’Étranger*. Lo que llama la atención de esto es que varios críticos hayan realizado trabajos en los cuales observan paralelismos entre el relato de Arreola y el pensamiento de Camus. Aunque no pase de ser una simple especulación, es probable que los traductores hayan tenido esto en mente y hayan elegido este término y no otro como “*outsider*”, el cual, es un poco más próximo a “forastero”. Cabe señalar, no obstante, que en otras versiones en inglés de la novela de Camus se optó, precisamente, por *The Outsider* (como la versión británica a cargo de Stuart Gilbert o la norteamericana de Sandra Smith), lo cual también habría hecho referencia a dicha novela. Es en este sentido, justamente, en el que las tres versiones señalan el cosmopolitismo en el texto: al crear, de forma accidental o no, una referencia a una obra de alcance internacional. Sin embargo, como ya se señaló, no existe diferencia en este caso entre las tres versiones.

(2)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“Alguien, salido de quién sabe dónde ” (177).	“Somebody, come from heaven knows where [...] ” (77).

Finke (1986)	Belitt (2000)
“Someone, who appeared out of the blue [...]” (49).	“Someone – where could he have come from? – [...]” (205).

Como puede notarse, la versión de Schade, utiliza el término “*heaven*”. Si bien esta expresión no necesariamente devela las creencias religiosas de quien la emplea (considérese que el término no incluye mayúscula inicial), pudieron haberse utilizado otras expresiones. Tales fueron los casos de Finke y de Belitt. El primero, antes que una frase con contenido religioso, utiliza una expresión idiomática, lo cual devela cierto localismo. El segundo, por su parte, opta por formular la construcción mediante una pregunta. Dicha pregunta, cabe señalar, carece del matiz coloquial de las otras dos versiones.

El TF, por su parte, utiliza una construcción de matices notoriamente coloquiales, pues, por una parte, utiliza la expresión metafórica “salido” y por la otra, “quién sabe”. De esta forma, el TF es más próximo a la versión de Finke.

(3)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“¿Lleva usted poco tiempo en este país? ” (177).	“Haven’t you been in this country very long?” (77).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“You haven’t been in this country a long time?” (49).	“You haven’t been in these parts long?” (205).

En el segmento marcado de este pasaje, las versiones de Schade y de Finke utilizan la misma expresión, “*country*”. La versión de Belitt, en cambio, utiliza “*these parts*”. Al utilizar el término “*country*” se sugiere que el personaje es extranjero, es decir, de una nacionalidad distinta al lugar donde se lleva a cabo la acción del relato. En cambio, “*these*

parts” no presupone extranjería alguna por parte del personaje. Esta diferencia conlleva potenciales implicaciones. Si el lector lee el relato teniendo presente que lee una traducción de un texto extranjero, se identificará con el personaje más allá de una identificación empática con un personaje literario cualquiera. Dicha empatía, potencialmente será en términos de extranjería. Así, se enfatiza que las irregularidades del sistema ferroviario son propias del país de origen del texto, es decir, de México. En cambio, la expresión “*these parts*”, al no presuponer de manera necesaria la extranjería, potencialmente sugiere, por un lado, que las irregularidades son meramente ficticias y, por el otro y por consecuencia, que las irregularidades relatadas no ocurren en país específico alguno. De esta forma, en este segmento, la versión de Belitt abre mayores posibilidades de cosmopolitismo que las versiones de Schade y de Finke.

Al utilizar el término “país”, el TF es, en este segmento, más próximo a las versiones de Schade y de Finke. En otras palabras, propone menores posibilidades de lectura cosmopolita que la versión de Belitt.

(4)

Arreola (1952)	Schade (1964)
T.	T-
F.	F-
X.	X-
Finke (1986)	Belitt (2000)
T.	T.
F.	F.
X.	X.

Sobra señalar que estas letras son utilizadas en la narración a manera de nombres propios: “T” es el destino al que pretende llegar el foastero; “F”, la población surgida a raíz

de un accidente ferroviario relatada por el guardagujas, y X, como ya se señalará más adelante²⁵, puede referirse a el nombre del personaje o a el destino que el forastero decide al final del relato. La única diferencia, como podrá notarse, la presenta la versión de Schade. No obstante, el uso de guiones no representa diferencia significativa, al menos para el presente análisis. Lo único que vale la pena señalar aquí es que todas las versiones, incluido el TF, al no utilizar nombres específicos de lugares, generan una posibilidad de lectura cosmopolita, pues los hechos relatados pueden surgir en cualquier lugar del mundo.

(5)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“la fonda para viajeros” (177).	“the inn” (77).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“the traveler’s inn” (49).	“The Traveler’s Hotel” (205).

En este segmento, la única diferencia entre las versiones de Schade y de Finke (la palabra “*traveler’s*” en la segunda), no representa distinción significativa en los términos discutidos en esta sección. La versión de Belitt, en cambio, a pesar de que se distancia aparentemente muy poco de las otras versiones, presenta una diferencia que sí es significativa. Al utilizar minúsculas, las versiones de Schade y de Finke hacen referencia a un lugar genérico. La versión de Belitt, al utilizar mayúsculas, hace referencia al nombre propio del lugar. Lo que resulta significativo en la versión de Belitt es que el nombre propio del lugar está conformado, en realidad, por términos genéricos: “*Traveler’s*” y “*Hotel*”. Al utilizar términos genéricos para crear un nombre propio, la versión de Belitt no sólo genera, sino que también enfatiza una noción de vaguedad e imprecisión. Puesto que a lo que hace referencia el personaje por medio de este nombre, es a un lugar en específico, la vaguedad e imprecisión de los términos que conforman el nombre producen la noción, precisamente, de

²⁵ Más adelante se discutirán una serie de implicaciones interpretativas que surgen a raíz de esta diferencia.

vaguedad e imprecisión relacionadas con la ubicación del establecimiento. En otras palabras, se pone de manifiesto, de manera irónica, que dicho establecimiento puede estar localizado en cualquier lugar. Esto, por lo tanto, produce una lectura más notoriamente cosmopolita que las otras versiones.

El TF es, así, más próximo a las versiones de Schade y de Finke, ya que no utiliza un nombre propio para referirse al lugar. Es vago e impreciso, como estas dos versiones, pero no enfatiza la vaguedad y la imprecisión como lo hace la versión de Belitt.

(6)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“ Este país es famoso por sus ferrocarriles” (177).	“ This country is famous for its railroads” (78).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“ This country is famous for its railroads” (49).	“ This part of the world is famous for its railroads” (206).

De nueva cuenta, las versiones de Schade y de Fike son idénticas en este segmento. Ambas sugieren la noción de extranjería del forastero a través del término “country”. La versión de Belitt, en cambio, no sugiere dicha noción pues, al utilizar la expresión “*This part of the world*”, bien podría entenderse como una parte de un país. Por lo anterior, la versión de Belitt amplía las posibilidades interpretativas y otorga la posibilidad de una lectura cosmopolita.

El TF de nueva cuenta es más próximo a las versiones de Schade y de Finke: utiliza el término “país”, mediante lo cual sugiere la noción de extranjería.

(7)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“todas las 1) poblaciones de la 2) nación [...] las 3) aldeas más pequeñas y remotas	“all the 1) towns in the 2) country [...] remote 3) villages [...] The 4) inhabitants ”

[...] Los 4 habitantes del país” (177-78).	of this country” (78).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“all the 1) cities in the 2) nation [...] remote 3) villages [...] Citizens ” (49).	“every 1) populated area of the 2) country ” [...] insignificant and out of the way 3) whistlestops [...] 4) people hereabouts ” (206).

En el segmento 1), notamos que las versiones son todas diferentes entre sí. La versión de Schade utiliza el término “*town*”; la de Finke, “*cities*”; y la de Belitt, “*populated area*”. La única distinción entre estos términos es la relacionada con el tamaño del lugar al que se hace referencia mediante ellos. En orden ascendente, de entre los tres, la versión de Belitt hace referencia al lugar más pequeño; la sigue el de la versión de Schade; y, finalmente, la de Finke. “*cities*” and “*towns*” sugieren zonas urbanas; “*populated area*”, en cambio, bien puede referirse una zona rural. Aunque no lo expresan, sí sugieren esto último. A pesar de estas diferencias, todas las expresiones son vagas y generales, por lo cual no hay diferencia entre las tres versiones: todas proponen una lectura cosmopolita.

El TF es más próximo a la versión de Belitt en este segmento. Sin embargo, como se dijo, en términos de una lectura cosmopolita, no hay diferencia entre este y cualquiera de las tres²⁶.

En el segmento 2) podemos notar que, en esta ocasión, son las versiones de Schade y de Belitt las que son idénticas: ambas utilizan el término “*country*”. La versión de Finke, en cambio, utiliza “*nation*”. La diferencia entre estos dos términos es que “*nation*” sugiere tintes políticos, mientras que “*country*” no necesariamente lo hace: más bien sugiere un

²⁶ Una diferencia interesante es que, tanto el TF como la versión de Belitt sugieren lugares más pequeños y de cierta forma rurales. Ello puede dar pie a una lectura en la cual se esboce la noción de un país del tercer mundo. Las versiones de Schade y de Finke, en cambio, no lo hacen.

sentido geográfico. A pesar de lo anterior, no hay diferencias de lectura cosmopolita entre las versiones.

El TF es más próximo a la versión de Finke. Sin embargo, de nueva cuenta, de acuerdo con lo expuesto en el párrafo anterior, no hay diferencias en términos de lecturas cosmopolitas.

