



Universidad Nacional Autónoma de México

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

TRADUCIR LO TRADUCIDO: LA ALTERIDAD EN IMÁGENES DEL  
INDÍGENA Y DE LA CIUDAD DE MÉXICO EN *AZTEKENSOMMER* DE  
CHRISTOPH JANACS

TRADUCCIÓN COMENTADA QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS ALEMANAS)

PRESENTA:  
ELVIRA ROSALES ABUNDIZ



ASESORA: DRA. UTE ILSE SEYDEL BUTENSCHÖN

CIUDAD UNIVERSITARIA

2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mis compatriotas y a los amigos austriacos.*

*A mi familia y a mi novio por todo su apoyo y  
cariño.*

## **Agradecimientos**

A mamá y papá, porque son un gran equipo y, a través de los años, han sabido trasmitirme valiosas enseñanzas. El amor y fe que depositaron en mí alimentó y fortaleció mi espíritu, sin duda alguna he llegado tan lejos gracias a ustedes. Me siento orgullosa de tenerlos como padres.

A Miguel, porque siempre has creído en mí y me haces ser mejor persona. Tu comprensión, paciencia y amor infinitos crearon un cálido refugio para mi alma en los momentos de mayor incertidumbre. Gracias por estar a mi lado, por darme fuerzas, por complementar mi ser. Eres el aliento que me da vida.

A Charly, porque despertaste en mí el amor por el conocimiento y las humanidades. Tus consejos y cariño me han levantado el ánimo más de una vez, invitándome a nunca rendirme. Verdaderamente, en lo bueno y en lo malo, has sido el mejor hermano del mundo. Agradezco a Diana y a Santiago que me proporcionaron horas de maravillosa distracción que refrescaron mis ideas.

A Ere, Kari y Matus quienes desde años han sido las mejores amigas, por ser como son y brindarme su amistad y cariño. Porque hemos crecido juntas y han sido parte fundamental de este proceso y de mi vida.

A mis colegas, pero más que nada amigos, Salvador, Tania, Edgar, Luis y Fátima, por las clases tan ricas en opiniones y por recorrer este camino intelectual juntos. Un agradecimiento especial a mi gran amiga Consuelo por ofrecerme tu amistad y compañía invaluable.

A mis profesores de carrera por mostrarme otros puntos de vista, por enseñarme la técnica, pero también por permitirme la práctica. Agradezco al sínodo, compuesto por la Mtra. Tercero, la Mtra. Prudencio, la Mtra. Haro y la Dra. Steenbock por su tiempo, observaciones e interés. Un especial agradecimiento a mi asesora la Dra. Seydel, quien supo guiarme, aconsejarme y enseñarme a disfrutar de la realización de este proyecto, sin su ayuda no habría podido hacerlo.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	<b>5</b>
<b>Capítulo 1. Teorías de la traducción</b> .....	<b>9</b>
1.1. Traducir poesía: ¿fidelidad o traición?.....	<b>11</b>
1.2. Traducir prosa: <i>Translation Studies</i> .....	<b>15</b>
<b>Capítulo 2. Relación literaria entre escritores en lengua alemana y México</b> .....	<b>18</b>
2.1. Poscolonialismo.....	<b>18</b>
2.2. Alteridad.....	<b>24</b>
2.3. Imagología.....	<b>28</b>
<b>Capítulo 3. El estilo literario</b> .....	<b>33</b>
3.1. Christoph Janacs y su literatura .....	<b>33</b>
3.2. Análisis literario .....	<b>34</b>
3.2.1. Poesía concreta .....	<b>35</b>
3.2.2. <i>Nouveau Roman</i> .....	<b>36</b>
3.3. Características particulares de <i>Aztekensommer</i> .....	<b>38</b>
<b>Capítulo 4. Comentario a la presente traducción</b> .....	<b>42</b>
4.1. Comentario a los poemas seleccionados .....	<b>43</b>
4.2. Comentario a los fragmentos en prosa seleccionados.....	<b>48</b>
<b>Verano Azteca (poemas y fragmentos escogidos)</b> .....	<b>52</b>
<b>Conclusiones</b> .....	<b>83</b>
<b>Obras Consultadas</b> .....	<b>85</b>

## Introducción

Mediante el presente trabajo pretendo develar y exponer las posibles complicaciones e implicaciones que la tarea traductora conlleva al enfrentarse a distintos géneros discursivos en un solo texto, por ejemplo: novela, cuento o poesía. También me propongo subrayar la importancia de la interpretación para el logro de una traducción más completa, ya que en el caso de los textos interculturales el autor ya ha realizado un filtro interpretativo frente a la cultura que describe. La novela elegida es *Aztekensommer* de Christoph Janacs, quien combina en dicha novela fragmentaria varios géneros literarios. Janacs es un autor poco conocido entre el público lector mexicano, mas no así en el ámbito académico, puesto que en esta misma universidad ha sido objeto de investigación y se han realizado algunas traducciones por estudiosos de la germanística y la filología: Adriana Haro, Marco Antonio Campos o Josefina Pacheco, entre otros.

A primera vista podría resultar un poco en contra de las expectativas la idea de traducir un texto sobre México, porque supuestamente la carrera de letras alemanas se enfoca en el estudio de las culturas de habla alemana. Sin embargo, no lo es en absoluto, ya que al contribuir a la comprensión de la imagen de México en el extranjero con esta traducción, no sólo se indagan los posibles caminos del traductor que se enfrenta a un texto en otra lengua, sino que además se exploran ejemplos de la concepción que tienen diferentes culturas entre sí. Para el traductor esto supone ya una barrera, puesto que se habla de su país, comprometiendo así de manera potencial la calidad de la traducción, debido a razones muy variadas desde las sentimentales (no querer traducir imágenes negativas de la propia patria), hasta epistemológicas (la imposibilidad de traducir metáforas o juegos de palabras, porque serían incomprensibles en la Lengua Meta), etc.

Pretendo también poner al alcance imágenes y realidades expuestas por algunos estudiosos, las cuales posiblemente el autor austriaco tomó en cuenta para construir a partir de ellas su propia representación de México. De manera que al llevar a cabo esta empresa procuraré unir y complementar arte y artificio para encontrar la traducción más fiel al original, en este caso en concreto al alemán y al español, pues Janacs utiliza ambos idiomas en la novela. De esta manera me propongo ampliar los espectros de investigación en cuanto a la relación literaria entre países de habla alemana y México.

Entre los principales objetivos de este trabajo, además del obvio de dar a conocer al autor austriaco a un público lector mexicano, se encuentran: identificar los distintos géneros que conforman esta novela y analizarlos de manera conjunta e independiente a la vez, para garantizar la unidad del

estilo a traducir sin arriesgar el sentido o la forma del texto. Analizar las imágenes del indígena y del pasado azteca descubiertos en coexistencia con la caótica Ciudad de México descritas por un extranjero. Identificar el impacto de la cultura extranjera en el personaje principal y explicar de qué manera afecta tanto la redacción como la estructura y puesta en intriga en la novela. Utilizar todos los medios posibles, que iré describiendo en el presente trabajo, para generar una propuesta de traducción que mantenga dichas imágenes sin arriesgar la forma o el contenido del texto.

Evidentemente, para realizar esta empresa, se requiere de un análisis profundo de la novela completa (poemas, notas de viaje, metarrelatos, etc). Recurriré a la corriente de *Translation Studies* o Estudios de Traducción y análisis gramático como apoyo teórico para la traducción de las secciones en prosa, mientras que para la traducción de poesía, no usaré teorías, sino más bien me referiré a ensayos de poetas y traductores que hablan de la traducción de poesía como experiencia. Me centraré en el poscolonialismo para analizar la obra, que por sus características se inscribe dentro de esta corriente. De igual manera me valdré de conceptos e ideas de la Literatura Comparada e Imagología para realizar el análisis de las imágenes de México presentes en el texto. Y posteriormente analizaré la obra desde el aspecto literario.

En el primer capítulo explicaré brevemente algunas teorías traductológicas de la corriente *Translation Studies* cuyo exponente más importante es James S. Holmes, así como algunos ensayos de traducción poética. Esto trata de explicar la manera en la que el texto de Janacs puede explorarse bajo estos marcos y, al tiempo, las diferencias al traducir los distintos géneros que componen esta obra. Debido a que el tema principal de los llamados *Translation Studies* es el estudio de la Traductología como ciencia antropológica y no sólo lingüística, me parece muy acertado aproximarme desde este ángulo a la traducción de un texto tan rico en cuestiones interculturales.

Por otra parte, en el segundo capítulo comentaré brevemente la relación literaria entre escritores en lengua alemana y México. Naturalmente explicaré el creciente interés por parte de los europeos en cuestiones exteriores a su continente y cómo se relaciona esto con *Aztekensommer*; para ello tomaré en cuenta los aportes de los estudios poscoloniales, sobre todo aquellos propuestos por Nair Anaya, quien se ocupa de la cuestión de América Latina y Edward Said, que aunque su fuerte es Oriente, la mayoría de sus ideas son igualmente aplicables a América Latina. De la misma forma retomaré la problemática de lo Uno (Europa) y lo Otro (América), propuesta por Tódorov como problema cultural de América, así como también la Imagología para explicar el concepto de Imagen y Alteridad y a su vez describir el tipo de imágenes con las cuales se representa al indígena mexicano y

el pasado azteca en coexistencia con el caos citadino contemporáneo. Para esto, me referiré a las imágenes de América Latina propuestas por Siebenmann y los conceptos de imagen señalados por Dyserinck.

Aprovecho este momento para señalar y justificar las decisiones tomadas respecto a la selección de poemas y fragmentos en prosa. Estas se deben a mi objetivo de observar las imágenes que se refieren al choque cultural en las problemáticas lingüísticas tanto dentro como fuera de la obra, así como también a mi intención de poner de manifiesto las características de la mirada extranjera sobre México. Elegí los poemas aquí traducidos, porque de acuerdo con mi lectura es en los poemas en donde más claramente se ve reflejada la problemática de la insuficiencia del lenguaje para asir la realidad ajena -tema esencial de la obra. Mediante la poesía, el autor es capaz de jugar con su propio idioma y de esa manera exteriorizar algo del torbellino ontológico y epistemológico que resulta de su confrontación con el Otro.

Los fragmentos en prosa, por otro lado, aunque también presentan esta característica, fueron escogidos ante todo, porque creo que el indígena ha sido marginado como sujeto, y la propia cultura mexicana parece haberlo obviado y no considerarlo más como un tema de importancia. Sin embargo, Janacs, bajo su mirada extranjera, nos ofrece la posibilidad de redescubrir estos elementos actuantes y partes esenciales de la historia mexicana; quizá al ser vistas desde otra perspectiva, si así lo queremos, pueden ser asumidas como parte de nuestra identidad.

En el tercer capítulo, explicaré brevemente quién es Christoph Janacs, describiré su interés por México y aclararé cuáles son algunas características propias de su literatura en general. En cuanto a la poesía señalaré los rasgos que comparte con la poesía concreta, cuyo auge en la literatura en lengua alemana tuvo lugar en los años 60 y 70 con autores como Ernst Jandl, Gerhard Rühm, etc.; para los fragmentos narrativos, en cambio, señalaré los rasgos del estilo *Nouveau Roman* que compaginan con la obra. Todo lo anterior para lograr un panorama lo más completo posible de la novela que en este caso es nuestro objeto de estudio.

En el cuarto capítulo reflexionaré sobre los problemas que surgen al traducir un texto como éste, entre los cuales los más destacables son: mantener el ambiente místico y caótico propuesto en el texto, la elasticidad gramatical de la Lengua Origen a lo largo de toda la obra, la inserción de palabras en español en el texto mayormente en alemán, palabras en español con errores de ortografía, entre otros. En esta sección me propongo aclarar aquellas situaciones especialmente complicadas durante la

traducción, describo las soluciones dadas y las razones por las cuales se llegó a ellas. Después de haber explicado las dificultades y decisiones tomadas, en el siguiente apartado presentaré mi propuesta de traducción con las notas a pie que considero necesarias para explicar mis decisiones en los casos que lo ameriten.

Y, por último, apuntaré mis reflexiones finales sobre el presente trabajo y sobre la importancia de poner las imágenes aquí seleccionadas al alcance de todo aquel que se interese por México y su relación con países de habla alemana. La traducción de esta novela (aunque sean sólo fragmentos) significa un acercamiento no sólo a la cultura y pensamiento austriacos, de por sí interesante, sino también significa un acercamiento a la cultura mexicana, en el sentido de que la imagen que otros tengan del país, nos guste o no, también forma parte de la identidad del mismo. Y, de ser una buena traducción, resultará en un extrañamiento parecido, mismo que culminará en la semilla de la curiosidad por aprender más sobre ambos países y culturas, lo que, sin duda, es positivo, ya que al mismo tiempo significa cimentar un puente intercultural entre naciones. Verse a sí mismo en los ojos del Otro.

## Capítulo 1. Teorías de la traducción.

Definitivamente no existe un método o teoría que en sus especificaciones maneje leyes absolutas para la tarea de traducir. Es bien sabido que los métodos por lo regular son prescriptivos y no se proponen resolver todos los problemas que puedan surgir al momento de traducir un texto determinado, más bien generan límites y barreras sobre lo que no hay que hacer. Mi intención, por el contrario, es retomar ideas tanto de autores que parten de la práctica, como de postulados teóricos que sirvan a modo de inspiración al momento de determinar cómo traducir un texto.

En general, las decisiones tomadas cuando se traduce provienen más bien de la intuición y la subjetividad, por eso es que un texto puede tener tantas traducciones como traductores; sin embargo, me parece que el conocimiento teórico es necesario, porque éste señala cuestiones que uno puede pasar por alto y que si bien no son del todo necesarias, sí es conveniente estar al tanto de ellas para realizar un buen trabajo; por ejemplo, el análisis histórico literario entre las culturas que se traducen, más aún si se trata de un texto intercultural.

Para los géneros que conforman este trabajo hay cuestiones generales y particulares que requieren una explicación más profunda y específica, por lo tanto he decidido explicar de manera rápida las cuestiones generales de toda traducción y a continuación dividir este apartado entre las teorías recogidas para traducir poesía, por un lado, y prosa, por otro. Es necesario aclarar que para explicar mejor la traducción de poesía hago uso de los testimonios e ideas de autores y traductores como Robert Bly, Fabio Morábito o Verónica Zondek, que se han recopilado en diferentes artículos, mismos que pueden servir de guía para llevar a cabo esta tarea. Mientras que para la traducción de prosa me centro más en los *Translation Studies*.

De acuerdo con lo antes señalado, existen problemas generales a los que todo traductor se enfrenta cuando va a traducir cualquier texto, esto lo explica puntualmente Carlos López Beltrán en su ensayo *Un juego de equilibrios. Algunas notas sobre la traducción literaria*<sup>1</sup>, retomando lo expuesto a su vez por Douglas R. Hofstadter en el ensayo *Translator, trader*. Según López, Hofstadter describe algunas paradojas que el traductor debe resolver ante cualquier traducción, a saber:

- a) La lengua equivocada.
- b) El lugar equivocado.

---

<sup>1</sup> López, Carlos, “Un juego de equilibrio. Algunas notas sobre traducción literaria”, *Cartapacios. Periódico de Poesía*, México, UNAM, No. 45, s/a.

- c) La sospecha del texto.
- d) Una transculturación sutil y delicada.

La primera se refiere a que el estilo de un texto depende mucho del uso que el autor haga de su lengua, como es el caso de algunos poemas en lengua criolla de las islas del Caribe que hacen uso de la hibridación de lenguas para generar sonidos y sentidos que sólo pueden comprenderse en ese idioma. En *Azteksommer* se encuentran algunos juegos de palabras que no pueden ser traducidos en español, por ejemplo.

La segunda trata acerca de los modismos, las expresiones idiomáticas y coloquiales, porque éstas son producto de cuestiones muy particulares del lugar y del momento histórico y cultural en donde surgieron. No son fáciles de traducir, porque incluso pueden ser exclusivas de determinado sitio o región, como el “chido” mexicano. En la novela en cuestión a algunos personajes incidentales que venden mercancía como chicles, se les oye una cantaleta pregonando precios de mil pesos, esto sólo puede entenderse en el contexto mexicano en el que la moneda tenía 3 ceros más. De esto inferimos que la novela fue escrita en los años 80 o principios de los 90, a pesar de que fue publicada en 2001.

La tercera se refiere a los problemas que ocurren al momento de traducir un texto con demasiada exactitud, confiando también en los falsos amigos. Hofstadter, en palabras de López, sugiere buscar combinaciones semánticas que denoten el mismo sentido. La distancia lingüística entre el alemán y el español propicia que la incidencia de falsos amigos no sea frecuente; sin embargo, el uso de equivalencias “ya hechas” puede llevar al traductor a cometer faltas en su propia lengua o el idioma destino.

Y, por último, la cuarta trata acerca del problema que surge ante las traducciones “precipitadas”, en las cuales se hace un vaciado de una cultura a otra, de un idioma a otro sin tener cuidado de hacer esta aproximación de manera sutil o delicada. Para este efecto, los textos que se han consolidado como un referente en la literatura universal o de la cultura a la que se traduce pueden transformarse en un obstáculo reductor de posibilidades de traducción para otros textos; o bien, las traducciones canónicas -por llamarlas de algún modo- podrán ser usadas como guía para la traducción de textos provenientes de la misma cultura o época, aunque sean de diferente autor. En cualquier caso, es aconsejable tomar en cuenta que una traducción siempre implica el encuentro entre dos culturas y no importan sus respectivos referentes culturales, el acercamiento debe ser lo suficientemente sutil para no desorientar al lector.

Los puntos anteriores refieren problemáticas que se presentan en mayor o menor medida en todo proceso de traducción, puesto que un texto siempre es producto de la subjetividad que se vive dentro de un contexto histórico, social y cultural. Teniendo en mente esto, procedo a explicar las bases teóricas.

### **1.1. Traducir poesía: ¿fidelidad o traición?**

Indiscutiblemente uno de los dilemas al que nos enfrentamos como traductores es el de la fidelidad. Es difícil decidir qué tan fiel o no ser a un poema o en qué aspectos serlo y en cuáles no, por eso es que se habla de traición. La tarea del traductor está destinada a jamás ser perfecta, porque además de ser una cuestión subjetiva (el traductor tendrá que tomar decisiones individuales que nadie más puede tomar), no se puede reproducir exactamente igual un texto que fue escrito en una lengua en otra. Las cuestiones gramaticales, fonéticas y visuales varían de cultura a cultura, por eso es que no se puede traducir un poema y pretender generar el mismo efecto poético en los lectores que el original.

Hablar de traición no necesariamente tiene que ver con traicionar al texto que traducimos, como muchos de nosotros (principiantes) pensamos, pues estamos temerosos de alejarnos demasiado del original y que nuestra traducción no refleje al autor o su pensamiento. No se nos ocurre que un poema es, como afirmó Paul Celan (1958) en su discurso de Bremen: una carta en una botella lanzada al mar, con la esperanza de arribar a una orilla<sup>2</sup>. Es decir, que un poema es un mensaje lanzado a la inmensidad del mar de lecturas y que sólo existe la esperanza y no la certeza de que, en efecto, llegue a ser comprendido. Por lo tanto, el traductor, porque es lector también, es arrogante al pensar que puede recoger todo aquello que el poeta quiso expresar. Así que, como el poeta, sólo puede contentarse con la esperanza de que la decodificación (o traducción) del mensaje (o poema) sea lo más parecido al original, pero sin atarse ni restringirse a la verdad que supone.

Además de las cuestiones antes mencionadas, ocurre que cuando se traduce un poema apegándose demasiado al original, se pierde de vista el destino, olvidando que hay un público lector expectante que desea leer en la comodidad de su propio idioma, aunque por lo regular el traductor no se preocupa por ser fiel a la Lengua Meta (LM), que casi siempre es el idioma materno, pero por la confianza que el lector deposita en él, debería hacerlo.

---

<sup>2</sup> Gola, P. trad. "Discurso de Bremen de Paul Celan", *NOMBRES Revista de Filosofía*. No.3, 1993. [En línea].

