

El vaho de mi aliento,
 Ecos, ondas, rumor de murmullo, raíz-amor, hilos de seda, horca y
 vid,
 Mi respiración e inspiración, el latido de mi corazón, el paso de
 sangre y aire por mis pulmones,
 El olor de las hojas verdes y de las hojas secas, y de la playa y de las
 oscuras rocas marinas, y del heno en el granero.

En este Material de Lectura, Ana Rosa González Matute ha celebrado y cantado a Whitman en una traducción cuidadosa, la cual adquiere aún más valor si tomamos en cuenta que la bella obra en español de León Felipe es una paráfrasis, la traducción de Concha Zardoya para la Editorial Aguilar utiliza el español de España, lo cual resulta algo raro para gran parte del público mexicano, y la versión de Álvaro Armando Vasseur, quien fue el primer traductor de Whitman al español, no respeta la división en cantos, entre otras cosas.

En el último canto del poema Whitman escribe:

El halcón manchado descendiende sobre mí y me acusa, se queja de
 que hablo
 mucho y no hago nada.

A mí tampoco me ha domado, yo también soy intraducible,
 Hago sonar mi bárbaro graznido por encima de los techos del
 mundo.

Con esta traducción, Ana Rosa no sólo ha desafiado al "gran viejo de la arruga olímpica", también ha demostrado que el bárbaro graznido intraducible puede sonar en otras lenguas.

Claudia LUCOTTI
 Universidad Nacional Autónoma de México

Edgar Allan POE, [*Cuentos*]. Sel., y nota introductoria de Ana Rosa González Matute. Trad. de Julio Cortázar. México, UNAM, 1990, (Material de Lectura, serie "El cuento contemporáneo", núm. 72).

Sherwood ANDERSON, [*Cuentos*]. Sel., nota introductoria y trad. de Ana Rosa González Matute. México, UNAM, 1990. (Material de Lectura, serie "El cuento contemporáneo", núm. 77).

Bernard MALAMUD, [*Cuentos*]. Sel., trad. y nota introductoria de Federico Patán. México, UNAM, 1990. (Material de Lectura, serie “El cuento contemporáneo”, núm. 75)

“...los grandes cuentos del mundo son aquellos que vez tras vez parecen nuevos a sus lectores, siempre nuevos porque mantienen el poder de revelar algo”.

Eudora Welty

Cortázar contaba de un escritor amigo del boxeo quien decía que “en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knock-out*”. Por prosaica que pudiera parecer esta comparación, resulta una perogrullada afirmar que el cuento busca afectar al lector al máximo en un mínimo de texto narrado —premisa que Poe (1809-1849) estableciera a mediados del siglo XIX, y piedra de toque para la cuentística norteamericana.

Aunque Washington Irving es quien inaugura el relato norteamericano, es Poe el pionero teórico de este género tan propio a dicha cultura. Género que surgió y se desarrolló en parte gracias a lo que Henry James llamó la “tenuidad” de la vida norteamericana, la ausencia de una rica textura social en un país heterogéneo, “recién nacido”, donde la experiencia se daba a nivel individual y aislado al no encajar en una tradición establecida. Poe subrayó los aspectos clave para el relato: brevedad, simetría de la trama, y “unidad de efecto”, es decir, que desde la primera hasta la última palabra debían redactarse en función de las últimas líneas.

Raciocinómano y romántico a la vez, Poe mostró un afán por teorizar en torno a la creación cuentística y poética, mientras que en sus relatos, como señaló Baudelaire, lo absurdo se instalaba en el intelecto, gobernándolo con aplastante lógica. Esta obsesión con lo racional, que resultó más bien un muro de contención para Poe ante lo irracional de la realidad, del universo mismo, queda claramente definida en la atinada selección de Ana Rosa González Matute para el Material de Lectura *Edgar Allan Poe* (no. 72). Dos de sus mejores cuentos, “William Wilson” (1839) y “La carta robada” (1844), se releen con gusto en inmejorable versión —más que traducción— de Julio Cortázar, quien admitiera a “William Wilson” entre sus cuentos predilectos.

En ambos relatos resaltan la soledad del individuo, el enajenamiento de la sociedad y la proyección del otro yo. En “William

Wilson” se narra la búsqueda racional de las causas irracionales que llevan al protagonista al asesinato de su “doble” y a su estado moral actual. Lo laberíntico de su mente queda narrativamente transferido en las digresiones desproporcionadas en ocasiones y en el uso de un lenguaje especulativo, develando así el alterado estado psicológico de Wilson.