El segmento 3), de nueva cuenta, muestra idénticas a las versiones de Schade y de Finke: “*villages*”. En esta ocasión la versión de Belitt se distingue de ellas por utilizar una expresión coloquial estadounidense: “*whistlestops*”. Este término sugiere mayor especificidad que el otro, pues implica la noción de un lugar pequeño, sin aparente importancia y el cual es un punto geográfico por el que pasa el ferrocarril. Esta especificidad, no obstante, no produce diferencias de lectura de mayor o menor cosmopolitismo. Lo que sí plantea una distinción en estos términos es su tono coloquial. Mientras que “*village*” es una expresión neutral, “*whistlestops*” es una expresión idiomática. Por ello, las versiones de Schade y de Finke permiten más una lectura cosmopolita que la versión de Belitt.

El TF, por su parte, también utiliza una expresión neutral. Incluso, podríamos hablar de cierta formalidad en el término “*aldea*”. Tal formalidad distancia al TF de la versión de Belitt y la aproxima a las versiones de Schade y de Finke tanto en su vaguedad y neutralidad, como en su resultante lectura cosmopolita.

En el segmento 4) encontramos que la diferencia entre “*inhabitants*”, en la versión de Schade, y “*citizens*”, en la de Finke, radica en que la segunda sugiere una noción política, mientras que la primera es más vaga y general, a pesar de ser más formal e

infrecuente. La versión de Belitt, por su parte, incluye una expresión coloquial vaga “*people hereabouts*”. A pesar de esta distinción de tono, la versión de Belitt se aproxima a la versión de Schade, pues ambas versiones pueden dar pie a una lectura en la cual no se sugiere extranjería alguna. La versión de Finke, en cambio, sí implica tal noción. La formalidad y vaguedad, por una parte, y la falta de implicación de extranjería, por la otra, permiten a la versión de Schade una lectura cosmopolita más notoria que las otras.

Como podrá notarse, el TF es, en este segmento, más próximo a la versión de Schade por todas las razones discutidas en el párrafo anterior.

(8)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“ los ferrocarriles nacionales ” (178).	“ the national railways ” (80).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“ the national railway ” (50).	“ national trains ” (207).

La única diferencia entre las versiones en este segmento la propone la versión de Belitt. No obstante, la diferencia es muy sutil. La versión de Belitt utiliza una expresión menos formal “*trains*”. Esta sutil diferencia puede dar pie a que las versiones de Schade y de Finke permitan mayor apertura a una interpretación cosmopolita. El TF es, en este segmento, más próximo a las versiones de Schade y de Finke pues también utiliza una expresión neutral o incluso formal.

(9)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“ la nación ” (178).	“ the nation ” (80).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“ the country ” (50).	“ the country ” (207).

Este segmento presenta diferencias muy similares a otros segmentos discutidos arriba: la distinción entre “*nation*” y “*country*”. La primera palabra tiene implicaciones políticas; la segunda, no necesariamente. Así, la segunda no sugiere extranjería permitiendo, por lo tanto, mayores posibilidades de una lectura cosmopolita. Llama la atención, no obstante, que el TF es más próximo a la versión de Schade, por lo cual, permite menores posibilidades de lectura cosmopolita que las otras dos versiones.

(10)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“los ciudadanos ” (178).	“the citizens ” (80).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“ citizens ” (50).	“the public ” (207).

En este segmento, de nueva cuenta, la diferencia radica en las implicaciones políticas de los términos utilizados. “*public*”, en la versión de Belitt, es un término más vago que “*citizens*” y no sugiere extranjería alguna, por lo cual permite mayores posibilidades de lectura cosmopolita. El TF, por su parte, utiliza “ciudadanos”, lo cual lo aproxima a las versiones de Schade y Finke.

(11)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“ 1) ¡Santo Dios! [...] 2) Dios mío ” (179).	“ 1) Good Lord (80) [...] 2) For Heaven’s sake ” (81).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“ 1) Good God [...] 2) My God! ” (51).	“ 1) Good heavens [...] 2) Well! ” (208).

En todos los casos de esta selección, en todas las versiones, se utilizan expresiones que son, antes que nada, interjecciones y, no necesariamente vocativos. Esto quiere decir que su función radica más bien en expresar el estado de ánimo de quien las emplea, y no necesariamente evocar o dirigir la expresión al elemento religioso referido. A excepción del

segmento 2) de la versión de Belitt, todas las interjecciones, aún las del TF, incluyen una referencia religiosa. Hay otro detalle relevante en la versión de Belitt: si bien la expresión del segmento 1) incluye una referencia religiosa, “*heavens*”, dicha expresión aparece en minúsculas. Esta variante, aunada a la interjección del segmento 2), la cual, según se dijo, no incluye una referencia religiosa, da un giro que distancia a la versión de Belitt de las otras (incluso del mismo TF).

Antes de explicar tal distinción, es necesaria una aclaración con respecto al segmento 1) de la versión de Schade. A diferencia de los términos “Dios”, “*Heaven*”, y “*God*”, el término “*Lord*” cambia de referente y de sentido si se utiliza en minúscula. Al hacerlo, “*lord*” ya no funciona como referencia religiosa. En cambio, los otros términos (“dios”, “*heaven*”, y “*god*”), al ser escritos en minúsculas, todos conservan su referente religioso. La escritura en minúscula de estos tres términos produce otro tipo de cambio. El cual, una vez explicado, ayudará a describir ambos segmentos, 1) y 2), de la versión de Belitt.

Al escribir estos tres términos en mayúsculas, quien así los escribe, expresa, de una forma u otra, su adherencia religiosa a los elementos culturales referidos. A través de las mayúsculas se expresa la creencia, o al menos el respeto, a dichas entidades. En cambio, al escribirlas en minúsculas, quien así las escribe manifiesta su distanciamiento de dicha fe. Es decir que, quien opta conscientemente por las minúsculas, utiliza dichos términos como interjecciones (usos del lenguaje) o como referentes culturales y no ya como referencias religiosas. De acuerdo con todo esto, encontramos que la versión de Belitt utiliza, por una parte, una expresión popular sin necesaria evocación religiosa (“*Good heavens*”) y una interjección sin referencia religiosa alguna (“*Well*”). A diferencia de esta versión, la

versiones de Schade, de Finke y el mismo TF sí utilizan, en cada uno de los segmentos, elementos religiosos que develan la adhesión a la fe referida. Como resultado, en este segmento, la versión de Belitt permite una lectura cosmopolita en mayor grado que las versiones de Schade y de Finke, e incluso que el TF.

(12)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“sacrificio” (179).	“sacrifice” (81).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“sacrifice” (51).	“sacrifice” (208).

Las implicaciones del uso de este término, tanto en el FT como en las tres versiones son claras y específicas. No obstante, ya que las cuatro versiones aquí discutidas son prácticamente idénticas (cabría preguntarse si el cristianismo hispano y el anglo difieren en su concepción del sacrificio), no hay diferencia entre ellas en términos de cosmopolitismo.

(13)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“un cuerpo de policía” (180).	“a police force” (82).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“a police corps” (51).	“a station militia” (209).

En este segmento, las versiones de Schade y de Finke coinciden en el uso del término “*police*” y difieren en el segundo término, “*force*”, en la de Schade, y “*corps*” en la de Finke. Esta diferencia, no obstante, no las distingue en sus posibilidades interpretativas, al menos no en la categoría de este apartado. La versión de Belitt, a diferencia de las anteriores utiliza el término “*militia*” (el término “*station*” carece de implicaciones relacionadas con esta sección). Este término, a diferencia del término “*police*” hace

referencia a una organización de orden necesariamente militar. La palabra tiene otra implicación relevante: el término hace también referencia a una organización militar extraordinaria, es decir, a una constitución especial, la cual puede estar conformada por civiles con funciones militares ocasionales, o que puede haber sido constituida con fines específicos y extraordinarios, como lo sería un grupo antiterrorista.

Este término tiene, aunque sea potencialmente, implicaciones culturales específicas. Por una parte, lo más apropiado para mantener la vigilancia en las distintas estaciones de un sistema ferroviario sería la policía. De tal forma, un grupo militar resulta inusual. Por otra parte, el hecho de que el grupo militar a cargo de vigilar tales estaciones sea un grupo militar extraordinario, sugiere cierta inestabilidad más allá de lo usual. De una forma o de otra, la noción de un grupo militar especial encargado de vigilar el sistema ferroviario da pie a la suposición de que existen problemas de inestabilidad de tipo político. Así, aun si se trata sólo de un estereotipo, la inestabilidad política manifestada mediante la conformación de grupos militares extraordinarios, se relaciona frecuentemente con los países denominados como “tercermundistas”. Tal posibilidad interpretativa permite percibir al personaje del forastero como a un extranjero que no está familiarizado con dicha inestabilidad. Por ello, la versión de Belitt permite en menor grado una lectura cosmopolita pues delimita la imagen del lugar donde se lleva a cabo la acción del relato.

Como podemos notar, el TF utiliza el término “policía”. Por ello es, en este segmento, más próximo a las versiones de Schade y de Finke.

(14)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“ Por fortuna ” (180).	“ Fortunately ” (82).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“ It’s a good thing ” (52).	“ Thank heavens ” (210).

Aunque las expresiones utilizadas por cada una de las versiones en este segmento son interjecciones, por lo cual sirven para expresar el estado de ánimo de quien las utiliza, las versiones difieren entre sí sutilmente. La versión de Schade utiliza un término neutral, y hasta cierto punto formal. La versión de Finke tiene un tono un poco más informal. La versión de Belitt, utiliza una expresión con referencias religiosas en minúscula (las implicaciones del uso de minúsculas ya se discutieron anteriormente). Las diferencias en cuanto a posibilidades de lectura cosmopolita son las siguientes. Por una parte, a pesar del uso de minúsculas, la versión de Belitt incluye referencias religiosas, lo cual limita las posibilidades interpretativas que aquí se discuten. La versión de Finke, por su parte, al utilizar una expresión informal idiomática, conlleva la noción de localidad. La versión de Schade, en cambio, al utilizar una expresión neutral y moderadamente formal, permite mayores posibilidades de una lectura cosmopolita. El TF utiliza una expresión moderadamente formal, lo cual la aproxima a la versión de Schade.