A continuación explico una serie de pasos que el poeta y traductor Robert Bly<sup>3</sup> describe en su ensayo *The Eight Stages of Translation* a modo de consejos para la traducción de poesía. Ésta es la metodología que apliqué para la traducción de los poemas; sin embargo, quiero aclarar que simplemente se trata de una guía del proceso de traducción y de ninguna manera es, o fue en la práctica, inflexible. Únicamente menciono de forma breve de qué trata cada uno de los pasos y su posible aplicación a los poemas de *Aztekensommer*:

1. Se sugiere hacer una versión literal, o sea “palabra por palabra”, sin preocuparse por problemas gramaticales en la LM. Por lo tanto es normal notar los primeros inconvenientes en el género, artículo, sintaxis o longitud de las palabras y oraciones que conforman el poema. En efecto, la traducción literal ayuda a obtener el primer bosquejo de lo que será cognitiva, visual y auditivamente la versión en la LM del poema a traducir, cuestiones de suma importancia en todo poema, pero más aún en la poesía de Janacs debido a su notable visualidad, en cuanto a la distribución de los versos en cada página.

2. Trata de encontrar el significado del poema o lo que suele llamarse fondo. Es conveniente hacer preguntas respecto a las posibles interpretaciones de las distintas figuras retóricas propuestas en el poema. En este punto podemos recurrir a otras fuentes donde se haya analizado el poema en cuestión e inclusive pedir la opinión de colegas literatos. Es importante ir más allá del mero significado de las palabras y ver el conjunto; en el caso de *Aztekensommer* ese conjunto consta de todos los elementos del poema (metáforas, ritmo, visualidad, etc.), pero también de la trama novelística.

3. Reescribir el primer borrador y rescatar los significados encontrados tratando de alcanzar una nueva versión, pero esta vez respetando la LM. Éste no será el resultado final, sino una aproximación que promueva la gramática del idioma al que se traduce, el español en este caso. Este paso resulta difícil, sobre todo en poesía alemana, pues los cambios necesarios a los que se someten la sintaxis y los géneros a menudo parecen destrozar un poema, cuando se trasladan a un idioma con reglas tan disímiles como el español. Bly incluso habla sobre una resistencia de los traductores principiantes a no cambiar el orden de las palabras<sup>4</sup>. En este caso, se procuró respetar la LM sin arriesgar mucho la visualidad de los poemas o su fondo.

---

<sup>3</sup> Bly, Robert, “The eight stages of translation”, en: *The Kenyon Review*. Vol.4, No.2, Gambier, Kenyon College, 1982.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 73.

4. En esta etapa se hace énfasis en lo que Robert Bly llama *spoken quality*<sup>5</sup>. Es decir, la cualidad del idioma de ser hablado, que como sabemos, es diferente del escrito. Y es que a pesar de que un poema se escribe, se escribe con la finalidad de que sea leído en voz alta. Probablemente este punto no aplique tanto a poemas antiguos, según mi parecer, porque Bly insiste en que el lenguaje actual escrito debe ser más oralizado, aunque tampoco de tipo coloquial o de las calles<sup>6</sup>. Sin embargo, si traducimos un poema del siglo XVII con frases de la época actual, quizá le quitemos dramatismo o pompa, que tal vez no tuvo en la época en que fue escrito, pero que al día de hoy colectivamente sí se le atribuye. Afortunadamente para mí, en *Aztekensommer*, por su estilo, se utiliza un lenguaje oralizado en el libro en general. Y, aunque los poemas no dejan de tener peculiaridades respecto del lenguaje, es posible llevar a cabo esta etapa como la sugiere Bly, porque corresponde al estilo de Janacs.

5. En este punto se sugiere concentrarse en el estado de ánimo del poema o lo que suele llamarse tono. Es importante escuchar muy bien el poema, las sílabas y los sonidos colectivos de las palabras para intuir el tipo de sentimientos que éste lleva. Bly habla de dos tonos en cada lengua: uno alto y otro bajo. El alto se asocia más a lo dignificado, elaborado y, por así decirlo, noble. Mientras que el bajo habla más de lo sensual, lo intenso y emocional<sup>7</sup>. En el caso de los poemas de *Aztekensommer* se utiliza el tono bajo del que habla Bly: las emociones que prevalecen son la confusión, la desorientación y la nostalgia. Este fenómeno es evidente por el uso de palabras como *zögernd*, *ablösen*, *Schmerz*, *vergessen*, pasado, *Ruinen*, etc.; pero también por la brevedad y fragmentariedad de los mismos, así como del ritmo, que nos ocupará en el siguiente punto.

6. En esta etapa se habla del ritmo del poema, donde el autor subraya que éste y su análisis son muy diferentes de la métrica, incluso Bly cita a Robert Hass, poeta estadounidense: “I have already remarked the meter is not the basis of rhythmic form”<sup>8</sup>. Descubrir el ritmo de un poema sólo puede hacerse recitándolo. La mayoría de los poemas en *Aztekensommer* guardan un ritmo cadencioso y de repetición que los envuelve de una circularidad palpable; o bien, por el contrario son poemas fragmentarios, pero que no dejan de llevar cierto ritmo.

7. En este punto Bly sugiere dar a leer nuestro borrador a un lector cuya lengua materna sea la Lengua Origen (LO), pues éste notará errores que nosotros no podemos ver no sólo por estar inmersos en el proceso de traducción, sino también por el idioma mismo, ya que no podemos aprender un idioma

---

<sup>5</sup> Íbid. p. 74.

<sup>6</sup> Íbid. p. 75.

<sup>7</sup> Íbid. p. 78.

<sup>8</sup> Íbid. p. 83.

al mismo grado que un nativo. Efectivamente, la variación en la acepción de las palabras puede ser un factor clave para un poema que creíamos decía otra cosa. En *Aztekensommer*, se debe estar atento a esto, ya que Janacs hace uso de las palabras y sus raíces para explotar el número de significados que encierra el origen de una palabra.

8. Por último, es necesario revisar y comparar todos los borradores entre sí, ya que se podría haber traducido de cierta manera un verso que en principio parecía incorrecta, pero que a pesar de ello se amolda a la versión final. De ser posible, también ayudará el ver cómo otros colegas han resuelto las mismas inquietudes que surgieron durante el proceso de traducción. Y me permito añadir que comparar la versión final de una traducción propia con la hecha por otro traductor debe ser el último paso, nunca sin haber hecho esa autorrevisión de borradores y sólo hasta estar satisfechos con el trabajo hecho por uno mismo, a manera de autoevaluación. En el caso de la descripción del presente trabajo sólo tomé en cuenta mis propias versiones; sin embargo, al final de todo el proceso y a modo de material comparativo utilicé también una traducción de Marco Antonio Campos del poema “Tepito”.<sup>9</sup>

Para llevar a buen fin los pasos aquí abreviados, el traductor de poesía debe ser crítico respecto a la fidelidad, ya que ésta muchas veces confunde al traductor y esto resulta en lo que Morábito llama hibridismo curioso (de índole metafísico)<sup>10</sup>, que se refiere a la creación de una tercera lengua producto de la LO y la LM que es permisiva y difusa e incluso resulta incomprensible. El mismo Morábito advierte de la excesiva primacía que se le otorga a lo semántico antes que a lo fonético y sugiere arriesgarse más, como el título de su ensayo señala: “Olvidar el original” resulta en no obsesionarnos con él, ya que “la traducción [...] admite la imposibilidad de obtener una copia absolutamente fidedigna del original, y sólo confía en poder recordar este último con la máxima adherencia”.<sup>11</sup>

Después de asumir todo esto, la tarea de traducir poesía se dibuja como un arduo compromiso con el poema y con el lector potencial, ya que se traduce para quien no conoce la LO. Sin embargo, como motivo de aliento las palabras de Zondek nos indican que estamos en el buen camino: “Todo lenguaje es un saco de problemas. Mientras más de ellos reconozcamos en el poema a traducir, más

---

<sup>9</sup> Janacs, Christoph, *Die Ungewissheit der Barke/ La barca sin certidumbre*, Salzburg-Wien, Arovell. Héctor Orestes Aguilar, Marco Antonio Campos, Javier García-Galiano, Alessandra Illoldi, Christoph Janacs (trads.), 2008

<sup>10</sup> Morábito, Fabio, “Poesía y traducción I: Olvidar el original.”, *Cartapacios. Periódico de Poesía*. México, UNAM. No. 35, s/a, p. 3.

<sup>11</sup> *Ibid.* p. 1.

rica y fértil será la traducción. El no ver dificultades y por lo tanto no traducirlas, sí que es un problema”.<sup>12</sup>

Por lo tanto, la traducción de poesía es un acto de traición más que de fidelidad, puesto que como en todo poema se trasgrede de una u otra manera el lenguaje, también en la versión traducida la LM debe ser trasgredida en la manera más parecida al original. No sin olvidar que un poema se compone de factores semánticos, fonéticos, métricos, contextuales, sintácticos y emocionales, por lo cual es casi imposible trasladar todas esas características a la LM al mismo tiempo y en la misma intensidad que el poema original, así que se debe confiar más en el sentido estético que en el teórico.

## 1.2. Traducir prosa: *Translation Studies*

Desde tiempos inmemoriales se ha necesitado de la traducción, pero eran los escritores, teólogos y filósofos (Cicerón o Martin Luther, por ejemplo) quienes se encargaban de la traducción de textos. La traducción como objeto de estudio teórico, a pesar de existir evidencia de ensayos antiguos en torno a ella –como el famoso *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* de Schleiermacher–, tuvo su verdadero origen en el siglo XX. Sobre todo gracias a los estudios lingüistas del formalismo de Jakobson, porque en sus propuestas<sup>13</sup> se habla de distintos tipos de traducción (intra lingual, interlingual e intersemiótica), lo cual evidenciaba que existía un amplio campo de estudio en la traducción, la cual siempre había estado supeditada a la literatura o a la lingüística.

El principal objetivo de los *Translation Studies* o Estudios de Traducción es “observar la realidad, que no es otra que las obras traducidas, describirla y explicarla y, a ser posible, formular leyes sobre el comportamiento traductor”.<sup>14</sup> Dicho de otro modo, si bien el texto resultante de un ejercicio de traducción, como el que aquí pretendo exponer, aspira a ser el objeto de estudio de estas teorías, me parece oportuno retomar algunas de las ideas principales que estos teóricos han propuesto, para comprender el por qué del análisis que muestro en los capítulos sucesivos.

En 1972, James S. Holmes contribuye a la formación de la Traductología con su ensayo *The name and nature of translation studies* presentado en un congreso de lingüistas en Copenhage. Realmente no fue sino hasta finales de los 70 que la disciplina comenzó a tomar un rumbo más definido, lo cual coincide también con el surgimiento de la escuela alemana de la *Skopostheorie*, cuya

---

<sup>12</sup> Zondek, Verónica, “Traducir poesía: puntos para barajar.” *Cartapacios. Periódico de Poesía*. México, UNAM. No. 39, 2011, p. 3.

<sup>13</sup> Jakobson, Roman, *On linguistic Aspects of Translation*, 1959.[En línea].

<sup>14</sup> Moya, Virgilio, *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2004, p. 123.

representante más prominente es Katharina Reiß. Ambas escuelas teóricas comparten ciertas propuestas que resultan útiles para la traducción que aquí interesa, a saber: el énfasis en la importancia de la cultura meta, el *skopos* u objetivo de la traducción, la relevancia de los contextos tanto de partida como meta, entre otros. Lo interesante de estas propuestas es precisamente el énfasis que adquiere la cultura meta, puesto que el enfoque teórico hasta ese momento colocaba al original en una especie de pedestal inamovible, mientras que este enfoque se concentra en el sistema (literario) meta.

En cuanto a los valores lingüísticos de cada idioma, Holmes sabe que no existen las equivalencias, por lo que prefiere hablar de *translation matching*, ya que la “equivalencia” supone que hay un término que significa exactamente lo mismo en una lengua que en otra y eso es imposible, porque las ideas de una cultura a otra varían, así como los conceptos y términos. Al admitir la imposibilidad de una equivalencia, Holmes obvia también la imposibilidad de seguir privilegiando al Texto Origen (TO): “el original (un territorio) no tiene un significado claro y preciso, que no dice siempre y a todos lo mismo (diferentes mapas), aunque lo diga siempre con las mismas palabras”<sup>15</sup>. O sea, propone en cierto grado “traicionar” al original en pos del lector meta, lo que apoya mi explicación en el inciso anterior sobre la traducción de poesía.

Otro punto fuerte e interesante de los Estudios de Traducción, que me parece de suma importancia resaltar para los propósitos de este escrito, es el de reconocer el mérito del traductor como intermediario y reconocer las decisiones que éste debe tomar como producto de su comprensión individual que está mediada por cuestiones personales, pero también por sus conocimientos de ambas lenguas y culturas. Para la traducción de las secciones escogidas de *Aztekensommer* considero que seguir algunas de las propuestas de los Estudios de Traducción, sobre todo aquellas que refieren a una traducción más enfocada en el lector meta, puede ser beneficioso para el resultado. Manteniendo siempre el énfasis en que ambas lenguas y ambas culturas son igual de importantes para la tarea traductora.

En primer lugar, me parece crucial hacer un análisis cultural y literario sobre la relación de los escritores en lengua alemana con México; ya que, a mi parecer, la forma y contenido del texto se relacionan con cuestiones de la alteridad expresada desde una mirada extranjera. Aunado a esto está la posibilidad de que se escribiese una novela de este tipo y temática, lo cual tiene que ver con el surgimiento del poscolonialismo. Luego, evidentemente, están los conocimientos literarios y lingüísticos, mismos que son aplicados para realizar un análisis de la poesía, la novela y los cuentos

---

<sup>15</sup>Ibid. p. 135.

que se manejan en el libro, para, finalmente, aplicar estos conocimientos a la interpretación y traducción del texto. Es evidente que por tratarse de una cultura y lengua ajenas a la mía necesito, como traductora, hacer esta investigación previa, puesto que el bagaje cultural mexicano es inherente a mí, pero no así el austriaco.

Sin embargo, existe un punto que es el más importante: mantener un mismo método durante la traducción de una obra completa es prácticamente imposible, por lo que a pesar de que los postulados de estas teorías son convenientes para la novela en cuestión, tampoco quiere decir que sean los únicos o que respetaré a pie juntillas cada una de sus sugerencias, sino que han de ser utilizados dependiendo del caso; por ejemplo, utilizar de manera relajada la simplificación de conceptos en la traducción para asegurar la comprensión por parte del lector meta, propuesta que defienden sobre todo los funcionalistas como Lefevere y Bassnett.

Por otra parte, me interesa mucho la recepción por parte del público al que me dirijo (el mexicano), porque por lo regular las opiniones de los extranjeros y sobre todo de los europeos nos parecen como provenientes de una cultura “superior” y por lo mismo solemos percibir las impregnadas de un tono paternalista. Pero mi intención al traducir parte de esta novela es contribuir a borrar este estigma y ofrecer una versión austriaca del México actual al resto de los mexicanos, porque me parece que ésta es tan imparcial y apegada a la cotidianeidad mexicana, que es una oportunidad para que los mexicanos podamos vernos y reconocernos bajo el filtro que supone la mirada austriaca que nos mira.

## Capítulo 2. Relación literaria entre escritores en lengua alemana y México

Sin duda alguna nos enfrentamos a un texto cuya más notable peculiaridad es tratarse de una novela sobre México narrada por un extranjero: un austriaco. Primero que nada es sumamente importante aclarar que Janacs no es el primer autor en lengua alemana que escribe sobre México, ya antes (casi 3 siglos) Alexander von Humboldt había descrito parte de nuestra riqueza natural; o Heinrich Heine escribió su famosísimo poema *Vitzliputzli* (aunque sin conocer México); o, un poco más adentrados en el siglo XX, Anna Seghers, exiliada, escribió algunos cuentos con temática mexicana; inclusive, si queremos buscar autores que hablen de lo mexicano, de los indígenas o del pasado azteca un poco más al estilo de Janacs, también los hallaremos: B. Traven y sus cuentos de indígenas; e incluso escritores posteriores como Stefan Wimmer con *Der König von Mexiko* (2008) o Airen con su novela *I am Airen man* (2010), son buenos ejemplos.

Con lo anterior simplemente quiero dejar en claro que el tema de la alteridad como materia literaria no es para nada nuevo, así como tampoco es para las letras alemanas que uno de sus autores se ocupe de la cuestión mexicana. Sin embargo, me parece interesante señalar y comprender las particularidades del tipo de representaciones que construye Janacs sobre los indígenas mexicanos en la actualidad y del caos urbano de la Ciudad de México a partir del pasado prehispánico del país. Como es propio de la Imagología, me concentro en los estereotipos, imágenes, imagotipos y en los clichés que Janacs utiliza para representar la cultura mexicana. De igual manera es de suma importancia describir los posibles orígenes e influencias de estas representaciones y entender un poco más acerca de las posibles razones que el autor tenía para manejar estas imágenes, para así comprender mejor la obra y con ello lograr una recepción y traducción integrales.

### 2.1. Poscolonialismo

En un principio aquello que se conocía como “estudios poscoloniales” se refería exclusivamente a las naciones que en algún momento fueron colonias de Gran Bretaña; sin embargo con el tiempo otras naciones, antiguas colonias de diferentes imperios, comenzaron a expresar preocupaciones similares (idioma propio, identidad, tradiciones y costumbres mestizas), cuyo estudio fue tratado bajo la misma nomenclatura. Debido a esto, Nair María Anaya Ferreira prefiere definir a la corriente de pensamiento llamada Poscolonialismo como “el conjunto de prácticas discursivas (literarias, teóricas y críticas) y estrategias culturales que responden al fenómeno del imperialismo europeo que culminó en el siglo

XIX y al proceso independentista que, a partir de 1947, condujo a la disolución de los grandes imperios coloniales”.<sup>16</sup>

Su inicio se vio desatado por la gran destrucción consecuyente de la Segunda Guerra Mundial, catástrofe política que mermó las capacidades de los países europeos para mantener el poder sobre varias de sus colonias. De igual manera, después de dicha guerra, la distribución del mundo en occidente industrializado, el bloque socialista y el tercer mundo, contribuyó a la diferenciación entre naciones y por tanto a la búsqueda *independiente* de una identidad propia. Entonces se le ofreció atención pública a temas como la esclavitud, la raza y el mestizaje, las lenguas de los imperios, la recuperación de las culturas autóctonas, etc. Y, como puede observarse por la enorme variedad de temas y formas de expresión de los mismos, el término “poscolonial” se utiliza como un intento de clasificar el enorme corpus literario que responde a estas cuestiones.

La posibilidad del poscolonialismo no nada más se vio favorecida por el conflicto bélico y la inevitable independencia de las colonias, sino también por “la emergencia de nuevos campos de investigación intelectual (estructuralismo, posestructuralismo, feminismo, posmodernismo, deconstrucción)”,<sup>17</sup> con lo cual el canon occidental dejó de ser el único modo de expresión artística y, por tanto, el interés por nuevas formas se acrecentó aceleradamente, incluso en otras regiones, no necesariamente europeas. Así se ven cuestionadas no sólo las manifestaciones artísticas convencionales europeas, sino también las tradiciones y la relación de las colonias respecto a Europa.

La paradoja más interesante resultado de esta confrontación, que por primera vez realizaron las naciones colonizadas en la década de los 80, es la del lenguaje. Puesto que en la tradición europea –y, por supuesto también en la austriaca, que es la que aquí nos interesa- el lenguaje es la clara representación de la identidad propia y del mundo o nación al que se pertenece, la posibilidad para las naciones independizadas de representar una identidad precisamente *independiente* se volvía una tarea imposible. El comentario de Anaya es muy relevante respecto a este conflicto: “Algunos autores cargan, literalmente, con la culpa de escribir en la lengua imperial”.<sup>18</sup> Sin embargo, la respuesta que algunos de ellos encontraron para liberar dicha culpa o manifestar su identidad fue el uso coloquial de la lengua. De tal manera que si los autores de dichas naciones independientes se veían obligados a usar la lengua imperial, sería con las modificaciones de la región de los colonizados.

