

dida en que una poesía pueda ser bien traducida. Porque el traductor no puede entregar una copia exacta, sino algo análogo; no se le puede pedir una obra que tome el lugar del original, sino más bien otra que, en un ámbito histórico diferente, nos haga sentir su espíritu. Ya se ha vuelto un lugar común decir que trasladar una forma poética de una lengua a otra es imposible, que el valor de la palabra en la poesía es absoluto. (Ya Dante lo dijo: "sepa cada quien que ninguna cosa ligada dentro de sí por la armonía de las musas puede transmutarse a otra, sin que se rompa toda su dulzura y armonía..."). Hoy se habla también mucho de ambigüedad de la poesía, de pluralidad semántica, del texto poético como fuente inagotable de desciframientos múltiples, de lecturas diferentes. Así como el lector, el traductor podría dar significados que podrían ser ajenos y hasta contrarios a las intenciones del texto. Sin embargo, la traducción no puede ser fruto de una lectura personal y creativa del texto, debe siempre complementarse con una cuidadosa lectura histórica, respetar la obra traducida sin desvirtuarla. Para dar un ejemplo: en el verso once del primer soneto Alaide traduce *queto reo tempo* con "tiempo infausto de mi vida", debilitando así una imagen que hubiera podido traducir casi literalmente y reduciendo a queja personal lo que es una invectiva violenta que manifiesta una posición polémica y de rechazo en contra de la historia que es común a toda la poesía romántica. (Para no salir del ámbito de la poesía italiana el *reo tempo* de Foscolo es hermano del *secol morto*, del "*secol superbo e sciocco*" de Giacomo Leopardi).

Sin embargo, a pesar de las dificultades con las que la traducción tropieza, la labor de Alaide Foppa es una contribución válida y positiva que cumple con el oficio de difusión de la cultura a la que las traducciones han siempre cooperado, ayudando a la compenetración cultural de épocas y de mundos diversos (baste con pensar en la función que la traducción ha tenido a lo largo de la historia de la cultura: Edad Media y Renacimiento serían impensables sin el trabajo de las traducciones que las prepararon).

Annunziata Rossi

JARA, René. *Farabeuf, estrategias de la inscripción narrativa*. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 1982, 93 págs.

Una vertiente de los estudios críticos literarios que actualmente se publican es aquella que retoma los principios teóricos y metodológicos del formalismo y del estructuralismo; tiene como propósito principal estudiar las estructuras internas que se entretajan y conforman la complejidad del texto literario. Sin embargo, no todos los estudios que utilizan los principios metodológicos estructuralistas desarrollan, necesariamente, un análisis de acuerdo con los fundamentos teóricos empleados, y no todos llegan a encontrar el

sistema de relaciones que organiza y caracteriza a cada texto literario, como es el propósito que tiene la crítica estructural. Hay muchos ensayos que pretenden inscribirse en esta corriente de la crítica literaria, con sólo reconsiderar algunos de los conceptos teóricos establecidos por el estructuralismo, pero sin desarrollar un análisis coherente, sistemático y apegado a las propuestas metodológicas seleccionadas. A este tipo de estudios pertenece el ensayo que publica René Jara sobre el texto narrativo de Salvador Elizondo *Farabeuf o la crónica de un instante*.

En la introducción a su ensayo René Jara expone los principios teóricos desde los cuales abordará el análisis literario. Su selección gira en torno a las escuelas inmanentistas antes mencionadas, de ellas señala algunos de los conceptos que definen la especificidad del mensaje artístico. Son, sobre todo, dos propuestas teóricas las que destaca, y que más tarde le servirán para sostener su análisis. Se trata de la ambigüedad que caracteriza al mensaje artístico, así como la posibilidad que tiene éste de autorreflexión. Aunque Jara considera que las raíces de ambos conceptos se encuentran en los formalistas, sin decirlo claramente, las recupera del replantamiento que Umberto Eco hace de ellos en *La estructura ausente*.

Son estas dos características las que Umberto Eco señala para distinguir el mensaje artístico de otro tipo de mensajes, y acota que por la capacidad que posee el código literario de autorreflexión es posible “articular las soluciones según un sistema de relaciones homólogas” dentro del texto literario, las que instauran un diagrama estructural en los distintos niveles textuales. Jara utiliza como fundamento de su análisis estas relaciones de homología en los diversos planos de sus ensayos denominados: “análisis retórico, análisis narratológico, análisis cinésico y análisis tematológico”. Su estudio lo divide en cuatro capítulos, los que no corresponden a los niveles de análisis propuestos anteriormente y origina uno de los problemas principales del estudio textual que presenta el ensayo: la confusión de los niveles de análisis (conforme a criterios de análisis seguidos por Benveniste, Barthes y Todorov).