(15)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“Viaje usted lleno de fe ” (181).	“have faith ” (83).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“Travel full of faith ” (53).	“Muster all your faith ” (211).

En este segmento, todas las versiones, incluido el TF, hacen referencia a un componente religioso. La única diferencia notoria es la que puede percibirse en la versión de Belitt. Esta versión, como puede notarse, utiliza una expresión idiomática, “*muster*

all...”. Al utilizar una expresión de esta índole, la versión conlleva la noción de localidad, distanciándola de las otras versiones y de mayores posibilidades de lectura cosmopolita.

El TF es, como puede notarse, muy próximo a la versión de Finke y, en sentido de posibilidades de lectura cosmopolita, también próximo a la versión de Schade, no tanto así de la versión de Belitt.

(16)

Arreola (1952)	Schade (1964)
“¿Tiene usted suerte! Mañana llegará a 1) su famosa estación . ¿Cómo dice que 2) se llama? ” “¡ X! -contestó el viajero” (182).	“You are lucky! Tomorrow you will arrive at 1) your famous station . What did you say 2) its name was?” ““ X-! ’ answered the traveler” (85).
Finke (1986)	Belitt (2000)
“Good luck. Tomorrow you’ll reach 1) your famous station . What did you say 2) your name was?” ““ X ’ responded the traveler!” (54).	“Good luck to you! You’ll make it by tomorrow to that precious station of yours . What did you say 2) your name was?” ““ X, ’ answered the traveler” (213).

Los segmentos de este pasaje presentan diferencias muy significativas más allá de los temas discutidos en este trabajo. Dichas diferencias se discutirán brevemente a la vez que se explican las relacionadas con esta sección en específico.

El segmento 1) muestra una situación inusual en estas tres versiones. Como podrá notarse, las versiones de Schade y de Finke coinciden de manera puntual en la construcción de la frase aquí resaltada. Dicen exactamente las mismas palabras: “*your famous station*”. Así utilizado, al menos en la construcción de esta frase, el término “*famous*” se interpreta literalmente. Dicho de otra forma, el uso de la palabra, tal como aparece en la frase, hace alusión a la fama o popularidad que goza la estación a la cual se hace referencia. Pareciera entonces, de acuerdo a la frase, que la locación es famosa, popular, conocida. Sin embargo,

en ningún otro momento del relato se hizo referencia a tal fama. El lector de las versiones de Schade y de Finke, tras leer este segmento dará por sentado que de una u otra forma la estación o el lugar donde se encuentra son famosos. Dicho dato, cabe señalar, no parece de mayor importancia. Llama, sin embargo, la atención que, al comparar estas versiones con el TF, descubrimos que en realidad este nunca hace alusión a fama alguna. El TF sí utiliza el término “famosa”; sin embargo, no es sino una expresión idiomática teñida de ironía y sarcasmo. Al emplear la palabra de la forma en que aparece en el TF, lo que intenta hacer quien la usa es hacer burla a la insistencia, por parte del interlocutor, en lo descrito por el adjetivo. En el caso específico del relato, cuando el guardagujas dice “su famosa estación” lo que en realidad hace es burlarse de la insistencia del forastero por ir a e incluso mencionar el nombre de la estación. Un término que se utiliza de forma similar de forma idiomática es “mentado”: “su mentada estación”, pudo haber sido una variante muy similar. El idioma inglés posee en su inventario expresiones idiomáticas más o menos similares, como podría serlo la expresión “*so called*”. La versión de Belitt, en este segmento, y a diferencia de las anteriores, sí reproduce la ironía y el sarcasmo del guardagujas y lo hace mediante la expresión “*that precious station of yours*”. Al parecer, tanto en el caso de Schade como en el de Finke, hubo un pequeño problema de identificación de la expresión idiomática y se interpretó de forma literal. Cabe señalar, no obstante, que la recreación de la expresión idiomática en la versión de Belitt implica una recreación del localismo, con lo cual, si bien se aproxima más al TF que las versiones de Schade y de Finke, también se aleja más que ellas de posibilitar una lectura cosmopolita, al menos en este segmento. Las versiones de Schade y de Finke producen extrañeza y dan pie, acaso, a dar la impresión de que el lector se encuentra frente a una traducción.

El segmento 2) de este pasaje se compone de una parte de la pregunta del guardagujas y de la respuesta que el forastero ofrece a dicha pregunta. De nueva cuenta, nos enfrentamos a una situación en la cual la interpretación del TF produjo divergencias en las versiones en inglés. Como podemos notar, las dos versiones más recientes coinciden cabalmente en la sección primera “*your name*” (la sección segunda, todas reproducen la “X” del TF). La versión de Schade, por su parte, propone un giro significativamente distinto: “*its name*” con implicaciones muy distintas en cuanto a sus posibilidades interpretativas. Esta variación es fácilmente explicable si se revisa el TF, el cual utiliza la construcción “se llama”. El pronombre “se” en español puede ser usado para referirse a la tercera persona (él o ella) o a la segunda persona de forma deferente (usted). Así, el TF da pie a que el texto pueda ser interpretado de ambas formas. La referencia a la estación del pronombre “se” de la versión de Schade se justifica plenamente pues en la oración anterior a la pregunta, el guardagujas hace referencias a la estación: “Mañana llegará a **su famosa estación**. ¿Cómo dice que se llama?”. Por otra parte, la referencia al personaje del forastero del pronombre “se” de las versiones de Finke y de Belitt también se justifica en la misma oración “Mañana **llegará** [usted] a su famosa estación. ¿Cómo dice que se llama [usted]?”. Ambas posibilidades están ahí. El TF genera tal ambivalencia. El idioma lo facilita. Sin embargo, las divergencias interpretativas son dignas de mencionar y están relacionadas con la respuesta del forastero.

Si bien es indudable que las distintas interpretaciones que pueden suscitarse de todas y cada una de las cuatro versiones aquí presentadas, dependen en gran medida de las conjeturas que se haga el intérprete en turno (sus intenciones, sus habilidades, etc.), no es riesgoso asumir que la “X” tiene intenciones simbólicas. Sobre todo ya que es una equis y

no otra letra, como en el caso de T y F. De haber sido cualquier otra letra, no sería tan evidente dicha intención. Lo relevante para el presente ejercicio comparativo de estas versiones es que “X”, al referirse a dos entidades distintas en estas versiones, da pie a dos interpretaciones simbólicas distintas. Por una parte, las versiones de Finke y de Belitt dan pie a que la equis simbolice “cualquier persona”. Por su parte, la versión de Schade genera la posibilidad interpretativa de acuerdo a la cual equis es “cualquier lugar”. Así, en las versiones de Finke y de Belitt, el forastero es simbólicamente él mismo a la vez que cualquier persona del mundo (tú, yo, todos: el lector). En la versión de Schade, en cambio, el lugar puede ser el del relato arreolino, o aquí mismo, o cualquier localidad geográfica del mundo. En ambos casos (incluso en el ambivalente caso del TF), la inclusión de la “X” da al relato un vuelco en el cual el relato se torna simbólico y nos revela a nosotros mismos (independientemente de cual versión se lea) frente a lo azaroso de la existencia. Cabe mencionar, como conclusión que ambas posibilidades (e incluso el TF) producen, al menos de forma potencial, lecturas cosmopolitas.

Resumen

El ejercicio comparativo que aquí concluye mostró distintas tendencias. Por una parte, es notorio que la versión de Belitt tiene mayores tendencias hacia el uso de un lenguaje coloquial con expresiones idiomáticas, con lo cual se genera la noción de localismo. Las versiones de Schade y de Finke, en cambio, muestran un lenguaje más neutral, con lo cual es más propicia una lectura cosmopolita. No obstante, en distintos casos, la versión de Belitt mostró tener expresiones que neutralizan el localismo y dan pie a una lectura más cosmopolita que las otras versiones. En términos generales, ninguna de las tres versiones produce con definitiva notoriedad mayor localismo o cosmopolitismo que las

otras. Podría argüirse que la neutralidad identificable en las versiones de Schade y de Finke genera mayores posibilidades de lectura cosmopolita, ya que dicha neutralidad hace más evidente que el lector se encuentra ante una traducción. Sin embargo, dicho argumento carece de validez constatable puesto que, como se dijo al inicio de esta sección, un texto puede producir una lectura cosmopolita aún si su lenguaje tiende a “sonar” localista.

4.5. Lo fantástico y lo irreal

El realismo mágico, en términos generales, fue percibido como una manifestación típica de Latinoamérica durante las décadas de los setenta y ochenta. Ya en décadas más recientes, no obstante, se le ha ido considerando poco a poco como un género literario global (“*world literary genre*”). Esto ha respondido a que se lo ha identificado como una estrategia en campos literarios postcoloniales (Siskind, 349). Así, el realismo mágico se constituye actualmente como la lengua literaria del mundo poscolonial, el cual se extiende desde *Cien años de soledad* de García Márquez (1975), hasta *Midnight’s Children* de Rushdie (1980) y *Big Breasts and Wide Hips* de Mo Yan (1996) (347).

Según se mostró en un apartado anterior, Arreola ha sido percibido por el sistema literario en lengua inglesa como un escritor que explota en sus obras literarias las posibilidades de lo fantástico, lo irreal y lo imaginativo. No obstante, no ha sido catalogado por estos agentes como un exponente del realismo mágico. Las descripciones que hacen no lo identifican así. Por ello, resulta ocioso tratar de establecer en qué medida su obra cumple con los componentes necesarios para ser catalogado como un escritor que cultivaba el género. Por consecuencia, será vano tratar de identificar cuál de las versiones resalta más o menos dichos rasgos.

El ejercicio que se tornaría necesario, en cambio, sería el de señalar en qué forma las tres versiones comparadas aquí enfatizan componentes que pueden ser interpretados como fantásticos, irreales y/o imaginativos. Para ello, entonces, habría que partir de la definición de estos conceptos.