---

<sup>16</sup> Anaya Ferreira, Nair M., “Tramas y trampas del poscolonialismo”, en: *Ensayos sobre poscolonialismo y literatura*, México, UNAM, 2008, p. 11.

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 15.

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 17.

Por lo tanto se observa que la cuestión de los estudios poscoloniales no sólo se centra en la ratificación de una identidad independiente de las naciones colonizadas, sino también en la lucha por el reconocimiento de la igualdad por parte de los europeos. El problema de la mirada europea es que durante siglos se constituyó como supuesta superioridad, reforzada una y otra vez desde el descubrimiento de América (y de hecho desde mucho antes con los primeros contactos con otros continentes). A continuación explico de manera cronológica esta situación, pero muy *grosso modo*.

En el siglo XVI, durante las exploraciones en el llamado “Nuevo Mundo”, los primeros viajeros y colonos preconcieron imágenes a partir de otros viajes anteriormente hechos por viajeros europeos a regiones orientales, que era la única referencia de la otredad que tenían en la época. Lo que se buscaba era describir las colonias y sus habitantes como seres inferiores (salvajes). Sin embargo, las primeras reacciones sobre todo a las prácticas religiosas de los nativos fueron de espanto, pues los españoles estaban seguros de que los indígenas adoraban al demonio. De manera que, y a pesar de su temor, utilizaron dicha creencia para justificar la imposición de tradiciones religiosas. Inclusive Bernardino de Sahagún con su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, una representación sin duda humanista, buscaba comprender y acercarse a los indígenas para facilitar la imposición –surgida de un espíritu paternalista con miras a “salvar” almas indígenas, pero imposición al fin– de la religión católica, misma que respaldaba, por interés, la imagen de Europa como el continente privilegiado, elegido y dotado del poder de expansión de la cristiandad hacia el resto del mundo.

Lo que comenzó como fe ciega en el progreso europeo, en el siglo XVII se convirtió en fe depositada en las tierras “vírgenes” (América) debido a la decadencia de la sociedad europea de la época, en especial la decadencia del imperio español. Por lo tanto América aparecía como sitio donde cabía la esperanza de comenzar una nueva civilización con las más altas y mejores virtudes del hombre europeo. Surgen así las ideas utópicas, describiendo la perfección desde un punto de vista cristiano-católico, con tradiciones y expectativas de una sociedad ideal para los estándares europeos. América entonces no sólo fue un repositorio de fantasías y temores a lo desconocido, sino que también tomó el carácter de paraíso terrenal.

Sin embargo, las noticias que llegaban de España al resto de Europa eran más bien distantes del ideal imaginado, por lo cual en el siglo XVIII la imagen de Europa y sus habitantes como “superiores” volvió a cobrar sentido, ya que a los indígenas se les exigía seguir al pie de la letra las tradiciones de la corona española y éstos se negaban a aceptar la imposición colonial en un cien por ciento. Debido a esto se corrió el rumor de que los autóctonos eran flojos, tramposos, tontos y que se negaban a

progresar. De pronto las características negativas se agolpaban alrededor de ellos y era más evidente que el nuevo continente “necesitaba” de Europa para salir adelante y por tanto ahora había una justificación no sólo para la evangelización, sino también para la esclavitud.

Por último, en el siglo XIX surgió una visión aparentemente más amable debido a los movimientos independientes de toda América, a estas naciones independizadas se les llamó “jóvenes naciones”, lo cual a pesar de sus connotaciones positivas, también conlleva la más pesada de ellas: la inexperiencia, la ingenuidad y la supuesta falta de voluntad suficiente para alcanzar el progreso. Lo cual sigue (aparentemente) afirmando, como en los siglos anteriores, la idea de la superioridad indiscutible de Europa; en este caso de forma casi paternalista.

He tratado de resumir y explicar la relación entre Europa y América en el periodo de la conquista (del siglo XVI al XIX), describiendo la transformación de las ideas de superioridad infligidas a América por parte del poder imperial desde el momento en que fue descubierta. Esto parece demostrar la evidente relación entre Europa y América que la tradición europea se ha encargado de subrayar: superioridad e inferioridad respectivamente. Como Said (él se refiere a la cuestión de Oriente, aunque igualmente poscolonialista) señala, ha sido una relación de opresor y oprimido, donde el oprimido no tiene libertad de expresión ni de pensamiento o acción, y el opresor pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre el Otro.<sup>19</sup>

Con la oportunidad de reflexionar sobre las cuestiones “de la periferia”, en la actualidad autores de los países colonizadores también se han dado a la tarea de observar más allá de los límites de su propia cultura con ojos más abiertos que los de sus antiguos compatriotas, éste es el caso de las novelas de viajes, un género nada nuevo, en el que se ha rescatado la imagen del europeo como explorador de regiones exóticas; tanto es así que el fenómeno de América como lugar de utopías se repitió en el siglo XX después de la Segunda Guerra Mundial, lo cual explicaré mejor en el siguiente apartado.

Alemania y Austria han resultado naciones menos participativas de las cuestiones colonizadoras en América Latina, Asia y África, aunque en parte esto pueda explicarse con las invasiones napoleónicas de las cuales el territorio de Alemania (Prusia) y de Austria (el Imperio Austro-Húngaro) fue objeto. Preocupados en forjar un nacionalismo fuerte, los alemanes y austriacos triunfaron a tal grado que incluso en el siglo XX surgió el Nacionalsocialismo y los eventos desafortunados que ello conllevó.

---

<sup>19</sup> Said, Edward, *Orientalismo*, México, DeBolsillo, 2009, p. 21.

Sin embargo, el espíritu de conquistador o *Herrenmensch*<sup>20</sup> es una cuestión mucho más antigua para Alemania y Austria, puesto que ya desde el siglo VIII con la consolidación del Sacro Imperio Romano Germánico las expansiones del territorio en Europa Central eran una práctica normal. Las propias cruzadas conforman un compendio de guerras provocadas entre reinos musulmanes y cristianos causadas por la lucha territorial y comercial de Medio Oriente; se comprueba, entonces, la constante conquista y expansión de los pueblos germanos desde al menos la Edad Media hacia Europa del Este. Siglos adelante, en 1600, el Imperio Austro-Húngaro no se quedaba atrás con la colonización a los países del este de Europa. Y aunque fuese dentro del mismo continente, los austriacos siempre mantuvieron distancia y diferencias raciales respecto al resto de su territorio.

Lo interesante en estos casos es observar que la expansión de ambas naciones existió primordialmente al interior de Europa, generando la idea errónea, bien conocida, de que los germanos eran superiores a los pueblos eslavos. Por otra parte, Alemania y Austria fueron naciones imperialistas fuera de Europa sólo a menor escala; Alemania comenzó una nueva expansión fuera de Europa justo después de su unificación en el Segundo Reich en 1871, apenas llegó al final de la época colonial y ninguna de sus ocupaciones duró más de 40 años, lo que escasamente representa un par de generaciones; Austria, aunque con un imperio un poco más antiguo (1600-1885), tiene un caso similar al de Alemania, puesto que su expansión fue mucho más fuerte hacia el centro de Europa que fuera de ella, apenas se sabe de tres ocupaciones austro-húngaras fuera de Europa y ninguna llegó siquiera a los 20 años.

Entre estas empresas extraeuropeas figura el efímero imperio de Maximiliano de Habsburgo en México. En 1862, durante la intervención francesa en México, Napoleón III ofreció dicho imperio a la Casa de Austria como muestra de buena voluntad en nombre de la mutua alianza en contra de Prusia. Sin embargo, Maximiliano, hermano del emperador Francisco José, empapado de la educación cortesana y a sabiendas de las implicaciones gubernamentales y divinas que conlleva el uso de la corona, se tomó muy en serio el nuevo cargo. Durante cuatro años y con ayuda de la fuerza política conservadora, Maximiliano gobernó como el último emperador de México, y aunque abogó por los derechos de los indígenas, jamás fue aceptado por los mexicanos liberales debido a la imposición que su gobierno suponía como representante del Imperio, es decir: la conquista, la ocupación y la no libertad impuestas por Europa. Y en ese sentido, Austria también jugó el papel de colonizador para

---

<sup>20</sup> Rall, Dieter, *Mira que si nos miran: imágenes de México en la literatura de lengua alemana del siglo XX*, México, UNAM, CELE, 2003, pp. 35-63.

México, dotando de sentido al surgimiento de la novela *Aztekensommer* dadas las condiciones establecidas en el poscolonialismo.

Es importante mencionar que no sólo hubo un acercamiento cultural hacia América desde la imposición y el gobierno, sino que también existió proximidad en el rubro económico y comercial. En particular Alemania tuvo una expansión comercial importante hacia América Latina, y en especial hacia México, donde hubo muchas empresas alemanas que se asentaron durante el siglo XIX, sobre todo del ramo textil. Un ejemplo de la clara inmigración de alemanes a México durante esta época es la fundación del pueblo Nueva Alemania, que si bien desapareció, era una comunidad alemana cafetalera ubicada al sur del país en el estado de Chiapas.

Con lo anterior simplemente quiero dejar en claro que no es necesario tener una larga relación de conquista u ocupación con el país colonizado para escribir literatura poscolonial, ya que el bagaje cultural y la mentalidad europeas respecto a América han permeado a través de otro tipo de acercamientos a lo largo de los siglos. Y por esta misma razón el discurso de los colonizados es válido y necesario, así como también la reinterpretación de las culturas colonizadas por parte de los colonizadores. Esto es porque en la medida que América tome identidad propia, de su historia, lenguaje e imágenes culturales, Europa también debe volver a autodefinirse frente a esta “nueva” América.

En el caso particular de Janacs y *Aztekensommer*, el autor muestra imparcialidad y respeto frente a México, puesto que a pesar de que puede gustar de algo o no (otras obras del autor constatan su filia por México), estar de acuerdo o no con las tradiciones, no expresa juicios de valor que ratifiquen a México o Austria como naciones superiores o inferiores, porque Janacs parece comprender que ése no es un tema que tenga cabida en el discurso artístico poscolonial. Janacs no puede evitar ciertas imágenes o clichés, como explicaré en otro apartado, pero esto puede deberse a su condición de extranjero, siempre supeditada a su capacidad de maravillarse con la nación que está aprendiendo a conocer.

Precisamente la facultad de maravillarse, aunque antigua también (Humboldt consideraba a México como lugar de grandes riquezas y nación destinada a la prosperidad), no es enteramente dirigida a lo positivo, sino que también hay cabida para sorprenderse de lo negativo, sin por ello aludir a la inferioridad o al rechazo de la cultura. Parece más bien como si Janacs intentara encontrar una correspondencia entre el pasado precolombino y la actualidad del México presente, para englobar la identidad del país dentro de su visión mítica sobre la Ciudad de México, tema por demás poscolonial:

el rescate de las culturas autóctonas y la identidad de una nación que fue colonia. No en vano hace referencias a los dioses aztecas cuando habla sobre la configuración de la ciudad, en el poema *Quetzalcoatl* (p. 33); igualmente, visita las ruinas arqueológicas de Tenochtitlan y en sus poemas recrea de manera lírica los escenarios de sacrificios antiguos. Esto se explica con la frase en español: “*el presente es perpetuo*” (p. 375); misma que más adelante cambia de manera muy relevante a: “*el pasado es perpetuo*” (p. 382), dejando en claro que en México se puede percibir que presente y pasado convergen y se hermanan.

Sin embargo, y a pesar de todo lo anterior, es muy importante notar que el narrador no hace referencia a su propia nación o identidad. Es interesante, entonces, observar que el protagonista es capaz de realizar una narración, con una amplia diversidad de discursos literarios, mientras describe un país extraño para él, y sin nombrar una sola vez el suyo propio. La nacionalidad del narrador jamás se menciona, la única manera de deducir de qué país se trata es porque se habla del vals, baile ligado a Austria. En un diálogo que tiene con unos habitantes de Ciudad Neza le preguntan de dónde viene y los interlocutores del escritor continúan como si hubiera habido respuesta, diciendo: “¡ah, el país de los vals!” (p. 93). Quizá esta notable omisión se deba a que precisamente el conquistador, el *Herrenmensch*, ha dejado de ser importante y los protagonistas son México, los mexicanos y el interactuar con ellos.

## 2.2. Alteridad

La Alteridad es un proceso de diferenciación o asimilación entre un Yo y un Otro. Es decir el momento en que un yo, perteneciente a cierta cultura se enfrenta a otro, perteneciente a otra cultura. En esos casos ocurre un alejamiento entre lo conocido y lo desconocido que impide reconocerlo; es decir, “la diferenciación (el Otro *versus* Yo)”<sup>21</sup>. O bien, sucede una reducción de lo desconocido a lo conocido; es decir, “la asimilación (el Otro semejante a Yo)”<sup>22</sup>. En cualquiera de estos dos casos existen diferentes niveles de aceptación o rechazo. La posibilidad de que ocurra un fenómeno ligado a la Alteridad se ofrece gracias a la existencia del Imaginario, que es un “universo simbólico a través del cual una sociedad se ve, se escribe, se piensa y se sueña”<sup>23</sup>. Y es necesario conocerse para poder establecer una comparación con ese Otro.

---

<sup>21</sup>Brunel, Pierre, Chevrel, Yves, *Compendio de literatura comparada*, México, Siglo XXI editores, Trad. Isabel Vericat Núñez, 1994, p. 112.

<sup>22</sup>Íbid.

<sup>23</sup>Íbid. p. 106.

Europa ha fungido como medidor en la gradación de alteridad frente a diferentes sociedades no-europeas, una especie de autodefinición necesaria: Europa no es A, B o C (África, Asia o América), luego entonces es Europa, pretendiendo así reestructurar y tener cierta autoridad sobre el resto de los grandes continentes. Como ya lo expliqué en el apartado anterior, en la Edad Media los europeos se dedicaron a conquistar los territorios aledaños para mantener su auto-imagen de continente escogido por Dios en el mundo. De esta manera, el posterior “descubrimiento” de América derivó en una situación bastante desconcertante para todos, ya que resultó necesario adaptar y repensar el modelo cristiano de dominación que no contemplaba la existencia de otro continente y mucho menos de seres humanos nacidos fuera de la gracia divina.

En el caso concreto de España, la Corona buscó emitir los papeles debidos para proclamarse dueña del territorio encontrado: “el ser no era lo primordial, sino asegurar el señorío jurídico sobre ellas (las Indias)”<sup>24</sup>. Debido a que los españoles partieron con la intención de llegar a las Indias en aquel viaje histórico, el fenómeno de la alteridad y la cuestión del “ser” fueron paliados con imágenes preconcebidas producto de crónicas de viaje de otros marineros europeos (como Marco Polo) quienes habían tomado la ruta conocida para llegar a Oriente. Colón y sus marinos encontraron similitudes e inventaron analogías con lo descrito allá, pues tenían la clara misión de garantizar a la Corona una expedición exitosa.

En el caso de los conquistadores que ya de antemano sabían que se trataba de tierras completamente nuevas para ellos, la reacción no resulta tampoco muy distinta. Tzvetan Tódorov compara<sup>25</sup> a Cortés con un turista promedio actual, quien observa con agrado el paisaje y los objetos, pero sin preocuparse por reconocer a los habitantes como individualidades humanas a su mismo nivel. Cortés no reconoce al Otro, sino que lo comprende como una amenaza y como un obstáculo para la conquista del nuevo territorio. La única excepción fueron los pueblos con los que hubo algún tipo de alianza, como los Tlaxcaltecas. En contraste, algunos españoles, como Toribio de Benavente, parten de que los habitantes americanos son inocentes (en un sentido religioso), porque creen que son criaturas de Dios y deben ser “salvados” de las garras de Satanás.

En cambio hubo un fenómeno de alteridad mucho más severo respecto a los indígenas cuando los españoles se vieron obligados a convivir con los nativos de América. La cultura europea tuvo que redefinir su imaginario cultural, puesto que no podía negar la existencia de un continente

---

<sup>24</sup> O’Gorman, Edmundo, *La invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 88.

<sup>25</sup> Tódorov, Tzvetan, *La conquista de América: El problema del Otro*, México, Siglo XXI. Trad. Flora Botton, 2010, p. 139.

completamente nuevo. De igual manera, los conquistadores que se quedaron en América tuvieron que adaptarse gradualmente al entorno y sus habitantes. El mismo Tóodorov propone un esquema de tres distintos planos que define la tipología de las relaciones que un individuo o varios sostienen con el Otro. Debido a que el protagonista de *Aztekensommer* también interactúa con los habitantes de México, consideré pertinente analizar el acercamiento hacia México y su gente que Janacs propone mediante el mismo esquema:

El primer plano es el axiológico: indica si el Yo emite juicios de valor maniqueos respecto al Otro. En la novela de Janacs la relación parece equitativa: tanto el narrador como el Otro están a un mismo nivel como individuos humanos. A pesar de usar una gran cantidad de adjetivos positivos y negativos, no clasifica las situaciones en las que se encuentra como buenas o malas, simplemente se dedica a describirlas. El único momento en el que ejerce un acto de rechazo en la novela, es cuando observa a unos padres que impiden que sus hijos jueguen por mandarlos a pedir limosna en un cruce vehicular; pero aun en esa situación el personaje parece más afectado emocionalmente que éticamente. No dice que sea algo malo, sólo se limita a expresar su rechazo tratando de evitar la situación:

(-diese Kinder, ich kann sie nicht mehr sehen. komm, laß uns gehn  
-wohin?  
-egal. nur weg von hier)<sup>26</sup>

El segundo plano es el praxeológico: indica las acciones que el Yo toma respecto al Otro; es decir, si adopta sus costumbres, las ignora o si le impone nuevas prácticas. El narrador mantiene una neutralidad casi completa. En este sentido es interesante observar que el protagonista de la novela y uno de los personajes intentan adentrarse más en la cotidianeidad mexicana. Por un lado el primero viaja por zonas de la ciudad marginadas (como Ciudad Neza, p. 81-100), aquellas que no son parte de las guías turísticas y se relaciona con los lugareños, pero también pasea por zonas de más estatus económico (como las cercanías al metro Insurgentes, p.107-110) y el círculo de amigos que tiene en México –cosa que también lo vuelve un turista diferente– es de clase media con anfitriones mexicanos de clase media alta. Por otro lado el personaje adopta algunas prácticas culinarias, como comer tacos o incluso probar los testículos de toro (p. 109). El narrador también tiene una oportunidad de reaccionar desde la escala de valores de su propia cultura, puesto que en una escena un niño se acerca a pedir limosna y Ricardo, su amigo mexicano, rechaza al menor diciendo que no tiene dinero: “Ricardos Stimme: ¡no tengo dinero!”<sup>27</sup>; más adelante el protagonista se enfrenta a una escena muy similar y

---

<sup>26</sup> Janacs, Christoph, *Aztekensommer*. Linz-Wien, Resistenz Verlag, 2001, p. 73.

<sup>27</sup> *Ibid.* p. 49.

decide no sólo darle dinero, sino que también le ofrece parte de su comida al niño, contrastando así el proceder del narrador y el de su amigo mexicano, pero sin imponerlo o decir si alguno es mejor:

du holst ein paar Münzen aus der Tasche, gibst sie ihm, rufst, als er sich umdrehen will, ¡momentito! schiebst ihm deinen Teller hin. er zögert, dann greift er zu, stopft Taco um Taco in seinen Mund, der von Fett und Chilesauce zu glänzen beginnt. ¿más tacos? er schaut dich groß an, schüttelt den Kopf, grinst, verschwindet hüpfend aus dem Lokal<sup>28</sup>

El tercer y último plano es el epistémico: se refiere al grado de conocimiento que se tiene del Otro como individuo y de su cultura; no puede ser absoluto, porque no es posible conocer otra cultura en su totalidad. Pero Janacs ha accedido, al igual que el personaje principal de la obra, a parte de la literatura mexicana, a crónicas de la conquista española, canciones y poemarios en náhuatl, por lo que no sólo reconoce la cultura de México como tal, sino que se interesa por sus habitantes y en particular por los indígenas. Ha accedido tanto a esta Otredad que él mismo ofrece sus propias traducciones de fragmentos de los textos ya mencionados como parte de la novela. Y en el caso del protagonista, él pretende hacer una novela sobre ese país que lo tiene tan intrigado.