En los dos primeros capítulos, y desde una perspectiva teórica que el autor no explicita, estudia algunas estrategias narrativas del relato. A estas primeras partes las titula “Retórica de la escritura” y “Disposición de la escritura”. En el capítulo tercero se estudia lo que insólitamente denomina como “unidades narratológicas”. El autor deja para el último capítulo el estudio de los grafemas que contiene el texto de *Farabeuf*... Según lo explica el autor, el análisis tematológico recorre los cuatro capítulos para señalar las unidades temáticas recurrentes en el relato. Pero veamos más de cerca su análisis para verificar si, según Jara lo explica en la introducción, su estudio llena la ausencia que la crítica literaria ha establecido en torno a un texto tan importante como es el de *Farabeuf*...

En el primer capítulo el autor señala como campo de estudio “establecer una caracterización del fenómeno de la escritura en *Farabeuf*” y añade que busca en “la naturaleza misma de la diégesis fictiva” encontrar la subyacencia interrelacional de las inscripciones textuales. Para el autor hay dos “marcadores” importantes en el texto, el primero es el epígrafe que “funciona

como una estructura intertextual” y constituye uno de los núcleos temáticos más importantes del relato: la nostalgia. En segundo lugar, señala al subtítulo del relato —*la crónica de un instante*— como una inscripción a otro tipo de textos —la crónica— distintos al relato; por otro lado, el subtítulo presenta una propuesta imposible de realizarse: escribir la crónica de lo simultáneo. Estas dos “marcas” textuales indican la intencionalidad de: “no dar tregua a la atención perceptiva de un lector/actor que se ve obligado a aguzar las antenas de su competencia lingüística y literaria”.

En una segunda parte del primer capítulo, el autor estudia otro aspecto completamente distinto del relato, o que pertenece a un nivel narrativo diverso como es el estudio de la enunciación del texto literario, esto es a lo que Todorov llama “aspectos” o los “modos narrativos” de Genette. René Jara no explica el motivo por el cual estudia dos aspectos del relato —la intertextualidad de los “marcadores” y el proceso de la enunciación— en un mismo apartado; quizá considera que ambos son parte de la “Retórica de la escritura” —título del primer capítulo— pero en ese sentido tan amplio, todo su estudio se podría tomar como un análisis de la “retórica de la escritura”.

En el análisis que desarrolla René Jara sobre el proceso de la enunciación, señala que el primer capítulo de *Farabeuf...* tiene como narrador a una conciencia sólo identificable con un “punto de vista poético” (¿“poético” por ambiguo?, no lo aclara), lo que produce una realidad hipotética dentro del texto que no puede ser constatada sino a través de la palabra misma. El receptor es un tú misterioso ubicado en el pasado de la enunciación y del que nada sabemos, lo que intensifica la ambigüedad del relato. “El narrador/sucedido/destinatario son el protagonista único de una peripecia que tiene lugar a nivel del lenguaje y cuya materia es el lenguaje mismo que forma, por así decirlo, el sucedido”. Estudia también las relaciones de homología que se establecen entre los distintos personajes del relato, por ejemplo, entre el tú, el ella, la fotografía en la playa, la fotografía del supliciado, etc. Todo ello permite afirmar al autor que *Farabeuf...* es una escritura que “realiza como un proceso de enunciación con metalenguaje incorporado, y al cual debe integrarse al lector en una actividad que espeja los resultados de la escritura”.

En el segundo capítulo, denominado “Disposición de la escritura”, René Jara continúa estudiando los procedimientos de la enunciación. En este apartado señala el punto de vista desde el cual el narrador presenta los hechos relatados. De esta manera los objetos y personajes cumplen diversas funciones de acuerdo con el punto de vista desde el cual se enfocan, así el periódico tanto sirve para amortiguar los pasos de Farabeuf como para reproducir el retrato del supliciado. Igualmente los motivos del relato son descritos desde diversos ángulos, los que forman redes paradigmáticas que constituyen asociaciones analógicas. Apoyado en la manera como se enuncia el discurso, René Jara apunta que los personajes no tienen corporeidad sino que son sensaciones producidas por el narrador y están en constante cambio, según la perspectiva que el narrador utilice para describirlos. A su vez, la

voz que relata produce un enunciado que va “de la ironía al ejercicio memorioso, de la conjetura hipotética a la aseveración y el juicio antojadizo, del vocabulario especializado de la medicina y la técnica fotográfica y el registro irrelevante de datos históricos al discurso analítico y correctivo en un proceso que se autocuestiona.”