En la primera línea del prólogo a *El libro de los seres imaginarios*, Borges desafiaba un poco las expectativas del lector con lo siguiente:

El nombre de este libro justificaría la inclusión del Príncipe Hamlet, del punto, de la línea, de la superficie, del hipercubo, de todas las palabras genéricas y, tal vez, de cada uno de nosotros y de la divinidad. En suma, casi del universo (7).

De acuerdo con esta postura, la cual resulta marcadamente partidaria de la filosofía idealista²⁷, el mundo como tal, todo lo que hay en él, es imaginario pues se suscita en quien lo percibe y luego se recrea dentro de sí como idea. Así, esta definición de “imaginario” o “irreal” o “fantástico” resulta inútil, al menos en este contexto.

En *La imaginación y el arte en la infancia*, Vigotsky plantea una relación entre fantasía y realidad que resulta más operativa para nuestros propósitos. Según Vigotsky, la fantasía y la realidad están inevitablemente vinculadas. Así, “toda elucubración se compone siempre de elementos tomados de la realidad extraídos de la experiencia anterior del hombre”. Por lo tanto, cualquier elemento fantástico que surja de la imaginación parte de la experiencia y el contacto con el mundo exterior: “Sería un milagro que la imaginación pudiese crear algo de la nada, o dispusiera de otras fuentes de conocimiento distinta de la experiencia pasada”. Cualquier objeto creado por la imaginación al cual se le otorgue el estatus de fantástico, parte, en resumidas cuentas, de la realidad: “Sólo las ideas religiosas o mitológicas acerca de la naturaleza humana podrían suponer a los frutos de la fantasía un origen sobrenatural, distinto de la experiencia anterior (16)”.

Por su parte, en un campo más específicamente literario, Corral y Uriarte discuten el concepto de efecto fantástico planteado por Todorov. Según los autores, para Todorov,

²⁷ Según el diccionario de la RAE, el idealismo es un “sistema filosófico que considera la idea como principio del ser y del conocer”. <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=idealismo>. La postura de Borges puede leerse como un eco a lo planteado por Berkeley: “an answer that captures what exactly it is that Berkeley rejects is that material things are *mind-independent* things or substances. And a mind-independent thing is something whose existence is not dependent on thinking/perceiving things, and thus would exist whether or not any thinking things (minds) existed. Berkeley holds that there are no such mind-independent things, that, in the famous phrase, *esse est percipi (aut percipere)* — to be is to be perceived (or to perceive)”. <https://plato.stanford.edu/entries/berkeley/>

el efecto fantástico se basa en la vacilación que experimenta el lector –colocado en la óptica del protagonista– entre la posibilidad de ofrecer una explicación natural al acontecimiento extraordinario narrado, o admitir que se adscribe al ámbito sobrenatural (212).

De acuerdo con esto, una lectura de tipo metafórica o alegórica, no tiene una relación de compatibilidad con un relato de tipo fantástico ya que “no postulan la realidad de lo referido”, la cual es una “condición indispensable de ese tipo del relato”. El problema de esta postura, según los autores, es que la cuentística mexicana ha explorado caminos nuevos y distintos en los cuales las posibilidades de lo fantástico exigen un modelo teórico que los incluya (212). Entre los autores de esta vena que enumeran están, entre otros, Julio Cortázar y el mismo Juan José Arreola. El rasgo característico de esta cuentística, al menos en lo que aquí nos ocupa, es que en estos relatos lo insólito se desplaza al ámbito existencial: “el misterio no se sustenta en la alteración inexplicable del mundo objetivo, sino que es parte constitutiva del ser humano”. Al trastocar la forma de abordar estos textos, la carga de sentido recae en los elementos simbólicos y metafóricos “antes que en la infracción del orden natural” (212).

De acuerdo a lo expuesto, no sería arriesgado afirmar que el polisistema en lengua inglesa, al referirse a lo fantástico, imaginativo o irreal en Arreola, se referían precisamente a este rasgo. Hasta aquí, podríamos entonces postular una definición operativa de estos términos la cual englobaría como sinónimos a “fantástico”, “irreal”, e “imaginativo”, a la vez que ofrecería la posibilidad de identificar los elementos en las tres versiones aquí discutidas. Tanto las observaciones de Vigotsky como las de Corral y Uriarte utilizan la noción de lo sobrenatural. Así, podemos escindir entre lo fantástico y lo real a partir de la noción de lo natural. Desde esta perspectiva, todo lo real sería aquello que está dentro de las leyes naturales, como la física y la biología. Todo aquello que lo trasciende, y por ende lo

hace sólo en los lindes de la imaginación y la representación, es lo fantástico. En términos estrictamente artísticos y específicamente literarios, habría dos posibilidades interpretativas de lo fantástico: por un lado, está aquello que tanto para el lector como para los personajes de la obra, va más allá de los lindes de lo naturalmente posible; por la otra, están aquellos elementos que, si bien para el lector están más allá de los límites de lo naturalmente posible, dichos elementos se incorporan a lo naturalmente posible dentro de la obra y son, empero, potencialmente decodificables en sentido metafórico o alegórico. Esto último implica que un elemento evidentemente sobrenatural en una obra literaria, se torna natural en la trama de la misma. Así, este elemento es interpretable como un tropo y no como un componente estrictamente sobrenatural.

De acuerdo con estas definiciones, podríamos proceder a la comparación de los elementos sobrenaturales en las tres versiones. No obstante, existe un inconveniente para ello: si bien, como señalaron Corral y Uriarte, el tipo de literatura fantástica que cultivó Arreola fue, al menos principalmente, aquella de tipo alegórico, el relato de “El guardagujas” no constituye un ejemplo de relato fantástico. El universo narrativo de “El guardagujas” es evidentemente ficcional; sin embargo, no se identifica elemento alguno que sea propiamente considerable como fantástico. Los distintos elementos de su universo no son reales en sentido estricto: es ficción. Empero, todos ellos están dentro de los límites de lo natural. Muchos de ellos son notoriamente absurdos y caprichosos; otros, resultarían inútiles y ridículos en la vida real²⁸. Pero todos son naturalmente posibles. Por ello, carece de sentido tratar de comparar las tres versiones en términos de este tipo de elementos. Cabe señalar en este punto, no obstante, que los distintos ejercicios de crítica e interpretación en

²⁸ Estos elementos son interpretables de la misma forma que los elementos fantásticos según el planteamiento de Corral y Uriarte: tienen un sentido metafórico y alegórico. No obstante, como se insiste, no son fantásticos.

lengua inglesa, así como los metatextos en el mismo idioma que fueron utilizados para el presente trabajo, destacan este rasgo en la obra Arreola a la vez que, algunos de ellos, destacan a “El guardagujas” como uno de los cuentos representativos del autor. Destacan el rasgo en la obra del autor y destacan un cuento que no es representativo de dicho rasgo, pero sí del autor. Cabría entonces preguntarse qué efecto tendría la lectura del cuento para un lector extranjero, una vez que, habiendo sido predispuesto a encontrar dicho elemento en él, no encontrase componente fantástico alguno.

4.6. Los géneros

Esta sección, al igual que la anterior, presenta problemas en términos de ejercicios comparativos y relacionales entre las tres versiones. De igual forma resulta complicado comparar y relacionar las traducciones con el TF. En esta ocasión, el obstáculo principal también surge de las características textuales “El guardagujas”: en específico, de sus características genéricas. Para comprender esto de forma cabal y clara, es conveniente volver al tema de los géneros literarios en general y, después, al caso particular de este relato arreolino.

En un capítulo anterior se advirtió que el nivel de la poética en la traducción, según Lefevere, está relacionado con los conceptos convencionales preponderantes de literatura de la cultura meta (1992, 87). Y se dijo que en ocasiones un género no siempre puede ser llevado con facilidad de una a otra literatura o cultura. Un género determinado puede desatar una serie de expectativas en los lectores del original mas no así en los lectores de la traducción. En pocas palabras, no todos los géneros existen en todas las culturas. Otro

problema relacionado con esto es que la categoría de género se confunde frecuentemente con la de tipo de texto.

La tipología textual está relacionada con las funciones comunicativas del texto, como pueden serlo las de informar, persuadir, expresar una actitud, etcétera (Trosborg, 12). Sin embargo, es poco probable que un texto esté construido a través de componentes que compartan, todos y cada uno de ellos, la misma función. Así, puesto que un texto puede cumplir con más de una función y estar constituido a partir de varias de ellas, dentro de los distintos textos que se producen en una cultura en un momento dado, pueden existir “un conjunto de secuencias clasificable de acuerdo con prototipos textuales” (Sánchez Trigo, 125). Por ello, la tipología textual es abordable a partir de secuencias prototípicas. Las secuencias pueden ser de distintos tipos, “narrativas, descriptivas, argumentativas, explicativas y diálogos” (Calsamiglia, 266, 267; Sánchez Trigo, 125). Debido a que, como se dijo, es muy frecuente que un texto manifieste, en distintos grados y de distintas formas, cierta heterogeneidad secuencial, se establecen entonces las nociones de inserción y dominancia así como de secuencia envolvente. La dominancia tiene que ver con la identificación de las secuencias textuales predominantes o más frecuentes en un texto dado; por su parte, la inserción tiene que ver con la identificación de secuencias que aparecen en menor grado; las secuencias envolventes son aquellas secuencias dominantes que se constituyen como marco de otras secuencias incrustadas (inserción) (Calsamiglia, 266). Otro aspecto relevante dentro de la tipología textual es el que se relaciona con la función comunicativa del texto en sentido ilocutivo. Esta ilocución puede ser en dos niveles, el macro y el micro. El nivel macro textual tiene que ver con las estrategias y las opciones textuales utilizadas en relación al texto como un todo; por su parte, el nivel microtextual

tiene que ver con el proceso de textualización que es determinado por las estrategias del productor del texto (Trosborg, 16). Esta distinción explica, por ejemplo, que un anuncio comercial pueda ser predominantemente referencial, construido a partir de elementos informativos y expresivos, y, no obstante, tener la intención de persuadir a clientes potenciales a comprar su producto o servicio (14).