Esta información revela que el público al que Janacs se dirige es un público de habla alemana interesado en México a un nivel más profundo y no tanto como: “[...] (Cortés) se puede comparar con el turista de hoy en día, que admira la calidad de las artesanías cuando viaja por África o Asia, sin que por ello lo roce siquiera la idea de compartir la vida con los artesanos que producen esos objetos [...]”<sup>29</sup>. Janacs al contrario, es un extranjero que se interesa por muchas de las posibles caras de la identidad de México, así como el protagonista de su novela.

La fuente de información de la que se ha valido Janacs para dar a conocer estas imágenes de México ha sido España. Esto no es de extrañarse puesto que España impuso un Virreinato en México que duró tres siglos; incluso otros escritores como Hugo Loetscher, autor suizo del libro *Der Immune* (1975) sobre América Latina y en particular Brasil, admite<sup>30</sup> que su acercamiento a América Latina fue a través de España y luego a través de Portugal, es un proceso geográficamente natural para acercarse al Otro. Christoph Janacs seguramente siguió esta ruta como lo comprobaremos más adelante y en el apartado de comentarios.

---

<sup>28</sup> Íbid. p. 110.

<sup>29</sup> Tóдоров, Tzvetan, op. cit. p. 139.

<sup>30</sup> Loetscher, Hugo, “América Latina reflejada en la obra de un escritor de lengua alemana”, en: *Tan lejos y tan cerca: contactos lingüísticos, literarios y culturales entre Latinoamérica y la Europa de habla alemana: actas del VIII Congreso Latinoamericano de Estudios Germanísticos*, México, UNAM, FFyL: UNAM, CELE, 1994, p. 3-14.

### 2.3. Imagología

Gracias al proceso de acercamiento a la Alteridad que Janacs devela poco a poco en la novela y a través de sus personajes, podemos inferir de dónde y cómo fue su acercamiento a México y su Historia; de manera que también podemos inferir la fuente de la que abrevó al usar diferentes imágenes y uno que otro cliché en la novela en cuestión.

Los imagotipos son “Bilder in unseren Köpfen”<sup>31</sup>. Los auto-imagotipos son aquellos que “wir von uns selber mit uns herum tragen”<sup>32</sup>. Y los hetero-imagotipos son los que “wir uns von den anderen machen”<sup>33</sup>. En *Aztekensommer* aparecen continuamente estas dos formas de imagotipos, con lo cual se construye la propia imagen que el narrador percibe de México. Debido a que la identidad de un pueblo está compuesta por un conjunto de imagotipos, o bien dicho según Siebenmann: “sich die sogenannte kulturelle Identität definieren ließe als das Zusammenspiel bestimmter imagotyper Systeme”<sup>34</sup>, es importante tomar en cuenta la red de imágenes propuesta en la novela *Aztekensommer*, ya que para crear la identidad cultural de México y sus habitantes las miradas extranjeras conforman un sistema de imagotipos complementario al de auto-imagotipos inherente a los mexicanos.

La creación de sistemas de imágenes colectivos, conformados por imágenes, clichés, actitudes, estereotipos<sup>35</sup>, entre otros, no es un fenómeno en absoluto nuevo o aislado. Con los reyes de España y la Europa de la Conquista ocurría algo similar, ya que la mayoría de los europeos no había viajado a América y desde un principio se les había dictado qué y cómo concebir al nuevo continente gracias a los diarios de navegación, crónicas de conquista o evangelizaciones. Es un proceso que naturalmente no sólo es propio de Europa, sino que es una forma natural de afrontar la alteridad. Los antiguos aztecas también recurrieron a leyendas<sup>36</sup> antiguas de su cultura para explicar la llegada de los españoles e incluso fueron llevados<sup>37</sup> a España como “otra curiosidad”, situaciones que los ayudaban a comprender mejor las intenciones de los españoles.

Marlene Rall retoma diez imagotipos de América Latina en la literatura en alemán propuestos por Siebenmann y apunta que:

---

<sup>31</sup> Siebenmann, Gustav, *Das Bild Lateinamerikas im deutschen Sprachraum*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1992, p. 1.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.* p. 2.

<sup>35</sup> Aunque de acuerdo con Siebenman todas estas categorías responden al término en alemán “Bild” que en español quiere decir imagen.

<sup>36</sup> Beltrán, Rosa, *América sin americanismos. El lugar del estilo en la épica*, México, UNAM, FFyL, 1996, p. 56.

<sup>37</sup> Gruzinski, Serge, *La Colonización de lo Imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, Trad. Jorge Ferreiro, 1991, p. 29.

En Europa central suele ficharse a Latinoamérica bajo [...] dos valoraciones opuestas: Latinoamérica como paraíso, reino del candor y de la sencillez, de las utopías sociales y, por el otro lado, Latinoamérica como caos, región de los golpes de estado, de las oportunidades perdidas, del subdesarrollo sin remedio.<sup>38</sup>

Esta ambivalencia del sistema de imágenes, según Siebenmann, es la *Induktionskraft*: “die Tendenz innerhalb eines solchen Systems müheles auch die widersprüchlichen Einzelzüge hinzunehmen, oder aber ein und demselben Einzelzug einmal positive, dann wiederum negative Konnotationen zu verleihen.”<sup>39</sup>

La reconocida escritora alemana Anna Seghers, por ejemplo, ve en México la esperanza de un nuevo socialismo; mientras que, por otro lado, el galardonado suizo Max Frisch hace críticas muy duras y discriminatorias hacia México. Este fenómeno naturalmente se acrecienta a medida que los medios de comunicación, sobre todo los amarillistas, proporcionan representaciones de un México violento o inestable políticamente, de manera que el espectador termina comprobando que el compendio de imágenes, clichés y estereotipos que conforman el imaginario social de su cultura es correcto e inequívoco, concibiendo imágenes del país aun cuando ni siquiera lo conocen.

En el texto de Janacs se comprueban ambas valoraciones gracias a los contrastes descritos en la configuración socioeconómica de la ciudad, pero es de gran importancia señalar que el narrador no opina sobre qué tan paradisíaco o subdesarrollado es el país, en las descripciones se evita emitir juicios. Y, por tanto, el autor ofrece al lector la oportunidad de percibir la cultura mexicana de forma diferente a la que se impone a través del sistema de imágenes colectivo que pervive en Europa central.

Entonces *Azteksommer* presenta una alternativa a la imagen dicotómica de América Latina del progreso contra lo salvaje; dicha alternativa es el misticismo. Existe una tendencia a hermanar el pasado azteca con el presente de la ciudad; por ejemplo en el poema *Quetzalcoatl*, donde hay una sucesión de construcciones que conformaron la Ciudad de México en diferentes momentos de su historia (tiendas de campaña, templos...), mientras el dios Quetzalcoatl sobrevuela la ciudad. El desorden de las tiendas de campaña en las manifestaciones contra políticos –caos y posibles golpes de estado- se mitifica con la comparación de templos y la protección del dios azteca, por lo que neutraliza su connotación negativa.

---

<sup>38</sup> Rall, Marlene, “La otra lectura. Relaciones de viaje y los descritos como lectores”, en: *Letras comunicantes*, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, 1996, p. 420.

<sup>39</sup> Siebenmann, Gustav, op. cit. p. 3.

En la misma línea de ideas, gracias a la narración el lector puede notar que el protagonista viaja por lugares austeros y, sin embargo, éste nunca se rehúsa a interactuar con los lugareños, ni se percibe rechazo por las condiciones de las zonas que visita; por ejemplo, el momento que toma pulque con algunos habitantes de Ciudad Neza, zona conurbada donde momentos antes vio el cadáver de un animal. El mismo protagonista interactúa y visita zonas de mayor estatus socioeconómico y mantiene igual apertura para conocer a la gente y el lugar donde está; por ejemplo, en la casa de campo de su amigo Ricardo. Esta apertura otorga una sensación de neutralidad a la novela.

Por otro lado, está el tema de los estereotipos que naturalmente permean en la obra e incluso el narrador parece crear los suyos propios. Tomando en cuenta que los estereotipos son “[...] imágenes reducidas y rígidas [...]”<sup>40</sup> podemos observar que a lo largo de la novela Janacs estereotipa a distintos sujetos a los que se encuentra durante sus recorridos urbanos, por ejemplo: los indígenas, las señoras que se maquillan en el transporte público, vendedores ambulantes en el Metro, etc. Me refiero a que los estereotipa, porque todas y cada una de las descripciones que hace respecto a estas personas es idéntica en diversos pasajes:

-Las mujeres indígenas: tienen trenzas, llevan blusas y amplias faldas de colores llamativos, todas con el cabello oscuro, recogido con un listón en una o dos trenzas, la piel tostada y pies desnudos en sandalias. La mayoría trae rebozos en donde cargan niños pequeños u objetos envueltos. (pp. 71, 290)

-Los hombres indígenas: tienen el cabello oscuro o entrecano, piel oscura, muy tostada, llevan sombreros de paja, camisas blancas, pantalones gastados y pies desnudos en sandalias. La mayoría va cargando amplias bolsas atiborradas de cosas. (pp. 44, 290)

- Los niños indígenas y niños mendicantes: piel oscura, extremidades y pelo cenizos por la suciedad de las calles, sandalias o calzado muy gastado, manos callosas, sonrisas muy blancas. (pp. 72, 110)

-Señoras maquillándose en el metro: todas haciendo líneas muy gruesas en las cejas, pintándose las uñas o los labios (o ambos) en tono rojo intenso, visten blusas de red, trajes muy apretados, tanto que aparecen rollos de grasa en distintas áreas del cuerpo, caminan

---

<sup>40</sup> Rall, Marlene, op. cit. p. 418.

contoneándose en zapatos de tacón y tienen un descomunal trasero que se va empujando al ritmo que caminan. (p. 41)

Estos estereotipos se pueden clasificar como hetero-imagotipos, ya que fueron creados a través de la experiencia de un extranjero. Al compararlos con el imaginario colectivo mexicano, se observa que los auto-imagotipos son, si no iguales, muy similares; a este fenómeno Siebenmann lo llama *Verstärkungsprozess*. Los mexicanos pueden identificar los hetero-imagotipos que el narrador describe, ya que se les presentan imágenes de México que son verosímiles. En otros casos donde el auto- y hetero-imagotipo no concuerdan, el hetero-imagotipo incluso complementará la percepción del mexicano respecto a otras imágenes que tenga de su realidad cultural. Por ejemplo, la de los indígenas, representados en la novela como extranjeros en su propio país, una situación que quizá no es vista por el mexicano bajo esta perspectiva; complementando así el auto-imagotipo del mexicano y por tanto su identidad.

De lo anterior se puede destacar que los imagotipos son inevitables al momento de experimentar la alteridad. En principio puede resultar contradictorio que si existen estereotipos, se respete al Otro; sin embargo, y además de que estos imagotipos no pueden evitarse, en este caso Janacs no falla en darle protagonismo e individualidad a México y sus habitantes, ya que el personaje principal no sólo describe, sino que también interactúa con los mexicanos de cualquier clase social o racial. Más importante aún, los metarrelatos que se encuentran a lo largo de toda la novela son protagonizados por mexicanos mestizos e indígenas. La narrativa también refleja una importante relevancia del protagonismo mexicano, pero de ello hablaré en un apartado del capítulo siguiente.

No necesariamente son inamovibles las imágenes propuestas en *Aztekensommer*, pero sin duda son una de las muchas variantes que tiene la identidad mexicana. Un objetivo de la traducción de esta novela es que el mexicano pueda observar otra cara de su propio país y sobre todo darse cuenta de que la discriminación y marginación hacia los indígenas también proviene de la incapacidad de los mexicanos no indígenas de apreciar de manera diferente la “fuerza de inducción” del imaginario cultural heredado de los conquistadores, como claramente lo explica O’Gorman:

[...] el indígena quedó al margen por su falta de voluntad o incapacidad o ambas, de vincularse al destino de los extraños hombres que se habían apoderado de sus territorios, y si bien no faltaron serios intentos de incorporarlo y cristianizarlo, puede afirmarse que, en términos generales, fue abandonado a su suerte y al exterminio como un hombre sin redención posible,

puesto que en su resistencia a mudar sus hábitos ancestrales y en su pereza y falta de iniciativa en el trabajo, se veía la señal inequívoca de que Dios lo tenía merecidamente olvidado.<sup>41</sup>

Por mi parte, al comprender el origen de las imágenes presentadas en la novela, la traducción puede realizarse partiendo desde una perspectiva menos personal, situación delicada en este tipo de textos, por lo que la comprensión del mismo y la fidelidad de la traducción tendrán menor riesgo de estar comprometidas. De esta manera se mantienen y cuidan detalles que de otra forma podrían pasar desapercibidos, tema del que hablaré en el capítulo siguiente.

---

<sup>41</sup> O’Gorman, Edmundo, op. cit. p. 157.

### Capítulo 3. El estilo literario

En este capítulo detallo el proceso interpretativo de la obra en cuestión tomando en cuenta lo hasta ahora expuesto en el presente trabajo. Este proceso pretende ser una base a partir de la cual la toma de decisiones respecto a la traducción sea una tarea objetiva y apegada al original, pero también a la LM, en la medida que la propia novela lo permita. Se tomó en cuenta la trayectoria literaria del autor, las corrientes literarias que se amoldan al estilo particular de Janacs, tanto en poesía como en prosa, así como también las peculiaridades de la obra, sobre todo en cuanto a variedad discursiva y recursos extraliterarios se refiere.

#### 3.1. Christoph Janacs y su literatura

Lo que ocurre con Janacs y sus libros es que si bien su propuesta literaria ofrece una variedad de temas y de géneros, sigue siendo un autor poco conocido fuera de los ámbitos propios de los letrados especializados en germanística. Para comprender más acerca de dicho autor y de su obra, es necesario saber algunos datos generales de su biografía y, más necesario aún, de sus escritos.

Christoph Janacs nació en la ciudad de Linz, Austria, el 4 de octubre de 1955. Estudió Literatura Alemana (Germanistik) en la Universidad de Innsbruck y Teología en la Universidad de Salzburg. Actualmente vive en Salzburg. Continúa escribiendo, traduciendo (del inglés y español al alemán) e incluso impartiendo cursos de creación literaria en la Universidad de Salzburg. Ha ganado muchos premios literarios, siendo los más destacados: el Stefan Zweig-Preis der Stadt Salzburg (1992), el Salzburger Lyrikpreis (2003), así como también numerosas becas.

Janacs ha escrito varios libros sobre distintas culturas y lugares, pero es evidente que se interesa en particular por la cultura mexicana<sup>42</sup>. Entre sus libros podemos encontrar tanto novelas como poemarios. Los ejemplos más destacables (por la temática del presente trabajo) son: *Templo Mayor* (poemario, 1998), *Tras la ceniza-Der Asche entgegen* (poemario, 2000), *Der Gesang des Coyoten* (2002) y, por supuesto, *Aztekensommer* (2001). El primero es un poemario que tiene por tema la Conquista de México; el segundo, es una versión bilingüe de poemas que trata sobre autores internacionales, impresiones de México, el pasado y la muerte; el tercero es una colección de dieciséis cuentos mexicanos en los que se mezclan la realidad y lo mágico; y, por último, el libro que aquí trato.

---

<sup>42</sup> Rall, Dieter, op. cit., p.84.

### 3.2. Análisis literario

Es necesario hacer énfasis en el significado del término Posmodernidad. En él existe una contradicción intrínseca a su naturaleza, la Posmodernidad intenta resolver el conflicto entre lo futuro (Post) y lo anterior (modo). Por tanto no debe sorprender, en lo absoluto, encontrar una variedad de propuestas artísticas tan amplia como contradictoria, que no contraria. Y no es contraria, porque la Posmodernidad busca incluir nuevos discursos para “descentralizar” los puntos focales del pensamiento y del arte.

Lyotard afirma, inspirado por Wittgenstein y Adorno, que: “severo examen (aquél) que la posmodernidad impone sobre el pensamiento de las Luces, sobre la idea de un fin unitario de la historia, y sobre la idea de un sujeto”.<sup>43</sup> La Posmodernidad afirma la inclusión de diferentes formas de pensamiento sin establecer jerarquías; en otras palabras, los conceptos tradicionales del sujeto y el objeto se vuelven multivalentes, ocasionando que exista la pluralidad de voces y se multipliquen los discursos; por ejemplo, los movimientos feministas, mujeres exigiendo ser también sujetos sociales y actuantes o la apertura en el ámbito social y cultural a las minorías (distintos grupos étnicos o raciales, personas con preferencia homosexual, etc.), brindando nuevas cuestiones para estudiar y discutir.

De esta manera es como en el mundo se configuró la posibilidad de acceder a casi cualquier tema en cualquier momento. Y esta pluralidad se aprecia no sólo en la vida cotidiana (sobre todo gracias a los medios de comunicación masivos), sino naturalmente en el arte también. El canon quedó relegado. En la literatura, que es lo que interesa aquí, la unidad en el mundo diegético es eliminada: predomina lo fragmentario. Se abren nuevas posibilidades para la narración, focalizaciones no convencionales o el uso de pronombres en particular; la gramática estricta se ablanda, tanto en puntuación como en sintaxis; de igual modo, el vocabulario se expande y hay cabida para el lenguaje vulgar (en el sentido estricto de la palabra).

En *Aztekensommer* la narración principal se ve interrumpida por poemas o por relatos, lo cual hace que las unidades de tiempo, de lugar y de acción no existan, sino que haya una pluralidad de ellas; incluso hay una pluralidad de géneros literarios conformando la novela. El uso de diferentes narradores diegéticos es un rasgo que llama mucho la atención: en la novela predomina el monólogo, el narrador es testimonial y no hay uso de pronombres en primera persona. La gramática en cuanto a sintaxis no presenta transgresiones; sin embargo, la ortografía sí, en ocasiones el uso de los signos de puntuación

---

<sup>43</sup>Lyotard, Jean-François, “Una pregunta”, *La Posmodernidad explicada a los niños*, Barcelona, Gedisa, Trad. Enrique Lynch, 1987, p. 13.

no es estricto. Respecto al vocabulario utilizado en *Aztekensommer* es oralizado y de uso común. En resumen, se puede afirmar que Janacs retomó algunas de las ideas posmodernas de descanonización de la literatura para conformar su novela.

### 3.2.1 Poesía concreta

La poesía en *Aztekensommer* probablemente deriva de la poesía concreta, principalmente por dos aspectos, a saber: la escasez de las palabras que conforman un verso, a veces puede ser una sola o inclusive un lexema o morfema (por lo general prefijos); y la distribución de los versos que deliberadamente genera un efecto visual. Este inciso describe de manera general la poesía concreta y sustenta a detalle la influencia de ésta en los versos de Janacs.

Debido al nacionalsocialismo, el camino vanguardista del arte durante la primera mitad del siglo XX, en Alemania y Austria, se vio truncado. Los movimientos anti-traditionalistas no podían tener cabida en la sociedad germana de la época de guerras, pues la política cultural hitleriana referente a la *entartete Kunst* desdeñaba estas muestras de arte “incomprensible” y “degenerado”. Por esto es que en la década de los 50, cuando las naciones germanas poco a poco se integran a la realidad de la derrota, surgen en distintas ciudades movimientos artísticos que retoman ideas innovadoras del expresionismo, única vanguardia que explotó el arte alemán en la primera mitad del siglo XX, para intentar buscar un nuevo inicio.

En 1954 se fundó, en la ciudad de Viena, el grupo de artistas más influyente de Austria en aquella época: *die Wiener Gruppe*. Ese grupo pretendía romper con las normas de la escritura tradicional y sus miembros poetas comenzaron a experimentar con los sonidos y lo visual de las palabras. La poesía concreta pretende evitar lo abstracto y, en su lugar, proponer la interdependencia de las palabras, los sonidos y las imágenes. Por lo tanto las normas gramaticales y sintácticas no son la pieza central de estos poemas, sino la estructura visual del mismo; sin embargo, debe subrayarse que no por desechar las reglas tradicionales significa que al hacer poesía concreta no se buscara una forma, sólo que ésta debía alejarse lo más posible de lo tradicional.