En su cuento clásico “La carta robada”, cuya inclusión rinde homenaje al Poe creador del género policiaco, hace su aparición el célebre detective Auguste Dupin, ensimismado y genial analista, excéntrico precursor de un Sherlock Holmes legendario, progenitor, a su vez, de innumerables detectives. La presencia recurrente del doble, ese *Doppelgänger* que apasiona a escritores norteamericanos (piénsese en clásicos ejemplos como “Bartleby the Scrivener” de Herman Melville, o “The Jolly Corner” de Henry James) como reflejo de las complejas dicotomías y dualidades inherentes a esta cultura, surge, trastocada, en “La carta robada”. En este cuento (posterior a “William Wilson”), donde se celebra el triunfo de la razón sobre el caos externo mediante la “elucidación” del enigma por el detective, Wilson-narrador y su otro yo quedan transmutados —y trastocados de manera inversa— en Dupin y el narrador-observador-compañero, quien narra lo que se desprende de las elucubraciones mentales del detective. Lo anterior sugiere, por extensión, las analogías Poe-creador/Dupin, por una parte, y narrador-receptor/lector, por otra, recipientes estos últimos de lo comprobado y comprobable, mientras que Dupin permanece inmutable enigma encarnado.

La crítica fue, desde sus inicios, bastante severa hacia Poe, y cuestionó, entre otras cosas, su “formulismo”, esa obsesión por crear un “efecto” a toda costa, acaso como camuflaje de un mayor significado ulterior. Dicha crítica no afectó, claro está, el auge de una “fórmula” poeiana, que culminó a principios del siglo XX en un sinnúmero de cuentistas —como O. Henry, notorio por sus *snappers* o finales sorpresa que rayaban en “trampas” narrativas.

El parteaguas del género en Norteamérica fue Sherwood Anderson (1876-1941). Liberó al cuento de convencionalismos anquilosados, negando de manera tajante que el cuento “debía urdirse alrededor de una trama”, y abogando por una forma más suelta, sin restricciones estructurales basadas en la triada aristotélica (planteamiento, desarrollo, y resolución). Se manifestó en contra de la cronología lineal, la cual implicaba una relación causa-efecto que debía culminar en un cambio crucial para uno o más personajes. Rescató, además, una tradición oral de tonalidades fluctuantes, reflejando, me-

diante la ausencia de elementos morales y didácticos, un mundo cambiante en donde los valores absolutos, las “verdades comprobables” no tenían ya cabida. Su credo lo resumió así: “Yo estaba seguro de que la gente común no vivía, sentía ni hablaba como la novela norteamericana común los hacía vivir, sentir y hablar, y en cuanto a la trama de los cuentos de las revistas —esos hijos bastardos de De Maupassant, Poe y O. Henry—, era un hecho que no había cuentos con tramas que se hubiesen vivido en alguna vida de la que yo haya tenido conocimiento alguno...”

Estas características de sus relatos quedaron incorporadas en su obra cumbre, *Winesburg, Ohio* (1919), de donde se han seleccionado los cuentos incluidos en el Material de Lectura *Sherwood Anderson*, (no. 77), con selección, introducción y traducción de Ana Rosa González Matute. Los cinco cuentos (“El libro de lo grotesco”, “Manos”, “Aventura”, “Respetabilidad” y “La mentira no contada”) son representativos de la obra andersoniana, además de que están entre los más bellos de este “ciclo de cuentos” que es *Winesburg, Ohio*, situado en un poblado homónimo, en donde la imagen idílica de la vida rural queda desmitificada.

La traducción de Ana Rosa González Matute resulta muy afortunada, dado que el registro altamente poético que aflora, aunado a un lenguaje que busca emular el habla informal y cotidiana sin caer en lo regionalista, presenta dificultades para la traducción. •

Anderson no sólo recurre en su narrativa a lo poético, sino a lo alusivo y a lo místico, en una indagación psicológica que aborda con apabullante “sinceridad” —ingenuidad, incluso— lo sensual, lo sexual, y la tragedia personal del ser menor, fusionado todo ello mediante un particular uso del simbolismo. Como apunta Walter Allen, “pareciera como si la poderosa imaginación gótica de Poe, reblandecida y domesticada por la influencia del naturalismo y el psicoanálisis, se aplicara a los desesperados prisioneros de la vida provinciana”.

Cada uno de estos cinco cuentos aísla narrativamente a un personaje al enfocarlo, dramatizando incidentes y momentos peculiares en su vida. Poseedores de rasgos distorsionados, estos personajes actúan guiados por su incapacidad de satisfacer necesidades abrumadoras inherentes a su naturaleza, que ellos apenas logran atisbar. Son individuos que al no adecuarse a las normas establecidas por fallas internas individuales, no logran acoplarse ni a su sociedad ni a sí mismos; son criaturas inhibidas, frustradas, a quienes se les niega, ante todo, su necesidad de ser comprendidos, de amar y de ser amados.