La categoría de género es, en realidad, más sencilla de definir y caracterizar. Si bien, como se dijo, se confunde frecuentemente con la categoría de tipo de texto, la distinción es clara si se tiene presente que la tipología textual está relacionada con la intención comunicativa del texto (Trosborg, 15). En cambio, la categoría de género está relacionada con “la existencia de algunos patrones de texto, que con mayor o menor exigencia convencional, tienen una clara existencia para los individuos de una cultura”. A diferencia de las tipologías textuales, que conforman un limitado número de categorías, el conjunto de géneros no está limitado a un número reducido de elementos y es, por ello, una dimensión abierta (Sánchez Trigo, 124). Si bien los géneros pueden variar de una comunidad a otra a tal grado de que un género (sea o no literario) pueda existir convencionalmente en una comunidad mientras que en otra no, los miembros de las distintas culturas identifican claramente los géneros que existen dentro de ella. Asimismo, cabe señalar, adquirir la cultura de la escritura implica aprender a utilizar los distintos géneros (tanto en su elaboración como en su decodificación) que en ella existe en mayor o menor medida según las necesidades del usuario. En términos literarios, Helena Beristáin expone que el género “anticipa al lector un modelo previsible de la estructura y funcionamiento de la obra”. Así, el modelo “le programa su lectura conforme a expectativas que dependen de su competencia como lector”. Para ello, es menester que

haya aprendido lo que ella denomina las reglas del juego de los géneros. Por ende, señala, tanto las reglas como las competencias lectoras están sujetas a un marco histórico y cultural (232).

La novela, el cuento, la poesía, el teatro y el ensayo son, así, construcciones textuales convencionalmente reconocidas como géneros literarios vigentes. Estos dispositivos textuales tienen, a su vez, subdivisiones que también han sido convencionalmente aceptadas y reconocidas: como ejemplos podríamos nombrar la novela corta, el cuento de horror, el soneto, el entremés, entre muchos otros (en los subgéneros de la ensayística podríamos incluir a algunos prólogos, ejercicios de crítica, manifiestos, entre otros). La lista es extensísima: está permanentemente abierta. Lo mismo ocurre con los géneros extraliterarios. La receta de cocina, el instructivo, el memorándum, el recado (cada vez más en desuso a raíz de los medios digitales actuales), la carta, entre innumerables otros. Todo depende de que una cultura los reconozca como tales y los cultive. Esto último tiene una peculiaridad que vale la pena señalar. Algunos géneros (o subgéneros) literarios son reconocibles en algunas culturas aunque estas no los cultiven con decidida frecuencia. Por ejemplo, la casida y el gazal (o gacela), ambos de origen árabe y cultivados magistralmente por Federico García Lorca, si bien son hasta cierto punto reconocibles en culturas angloparlantes, no son muy frecuentados por estas. Otro ejemplo que sirve de contraparte, son el *villanelle*, de origen francés y el monólogo dramático (*Dramatic Monologue*), de origen británico, victoriano, los cuales han sido ejercitados ampliamente por las literaturas inglesa y estadounidense y no tanto así por las hispanas. Hay, por otra parte, manifestaciones genéricas como el haikú, el cual, a pesar de ser siempre reconocido como de origen japonés y, por ello exótico para occidente, ha sido cultivado en muchas culturas e idiomas. Otros, como el soneto, de origen específicamente italiano, llegaron a

formar parte de distintas y muy diversas tradiciones literarias: dejó de ser un género exótico, extranjero, para convertirse, a través de la práctica frecuente, en un género propio.

Beristáin define al cuento como una variedad del relato el cual “se realiza mediante la intervención de un narrador y con preponderancia de la narración”. Esto significa, explica, que en el cuento la narración está por encima de otras estrategias discursivas como la descripción, el monólogo y/o el diálogo (126). Observa después que el cuento moderno requiere un final sorpresivo. Por otra parte, ya que en un gran número de los textos expuestos en el capítulo anterior identificaron la sátira en la obra de nuestro autor, resulta conveniente definirla. Según el diccionario de la RAE, la sátira puede ser entendida como una composición “en verso o prosa cuyo objeto es censurar o ridiculizar a alguien o algo” o como un discurso “o dicho agudo, picante y mordaz, dirigido a censurar o ridiculizar”²⁹. Como hemos visto en las secciones dedicadas a los elementos anteriores, la ridiculización está, en efecto, presente tanto en las tres versiones como en el TF. Otro concepto mencionado en repetidas ocasiones en el capítulo anterior fue el de “fábula”. Según Helena Beristáin, la fábula es un relato breve, en prosa o en verso, “de un suceso de cuya ocurrencia se desprende una enseñanza para el lector, llamada moraleja”. Se trata entonces de un texto que tiene intenciones didácticas “mediante el cual suele hacerse crítica de las costumbres y de los vicios locales o nacionales”. Luego agrega que dicha crítica también puede ser en torno a “las características universales de la naturaleza humana en general”. Cuando este es el caso, puntualiza, se trata al mismo tiempo de una parábola (207). Con lo expuesto hasta aquí, podemos concluir que “El guardagujas”, así como las tres versiones en

²⁹ Consultado en línea en octubre de 2017: <http://dle.rae.es/?id=XKu25w9>

inglés, son de una u otra forma cuentos además de sátiras, fábulas y, según algunas interpretaciones, parábolas.

Lo discutido en el párrafo anterior, pareciera sugerir la necesidad de dilucidar minuciosamente en torno a cuáles elementos, de cada una de las categorías textuales, se hacen patentes en los cuatro textos aquí comparados y relacionados y cuáles no, así como la forma en que se manifiestan en cada versión. Diversos e importantes teóricos han reflexionado en torno a las características y los elementos del cuento y las otras manifestaciones literarias, textuales o discursivas arriba descritas. Sin embargo, tanto las características como los elementos (y sus funciones, como señala Propp en *Morfología del cuento*) que presentan las tres versiones, en relación a las categorías (cuento, sátira, fábula, parábola) no difieren, en este sentido, ni entre sí ni en su relación con el TF. Cada texto es un cuento en la misma medida y en el mismo modo que los otros tres; cada uno de ellos es una sátira en la misma medida y en el mismo modo que el resto; y así con las otras dos tipologías. Además, los elementos humorísticos y críticos, los cuales son propios de la sátira, la fábula y la parábola, ya fueron discutidos en las secciones correspondientes a humor y absurdo.

Por otra parte, las definiciones y descripciones que se expusieron en el capítulo anterior en torno a la “varia invención” en cuanto a género, podrían hacer pensar que las distintas versiones aquí presentadas sí podrían presentar diferencias entre sí, sobre todo en términos de las tipologías textuales presentes en los géneros (las secuencias prototípicas y los niveles macro y micro, particularmente, ofrecerían datos reveladores). Sin embargo, “El guardagujas” a pesar de la gran difusión que ha tenido (al grado de ser, aparentemente el texto más conocido y reconocido de Arreola), no es un texto intrínsecamente

representativo de la “varia invención”. Otros textos de Arreola, como “En verdad os digo”, “Anuncio”, “Para entrar en el jardín”, gran parte de los textos de *Bestiario*, “Metamorfosis”, entre tantos otros, sí podrían mostrar diferencias significativas pues en ellos se puede encontrar el entrecruce textual de la hibridación genérica característica de varia invención. Pero al presentarse “The Switchman” como el texto representativo de Arreola en el polisistema en lengua inglesa, tal discusión resulta infructuosa.

5. RESULTADOS: LA RELACIÓN ENTRE LA RECEPCIÓN DEL POLISISTEMA EN LENGUA INGLESA Y LAS TRES VERSIONES

Las diferencias entre una y otra traducción de una misma obra pueden responder a razones muy diversas. Esto es así incluso cuando las intenciones de los traductores sean en apariencia las mismas. Una de estas razones puede ser la forma en que se ha llevado a cabo la recepción por parte de especialistas. Su interpretación y descripción puede modificar con el paso del tiempo, versión a versión, la forma en que se la traduce. En la presente sección se mostrarán las correspondencias (o la falta de ellas) entre las caracterizaciones de la obra de Arreola hechas por parte de dichos especialistas y la forma en que estas caracterizaciones se han patentado en cada una de las versiones. Para ello se discutirán las versiones a partir de los cinco rasgos identificados.

Lo fantástico y lo irreal, así como los géneros, según se señaló, no revelaron información significativa en cuanto a la forma de presentarlas. Esto responde, se dijo, a que “El guardagujas” no representa un ejemplo notorio de dichos rasgos. No hay elementos mágicos distinguibles en este relato. Según se hizo hincapié, los pasajes que pudieran ser interpretados como fantásticos, en realidad son pasajes que muestran situaciones absurdas. Nada de lo que se menciona en esos pasajes va más allá de lo biológica y físicamente posible. Por otra parte, si bien “El guardagujas” puede ser leído como una fábula o una parábola, los elementos que presenta difícilmente pueden ser alterados mediante su traducción. Si bien ambos polisistemas caracterizan a Arreola como un escritor de textos de difícil clasificación, este texto no da muestras de riqueza intertextual que pudiera dar pie a complicaciones de recreación de distintas textualidades en su traducción. Por ello, cada uno de los textos mostró lo mismo en estas dos categorías.