La poesía concreta es el producto de la relación de dependencia recíproca entre lo conceptual y lo visual; en palabras de Rühm: “Rather I try to establish a tension relationship between both dimensions (the graphic and the conceptual), so that one dimension does not simply support the other but completes it”<sup>44</sup>. Las posibilidades sonoras y visuales de la palabra se exploran para que las mismas

---

<sup>44</sup>Solt, Mary E., “Austria”, *Concrete Poetry: A World View*, s/a. [En línea]

se conviertan en sílabas o morfemas e incluso únicamente letras que desafían el análisis sintáctico, con una connotación siempre de protesta.

En cuanto a los poemas encontrados en *Aztekensommer*, mantienen un estilo similar a lo anteriormente descrito (como en la mayoría de los poemarios previos del autor), sólo que es necesario advertir que cada poema se relaciona de manera estrecha con los pasajes de la novela a la que pertenecen. Sin embargo, conforman una unidad por sí mismos, de manera que bien podrían constituir un poemario aparte. En lo particular, me parece que esta estrecha relación entre ambos géneros ocurre gracias a que se trata del mismo viaje descrito en dos instancias literarias diferentes; es decir, que el narrador y la voz poética son el mismo, pero expresándose en distintos lenguajes. Esto es, que mientras el protagonista se enfrenta a un mundo que apenas puede percibir y a la vez intenta describir en su totalidad, el poeta llena los espacios narrativos del proceso cognitivo y emocional al que el protagonista se enfrenta a cada paso de la novela y representa líricamente su percepción de la realidad: la adaptación de una persona a un entorno desconocido que no puede asir por completo, pues el lenguaje no es suficiente para describir y comunicarse con el Otro.

Lo que acerca a Janacs con la poesía concreta, aunque no convierte a sus poemas en ello, es la disposición de los versos en la mayoría de los mismos. Por lo regular esta disposición no es tan obvia ni tan críptica como la poesía concreta, es decir, no utiliza ideogramas o sílabas y sonidos; sin embargo, sí es evidente que pretende expresar algo más allá de lo que la libertad del lenguaje poético le permite y por ello recurre a estrategias artísticas propias de la poesía concreta.

Además de la cuestión visual que es evidente y una de las cosas que más llama la atención, también podemos apreciar que la sintaxis de los poemas (y de la novela) no es rígida ni tradicional, sino que es más libre e incluso, en muchas ocasiones, ni siquiera existe el elemento oración. Los poemas, en algunos casos, se componen por palabras que no pertenecen al mismo grupo semántico y esto es así, porque éstos responden al fenómeno de alteridad que la voz poética percibe en los distintos lugares de México: lugares caóticos, que no guardan un sentido estructurado y ordenado para él.

### **3.2.2 *Nouveau Roman***

La tipología de la novela es algo muy discutido aún en la Literatura, en este caso lo que más nos interesa es delimitar el tipo de novela a la que nos enfrentamos. Tomando en cuenta lo antes mencionado respecto a la Posmodernidad, hago mención del tipo de novela más semejante a la que nos entrega Janacs: la *Nouveau Roman*. Esta clase de novelas comenzó a escribirse en Francia, alrededor de

los años 50. Se buscaba una renovación del discurso en todos los aspectos, sobre todo para superar el pesar generalizado que causó la posguerra. Por su parte Alemania, y a su vez Austria, copiaron de los franceses este estilo de hacer novelas en las que el tradicionalismo típico de las novelas decimonónicas se rompía.

Algunas de las características principales de estas novelas son: un argumento sencillo; acentuación en la descripción de los objetos, en contraposición a la poca descripción de los personajes; un narrador más bien neutral, sobre todo en primera persona y que cuenta sus propias vivencias o pensamientos, mediante el *stream of consciousness*; y por lo general el lector debe descubrir el sentido intrínseco de la novela.

El argumento de *Aztekensommer* es sencillo. Janacs no escatima en la descripción de las cosas, sobre todo en cuanto a espacio se refiere; por ejemplo: letreros y señalizaciones en lugares públicos, el comportamiento de diversos pasajeros del transporte público, la manera en que los vendedores ambulantes venden sus productos, etc. Las descripciones son logradas a través del uso vasto de participios, así como también del de varios adjetivos para un solo sustantivo; sin embargo, no hay descripción de personajes.

Los personajes de la novela son difusos; del protagonista se sabe poco, a pesar de conocer lo que observa y cómo lo percibe, permanece casi como un desconocido. No tiene nombre ni rostro. Lo único que se sabe de él es que es austriaco, escritor y está de viaje por México para escribir una novela sobre este país. Ricardo, su amigo, otro personaje principal, tampoco se configura de una forma definida; la única descripción suya ocurre al momento de su muerte, pero incluso en ese momento es casi etérea.

En *Aztekensommer* la voz narradora alterna entre primera, segunda y tercera persona dependiendo del tipo de discurso que narre (poético, narrativo, diario). A pesar de que la narración principal es en segunda persona, se cumple con la característica neutralidad de las *Nouveau Roman*, porque el narrador es testimonial. Este tipo de narración no tiene como objetivo relatar al “yo” narrador, sino la vida de otro. La narración en segunda persona invita a la oralidad y a perder los límites entre lo heterodiegético y homodiegético.

Por otra parte, los metarrelatos están escritos en tercera persona y algunos (como el seleccionado en esta traducción) ofrecen una ausencia total del narrador, de manera que el lector tiende

a confiar plenamente en él. En el caso de *Ferngespräch* se logra tal inmersión en los pensamientos y sentimientos del personaje focal, que el lector sin duda creerá que es el mismo protagonista quien narra. Se puede afirmar que, en todo género, el narrador de *Aztekensommer* tiene lo que Pimentel llama una voz “transparente”: “al no señalarse a sí misma, permite crear la ilusión de que los acontecimientos ahí narrados ocurren frente a nuestros ojos y son ‘verídicos’”<sup>45</sup>.

La transparencia del narrador es de importancia mayúscula, puesto que se entrelaza el narrador con el personaje focal y no sólo lo convierte en vívido, sino que lo dota de pensamientos y sentimientos que el narrador principal no tiene. De esta manera, los protagonistas de los metarrelatos tienen su propia historia e ideas, mientras que el narrador de la novela es un mero testigo. Resulta vital subrayar esto, porque los protagonistas de dichos relatos son mexicanos y en ello se ve reflejado el alto grado de individualidad humana que Janacs concede al Otro en su narración.

Es muy importante aclarar que lo descrito en este apartado hasta ahora son sólo algunos rasgos que los poemas y la novela comparten con estas formas de expresión artístico-literarias, puesto que existen otras particularidades de la novela en cuestión que no responden a ningún tipo de poesía o prosa en particular. Por lo tanto, ampliaré este tema en el siguiente inciso, para comprender qué hace única y a la vez compleja la lectura y traducción de *Aztekensommer*.

### **3.3. Características particulares de *Aztekensommer***

Como mencioné antes, existe el uso de elementos que aparecen de manera recurrente en el texto y que no se suscriben bajo ningún tipo específico de poesía o novela. El uso de estos elementos es el mismo tanto en los poemas como en la prosa, dichos elementos son tipográficos: los paréntesis, las letras itálicas, los guiones largos y cortos y los saltos de página. Los paréntesis son señalizaciones de diálogos, pero también suelen indicar un comentario o acotación a determinado tema mencionado por el narrador o por uno de los personajes; y más importante aún, en ocasiones fungen como portal diegético, o sea que mientras ocurre algo en el mundo diegético de la novela, los paréntesis señalan lo que acontece al mismo tiempo en la novela creada por el protagonista y viceversa.

Las letras itálicas señalan elementos paratextuales como las citas provenientes de textos de otros autores consultados por Janacs para la realización de la novela, éstas se pueden encontrar directamente en español o en alemán, en cuyo caso Janacs mismo es el traductor; hay textos históricos, líricos, cancioneros populares y otros. Los guiones largos se utilizan, de acuerdo con su uso normal,

---

<sup>45</sup> Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI editores, 1998, p. 143.

para indicar un diálogo; mientras que los cortos señalan que la frase podría continuar pero ha sido interrumpida, es decir, como sustituto de los puntos suspensivos. Los saltos de página aparecen todo el tiempo a lo largo del texto e incluso dentro de los capítulos, de ahí que también sea un texto por demás fragmentario. Se puede sugerir que su función es cambiante, ya que ofrecen un respiro a la lectura avasalladora de imágenes, pero también dan la oportunidad a la voz narrativa de cambiar de escenario o de situación de manera abrupta.

En cuanto al tipo y estilo de fuente, también hay una explotación de recursos: las letras negritas se utilizan exclusivamente para señalar los títulos de los poemas, el número de los capítulos o el título de las partes del libro; la fuente Arial se utilizó en todo el texto novelístico y de poesía, pero la fuente Times New Roman se utilizó exclusivamente en los relatos y fragmentos de diario; en cuanto a las mayúsculas, éstas se usaron para transcribir los letreros comunicativos, comerciales o informativos en español, como anuncios de desaparecidos, nombres de establecimientos, etc.

Además de lo anterior, la característica más notable de la novela desde el punto de vista literario, es que está compuesta por varios géneros a la vez. En los siguientes incisos describiré los rasgos principales de estos discursos, mismos que aparecen en la novela y muy particularmente en los poemas y fragmentos que seleccioné para su traducción.

- Discurso poético:

Se distingue por las metáforas entre el uso del lenguaje y la comprensión de la realidad; donde el lenguaje es representación de los primeros pasos que la voz poética toma para cifrar la cultura mexicana. Hay varios ejemplos de esto en los poemas *llegada* (p. 18) o *die Stadt und ihr Alphabet (I)* y *(II)* (p. 63, 111); como muestra el verso “lesbar wird was fremd ist” del poema *llegada*, incluido en la presente traducción.

De igual manera, hay un uso constante de imágenes poéticas del pasado indígena mitificándolo, ya sea por su arqueología o por su perpetuidad en la Ciudad de México. Se manifiesta a través de la mención de dioses aztecas, sacrificios, pirámides y algunas asociaciones con el presente. Ejemplo: el dios Quetzalcóatl sobrevolando la Ciudad de México en el poema *Quetzalcoatl (I)* (p. 33).

Igualmente el uso de las concatenaciones en algunos poemas hacen que el ritmo de los mismos sea, en esos casos, parecido y circular; por ejemplo, en el poema *Quetzalcoatl (I)* logra

representar la circularidad del tiempo en la Ciudad de México tanto de manera escrita como sonora.

En el aspecto visual llama la atención siempre la distribución de la mayoría de los poemas, puesto que son breves, algunos de tres o cuatro versos y, sin embargo, ocupan toda una hoja, aun cuando esto no es necesario, pues en otras secciones (los diarios) aparecen breves poemas dentro de un texto en prosa. Aunado a esto, también impacta en lo visual la disposición de varios de los versos de manera escalonada, aun si esto implica romper el sentido sintáctico o gramático, incluso si la palabra se divide –o más bien porque ésa es la intención para acotar o ampliar el significado.

En la mayoría de los casos ocurre que la voz poética representa las escaleras de una pirámide, porque identifica esta forma con el pasado azteca y percibe que su perpetuidad en la actualidad debe destacarse. Sin embargo, en otras ocasiones observamos una disposición doble y zigzagueante; es decir, que en los versos escalonados se pueden apreciar dos columnas a cada lado (izquierdo y derecho), donde se colocan los signos y su significado, de manera que no es fortuito. Esto se aprecia en los poemas *die Stadt und ihr Alphabet I y II*.

- Discurso narrativo:

Se distingue por su plasticidad, hay una descripción visual evidente que se asemeja a un *collage* de imágenes de las distintas personas y lugares que el personaje visita. La carencia de puntos finales o letras mayúsculas iniciales añaden velocidad a la lectura. Además esto también juega con la unidad y lo fragmentario del texto, porque existen varias interrupciones a lo largo de los capítulos; sin embargo, los párrafos largos y sin puntos finales contrastan visualmente con lo fragmentario de la obra.

La objetividad del narrador principal contrasta con la subjetividad de los protagonistas focales de los metarrelatos, mientras el discurso de uno permanece libre de pensamientos propios, el discurso de los otros es más rico en emociones.

Las unidades tradicionales de tiempo, espacio y acción no existen en lo absoluto. No hay claras referencias al tiempo que transcurre durante los sucesos de la trama. El lugar donde se desarrolla la acción cambia de un momento a otro: el protagonista se encuentra en una u otra parte de la capital, puede relatar alguna actividad durante la cual está acompañado y en el

siguiente párrafo vuelve la narración absorta en el ambiente. En cuanto a la acción, se puede intuir que tampoco es unitaria gracias a la propuesta narrativa tan variada en varios géneros literarios: existen múltiples acciones que suceden a lo largo de la novela.

- Discurso narrativo ficcional:

A pesar de ser también un discurso narrativo, y por ende compartir muchos rasgos con el anterior, con el adjetivo ficcional me refiero al tipo de narración que el autor maneja en los cuentos que aparecen en la novela. Es diferente el tipo de discurso manejado en estos textos, puesto que existe un orden y convencionalidad que no hay en el resto de la novela. Se respeta la puntuación, el uso de mayúsculas y conforman un todo en sí mismos (no son fragmentarios), aunque comparten personajes con la narración principal, de ahí que sean metarrelatos.

En el caso del metarrelato que seleccioné para traducir, *Ferngespräch* (p. 290), la unidad de acción se respeta, porque éste tiene un planteamiento, un desarrollo y un desenlace, que es consecuencia de una serie de eventos que suceden dentro de la narración. El espacio es unitario, porque los hechos ocurren en un mismo lugar. Sin embargo, el tiempo, como en el resto del texto, es muy maleable y se trastoca: el protagonista se enfrasca en sus propios recuerdos de tiempos anteriores y hay una serie de *flashbacks* en los que va y viene del pasado al presente.

Por otro lado, la hibridez lingüística permea en todos y cada uno de los discursos presentes en la novela. Esto quiere decir que, a pesar de ser un texto en alemán, existen algunas palabras o frases escritas en español; por tanto, representa un problema para la traducción, del cual hablaré en el siguiente capítulo, ya que la LM es también el español. Además, en algunos casos está mal escrito o se nota una forma extranjerizada con respecto al español de México; por ejemplo: “circunvalación” en vez de “circulación” (p. 147) [fragmento no incluido en la selección]; o “¿a qué esperas?” (p. 296).

#### Capítulo 4. Comentario a la presente traducción

De acuerdo a lo mencionado en el primer capítulo, Hofstadter señala que existen al menos cuatro problemas que son comunes a cualquier tipo de texto que pretenda traducirse. Me permito recordar las paradojas ya mencionadas, sólo que explicando su aplicación al caso específico de *Aztekensommer* que aquí nos ocupa. Por tratarse de una novela más bien poco canónica, hay mucha libertad para que las paradojas de Hofstadter puedan manejarse de manera sencilla.

Primero la lengua equivocada, en este caso, lo más sencillo fue respetar lo más posible el estilo personal que Janacs emplea, sobre todo el uso de signos de puntuación (exceso de comas, falta de punto y seguido, ausencia de puntos finales, etc.) y lo fragmentario de la novela. Segundo, el lugar equivocado o los modismos y expresiones idiomáticas en LO, cuya influencia en la traducción no presentó mayor dificultad, ya que las expresiones idiomáticas encontradas estaban en español. Tercero, la sospecha del texto, para lo cual evité las traducciones literales. Y, por último, la cuestión de la transculturación, misma que en este caso no fue un problema, puesto que uno de los objetivos principales de esta traducción es posibilitar una alternativa para el encuentro de dos culturas diferentes.

En la novela, como comentaba en el capítulo previo, aparecen ocasionalmente palabras en español. Si fuese algo escaso podría resolverse con una simple nota al pie; sin embargo, ocurre tantas veces que sería tedioso señalarlo cada vez que sucede. Otra opción podrían ser los distintos efectos que se puede aplicar a las letras: resaltar en negritas, itálicas, cambiar el tipo de fuente o el uso de mayúsculas. El problema es que dada la variedad de elementos textuales y paratextuales presentados en la novela fue necesario el uso de todos esos efectos para señalar diferentes aspectos, mismos que también expliqué antes. Pensar en una traducción inversa sería un error, ya que en México no se habla alemán; además de que esto constituiría una transculturación agresiva, de la que Hofstadter advierte en su última paradoja. Por lo tanto decidí utilizar las VERSALITAS para distinguir estas situaciones, agregando una nota al pie en su primera aparición para que el lector sepa que mantengo el original.

Un punto más que agregar a la complejidad de esta traducción, pero que es muy importante, es el origen del traductor. Dado que es un texto intercultural en el que se habla de México y los mexicanos como el Otro y se trata de una traductora mexicana, es imposible asumir la misma perspectiva que el público al que se dirige implícitamente la novela: el público germano parlante. Sin embargo, con ayuda del análisis aquí expuesto, y teniendo en cuenta al lector meta de la traducción, me parece que puede ofrecerse una traducción que proporcione al lector mexicano un punto de reflexión

sobre su propia cultura, la del extranjero (la austriaca en este caso) y su relación con la identidad del país, ya que, a mi parecer, el autor pretendía presentar las imágenes del México que él pudo percibir desde su condición de elemento extraño.

#### 4.1. Comentario a los poemas seleccionados

Antes de proceder, agrego que el título de la novela no presenta dificultad alguna, por lo cual no agregué ningún comentario al respecto. Simplemente es **Verano Azteca**.

##### Llegada / LLEGADA

La dificultad que presenta este poema, que además es el primero, es el título. De manera automática se puede pensar en una simple inversión de las LO y LM; sin embargo, es necesario tomar en cuenta al público al que la traducción va dirigida (sobre todo por tratarse de un texto intercultural). Si se presenta un título en alemán a un lector mexicano, lo único que se logrará es que éste se desconcierte y no que aprecie el sentido del poema.

Además, se trata de un poema que explica, a través de la escasez del lenguaje (el autor recurre a un idioma extranjero para dar título a las carencias en dominio de la lengua extranjera misma), la “llegada” de la voz poética –posiblemente el personaje– a un país que desconoce y cuya lengua apenas intentará comprender, por eso es que es tan importante conservar el título.

Debido a lo anterior decidí dejar el título en original. La única diferencia es el formato en versalitas a manera de indicador para que el lector esté advertido de que el título del poema en el texto original está igualmente en español.

##### lesbar wird zögernd / titubeando se vuelve legible

Mantener la palabra **legible** me parece de suma importancia, puesto que durante la obra podemos observar un interés de la voz poética por comprender la cultura mexicana y su lenguaje. Como lo asevera Javier Gómez-Montero (2007), quien hace uso del mismo término “legibilidad”: “la explosión de signos en el espacio urbano llega a dificultar la apropiación discursiva de lo real.”<sup>46</sup> Y además explica la aplicación de este mismo término por otros autores como Benjamin o Baudelaire como “leer el texto de la ciudad será conocerla a partir del armazón de sus signos”<sup>47</sup>, cosa que evidentemente intenta Janacs, como se comprueba más adelante con el poema *die Stadt und ihr*

---

<sup>46</sup> Gómez-Montero, Javier, “(I)legibilidad y reinención literarias de la ciudad”, *SYM CITY I*, Revista Urbes Europaea, Universität Kiel, 2007.

<sup>47</sup> Ibid.

*Alphabet (I)*. El propósito de su viaje es comprender el espacio donde se desenvuelve y para él como hombre de letras es importante cifrar todo lo percibido al lenguaje literario: traducirlo.