La influencia de Anderson se palpa en un séquito de cuentistas norteamericanos, entre ellos Hemingway, Faulkner, Fitzgerald, Carson McCullers y Flannery O'Connor. La cuentística de Malamud (1914-1986) también admite —como lo hace el autor mismo— esta huella indeleble.

Al igual que los personajes de Anderson, los de Malamud son seres menores; pero mientras los primeros permanecen atrapados en su situación por defectos personales, los de Malamud pueden aspirar a trascender su condición humana individual. Tal es el caso de "Angel Levine" y "La cuenta" —que se publicaran en su primer volumen de cuentos, *El barril mágico* (1958)— incluidos en el Material de Lectura *Bernard Malamud* (No. 75), con selección, introducción y traducción de Federico Patán. La elección de estos dos cuentos permite mostrar, además de unos de sus mejores relatos, las dos caras de la narrativa de Malamud. En "La cuenta", la nota patética del cuento concluye con una ironía al filo de lo trágico, pues el protagonista es quien acarrea su propia culpa; en "Angel Levine", en cambio, las tribulaciones (al estilo del Job) de Manishevitz y la capacidad que muestra para reubicar su fe al superar prejuicios raciales y sociales acaban por redimirlo. Lo "real" de la sordidez del primer cuento difiere de la singular coexistencia en el segundo de lo sórdido y lo fantástico —rayando en lo fabulístico—, entremezclado con un humor que se dispone a encarar lo trágico en la cotidianidad.

Todas estas texturas quedan traspuestas en la traducción de Federico Patán que, con apego fiel al original, resuelve con sutil y certero oficio problemas surgidos del uso muy particular que hace Malamud del lenguaje.

La soledad del individuo, temática insistente, como se ha mencionado, en la literatura norteamericana, cobra un matiz distinto en la obra de Malamud. Explicable en parte por ser él escritor judío, poseedor de una visión necesariamente embebida de tradiciones judías y judeo-norteamericanas, surge otra diferencia al abordar Malamud cuestiones judaicas de manera consciente — lo que no sucedió con escritores judíos anteriores a él como Nathanael West y J. D. Salinger, pero que ha dado por manifestarse en autores como Philip Roth, Saul Bellow, Norman Mailer, y, entre otros, Isaac Bashevis Singer (quien escribe en yiddish y traduce al inglés).

Al cobrar modalidad propia, esta nueva línea narrativa busca ubicarse en la literatura norteamericana bajo parámetros propios. Esto ha suscitado en décadas recientes una serie de cuestionamientos en torno a temática, lenguaje y forma, ya que (como sucede con la línea negro-norteamericana) se intenta plasmar y precisar algo sin-

gular, sin precedentes, que debe surgir de lo propio, rescatando raíces y elementos descartados, desubicados, a fin de aportar algo “nuevo” a lo literario. En el caso de Malamud, se palpa la influencia de maestros del realismo popular yiddish del siglo XIX, aunque habría que añadir de inmediato que la obra de Malamud tiene, sin la menor duda, una voz enteramente propia.

Mientras que los personajes de Poe participan en un juego de espejos y espejismos, ya sea con angustia o, encubriendo ésta, de manera racional, y mientras que los de Anderson se encuentran dislocados irremediabilmente del ámbito al que se ven obligados a pertenecer, los personajes de Malamud dan muestras de que la integración lograda por el judío en la sociedad norteamericana induce un desfase consigo mismo. El personaje judeo-norteamericano, a decir de Sidney Richman, se encuentra ya “integrado con la sociedad, pero no integrado consigo mismo”, por lo que aquellos personajes malamu-deanos que logran “superar” su condición luchan “por establecer la unidad con algunos centros no reconocidos de su propia personalidad”. Es decir que las necesidades humanas de estos personajes trascienden el ámbito judío, con lo que el eje temático de Malamud se enclava en lo universal.

Si bien más de un siglo separa la obra de Poe y de Malamud —pasando, como especie de puente transitorio, por la de Anderson— la lectura contigua de estos autores y cuentos que ofrecen estos Materiales de Lectura reitera, por una parte, que el tiempo poco tiene que ver con esa capacidad que tiene el buen cuento, como dice Eudora Welty, de “revelar algo” a cada nueva lectura; por otra parte, pone de relieve interesantes variantes de la temática prevaleciente en la literatura norteamericana: la dicotomía individuo-sociedad y la dislocación entre el yo y el otro yo.

Claire JOYSMITH
Universidad Nacional Autónoma de México

Federico PATÁN, *En esta casa*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Federico Patán es ya un viejo maestro en el arte de las letras. Su primer libro de poesía, *Del oscuro canto* (Finisterre, México), data de 1965, y los ensayos que conforman el volumen titulado *Calas menores* fueron publicados por la UNAM en 1978. Ha habido desde entonces más poesía y más ensayos, amén de que todos conocemos su maestría