En cuanto al cosmopolitismo, el ejercicio comparativo mostró que la versión de Belitt tiene mayores tendencias hacia el uso de un lenguaje coloquial con expresiones idiomáticas. Este rasgo es frecuentemente relacionado con una escritura localista. Las versiones de Schade y de Finke, mostraron un lenguaje más neutral, con lo cual es más característico de una lectura cosmopolita. Sin embargo, según se señaló, la versión de Belitt mostró tener expresiones que neutralizan el localismo y permiten una lectura más cosmopolita. En resumen, ninguna de versiones da muestra con notoriedad mayor localismo o cosmopolitismo que las otras. Ante la posibilidad de asumir que la neutralidad presente en las versiones de Schade y de Finke produce una lectura de un cosmopolitismo más marcado, pude insistirse que, como se dijo, un texto puede dar pie a una lectura cosmopolita incluso si su lenguaje es notoriamente localista. Como resultado, cada una de las versiones corresponde a lo señalado por los especialistas. Arreola se muestra de igual forma cosmopolita en cada una de las versiones.

El absurdo es un rasgo en el cual las tres versiones sí presentaron diferencias notorias. Cabe señalar que, en cada caso, las situaciones absurdas relatadas por el personaje del guardagujas fueron las mismas en cada una de las versiones. Ninguna versión alteró los pasajes. Cada pasaje relataba la misma situación en cada una de las versiones. En este punto no hay diferencia alguna que señalar. Sin embargo, según se mostró, las diferencias no radicaron en las situaciones relatadas, sino en la forma de relatar dichas situaciones: el lenguaje del guardagujas. El polisistema en lengua inglesa subrayó con notoria insistencia la presencia de elementos absurdistas en la obra de Arreola. Y si bien, se dijo, cada una de las versiones lo muestra así, la versión de Belitt presentó dichos elementos de forma más contundente. Al dotar al guardagujas de un lenguaje plagado de expresiones coloquiales, la

versión de Belitt presentó un personaje de un lenguaje natural y cotidiano. El tono conversacional que asume el lenguaje del guardagujas al relatar las situaciones absurdas, no sólo le permitió relatar lo absurdo, sino que también permite al lector “ver” con claridad la situación que se establece en cada caso entre los dos personajes: el guardagujas y el forastero. Esto, según se mencionó, produce en cada caso, un efecto de choque: el guardagujas, a través de su lenguaje, revela que no importa cuán absurdas parezcan al forastero las situaciones que relata, a él le resultan de lo más natural. Incluso, el lenguaje del guardagujas deja distinguir con claridad que el desconcierto, la abrumación y la angustia del forastero al enterarse de tales situaciones, son para él, el guardagujas, de lo más ingenuas. Mediante el uso de un lenguaje más natural, la versión de Belitt enfatiza lo absurdo en el relato, concordando y subrayado así lo expuesto por los textos escritos por los representantes del polisistema en lengua inglesa.

El elemento del humor fue, según se mostró, el elemento que mayores diferencias produjo entre las versiones. De nueva cuenta, fue la versión de Belitt la que enfatizó más esta característica. Desde la narración y las descripciones hechas por el narrador, hasta el uso del lenguaje por parte de ambos personajes, la versión de Belitt produjo situaciones de mayor comicidad a lo largo del texto. Por una parte, la narración y las descripciones por parte del narrador en primera persona, a pesar de ser muy breves, enfatizaron la situación incómoda del forastero y la imagen irrisoria del pequeño guardagujas. Por la otra, el lenguaje que mostraron cada uno de los personajes permitió enfatizar la disparidad entre ellos, lo cual, se dijo en repetidas ocasiones en el ejercicio comparativo, produjo un efecto humorístico. Al igual que ocurrió con los elementos absurdistas, el uso del lenguaje por parte del guardagujas, natural, conversacional y coloquial, presentó a un guardagujas que

jugaba con las emociones del forastero. El lenguaje del forastero en esta versión también permitió delinear el estado de ánimo del personaje, el cual se mostraba repertidamente ridículo, avergonzado e incómodo, produciendo así situaciones risibles.

El polisistema en lengua inglesa concibe Arreola como un escritor primordialmente humorista. La versión de Belitt, así, recrea con notoriedad dicha percepción y la enfatiza, según pudo notarse al comparar esta versión con las de Schade y de Finke e incluso con el mismo texto fuente. Las versiones de Schade y de Finke, cabe señalar, también producen un relato humorista. Sin embargo, en repetidas ocasiones, la versión de Finke mostró pasajes en los cuales el lenguaje parece poco natural. Son, en palabras de Berman, zonas textuales problemáticas en las cuales en ocasiones pudo notarse alguna interferencia o, por otra parte, falta de claridad en la exposición. La versión de Schade fue, según pudo distinguirse, la más neutral. El uso formal o neutro del lenguaje, permite distinguir con claridad los pasajes humorísticos del relato. Sin embargo, a pesar de permitir al lector apreciar dichos pasajes, no enfatiza el aspecto en la misma medida en que lo hace la versión de Belitt.

Como podrá notarse, cada una de las versiones “hace justicia” al relato arreolino. Sin embargo, sobre todo en los elementos del cosmopolitismo, los pasajes absurdistas, y el humor, las versiones difieren en su forma de presentar cada rasgo. El humor se mostró como el elemento más enfatizado y, tal énfasis, ocurrió en la versión de Belitt.

CONCLUSIONES

Una traducción y un original no guardan entre sí una relación de identidad. No son lo mismo. No pueden serlo. No lo son porque quienes las experimentan no guardan entre sí una relación de identidad. No son idénticos. Si bien el lector de Arreola de los años sesenta es completamente distinto al lector actual, la distancia entre el lector de “El guardagujas” y el lector de “The Switchman” (entendiendo por esto a un lector angloparlante que no tiene acceso al original en español) es una distancia no solo hecha de idiomas, sino de enormes y complejos tejidos culturales y de identidad. “The Switchman” es un hecho cultural distinto a “El guardagujas”, independientemente si la versión es de Schade, de Finke o de Belitt o de alguien más.

En resumen, esta investigación mostró, desde diferentes perspectivas, distintas razones por las cuales un texto original no guarda una relación de identidad con sus traducciones. Asimismo, mostró la importancia que el contexto interpretativo, los distintos cánones y los polisistemas literarios modifican la recepción de una obra dada, sea esta en su forma original o en forma de traducciones. Posteriormente, el proyecto señaló las diferencias y los paralelismos entre la recepción de la obra arreolina por parte del polisistema en lengua inglesa y la recepción de la misma por parte del polisistema mexicano e hispanoamericano. A partir de un ejercicio analítico comparativo, se identificaron luego, detalle a detalle, las diferencias entre las tres versiones en términos de cada uno de los rasgos que el polisistema en lengua inglesa ha considerado como los más característicos de la obra de Juan José Arreola. Finalmente, se mostró la relación que guardan las versiones con los paratextos en términos de la forma en que manifiestan cada

uno de los rasgos y se señaló la forma en que el humor, como rasgo más característico, evolucionó de la primera versión a la última.

Uno de los hallazgos más reveladores a los que se llegó durante esta investigación, fue las diferencias entre las recepciones de los dos polisistemas involucrados. Por una parte, llama la atención que, si bien el polisistema mexicano e hispanoamericano sí ha identificado el humor como una característica de la obra arreolina, no lo ha hecho de la misma forma en que lo ha presentado el polisistema en lengua inglesa, el cual considera este rasgo como el más sobresaliente y coaracterístico en nuestro autor. Por otra parte y de forma paralela, si bien el polisistema en lengua inglesa ha identificado cierta dificultad de tipo taxonómico en cuanto a la identificación de los géneros literarios que cultivó Arreola, el polisistema mexicano e hispanoamericano ha considerado este elemento, la variada invención arreolina, como su principal característica. Así mismo, llama la atención que, mientras que el polisistema mexicano e hispanoamericano ha considerado que uno de los temas más frecuentes en la obra arreolina es el del amor-mujeres-pareja, el polisistema en lengua inglesa apenas ha reparado en esta tendencia. En contraparte, es notorio que el polisistema en lengua inglesa ha identificado el absurdo como tema central en la obra de nuestro autor, mientras que el polisistema mexicano e hispanoamericano, a pesar de reconocerla, no ha prestado especial interés en esta tendencia.

Poco hay por agregar con respecto a las diferencias entre las versiones. De igual forma, poco resta por decir con respecto a las relaciones que se identificaron entre las versiones y la recepción de la obra arreolina por parte del polisistema en lengua inglesa en lo concerniente a los cinco rasgos. Entre la primera versión aquí expuesta y la última, hay más de tres décadas de lecturas, interpretaciones, antologizaciones, reseñas, etc. Sin embargo, la

percepción por parte del polisistema en lengua inglesa ha variado poco. No así las versiones de “El guardaguas”, “The Switchman”. Sería difícil rastrear las formas específicas en que la recepción del polisistema influyó en la evolución del humor en las versiones de este relato. Lo que sí es posible establecer es que entre la primera y la última versión de este relato en específico, hay una clara diferencia de énfasis en la presentación de las situaciones humorísticas. Incluso, y por las evidentes razones que se discutieron en su momento, cuando estas están relacionadas con el tema particular del absurdo.

George D. Schade, además de traductor, fue principalmente un académico a lo largo de su vida. De las dos obras de mexicanos que tradujo, *The Burning Plain and Other Stories* de Rulfo resultó la de mayor y mejor recepción. Wayne H. Finke, por su parte, es también un académico. La antología que presenta su versión de “The Switchman” también incluye traducciones suyas de otros escritores mexicanos. Ben Belitt, a diferencia de los anteriores, fue más reconocido por su labor como creador, como poeta. Sin embargo, en su labor como traductor, su producción se centra en la traducción de poesía y no de narrativa. La producción editorial en que aparece la versión de Schade corre totalmente por su cuenta e incluye cuatro obras completas de Arreola. Es un libro centrado exclusivamente en Arreola y es un trabajo de gran extensión. El libro en el que aparece la versión de Finke busca brindar un panorama, como su nombre lo indica, *Anthology of Contemporary Latin American Literature*, de la literatura latinoamericana contemporánea. No se centra en autor alguno. La versión de Belitt, también difiere de cada una de las anteriores: como su nombre lo indica, *20 Great Mexican Short Stories*, el libro intenta mostrar veinte casos “grandes” de cuentística en específico; también en específico es el hecho de que dichos cuentos son de escritores exclusivamente mexicanos.