Debido a lo anterior y a pesar de que las oraciones pasivas no son comunes en español y por lo regular se convierten en enunciados demasiado largos, decidí traducir del alemán **lesbar wird** al español **se vuelve legible**. De esta manera, el poema sacrifica levemente la forma más corta, pero conserva el sentido y además el fondo, ya que continúa siendo un poema que trata de explicar la incompreensión ante un ambiente urbano desconocido y la falta de un lenguaje para comprender dicho ambiente, para leerlo.

### **was fremd ist / lo extraño**

La traducción directa sería “lo que es extraño”; sin embargo, para compensar un poco lo largo del verso anterior (comentario arriba), intenté conservar la contundencia y brevedad del poema reduciendo el número de palabras.

### **Quetzalcoatl**

Me parece necesario comentar el título de este poema, porque evidentemente no hay reglas ortográficas estrictas sobre la escritura castellanizada de los dioses aztecas en náhuatl, puesto que en castellano son nombres propios (y por tanto sin reglas ortográficas rigurosas). La grafía que constantemente observamos en estos casos es la misma que se constata en el producto del mestizaje: un nombre náhuatl con un acento español.

En este caso, el nombre por sí solo hace eco en el imaginario colectivo del mexicano; sin embargo, he decidido dejar el nombre sin acento, porque de esta manera la voz poética de nueva cuenta se acerca, quizá sin saberlo, a lo indígena. Logrando que la voz poética y los indígenas tengan otro punto en común por medio de los efectos de la alteridad.

### **die Zelte lösten die Häuser lösten die Tempel lösten die Zelte ab / las chozas relevaron las casas relevaron los templos relevaron las chozas** (poema *Quetzalcoatl*)

En primera instancia nos enfrentamos a la palabra **Zelt**, cuya traducción inmediata al español sería “tienda de campaña.” Es evidente que esta opción es demasiado larga para el poema, puesto que una de sus características es la brevedad, además de llevar un ritmo rápido. Y si le agregamos a todo esto que el sustantivo está en plural, una palabra de dos sílabas se vuelve una de hasta seis. De modo que por la extensión de las palabras se convierte en una traducción difícil.

Aunado a lo anterior, también cabe destacar que una posible interpretación del poema es que la Ciudad de México actualmente está hecha de tiendas de campaña, o como el narrador la nombra *Zeltstadt* (en el texto en prosa que acompaña este poema, p. 32). Ya que las protestas colectivas son constantes y en ellas la gente exige sus derechos acampando fuera de las instituciones de poder, el protagonista las describe como ciudades hechas de tiendas de campaña dentro de la Ciudad de México.

A pesar de lo anterior, considero que la palabra **choza** resulta más conveniente, ya que consta únicamente de dos sílabas al igual que el resto de los sustantivos tanto en alemán como en mi versión al español. Pero además la razón para elegirla como la solución se relaciona directamente con las descripciones de casas e incluso de las propias ciudades de tiendas de campaña, todas sumergidas en miseria y de pobre infraestructura. Sumado a esto, tomé en cuenta la importante relación entre la circularidad del poema y la siguiente palabra a comentar.

El verbo **ablösen**, quiere decir en su primera acepción en alemán<sup>48</sup>: soltar o liberar; sin embargo, tras una interpretación en conjunto, o sea tomando en cuenta también la prosa de la novela (ésta no puede dejarse de lado), me parece acertado que la palabra se adecúa más a su segunda acepción alemana: reemplazar o sustituir algo o alguien de su lugar<sup>49</sup>.

Esta resolución respeta la circularidad del poema, ya que la voz poética observa que los habitantes indígenas de la Ciudad de México vivían en chozas, éstas fueron relevadas por casas, mismas que al pasar el tiempo se convirtieron en templos (a donde la gente iba y sigue yendo a rezar) y éstos de nuevo en chozas, barrios de pobreza, donde la gente sigue viviendo, imágenes que se describen a lo largo del texto.

**Schlange, gefiedert, kreist über der Stadt / serpiente, alada, revuela sobre la ciudad** (poema *Quetzalcoatl*)

La traducción del verbo **kreisen** fue muy complicada. Su significado es evidente: girar, moverse describiendo un círculo, pero además acompañado de la preposición **über**, nos permite imaginar a una serpiente alada, enorme, sobrevolando la ciudad por el aire. La primera opción natural, por así decir, sería “volar”. Pero tomando en cuenta la circularidad del poema (como mencioné en los comentarios previos), me parece conveniente hacer lo posible por no perder la alusión circular del

---

<sup>48</sup> Diccionario *Duden*. [En línea]

<sup>49</sup> *Ibid.*

verbo original alemán. Sin embargo, “(volar) en círculos” habría contribuido a romper el ritmo del poema. Otra posible opción es “rondar”, movimiento circular natural que realizan los zopilotes al merodear la carroña, pero dada la connotación negativa y amenazante que conlleva, decidí no utilizar dicho verbo. De este modo, elegí el verbo **revolar**, ya que indica en su primera y segundas acepciones: “dicho de un ave: dar segundo vuelo. Volar haciendo giros.”<sup>50</sup>

Por otro lado, **revolar** está ligada a otra palabra que en principio podría parecer una mejor opción por su uso más extendido en el español cotidiano: “revolotear”. Sin embargo, la idea que plantea este vocablo es de un vuelo efectivamente dando giros, pero en un espacio pequeño o hacer una trayectoria dando giros, mas no describiendo un círculo como trayectoria. De esta manera, observamos que la opción que más se adecúa al poema es **revolar**.

### **Augenblick (2) / parpadeo (2)**

La palabra **Augenblick** es utilizada en alemán para referirse a un “momento”, y usualmente ésa es su traducción directa; sin embargo, la construcción de la misma es clara: se divide en “Augen” y “Blick”, una mirada (de los ojos). Si tomamos en cuenta esto y el *Leitmotiv* del poema, o sea el sentido de la vista, podemos concluir que el título sugiere el contenido del tema, a la vez que evidencia su brevedad. En español existe una frase que explica esta intención con gran exactitud: “en un abrir y cerrar de ojos”; es decir, un parpadeo. De manera que la decisión más adecuada que hallé fue, efectivamente, **parpadeo**. No respeté la mayúscula, porque en el poema original el autor no respeta ninguna mayúscula salvo la de los sustantivos y como ésa es una regla gramatical propia del alemán, no aplica en español y decidí no preservarla.

### **die Stadt und ihre Alphabet (I) / la ciudad y su alfabeto (I)**

Conviene comentar que la disposición de este poema en ningún modo es aleatoria, en específico la palabra **Bedeutung** y **Significado**. Ya que en el poema la palabra en cuestión aparece en dos versos distintos: **Be-deutung**, me pareció que en español podría darse un efecto similar, aunque un poco más oscuro, guardando tan peculiar distribución: **Signi-ficado**. Usando así la similitud de las sílabas “signi” con la palabra “signo”, cosa sujeta a interpretación o *Deutung* en alemán.

Naturalmente este poema se relaciona con el ya mencionado **llegada**, puesto que habla de comprender el lenguaje y la ciudad del Otro, para entender esto cito de nuevo a Gómez-Montero, quien explica: “leer el texto de la ciudad será conocerla a partir del armazón de sus signos. [...] si bien los signos no

---

<sup>50</sup> *Diccionario de la Real Academia Española*. Vigésima segunda edición.

son siempre transparentes para el *flâneur*, que encarna la figura del lector [...]”. Por lo que se ratifica la decisión del poema anterior (se vuelve legible) y se vuelve comprensible con los términos usados en éste y el juego de palabras construido con los mismos: signo, significado.

### **Teotihuacán**

Únicamente comentar que a pesar de la falta de acentos en otras palabras en náhuatl, ésta es la única cuyo acento es respetado, probablemente por ser una zona arqueológica y por ende con la grafía más conocida. Decidí dejarlo como en el original, sin versalitas porque no es español.

### **mäandernde Spur einer Schlange / huella culebreante de una serpiente** (poema *Teotihuacán*)

La palabra “meandros” como sustantivo existe en español, pero la forma de adjetivo no. Por ello opté por utilizar la palabra **culebreante**, cuya raíz remonta directamente a la culebra, sinónimo de serpiente. Y para no repetir la palabra **culebra** y evitar una cacofonía, decidí traducir **Schlange** por **serpiente**, que además conlleva el sentido mítico del animal, por lo que respeta el sentido del poema y de la novela.

### **zerschlägt Krüge / destruye los cántaros** (poema *Teotihuacán*)

De este verso, sólo comentar que la opción **destruir** por **zerschlagen** fue elegida porque da un sentido de poder al sujeto, en este caso Tláloc, lo cual se inserta adecuadamente en su carácter divino. De igual manera **Krüge** lo encontramos, en su primera acepción como: „zylindrisches oder bauchig geformtes Gefäß aus Steingut, Glas, Porzellan[...]”<sup>51</sup> Por lo que, una opción podría ser “jarra“, pero dado que el autor retoma elementos del mito de Tláloc (las cuatro habitaciones), he decidido llamarlos cántaros, ya que en español no sólo denotan mayor tamaño, sino que además conllevan un significado de abundancia, directamente relacionado con el mito de Tláloc, en el fraseo: “llover a cántaros.”

### **trägt/portar** (poema *Teotihuacán*)

Posiblemente las traducciones más comunes a este vocablo alemán, son: llevar, cargar, vestir. Sin embargo, es necesario tomar en cuenta que esa misma forma es utilizada en varias ocasiones y a lo largo de este poema, a manera de estribillo y no en todas las ocasiones es compatible con dichas opciones, aún cuando la palabra “vestir” parezca adecuarse a casi todos los versos. Un ejemplo de incompatibilidad es el verso: *er trägt das Binsenhaar*. Pues en español no se dice “vestir el cabello”, sino “llevar”. Esta palabra es una buena opción de traducción, pero en este caso decidí utilizar un sinónimo de dicho verbo, tomándome la licencia de estirar el significado, para mantener la elegancia de

---

<sup>51</sup> *Duden*. op. cit.

la acción, puesto que el sujeto actuante es un dios. Además de que el verbo **portar** es compatible con todos los versos de este poema, ya que en español también “se porta ropa”, por ejemplo.

#### **er trägt eine Maske aus Ruß / porta un antifaz de hollín** (poema *Teotihuacán*)

El significado directo de la palabra alemana **Maske** es “máscara”; sin embargo, dado que el hollín es un material de consistencia volátil y polvosa, me parece que **antifaz** es una mejor opción, ya que en el DRAE encontramos que la palabra **antifaz** en su acepción primera es: “Velo, máscara o cosa semejante con que se cubre la cara, especialmente la parte que rodea los ojos.”<sup>52</sup> Debido a las características antes mencionadas y a que un **antifaz** también hace alusión a una consistencia similar, decidí utilizar esta opción que además conlleva un sentido de misterio, de lo fantástico, de lo místico.

#### **4.2. Comentario a los fragmentos en prosa seleccionados**

Uno de los textos que me pareció pertinente incluir en mi ejercicio de traducción fue la tabla de las estaciones de la línea 7 del metro, porque en ella se pone de manifiesto una práctica equiparable a la traducción intersemiótica dentro de la novela. Es decir, el personaje observa el nombre de las estaciones y describe uno por uno los iconos que le corresponden; en otras palabras, traduce los iconos al lenguaje escrito en alemán. El objetivo de presentar este esquema traducido al español es el de evidenciar que el mexicano, al igual que un extranjero, no necesariamente está familiarizado con las estaciones del metro y sus iconos, aunque lo utilice con frecuencia. De manera que gracias a la mirada del Otro, el mexicano puede voltear a su propio entorno y comprenderlo de manera integral.

Los colores son importantes para Janacs, en varias ocasiones describe lugares, comida o personas con colores. En este sentido se observa la aparición constante de la palabra **dunkelbraune**, siempre refiriéndose al tono de piel de los habitantes mexicanos, sobre todo de los indígenas. Y se debe tomar en cuenta que es la piel de éstos la única que se describe en el texto. La traducción más exacta y correcta –porque efectivamente eso significa en alemán– sería “moreno” o “morena”; sin embargo, escogí la palabra **marrón**, porque mi intención es conservar la exactitud descriptiva del tono cromático que el autor imprime en el texto y al mismo tiempo generar cierta extrañeza, puesto que la piel morena no es factor común en países de habla alemana y posiblemente sea ésta la razón por la que describe a tantas personas de rasgos indígenas.

Otro problema de vocabulario se presentó en la palabra **Freier**, en alemán esto significa “cliente de prostitutas”, en este caso sin más se perdió la exactitud de la LO en la traducción. De

---

<sup>52</sup> DRAE. op. cit.

manera que fue necesario dejar la frase con un simple **cliente**, lo cual no genera una pérdida grave porque el contexto resuelve este aspecto en español. Esto refleja las diferencias de cada lengua.

En una de las múltiples imágenes que nos presenta la novela, en las inmediaciones del Metro Insurgentes, se describe el panorama y el narrador menciona lo que en alemán llama **Beratungsstelle für Polizeiofper**. Al leer de manera atenta esta oración, la traducción es clara: **módulo de atención para víctimas de la policía**; sin embargo, en la Ciudad de México no existen dichos módulos, hay aquellos donde la gente puede denunciar delitos, pero no aquellos donde la gente pueda denunciar a las autoridades. Actualmente existen líneas telefónicas o sitios de internet destinados a dicha actividad, pero en la época en la que se inscribe el mundo diegético (probablemente años 80 o principios de los 90) no había nada parecido a módulos para personas víctimas de abusos o actos de corrupción de la policía.

En el mismo fragmento escogido, encontramos la palabra **Aussteigern**, concepto interesante, que tiene un equivalente a medias en español, mismo que en esta ocasión utilicé: **ninis**. En español **nini** es un término de uso reciente, acuñado por los países hispanohablantes para referirse a un sector de la población, en su mayoría jóvenes, que por diferentes razones (falta de dinero, base educativa deficiente, dificultad para conseguir empleo aún con educación superior, problemas familiares, decisión propia, etc.) ni continúan sus estudios, ni trabajan.

Pero es importante señalar que el concepto en alemán es mucho más amplio, pudiendo referirse a grupos contraculturales en diferentes épocas históricas como los hippies en los 60 y que actualmente es más usado para nombrar a aquellas personas que decidieron dejar los estudios, de ahí la alusión a “bajarse” o “salir” (aussteigen: bajar, salir). De todo lo anterior concluyo que a pesar de que traduje **Aussteigern** como **nini** no es del todo precisa la *translation matching*, puesto que en el caso de los “ninis” se desconocen las razones de por qué esos individuos dejaron los estudios y no se dedican tampoco a trabajar, mientras que en el caso alemán las razones, aunque igualmente desconocidas, responden a una decisión propia del sujeto en cuestión, quien está en inconformidad con la sociedad y sus normas.

En el mismo panorama del Metro Insurgentes nos encontramos con varias oraciones que en alemán suenan inclusive hasta poéticas, un ejemplo es: **die dumpfe bleierne Schwere in den Füßen**; pero que, sin embargo, traducida al español se lee difícil: “la sorda pesadez plomiza en los pies”. Debido a que en alemán se pueden construir palabras compuestas hay oraciones que traducidas resultan

en una serie larga de adjetivos o adverbios, por lo que suele suceder que oraciones regulares se vuelven hipérbolas. A pesar de querer guardar ciertos elementos de extrañamiento, no se pretende alienar el idioma español ni volver tedioso el texto por su estructura complicada. En este caso, decidí apelar a la familiaridad sonora de la frase ya hecha “pies de plomo” y me tomé la libertad de cambiar la preposición “de” por la conjunción modal “como”: **pies como plomo**.

En el cuento escogido, *Ferngespräch*, se presentan frases que llaman la atención, como **redete redete redete gestikulierte redete gestikulierte/hablaba hablaba hablaba y hablaba gesticulaba hablaba gesticulaba**, aunque ortográficamente deberían llevar coma entre acción y acción, decidí respetar la ausencia de comas en el original. Puesto que en alemán tampoco es usual dejar una enumeración sin comas, decidí que lo mejor era conservar esta peculiaridad y de esta forma respetar la exageración de las acciones que ocurren en la escena, lo cual es posible gracias al ritmo de lectura que esta ausencia marca.

La palabra **Zeltstadt** encierra un significado muy interesante, la traduje como **ciudad hecha de tiendas de campaña**. Es una excelente manera de describir la Ciudad de México cuando hay problemas sociopolíticos, ya que la gente siempre acude al centro histórico y organiza “plantones”, los cuales consisten en reunirse en la plancha del Zócalo, acampar ahí y no retirarse hasta que haya un acercamiento palpable con las autoridades de alto mando en el país. Gente de otros estados viaja desde sus hogares a kilómetros de distancia sólo para reunirse en ese lugar y configurar una microciudad literalmente hecha de tiendas de campaña en el Zócalo o cualquier lugar importante de protesta. A pesar de lo pequeño que es la palabra en LO y que en el poema *Quetzalcoatl* traduje *Zelte* como “chozas”, preferí mantener el sentido y no escatimar en palabras, debido que en prosa la longitud del vocablo no afecta la forma del texto, así como también porque quise mantener la precisión de la palabra en alemán.

La pregunta en español **¿A qué esperas?** Es un claro ejemplo de lo ya antes comentado sobre la hibridez lingüística de la novela, además de ser un claro indicio de que el acercamiento del europeo hacia México ha sido, en un primer momento, a través de España, lo que también ya se ha comentado en capítulos anteriores. Por lo que no sólo se demuestra la hipótesis de un acercamiento a México a través de una mirada constantemente europea, sino que además se pone de manifiesto que el narrador es extranjero: un elemento de alteridad involuntario, pero que, sin embargo, es crucial, puesto que justo en este relato el narrador describe el entorno como un habitante mexicano, pero que al tiempo se

descubre como un extranjero en la capital del propio país. Lo cual los pone en el mismo nivel al escritor y al indígena migrante, un fenómeno antropológico de inmenso valor.

Finalmente la palabra **Amigo**, misma que aparece con relativa frecuencia a lo largo del texto, decidí dejarla con la primera letra en mayúscula. Me parece que en ella y esta grafía claramente no convencional se encuentra el testimonio más claro de que el autor trata de aprehender la cultura mexicana y cómo, a lo largo del texto, el lenguaje siempre ha sido reflejo de ello. Agrega la palabra “amigo” a su vocabulario, pero también la adapta a la grafía alemana: los sustantivos se escriben todos con mayúscula. Debido a lo anterior considero que es importante mantener esta palabra tal cual aparece en el Texto Origen.

**Verano Azteca**  
**(poemas y fragmentos escogidos)**

**LLEGADA**<sup>53</sup>

una y otra vez la mirada  
afuera hacia la noche

medir los espacios  
entre los signos

titubeando se vuelve legible  
lo extraño

---

<sup>53</sup> Las palabras resaltadas en VERSALITAS estaban en español en el texto original.