Pese a que el autor pone de manifiesto, como se ha descrito en los párrafos anteriores, algunos de los procedimientos de enunciación del discurso —uno de los recursos narrativos principales de *Farabeuf*— mezcla constantemente los temas de su análisis, lo que produce una falta de claridad tanto en el desarrollo del análisis como en la presentación teórica que propone.

René Jara analiza en el capítulo tercero, supuestamente, el nivel de la narratividad, al que denomina con el incomprensible título de “Constelaciones narrémicas”. Su lectura se centra en los “narremas dominantes”. El autor en este caso, como en otros anteriores, no define los términos metodológicos utilizados y por ello no se llega a saber con certeza el significado conceptual de las “unidades narrémicas”. Según su estudio hay cuatro “unidades narrémicas” y una secuencia intersegmental las que, a lo largo del capítulo, describe según aparecen en el relato. Nuevamente Jara considera otro nivel de análisis distinto al que en un principio propusiera, en este caso, estudia también las relaciones intratextuales de los objetos (fotografía, espejo, estrella del mar, numeral chino) con otros pasajes del propio texto. “El recuerdo, la fotografía, el espejo y la intertextualidad autotextual, configuran así los narremas básicos de un relato que no progresa, sino que se transforma”. El autor propone una homología entre la estrella del mar, el numeral chino, la posición de los verdugos y el supliciado chino y las “unidades narrémicas”, todos estos elementos contienen la forma de un hexágono, que es, según el autor, la estructura básica sobre la cual gira la obra literaria de Elizondo, el eje central sería la figura del supliciado y la invocación y evocación: los movimientos de la memoria que llevan y traen temporalmente el relato.

En el último capítulo se estudia —en el nivel de la escritura— los “grafemas textuales” o como explica el autor: “Aquellas marcas del texto aprehensibles en la dimensión visual de la página impresa y que contribuyen a la creación del proceso signifiante”. Sin embargo, el análisis no se ciñe a lo estipulado e inicia una consideración acerca de los “núcleos unificadores” que establecen una unidad entre los diversos capítulos de *Farabeuf*..., estudio que correspondería a otro nivel narrativo como el semántico en donde se recuperan los significados que organizan la totalidad del texto, pero no a un nivel de la escritura y en una “dimensión visual”. Posteriormente Jara señala algunos de los recursos grafemáticos que utiliza Elizondo en su escritura como el paréntesis (al que llama “marcador parentético”), la letra cursiva, las comillas, los puntos suspensivos, etc. Estos signos permiten una mayor relación intratextual entre los elementos del relato.

Una de las conclusiones a las que accede Jara es: “*Farabeuf o la crónica de un instante* es un texto narrativo, cuya escritura se agota en su inscripción, en él nada sucede si no es el hecho mismo de estarse escribiendo, de

estarse leyendo. En el juego casi inagotable, y casi agotador, de las conjunciones y disyunciones de elementos; la autorreflexividad y el carácter ambiguo del hecho literario se revelan como los rasgos fundadores del acto sémico a que da lugar la inscripción". Estos dos rasgos que señala el autor —la autorreflexividad y la ambigüedad— como parte final de su agotador análisis, son, ni más ni menos, las características de todo mensaje artístico, como se dijo anteriormente.

Pese a que René Jara pretende hacer pasar su ensayo por un estudio literario objetivo y sustentado en una metodología estricta, es precisamente este aspecto de su trabajo el que queda más confuso por falta de una sistematización en la exposición temática del análisis y sobre todo por no definir con exactitud los sustentos teóricos en los cuales basa su estudio. Baste con mencioinar la exhaustiva bibliografía que el autor proporciona sobre aspectos teóricos, pero en la que incluye a autores de diversas tendencias metodológicas.

Contribuye también el abuso de términos aparentemente propios del análisis estructural, pero que en muchos casos son mal empleados por el autor y mal traducidos como por ejemplo, para referirse al argumento del relato dice: "construirán el *sujeto* o *plot* del texto narrativo", el "sujeto", en este caso es la transcripción de la palabra francesa *sujet* y para aclarar el término se utiliza otra en inglés que es *plot*, pero jamás se indica que corresponde al argumento de la narración, de acuerdo con la teoría del relato de B. Tomachevski.

Bertha Aceves T.