Las intenciones o, en términos de Berman, los proyectos en los cuales aparecen estas versiones, difieren entre sí de forma significativa, según se sugirió en el párrafo anterior. También la situación específica de los traductores, es decir (de nuevo en términos de Berman) su postura y su horizonte difieren en gran medida. El estudio de estas diferencias puede seguramente arrojar información que enriquezca en gran medida lo aquí presentado. Sin embargo, como se aclaró desde un inicio, los objetivos del presente trabajo contemplan específicamente la recepción por parte del polisistema en lengua inglesa y las formas en que las tres versiones correspondían con dicha recepción. Los objetivos fueron alcanzados. Pero las rutas que se abren son, por lo demás, muchas y muy variadas³⁰.

Antoine Berman, según se mostró, propone que para que la crítica sea crítica debe haber una etapa evaluativa. Sus criterios son éticos y poéticos. La “poeticidad” radica en que la traducción sea o no una obra textual real. La dimensión ética es una dimensión de respeto por el original (74). Según él, el cumplimiento con estas dos dimensiones garantiza una creación en la lengua meta que la ensancha, la amplifica y la enriquece (75). Por otra parte, Berman también propone una etapa de crítica productiva que articule los principios de la retraducción en cuestión y, por ende, de nuevos proyectos de traducción: sentar las bases, generar pautas, y señalar nuevas direcciones para nuevos proyectos de traducción concretos. Esto también está más allá de los límites de los objetivos propuestos por esta investigación. No obstante, y a manera de opinión basada en los resultados de este trabajo, podría proponer que las versiones de Schade y de Belitt cumplen cabalmente con los criterios de Berman: son textos reales que hacen justicia al original. En particular, considero que la versión de Belitt es más rica en cuestiones de poeticidad (sin abandonar

³⁰ Tres casos que podrían ser abordables siguiendo los andamiajes teóricos y metodológicos de este trabajo, son las obras traducidas al inglés de Julio Torri y Salvador Eizondo, en cuanto a la varia invención y su cosmopolitismo, y los *Poemínimos* de Efraín Huerta, en cuanto al humor.

las nociones de Berman) a pesar de diferir perceptiblemente en innumerables ocasiones del lenguaje que utiliza Arreola en “El guardagujas”. Por otra parte, y también a manera de opinión, considero que el trabajo realizado por Belitt en “The Switchman” puede servir para generar las pautas para la traducción de la obra arreolina en su totalidad. No el uso del lenguaje coloquial per se en todos los casos (eso epobreería los textos arreolinos en incontables textos), sino la presentación de situaciones claras a través de la adecuación del lenguaje a cada situación en específico.

Itamar Even-Zohar observó que la literatura traducida puede convertirse en factor decisivo de conservatismo (202). En otras palabras, las traducciones también pueden servir para fortalecer y reafirmar las tradiciones literarias. Los paratextos que se estudiaron aquí, muestran tener una función similar pues ayudan a conservar el repertorio del polisistema meta al sólo llamar la atención hacia los elementos del repertorio del autor que son paralelos a los de casa, como el humor. Según Carl Holliday, el humor es precisamente lo que caracteriza a la tradición literaria estadounidense (Zhang et al, 2). Según Ernest Hemingway, toda la literatura moderna estadounidense proviene de un solo libro escrito por Mark Twain, a saber, *Las aventuras de Huckleberry Finn*. La escritura estadounidense, según su juicio, proviene de este libro (Powell, VI-VII). Otro estadounidense, también ganador del premio Nobel de literatura y contemporáneo a Hemingway, que vio a Twain como un autor fundador, el padre de la literatura estadounidense del cual todos los escritores posteriores heredaron, fue William Faulkner (Faulkner, 135). *Las aventuras de Huckleberry Finn* representa así el pináculo del humor estadounidense (Zhang, 3). De tal forma, las reescrituras en torno a Arreola han sido un reflejo, al menos en el caso de los autores estadounidenses, de la propia tradición. Las retraducciones, por otra parte, según

pudo evidenciarse en la versión de Belitt, refuerzan el repertorio de casa por encima del repertorio del texto fuente.

Es difícil imaginar, al menos en una sociedad global como la contemporánea, una comunidad de lectores que no consuman traducciones, sean estas del tipo que fueren. Tanto librerías como bibliotecas y la misma *world wide web* están repletas de textos traducidos. Se leen, se estudian y se compran traducciones. Es, asimismo, difícil imaginar un lector de literatura que no lea traducciones. A pesar de esto, hasta el momento es difícil abordarlas. Si bien son el pan nuestro de cada día, resulta complicado abordarlas académicamente, de no ser por medio de los estudios de traducción. Existe una extraña desconfianza que no permite que un estudiante de literatura trabaje con una obra traducida. Sólo es aceptable estudiar la obra en su lengua original, aun cuando los textos teóricos que utilice para desarrollar tal estudio sean textos traducidos. Quizá el problema resida en que “aún estamos en el proceso de aprender a leer las traducciones como traducciones, como textos en sí mismos que son significativamente independientes de los textos fuente que traducen (Venuti, 2012, 191)³¹.”

“‘El guardagujas’ lo escribí de las once de la mañana a las dos de la tarde en la casa de la calle Juan N. González (hoy Lázaro Cárdenas en Zapotlán)”. Este comentario aparece citado por Adolfo Castañón y Nelly Palafox en *Para leer a Juan José Arreola* (45). Es y no es de sorprender. La creación de *Bestiario*, según relato de José Emilio Pacheco, torna la anécdota creíble y a la vez mágica. El texto fue escrito en Zapotlán, pero su alcance, según atestiguan las tres versiones aquí discutidas, ha cruzado diversas fronteras. Como dijeron los mismos Castañón y Palafox: “Sí, lo escribió en su ciudad natal, pero el escenario es tan

³¹ “we are still in the process of learning how to read translations as translations, as texts in their own right which are significantly independent of the source texts they translate.” La traducción es mía.

vago como la procedencia misma del guardagujas, que desaparece para quedar impreso en la memoria (Castañón 2008, 45).”

BIBLIOGRAFÍA

- Apte, Mahader L. *Humor and Laughter: An Anthropological Approach*. New York: Cornell University Press, 1986.
- Ascroft, Bill. *The Postcolonial Studies Reader*. New York: Routledge, 2013.
- Arreola, Juan José. *Narrativa Completa*. México: Debolsillo, 2016.
- Bassnett, Susan. *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. USA: Multilingual Matters, 1998.
- Bassnett, Susan. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. USA: Wiley, 1998.
- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. New York: Routledge, 2002.
- Belitt, Ben. "The Switchman". *Sun, Stone and Shadows. 20 Great Mexican Short Stories*. Jorge F. Hernández, ed. México, D.F.: FCA, 2008.
- Beristàin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, D.F.: Porrúa, 2004.
- Berman, Antoine. *Toward a Translation Criticism: John Donne*. Kent, Ohio: The Kent State University Press, 2009.
- Berman, Sandra. "World Literature and Comparative Literature". *The Routledge Companion to World Literature*. Ed. D'haen, Theo et al. New York: Routledge, 2012.
- Boase-Beier, Jean. *A Critical Introduction to Translation Studies*. New York: Continuum, 2011.
- Borges, Jorge Luis. *El libro de los seres imaginarios*. Buenos Aires: Kier, 1967
- Borges, Jorge Luis. "Versiones homéricas". *Obras Completas Volumen I*. México: Emecé, 2001.
- Bordieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador." *Problemas del estructuralismo*. Jean Pouillon et al. México: Siglo XXI, 1973.
- Carballo, Emmanuel. "Arreola y Rulfo, cuentistas". *Revista de la Ciudad de México*. No. 7 (marzo), 1954. Consultado en línea en octubre de 2017: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/6201/7439
- Carballo, Emmanuel. *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana*. México: Empresas editoriales, 1965
- Castañón, Adolfo. *El reino y su sombra. En torno a Juan José Arreola*. San Pedro de los Pinos: Ediciones del ermitaño, Minimalia, 2005.
- Castañón, Adolfo & Palafox, Nelly. *Para leer a Juan José Arreola*. México, D.F.: Tercer Milenio, 2007.
- Corral, Will H. "Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar by Pablo Brescia". *Chasqui*, Vol. 41, No. 2 (Noviembre 2012), pp. 224-225.
- Calsamiglia Blacanfort, Helena; Tusón Valls, Amparo. *Las cosas del decir: Manual de Análisis del discurso*. España: Ariel, 2001.
- Carravetta, Peter. "The canon(s) of world literature". *The Routledge Companion to World Literature*. Ed Theo D'haen et al. Nueva York: Routledge, 2012.
- Corral, Fortino y Uriarte Montoya, Nubia. "Elementos para una aproximación simbólica a "El huésped" de Amparo Dávila". *ConNotas. Revista de crítica y teoría literarias*. Vol. VI, Núm. 11, 2008.
- Dadlez, E.M. "Truly Funny: Humor, Irony, and Satire as Moral Criticism". *The Journal of*