## **Quetzalcoatl (1)**

las chozas relevaron las casas relevaron los templos relevaron las chozas

serpiente, alada, revuela sobre la ciudad

## **Quetzalcoatl (2)**

serpiente, alada, revuela sobre la ciudad

un aleteo rasguñó la piel del papel

los nombres las cosas los nombres

## **parpadeo (2)**

los párpados se cerraron. ningún haz de luz esclareció  
la oscuridad

sal, libre de agua, provoca el dolor

aguzamos la vista

## la ciudad y su alfabeto (I)

sonidos

    solos

        aún sin memoria

colores y formas

    signos sin

        forma

aún sin sentido ni signi-

        ficado

leídos

    olvidados

        y de nuevo recordados

unidos

    suelos

        y de nuevo com-

puestos: un cuerpo

        la imagen

de un cuerpo

        la idea

de la imagen

        de un cuerpo

## La ciudad y su alfabeto (II)

cosas

creadas con la mirada

emergen

desaparecen

regresan otra vez

el parpadeo

las borra

las inventa de nuevo

la forma se vuelve color

el color figura

la figura se vuelve escritura:

la mano

el papel

el rasgar de la pluma

el frenesí de los signos

pausadas se aclaran las cosas

en la palabra

## Tepito

las casas se abrían al olvido. quien en-  
traba, desaparecía. nadie que preguntara. nadie estaba  
aquí

el hambre devoraba la mezcla de los muros. de-  
trás de las paredes la boda de los muertos

días agitados. en el fondo de la basura una palabra  
y lo que no dice

**Tierra de Ruinas I:  
hacia la sonrisa de las piedras**

1

ninguna piedra, ni siquiera un guijarro. un fragmento bas-  
tó: el saber del desierto, enterrado en un grano

2

anidar en la cercanía de las últimas palabras. no to-  
car el borde del silencio: volverse silencio

3

lo que queda es la sonrisa de las piedras

## **hacia las cenizas**

en el espacio  
entre leña incandescente  
y humo que se escapa

en la intersección  
de frío y ardor

vivimos  
enfebrecidos  
hacia las cenizas

## Teotihuacán

### 1 (PASADO)

negro

(carbón)

rojo

(fuego)

café

(tierra)

en medio marrón

verde musgo

gris grafito

colores

inundando el espacio a mi alrededor

se mezclan:

ocre amargo

carmín subido

obsidiana

colores

y su figura:

ojo que observa

boca, desgarrada

agua

en pleamar

surge de ojo y boca

mariposa

quetzal

jaguar

águila

huella  
cu  
le  
brean  
te  
de  
una  
serpien-  
te

la escalera  
los peldaños  
la plataforma:

voy  
camino  
sobre tiempo vuelto piedra

las rocas  
talladas  
amontonadas  
tatuadas

hacen muecas  
gestos

miran asombradas  
desde sus historias  
(*EL PRESENTE ES PERPETUO*)

camino  
me elevo  
sobre tiempo suspendido:

es verano  
(siempre es verano en estas piedras)  
verano  
humo  
sangre coagulada

(EL PRESENTE ES PERPETUO)

ando

me detengo

en el exceso de Historia:

en las piedras

descansan

respiran

vibran

los muertos

listos

para desgarrar su piel

para detonar

el abrigo volcánico

(EL PRESENTE ES PERPETUO)

salir

a la luz

Teotihuacán

lugar

en el que uno se vuelve dios

(decían)

lugar

en el que uno des-

aparece

## 2 (Tlaloc)

azul

(agua)

blanco

(nubes)

amarillo

(maíz)

la huella conduce

a la casa de las cuatro habitaciones

él vive ahí

destruye los cántaros

lanza hachas

esparce lluvia y granizo

siembra relámpagos

*porta el vestido del rocío*

*porta el vestido de la niebla*

*porta una corona de plumas de garza*

corazón que aún late

mano que lo sostiene

hacia el sol

*porta las sandalias de espuma*

*porta el cabello de juncos*

*porta un antifaz de hollín*

dicen:

que deja reverdecer

reventar

dicen:

que deja crecer

marchitar

que ama a los niños

(dicen)

y las lágrimas

### 3 (ESPEJISMO)

en la luz febril

de pronto

la voz en la piedra:

*¡AY, MI CORAZÓN,*

*MI CORAZÓN!*

*¡POBRE DE MI:*

*MI CORAZÓN!*

los pasos del sacerdote

el raspar de la cuchilla

el trazo en la carne

#### 4 (Quetzalcoatl)

gris

(ceniza)

rojo

(fuego)

negro

(noche)

la huella fue borrada

por el viento

lo que quedó:

ruinas y brasas

y la encomienda

de seguirlo

para salvar la tierra

*porta la pintura del viento*

*porta la pintura de acacias*

*porta un tocado de piel de jaguar*

corazón que aún late

mano que lo sostiene

hacia el sol

*porta el escudo con adornos de viento*

*porta el pico de viento*  
*porta un antifaz de hollín*

dicen:

que se prendió fuego a sí mismo  
se encendió  
y consumió

dicen:

que la estrella de la mañana es su corazón:  
que ama los sacrificios  
(dicen)  
y el dolor

## **5 (PRESENTE)**

el día despunta  
avanza  
se oscurece:  
el viento surge  
se rompe  
en las piedras  
levanta polvo  
a lo largo de la Calzada de los Muertos  
sombras  
pasos  
voces  
el tintinear de cascabeles  
sonajas  
el retumbar de los tambores  
el golpeteo de las conchas  
los muros  
escaleras  
templo  
se repliegan hacia la oscuridad

mariposa  
quetzal  
    jaguar  
        águila  
todo es resplandor  
        palidecer  
            el desvanecimiento en la oscuridad  
  
del  
    me  
        an  
            dro  
                de  
                    la  
                        serpien  
                            te  
se funde  
    con las sombras  
se desvanece  
        en la espesura de la piedras  
sólo el ojo  
    sigue fijo mirando  
permanece abierta  
        la boca  
donde estoy, ahora  
        es el crepúsculo  
la noche aún vacila  
        la luz resiste  
ilumina  
    el torbellino de las palabras  
                    aún ahora  
nos confunde  
    la mirada pétrea de los dioses  
el fulgor de la cuchilla

la fe  
la sangre desata nos  
libra  
(EL PASADO ES PERPETUO)  
el dolor crece  
desde los muros  
gritos  
esculpidos en la piedra  
irrumper:  
lo que vivieron  
aún hoy nos consume  
no comenzamos nada:  
sólo continuamos  
(EL PASADO ES PERPETUO)  
en la hendidura  
en la fina grieta  
entre el aún no  
y el ya no  
en el espacio  
entre filo y pulso  
vivimos  
listos  
para desgarrarnos la piel  
(EL PASADO ES PERPETUO)  
penetrar  
en el magma de la noche  
Teotihuacán:  
lugar  
en el que uno se vuelve dios  
(decían)  
lugar  
que nos enseña  
a vivir entre ruinas

## LÍNEA 7

BARRANCA DEL MUERTO	dos zopilotes
Mixcoac	serpiente de cascabel
San Antonio	figura masculina con aureola y niño
San Pedro de los Pinos	dos pinos
TACUBAYA	cántaro decorado

(Transbordo a la LÍNEA 1 y a la LÍNEA 9)

Constituyentes	tintero y pluma
Auditorio	sala de conciertos
Polanco	torre del reloj
San Joaquín	punte
TACUBA	tres flores

(Transbordo a la LÍNEA 2)

Refinería	refinería
Camaronés	camarón
A. Serdán	hombre con bigote
EL ROSARIO	rosario

(Transbordo a la LÍNEA 6)

-donde, al abrirse las puertas, chocan entre sí como dos ejércitos enemigos con toda violencia y desconsideración, pero sin ruido ni una palabra sin groserías o gritos los pasajeros que se apresuran hacia dentro se abren camino y mientras tanto te empujan al interior del vagón donde entonces quedas de pie enclavado entre las incontables figuras pequeñas y de piel oscura de cuyo montón te miras sobresalir en el reflejo de la ventana como una torre demasiado alta. sobre la ventana un panel con el trayecto de la línea del metro (¡grábatelo, recuerda las estaciones, ejercita tu memoria!): San Pedro de los Pinos (tres, no: dos pinos)- San Joaquín (puente) – Constituyentes (tintero y pluma) –Polanco (torre del reloj) –A. Serdán (hombre con bigote) –Tacubaya (tres flores, no: ésa es Tacuba; Tacubaya tiene un cántaro decorado) –ahora transbordar a la LÍNEA 1 (de nuevo esta silenciosa batalla –sólo se escucha el arrastrar de los zapatos, el roce de la ropa –, hasta que te dejan parado en el andén, exhausto y sudando...) en dirección PANTITLAN (¡grábate el camino, recuerda cada detalle!): saliendo del andén hacia un pasillo, en forma de semicírculo que conduce a una escalera y luego a otra eléctrica, subir por ella (recuerda: LÍNEA 9, letras blancas en fondo negro; LÍNEA 1, letras blancas en fondo rosa palo), apenas llegando arriba no seguir de frente (señalamiento: SALIDA, debajo C. Doctora y Av. Parque Lira Pte, letras blancas en fondo color naranja), sino con el flujo principal en la dirección opuesta, pasar de largo una dos tres cuatro escaleras (no pasar por alto: NO PASE; BARRANCA DEL MUERTO; SALIDA), finalmente junto a la valla, que regula la corriente humana que viene de los dos pasillos que ahí desembocan, y el letrero CORRESPONDENCIA (letras negras en fondo amarillo) hacia la derecha por un pasillo un poco más estrecho y bajo, parecido a un tubo (que claramente sube: alguna resistencia ejerce presión sobre los pies, hace que tus pasos vayan más lento, sin que por ello pudieras percibir en la multitud una leve pendiente) y al final en una de las dos escaleras eléctricas (los rostros de quienes vienen en sentido opuesto, se deslizan de largo y te miran fijamente, como esa pequeña niña indígena, que, apenas lo suficientemente alta para poder mirar por encima del pasamanos de la escalera eléctrica, te mira fijamente fijamente fijamente con grandes ojos y, al girarte hacia ella, vuelve rápidamente la cabeza)

la pequeña niña de tez marrón, que lo mira, mira, fija como hechizada su mirada en él, hasta que él se voltea y ve su reflejo en la ventana y el de la niña, quien sigue mirándolo con grandes ojos oscuros, hasta que la madre la toma de la mano y sale; pero en el andén la pequeña se voltea nuevamente hacia él, lo mira fijamente, fijamente, hasta que la madre dobla en un pasillo y ambas desaparecen de su campo visual

la joven mujer: el color oscuro del rostro cubierto casi por completo por el maquillaje, las cejas alargadas y remarcadas gruesas (demasiado gruesas), los ojos casi invisibles detrás de las pestañas postizas, el torso cubierto únicamente por una blusa de red, debajo un sostén negro, rollos de grasa, que abultan la blusa, y, al levantarse e ir hacia la puerta, a pesar de los zapatos con tacón de aguja, o quizá precisamente por ello, hacen ver a la mujer pequeña (muy pequeña): cómo camina a lo largo del andén, contoneándose, tropezando una y otra vez, a punto de caer, rollos de grasa y trasero empujándose de un lado a otro

el vendedor ambulante: inmediatamente después de abordar, saca de su bolsa cuatro paquetes de chicle, los clava entre los dedos extendidos de la mano derecha, se pone en un extremo del vagón a la mitad del pasillo, levanta la diestra, empieza a declamar su ¡CHICLES, DULCÍSIMOS CHICLES! o mejor dicho: a cantar en ese estilo característico de los vendedores ambulantes, mira (por una milésima de segundo se abren grandes sus ojos) hacia el extremo opuesto y deja caer inmediatamente la mano y los chicles en la bolsa, se sienta, saca una historieta, que hojea distraídamente, abandona el vagón en la siguiente estación, no sin antes voltear una vez más hacia el final del pasillo y sonreír –en donde un señor mayor estaba de pie con un traje gris, al reverso el escudo: METRO VIGILANCIA

la mujer joven (traje rojo oscuro, zapatos de tacón rojo oscuro, bolsa de mano rojo oscuro): cómo se lima las uñas, una y otra vez se detiene, observa examinando las uñas, les sopla, luego saca del bolso un pequeño frasco y comienza a pintar las uñas con un color rojo oscuro, una y otra vez se detiene, observa examinando las uñas, les sopla, finalmente extiende los dedos, abanica las manos en el aire. de pronto levanta la cabeza, su mirada te encuentra

blanco

gris

y negro

puntos, manchas y superficies, dividiendo la imagen en segmentos, formas irregulares, transiciones fluidas, rara vez sólo contornos definidos:

boca, suavemente abierta

cabello serpenteante

ojo, sombreado

en los numerosos pizarrones de anuncios de las estaciones del metro, junto a los programas de instituciones culturales, escuelas nocturnas y cursos de formación, entre pequeños carteles y panfletos, los anuncios de búsqueda:

PROCURADURÍA GENERAL DE JUSTICIA DEL D.F.  
CENTRO DE APOYO DE PERSONAS EXTRAVIADAS Y AUSENTES

debajo las ampliaciones borrosas de fotos tamaño pasaporte de las personas buscadas (mujeres, hombres, la mayoría no obstante niños, sobre todo muchachas), a un lado datos sobre sexo, edad, estatura, complexión, el color de ojos, de la piel y del cabello (OJOS RASGADOS, CASTAÑO OSCURO, MORENO/NEGRO), LUGAR DEL EXTRAÑO<sup>54</sup> y la solicitud de INFORMACIÓN ADICIONAL

o escritos simplemente a mano, hojas fotocopiadas, amarillentas, hojas gastadas por las orillas:

¿QUIÉN ME HA VISTO?

---

<sup>54</sup> En el texto original aparece la palabra “extraño”, pero seguramente el autor se refería a la palabra “extravío”; sin embargo, he optado por respetar el original para dar fe de que el autor, en efecto, experimenta de igual manera la alteridad.

la vieja pareja de indígenas: ella pequeña y menuda, el cabello grisáceo amarrado en dos trenzas, que cuelgan sobre gran parte de la espalda, al final de cada una un gran listón azul, blusa y falda coloridas, con distintos tonos de naranja, sandalias en los pies desnudos, grises por el polvo de la calle, en ambas manos bolsas y canastas con verduras, que nunca suelta durante todo el recorrido, a las que al contrario parece aferrarse; él apenas más alto que ella, la piel curtida y con arrugas como la de la mujer, en la cabeza un amplio sombrero de paja, de igual manera los pies desnudos y con sandalias, en las manos bolsas de compras también, mismas que no suelta; cómo, alza la cabeza, con ojos atentos, no: angustiados, sigue el trayecto del metro en el plano por arriba de la ventana, deletreando los nombres de las estaciones con movimientos de boca sordos, hasta que se inclina hacia la mujer, asiente y ambos se bajan en la siguiente estación

la mujer con los grandes tubos azules en el cabello: cómo se maquilla, en la mano izquierda un pequeño espejo de mano con marco dorado y un grabado en el vidrio, al tiempo que gira y voltea la cabeza y examina su reflejo, desvanece aquí y allá el color ya puesto, se lo pone de nuevo, corrige las líneas dibujadas de las cejas, los labios en forma de beso y, luego de poner color, los presiona uno contra otro, de nuevo una mirada examinadora, un pañuelo, deslizado entre los labios, y la impresión rojo oscuro; cómo desenreda los tubos del cabello, se peina, una y otra vez, hasta que los mechones están ordenados a su gusto, otra vez pasa la mano derecha con los dedos extendidos por el cabello, desde el cuello sube hasta la coronilla, agita la cabeza, una vez más mira el espejo y luego, pocos segundos antes de la siguiente estación, ordena todos los utensilios con manos rápidas, entrenadas, en una bolsa de mano negra, se levanta, examina su aspecto una última vez en la ventana y baja

los dos ciegos: apenas los nota, cuando uno comienza a tocar la guitarra y el otro se presenta con voz aguda, penetrante y avanza lentamente por el pasillo a tientas: el cantante delante, los ojos bien cerrados, describiendo con la mano izquierda un arco regular, en forma de semicírculo, por lo que unas veces agarra un tubo, otras el hombro de un pasajero o la cabeza de un niño orientándose de esta manera, mientras tanto mantiene la mano derecha en forma de cuenco, en la que de vez en cuando alguien deja caer una moneda, la cual agradece con un leve asentimiento; ya que el pasillo es demasiado angosto para él y su instrumento, el guitarrista opta por una manera de andar peculiar, si bien la única posible: camina con el hombro izquierdo hacia la parte delantera del vagón, siempre da sólo un paso con el pie izquierdo y luego arrastra el derecho, de manera que parece, como si cojeara, también se tambalea de vez en cuando, a veces, cuando el tren pasa sobre un lugar irregular amenaza con perder el equilibrio, choca con algún pasajero y tubo, sin dejarse distraer al tocar, y avanza así, el cuello estirado, la cabeza un poco inclinada, escuchando atentamente, para no perder al cantante en medio del ruido del tren –hasta que ambos están frente a él y se detienen y ve en la cara del guitarrista las cuencas, sin párpados y vacías

la jovencita indígena: como todas, lleva el cabello anudado en dos trenzas, que cuelgan por la espalda, grises por el polvo de la calle, como cubiertas de una fina película, al final unidas por un listón rosa; el delantal, alguna vez colorido, deslavado, los colores opacos; las piernas delgadas, cenizas; debajo del brazo derecho lleva sujetas un par de coloridas bolsitas bordadas, como los niños las ofrecen a los turistas frente a las iglesias, templos y museos, con la mano izquierda protege el rostro del reflejo en el vidrio; así está de pie frente al restaurante, el rostro adherido a la ventana

los dos chiquillos en el cruce: cuando el semáforo se pone en rojo, saltan del camellón, corren de un coche a otro, se paran de puntitas, pues son muy pequeños para asomarse al interior del vehículo, mantienen las manos levantadas para que los conductores vean la mercancía, que venden –peines, cepillos, encendedores–, gritan ¡A MIL, A MIL, SÓLO A MIL! con voces roncadas, se apresuran, cuando el tráfico vuelve a avanzar, a regresar al camellón, cuentan el dinero, juegan con las monedas, se sumergen en su juego, despiertan otra vez, cuentan nuevamente el dinero, corren por la calle, de un coche a otro, mantienen las manos con la mercancía junto a las ventanas. sus ojos hinchados, enrojecidos

la jovencita indígena: una figura pequeña, quebradiza, cómo, con pasos lentos, cansados, avanza por la calle, en la espalda un niño en el rebozo (visible sólo una cabellera negra y dos piernas desnudas, balanceándose), en la mano izquierda una bolsa completamente llena, en la derecha otro niño, que sólo a duras penas puede mantener el paso, a veces tropieza, amenaza con caer, es elevado por el brazo, da un par de pataleos, hasta que calmado vuelve a andar. cuando la muchacha se da cuenta de su presencia, duda, luego acelera el paso, rápido pasa de largo con la cabeza agachada

los tres chiquillos: cuando el semáforo se pone en rojo, corren a la mitad del paso peatonal, los dos más grandes separan las piernas, se inclinan y comienzan a girar aros de plástico rojos, amarillos y azules alrededor de sus cuellos, mientras el más pequeño sube por sus hombros y hace malabares con tres bolas de colores y una más la mantiene en equilibrio sobre su nariz; luego hacen una reverencia, se dispersan, de un coche al siguiente

la jovencita indígena, saltando de una pierna a la otra, cantando ensimismada, detrás, recargado en la pared, su padre, tocando el acordeón. su suave susurro, el movimiento de cabeza. la muchacha permanece de pie, mira al padre, luego sostiene otra vez el vaso de plástico ante los transeúntes

el tragafuegos: poco antes de que el semáforo se ponga en rojo, toma un trago del bote de gasolina, luego corre a la mitad del paso peatonal, inclina la cabeza hacia atrás, sostiene la antorcha frente a su boca y escupe sobre ésta la gasolina, dos, tres veces, para que se forme una llamarada rojiamarilla de varios metros de largo, con un rugido sordo. seca su boca con un trapo, corre de coche en coche, gira esgrimando la antorcha. cuando los automóviles avanzan, se apresura a la acera, enjuaga su boca con agua. conduces tu coche tan cerca como puedes, sacas la mano con una moneda. el hombre corre hacia allí, desenchaja el rostro negro de hollín en una mueca, se inclina, tose: una ronca voz infantil. es un chiquillo, tal vez de catorce años

los niños boleros, que, negros de betún y suciedad de la calle, arrastran sus latas, trapos y cajones de calle en calle, a veces se reúnen en plazas, juegan con una lata vacía o una pelota, antes de volver a buscar clientes; los pequeños vendedores de chicles, con frecuencia no mayores de seis, siete años: ¡A MIL, SEÑOR, A MIL! los limpiaparabrisas: cómo trepan a los cofres, con movimientos prestos limpian el vidrio, no se dejan ahuyentar; los más pequeños: aún en pañales, andan a tientas con pasos inseguros

por la acera aquí y allá, extienden sus manos con costras a los paseantes, llevan las monedas a los padres, juegan en el asfalto con piedritas y pedazos de papel, pero sólo un ratito, luego son enviados por sus padres de regreso a los paseantes  
( –estos niños, no puedo verlos más. anda, vámonos  
–¿a dónde?  
–da igual. sólo lejos de aquí)