- Aesthetic Education*, Vol. 45, No. 1 (Spring 2011), pp. 1-17 Publicado por: University of Illinois Press Stable. Consultado en línea en Mayo 2017 <http://www.jstor.org/stable/10.5406/jaesteduc.45.1.0001>
- De Santiago Guervós, Luis Enrique. "La hermenéutica metódica de Friedrich Schleiermacher." *Otros Logos. Revista de estudios críticos*. Consultado en línea en octubre de 2017: <http://ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0003/09.%20De%20Guervos.pdf>
- Dinçel, Burç İdem. "André Lefevere and translation as a Rewriting Process: the Canonization of Bertold Brecht in the Angle-Saxon World." *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi* 11 (2007).
- Domínguez, César. "World Literature and Cosmopolitanism". *The Routledge Companion to World Literature*. Ed. D'haen, Theo et al. New York: Routledge, 2012.
- Eggs, Suzanne. *An Introduction to Systemic Functional Linguistics*. New York: Continuum, 2004
- Englekirk, John E. *An anthology of Spanish American Literature*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1968.
- Even-Zohar, Itamar. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem". *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. New York: Routledge, 2010.
- Faulkner, William. *Writers at Work: The Paris Review Interviews Vol. 2*. New York: Viking Press, 2007.
- Finke, Wayne H. "The Switchman". *Anthology of Contemporary Latin American Literature, 1960-1984*. Luby J., Barry, et al. Ed. USA: Associated University Press, 1986.
- Flores, Ángel y Anderson, Helen M. *Masterpieces of Spanish American Literature, Volume II*. New York: MacMillan, 1974.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones sígueme, 2001.
- García Lorca, Federico. *Poesías completas*. México: Editores mexicanos unidos, 1999.
- Gardener, John. *The Art of Fiction. Notes on Craft for Young Writers*. New York: Vintage Books, 1991.
- Gilgen, Read G. "Absurdist Techniques in the Short Stories of Juan José Arreola. *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, Vol. 8, No ½ (Spring-Fall, 1980), pp. 67-77. Society of Spanish & Spanish-American Studies
- Gómez Redondo, Fernando. *Manual de crítica literaria contemporánea*. Madrid: Castalia Universidad, 2008.
- Gonzalez Echeverría, Roberto. *The Oxford Book of Latin American Short Stories*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Gonzalez Echeverría, Roberto y Pupo Walker, Enrique. *The Cambridge History of Latin American Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1996.
- Green, Keith; LeBihan, Jill. *Critical Theory and Practice: A Coursebook*. New York: Routledge, 1996.
- Harris, Brian. "What I really meant by «Translatology»." *TTR: traduction, terminologie, rédaction* 1.2 (1988): 91-96. Consultado en línea el 6 de octubre de 2014. <http://id.erudit.org/iderudit/037022ar>
- Holmes, James S. "The Name and Nature of Translation Studies". *The Translation Studies Reader*. Ed. Venuti, Lawrence. New York: Routledge, 2000.
- Hurtado Albir, Amparo. "La traductología: lingüística y traductología". En *Trans. Revista*

- de traductología No. 1. Málaga: Universidad de Málaga, 1996. Consultado en línea en de octubre de 2017:
https://ddd.uab.cat/pub/artpub/1996/114137/trans_a1996n1p151.pdf
- Ingarden, Roman. *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989.
- Jáuregui, Eduardo S. *Situating Laughter: Amusement Laughter and Humor*. Tesis doctoral, European University Institute, Department of Political and Social Sciences. Florencia, 1998. Consultado en línea en mayo de 2017:
<http://www.humorpositivo.com/wp-content/uploads/sites/67/documentos/Thesis%20Part%20I.pdf>
- Lambert, José. "La traducción". *Teoría literaria*. Ed. Angenot, Marc et al. México, D.F.: Siglo XXI editores, 2002.
- Lambert, José. "Shifts, Oppositions and Goals in Translation Studies: Towards a Genealogy of Concepts". *Translation Studies: The State of the Art: Proceedings of the First James S Holmes Symposium on Translation Studies*. Ton Naaijken, ed. Rodopi: The Netherlands, 1991.
- Landers E., Clifford. *Literary Translation: A Practical Guide*. England: Multilingual Matters, 2001.
- Larson, Charles. "Heroic Ethnocentrism: The Idea of Universality in Literature". *The Postcolonial Studies Reader*. Ed. Ascroft, Bill et al. ed. New York: Routledge, 2013.
- Lefevere, André. "Composing the other". *Post-colonial Translation: Theory and Practice*. Ed. Bassnett, Susan et al. New York: Routledge, 2002.
- Lefevere, André. "Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature". *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. New York: Routledge, 2000.
- Lefevere, André. *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. U.S.A.: Modern Language Association of America, 1992.
- Lefevere, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. New York: Routledge, 1992.
- Leitch, Vincent B. et al. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: Norton & Company, 2010.
- Mandoki, Katya. *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Prosaica I. México: Siglo XXI, 2006.
- Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano*. México, D.F.: FCE, 2011.
- Menton, Seymour. "Juan José Arreola and the Twentieth Century Short Story". *Hispania*, 42 (September, 1959): 295-308.
- Nord, Cristiane. *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. New York: Routledge, 1997.
- Nord, Cristiane. *Text Analysis in Translation*. New York: Rodopi, 2005.
- Pagano, Adriana et al. "Estudos da tradução no Brasil: reflexões sobre teses e dissertações elaboradas por pesquisadores brasileiros nas décadas de 1980 e 1990". *DELTA* vol.19 no.spe São Paulo, 2003. Consultado en línea el 9 de octubre de 2014:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502003000300003
- Panou, Despoina. "Equivalence in translation theories: A critical evaluation." *Theory and Practice in Language Studies* 3.1 (2013): 1-6, January 2013. Consultado en línea en octubre de 2017:

https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/32601896/Equivalence_in_translation_theories_A_critical_evaluation.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1508558182&Signature=0kqklaivl2aVVuD35EwWd7rypv8%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DEquivalence_in_translation_theories_A_cr.pdf

- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética semiología*. México: Paidós Comunicación, 1980.
- Paz, Octavio et al. *Poesía en movimiento*. México, D.F.: Siglo XXI, 1966.
- Poot Herrera, Sara. *Un giro en espiral. EL proyecto literario de Juan José Arreola y otros ensayos sobre su obra*. México D. F.: Textos de difusión cultural UNAM, Serie El Estudio, 2009.
- Powell, Padgett. "Introduction". *Adventures of Huckleberry Finn*. Mark Twain. New York: Penguin Books, 1997.
- Raphaelson-West, Debra S. "On the Feasibility and Strategies of Translating Humor. *Meta* 341 (1989): 128–141. Les Presses de l'Université de Montréal. érudite
- Raskin, Victor. *Semantic Mechanisms of Humor*. U.S.A.: D. Reidel Publishing Company, 1985.
- Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación*. México D.F.: Siglo XXI editores, 2006.
- Sánchez Trigo, Elena. "Tipologías textuales y traducción". Consultado en línea en abril de 2016: http://www.trans.uma.es/Trans_6/t6_121-133_ESanchez.pdf
- Saville-Troike, Muriel. *The Ethnography of Communication: an Introduction*. USA: Blackwell, 2003.
- Selden, Roman. *Historia de la crítica literaria del siglo XX*. Madrid: Akal, 2010.
- Siskind, Mariano. "The Genres of World Literature: the Case of Magical Realism". *The Routledge Companion to World Literature*. Ed. D'haen, Theo et al. Routledge: New York, 2012.
- Snell-Hornby, Mary. "Translation Studies –Art, Science or Utopia?". *Translation Studies: The State of the Art : Proceedings of the First James S Holmes Symposium on Translation Studies*. Ton Naaijken, ed. Rodopi: The Netherlands, 1991.
- Schleiermacher, Friedrich. *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Madrid: Gredos, 2000.
- Schulz-Cruz, Bernard. "Cuatro bestiarios, cuatro visiones: Borges, Arreola, Neruda y Guillén". Consultado en línea en septiembre de 2016. <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9292110247A/23579>
- Shrodes, Caroline at al. *Reading for Rhetoric*. New York: Macmillan: 1979.
- Sommers, Joseph. "Confabulario and Other Inventions by Juan José Arreola; George D. Schade". *Hispania*, Vol 48, No 2 (Mayo, 1965), pp. 394-95.
- Torres, Vicente Francisco. "Juan José Arreola por él mismo". Consultado en línea, el 31 de agosto de 2014: <http://espartaco.azc.uam.mx/UAM/TyV/15/222381.pdf>
- Toury, Gideon. "The Nature and Role of Norms in Translation". *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. New York: Routledge, 2000.
- Trosborg, Anna. "Text Typology: Register, Genre and Text Type". *Text Typology and Translation*. Ed. Anna Trosborg. USA: John Benjamins Publishing Company, 1997.
- Vandepitte, Sonia. "Remapping Translation Studies: Towards a Translation Studies Ontology". *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 53, n° 3, 2008, p. 569-588. Consultado en línea el 10 de octubre de 2014: <http://id.erudit.org/iderudit/019240ar>

- Vázquez, Felipe. *Rulfo y Arreola: desde los márgenes del texto*. México: UACM, 2010.
- Venuti, Lawrence, ed. *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 2000.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. New York: Routledge, 2004.
- Vermeer, Hans. "Skopos and Commission in Translational Action" *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. New York: Routledge, 2000.
- Vertovec, Steven et Cohen, Robin. "Introduction: Conceiving cosmopolitanism". *Conceiving Cosmopolitanism: Theory, Context and Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Vygotsky, Lev. *La imaginación y el arte en la infancia*. México D. F.: Fontamara, 1997.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2007.
- Washburn, Yulan M. *Juan José Arreola*. Boston: Twayne Publishers, 1983.
- Wechsler, R. "The Romance of Infidelity". *Performing Without a Stage*. North Haven: CT Catbird Press, 1998.
- Yurkievich, Saúl. "Juan José Arreola: los plurales poderes de la prosa". *Obras*. Juan José Arreola. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Zavala, Lauro. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México, D.F.: Nueva Imagen, 2004.
- Zhang, Longhai; and Chen Tianran. "Humor in US-American Literature: A Book Review Article about Su's Work. CLCWeb: *Comparative Literature and Culture* 18.1 (2016). Consultado en línea en enero de 2018: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2749>