METRO INSURGENTES: una plaza circular en la ZONA ROSA con sus bancos y restaurantes lujosos, tiendas de ropa a la moda y escaparates brillantes y anuncios luminosos, por la noche las calles llenas de turistas y mexicanos ricos, que pasean, discuten la moda más reciente y se divierten en uno de los locales nocturnos o en un antro hasta la mañana siguiente, entre la multitud de vez en cuando una cara indígena, que se distingue de los demás por el cabello negro, anudado en dos trenzas, el color de piel oscuro, los rasgos suaves, casi infantiles, callada, la mirada fija en quienes van pasando, en la calles contiguas las prostitutas (míralas bien, dijo Ricardo, cuando circulaban calle por calle, a veces deteniéndose y observando, cómo los clientes se acercaban lentamente en sus autos, haciendo señas, las mujeres se inclinaban por las ventanas de los autos, negociaban, subían, guiaban a los clientes a una de las casas, las de ahí son mujeres reales, pero estas de aquí –en un cruce figuras femeninas altas, muy maquilladas, que, según le pareció a él, se movían diferente de las otras, se acercaban a los clientes con paso irritante pavoneándose o sólo estando ahí paradas y haciendo círculos con las angostas caderas–, estos de aquí son hombres, y como no le creyó a Ricardo, éste dio vuelta varias veces por la cuadra, lento y cerca de la banquetta, para que pudiera apreciar más claramente las figuras, que a pesar de las afirmaciones de Ricardo para él seguían siendo mujeres con cabello largo hasta los hombros y escotes profundos, hasta que una de ellas se agachó por la ventana y le habló con voz profunda masculina)

METRO INSURGENTES: una glorieta de un dos tres cuatro cinco carriles en la que desembocan Insurgentes Avenida Chapultepec y algunas calles más pequeñas sobre las que llega rodando interminablemente día y noche la avalancha estruendosa y apestosa de autobuses, vehículos de carga, coches particulares y los incontables taxis amarillos y verdes, se vierte en los carriles, se atora gira gira se despeja de nuevo y se vacía hacia las calles, desde el coche no se ve nada sólo edificios en ruinas y edificios altos, en las paredes anuncios enormes y tubos fosforescentes parpadeando, y dentro de la glorieta un desierto de concreto verde sólo por pocos árboles y con una edificación circular sin ventanas, de cuya abertura salen masas humanas, mismas que se esparcen por la plaza y se filtran por debajo de los carriles

METRO INSURGENTES: una estación del metro en los límites de la COLONIA ROMA NORTE, un barrio con muchos parques pequeños –desde temprano en la mañana deportistas, corriendo a lo largo del camino de grava, jubilados y pensionistas en los bancos, más tarde madres con sus hijos, al medio día los empleados de las oficinas cercanas, dormitando en la sombra, por las noches y en los fines de semana parejas de enamorados entre arbustos y árboles–, callejones quietos en los que el ruido lejano de la ciudad penetra como el eco de un paisaje extraño, jardines, villas estilo art nouveau y edificios art decó, una calle amplia, siempre vivaz a mediodía con librerías y centros culturales, al norte de la COLONIA una plaza pequeña con construcciones coloniales bajas y una parroquia sólida, en el laberinto de calles alrededor de la plaza tiendas con herramienta vieja, oxidada, autopartes, aparatos eléctricos, figuras grasientas, sucias, que los observaban con ojos enrojecidos, niños con ropa sucia, rota, muchos de ellos trabajando en las tiendas, y la voz de Ricardo: aquí los niños aprenden en las calles a hacerse hombres y mujeres

METRO INSURGENTES: un centro comercial con tiendas baratas, fondas de comida rápida, un módulo de atención de víctimas de abusos de la policía<sup>55</sup>, un negocio de discos, levantado debajo de los carriles de la glorieta, los cuales braman alrededor de la plaza, pero permanece casi invisible para quienes pasan por aquí abajo, el ancho desierto de concreto vacío durante el día, sólo los usuarios del metro

---

<sup>55</sup> Esto no existe en México; sin embargo, decidí traducirlo como el original lo planteaba, igualmente para dar fe de las diferentes percepciones del autor sobre México.

entrando y saliendo pasan rápidamente por él, apenas en la noche la plaza se llena de gente con niños jugando pelota, hombres parados en grupos y circulando botellas, parejas de enamorados bajo los pocos árboles, ninis, sentados sobre bloques de cemento, tocan guitarra y cantan, el olor a alcohol barato y heno, los pasajes que conducen hacia las calles, ahora llenos de puestos, focos blancos y de colores iluminan los rostros y mercancías, se ofrecen joyas relojes plumas al lado un puesto con cassettes de música *ya es muy tarde para revivir nuestro viejo querer* corbatas camisas de seda jeans un puesto de frutas y verduras frutos amarillos rojos cafés acomodados en forma de pirámide el olor a tortillas de maíz aceite cilantro y carne los movimientos ágiles con los que el hombre presiona las tortillas de a dos las saltea en la salsa roja las lanza al comal caliente *de las estrellas del cielo tengo que bajarte dos una para saludarte otra para decirte adiós* las voltea en la palma con la otra mano deposita los trozos de carne reparte cebolla y piña cortadas en las tortillas y espolvorea cilantro dobla las tortillas y una a una las apila en el plato de plástico mismo que extiende sonriendo *que dilema tan grande se presenta en mi vida ella tiene otro hombre y yo otra mujer* un puesto con grabadoras estéreas para auto televisiones en frente sandalias zapatos botas a sólo un par de escalones arriba en la banqueta sobre la que la cadena de puestos y tenduchos continúa en las calles y callejones alrededor de la plaza un conglomerado de colores luces sonidos olores que lo arrastran o mejor dicho: lo transforman en una de sus partes una piedrita dando tumbos de tienda en tienda de puesto en puesto *yo prefiero una ilusión perdida que me vuelvas a engañar* más adelante cadenas de plata tomates chamarras de cuero cajas de libros usados y discos de acetato hierbas pulseras perfumes fotos de cantantes y actores incienso SOMBREROS puestos de comida con especialidades como trompa de cerdo orejas ojos o testículos de toro (¡no querrás comer eso! el fuerte tirón de su mano, con el que ella te arrastra, no te da oportunidad alguna de quedarte de pie, para tal vez sí-) *muchas veces en silencio estoy llorando y bebiendo la amargura de mi llanto* hasta que el dolor o mejor dicho: los pies como plomo lo obligan a ir a uno de los pequeños locales y sentarse. es un lugar angosto, con azulejos blancos asientos de plástico rojos y mesas plegables, la música retumba de una bocina sobre la entrada, deformada por crujidos y traqueteos, mientras que sobre la barra una tele arroja al lugar imágenes borrosas y titilantes, que se reflejan en los azulejos. en la entrada, con su plancha mitad en el lugar, mitad en la calle, un hombre prepara TACOS AL PASTOR, detrás de la barra una mujer, responsable de las bebidas y demás platillos, coquetea con un cliente. en algún momento te nota, se acerca lentamente –¿AL PASTOR?–, se regresa, aún antes de poder verte asentir. y luego el pequeño niño indígena: el rostro, las manos y los pies desnudos grises, los dedos de los pies y los talones totalmente callosos, camisa y pantalones rotos grises, casi negros, el cabello negro intenso apelmazado; como va de mesa en mesa, se queda parado, extiende la mano derecha y murmura algo, inaudible, la negativa de las cabezas, cómo se aleja, sigue, hasta que se para frente a ti. sacas un par de monedas del bolsillo, se las das, lo llamas, cuando está a punto de volverse, ¡MOMENTITO!, le acercas tu plato. él titubea, luego lo toma, se mete taco tras taco en la boca, que comienza a brillar de grasa y salsa. ¿MÁS TACOS? te mira sorprendido, sacude la cabeza, sonrío, desaparece saltando del local

## LLAMADA DE LARGA DISTANCIA

Él era el próximo en la fila, pero la mujer delante aún hablaba por el auricular, dibujaba con la mano derecha el serpenteante caudal del río, cordilleras escarpadas o las figuras de algunas personas en el aire, asentía, negaba con la cabeza, se reía, paseaba la mano derecha por el cabello, hablaba hablaba hablaba, depositaba moneda tras moneda en la ávida garganta del aparato. Llevaba puesta una blusa de red de punto amplio, debajo podía distinguir un sostén negro, rollos de grasa, que abultaban la blusa, la falda de cuero rojo era apenas lo suficientemente larga, para cubrir sus nalgas, las robustas piernas metidas en medias negras y zapatos de tacón de aguja, desgastados de manera desigual. De vez en cuando volteaba y lanzaba una mirada a la siempre creciente fila de espera. El color oscuro del rostro casi cubierto por completo de maquillaje, las cejas alargadas y remarcadas gruesas (demasiado gruesas), los ojos casi invisibles detrás de las pestañas postizas. Una vez cruzaron miradas, pero él no estaba seguro de que ella siquiera lo hubiera notado.

Miró alrededor.

Sobre el paso peatonal venía una pareja de indígenas mayores: ella con figura pequeña, endeble, el cabello grisáceo y anudado en dos trenzas, la blusa y la falda coloridas, los pies desnudos y con costras, él apenas más alto, la piel curtida y arrugada como la de ella, en la cabeza un sombrero de paja con alas raídas. Con pasos cortos, rápidos cargaban sus bolsas y canastas, de las que sobresalían verduras, ropa y trastes, apresurados por los rugidos impacientes de los motores. Luego el semáforo dio el siga, los primeros coches avanzaron, se detuvieron, continuaron, se detuvieron, ahuyentaban a los dos ancianos por la calle. Cuando alcanzaron la acera, la mujer bajó sus bolsas, pero sin erguirse ni soltarlas, mientras que el hombre buscaba algo con la mirada a su alrededor. Casi inmediatamente después siguieron adelante, pasaron rápidamente frente a él y se sumergieron en la entrada del metro.

Buscó en la bolsa del pantalón, comprobó las monedas, las sintió arder en su mano.

...los dos, del mismo modo que ellos, cansados, sacudidos y sudorosos del interminable viaje – justo detrás de las ventanas sucias y el polvo, que el camión hacía arremolinar, comenzaba la estepa, amarillo dorado, rojo café y ocre, atrás la cordillera roja, hacia la que de vez en cuando conducía un camino de grava, a veces simplemente un sendero, donde se hallaba un pueblo, una villa o incluso una sola choza, pasaban agaves, cactus y maleza espinosa, luego montañas, brillando en cientos de matices rojizos, enmarcadas, acentuadas claramente por el cielo azul oscuro, pendientes abruptas, barrancas, mesetas, desnudas, sin vegetación, sólo en los valles y las depresiones había pasto seco, agaves, maleza seca, ni un río, ni un arroyo, sólo rocas, piedritas y polvo, y después bosques, no un verde oscuro, pero un verde, al menos que le hacía bien a los ojos y calmaba un poco el dolor punzante, después planicies, superficies grises, amarillo claro, casi blancas, una brillantez, que hizo que regresara el dolor y que producía un cansancio en el cuerpo, del que ya no se recuperaron, un pueblo tras otro, ciudades, en donde hicieron una pequeña escala, apenas lo suficientemente larga, para ir a los malolientes y atestados baños de la estación de autobuses, se refrescaran la cara con agua y se estiraran, luego una región montañosa gris ceniza, que yacía ahí, como muerta – hasta entrada la tarde, cuando todos en el camión agotados dormitaban, el paisaje cambió: poblados cubrían amplias áreas de la planicie, crecían gradualmente juntos, trepaban las faldas de los cerros y montañas colindantes y formaban un mar de chozas y casas pequeñas entramadas, talleres, centros comerciales y zonas industriales, postes de electricidad, letreros publicitarios y tipografías intermitentes centelleantes palpitantes, un mar, que se libraba de su estupor, se ponía en movimiento y se acercaba, estrepitosamente, espuma de piedra, tablas y metal pulverizados, que se desbordaba hasta la calle, chocó contra el camión y lo elevó junto con su carga, hacia las miles y miles de luces burbujeantes y estruendosas cruzando el vórtice de la ciudad...

Seguía hablando todavía.

Estaba de pie en el hueco de plexiglás en forma de concha, protegida de la ciudad y del mundo, hablaba gesticulaba hablaba gesticulaba y movía interminablemente su trasero de un lado para otro. En el alboroto de la calle no podía entender ni una palabra de lo que contaba sosteniendo el auricular y lo que vertía a cientos, quizá miles de kilómetros de distancia como una oleada de interferencia alienada por un cúmulo de palabras y oraciones y el cerebro de alguien se agitaba jadeante intentando respirar o impaciente mirando el reloj. Tenía la impresión de que la mujer tampoco le daba la mínima oportunidad a su interlocutor de decir una oración completa, salvo quizás un “¡Por supuesto!” o “¿De veras?” o “¡No me digas!” Era muy posible que ella también hubiese marcado un número cualquiera al azar y que llevara algún tiempo hablando insistente al tono de ocupado.

Al otro lado de la calle distinguió a EL LOCO,<sup>56</sup> el loco. Estaba parado delante de dos turistas con su traje de fantasía hecho de una capa roja, sandalias de cuero y un plumaje colorido, los brazos levantados clamando a los dioses aztecas u otros cualesquiera, y pronunciaba una de sus predicciones del fin del mundo. Ella, una mujer americana, como advirtió fácilmente a partir de su traje floreado, los guantes blancos y el bolso beige, se quedó parada, sonriendo tímidamente, y apretó fuerte las hazas de la bolsa. Él, un coloso calvo, con la playera corrida sobre el bulto de su panza, había dado un par de pasos hacia atrás y levantó una de sus dos cámaras, que se bamboleaban sobre su barriga. EL LOCO, especialista en el trato con GRINGOS, adoptó una pose.

“¡IMAGÍNA!”

La mujer había alcanzado un punto clave en una de sus incontables historias. Se contoneaba frente al aparato y conjuraba a todos los espíritus y demonios posibles al otro lado de la línea. Él miró de nuevo hacia el otro lado. EL LOCO había desaparecido. Pero la pareja seguía ahí: ella gesticulando, agitando la bolsa en el aire, él, en toda su gordura, conmovedoramente torpe, ordenaba algunos billetes y cerró su cartera.

Tuvo que sonreír. EL LOCO se había salido con la suya.

...como en aquella primera noche —después de haber llegado a la terminal de autobuses cansados, agitados y sudados y luego de haberse quedado desamparados frente a la masa de taxis y microbuses, que continuamente llegaban a andenes en los que era difícil orientarse y que dejaban subir y bajar a los pasajeros se iban daban vueltas se enredaban se desenredaban y se precipitaban hacia las calles y callejones aledaños, hasta que una mujer joven con un niño pequeño, que cargaba en el brazo envuelto en un paño de algodón, dijo el andén y el número del colectivo, que los llevaría al centro —cómo se perdieron en las calles, cargados de bolsas y canastas, en las que habían apretujado todo en los días pasados, lo que no querían echar de menos y creían que era necesario para una vida en la ciudad, pasando delante de las fachadas oscuras y macizas de palacios e iglesias, delante de las cuales mujeres, niños, viejos estaban sentados en cuclillas y mendigaban, pasando delante de enceguecedores escaparates con vitrinas, llenas de elegantes pasteles blancos, rosas, amarillos, verdes, cafés con construcciones, que semejabán castillos grotescos, montañas o cuevas con estalactitas, o había muñecos ahí, rígidos, fríos, rubios con trajes costosos y vestidos y debajo carteles con el nombre de modistos, en los letreros con los precios, si existían, había largas cadenas de ceros detrás de las cifras, o los escaparates brillaban y refulgían con collares, brazaletes, anillos, broches y relojes —hasta que, finalmente, llegaron al Zócalo: del otro lado de la plaza vieron la catedral, gris oscuro, café, las torres con frontones en forma de campana iluminadas por los faros, al lado un edificio erigido con piedra volcánica de color rojo oscuro, a la derecha la fachada rojiza del Palacio Nacional que ocupaba el costado lateral de la plaza por completo con marquesinas rojas sobre las ventanas del primer piso y sobre los puestos de vigilancia frente a ambas puertas, delante empero, sobre la amplia Plaza interminable con el astabandera en el centro, estaba colocada una ciudad hecha de tiendas de campaña e iluminada escasamente con un par de focos, ¡DEMANDAMOS!, deletrearon, ¡SEÑOR PRESIDENTE! y debajo un par de renglones indescifrables en la oscuridad, estuvieron ahí parados un largo rato,

---

<sup>56</sup>Las palabras “el loco” se duplican, debido a que Janacs pone primero la forma en español y luego en alemán la traducción *Verrückter*.

fascinados, impresionados, ofuscados e intimidados, no sabían qué hacer, hasta que él se sobrepuso y dijo: Marcela, ahora iremos a un hotel, dormiremos, y mañana buscaremos una habitación barata y un trabajo y...

La mujer seguía al teléfono. Quien se encontrara al otro lado de la línea debía tener una paciencia angelical.

Volteó a ver la fila de espera, llegaba ya hasta la esquina, donde un tortillero se alegraba con mares de clientes. Detrás vio a dos chiquillos que, cuando el semáforo se ponía en rojo, saltaban del camellón, corriendo de un coche al otro y con las manos levantadas pregonaban sus mercancías –peines, cepillos, encendedores–, antes de apresurarse, cuando el tráfico avanzaba, a volver al camellón, donde se acuclillaban y comenzaban a jugar con las monedas.

Se dio la vuelta.

La mujer de verdad había terminado su llamada y colocaba las monedas restantes en un monedero de cuero rojo. Apenas ahora notó sus uñas largas, pintadas de rojo, que la obligaban a tomar las monedas con el extremo de los dedos, como si se asqueara del dinero. Esperó ver al menos alguna señal de cansancio en su cara luego de una orgía telefónica como ésta, pero cuando ella dio la vuelta y salió de la cabina, se veía fresca como lechuga, como si acabara de tomar un baño.

Permaneció un momento parada, se ordenó el pelo con las manos haciendo un par de movimientos cortos, distraídos, echó la cabeza hacia atrás y con pasitos cortos salió, sin dirigirles ni una mirada a él o a los que esperaban.

La siguió con la mirada, cómo iba por la banqueta, bamboleándose, tropezando una y otra vez, a punto de caer, rollos de grasa y trasero empujándose de un lado a otro, hasta que dobló en la siguiente esquina y desapareció.

...y cómo los dos, semanas o meses después, pero aún cargando sus bolsas y canastas, subieron por el sendero polvoriento de la cima de un cerro, tambaleándose, deteniéndose luego de unos pocos pasos, agotados de la larga caminata y el pesado equipaje, a diestra y siniestra un terreno seco, muerto, rocas y maleza marchita, en medio trozos de papel, bolsas de plástico, latas de aluminio, autopartes, y chozas que apenas se distinguían del subsuelo uniforme, color café grisáceo, construidas con tablas, piedras, diferentes cachivaches y láminas, diminutos jardines y establos, frente a una de las chozas varias mujeres, lavando ropa en tinas de madera, un niño pequeño corrió hacia ellos, se quedó parado, los miró, mudo, regresó, cuando se dio cuenta de que lo veían, corrió de regreso hacia las mujeres, sin decir nada; en una bifurcación tomaron el camino de la derecha, que se parecía más a un rastro y que atravesaba la bajada conduciendo a una depresión, desde la que ya de lejos se desprendía un fuerte olor ácido, un basurero, por el que pasaba un hilo de agua, que se ampliaba vertiente abajo hacia la fosa, cerrándoles el camino, debían esquivarla y subir de nuevo la pendiente del lado opuesto hasta que casi alcanzaron la punta del cerro, donde podía distinguirse un grupo de chozas, de cuyas sombras se desprendía una figura, Homero, al que había conocido entre los que buscaban trabajo frente a la catedral, vino a su encuentro, se inclinó con un gesto teatral y dijo: Homero Pitol les da la bienvenida al sitio con la mejor vista de la ciudad, enseguida dio un giro ahí mismo y se les adelantó, tan rápido, que debía esperarlos a cada instante, hasta que se quedó parado en un lugar libre entre dos chozas y señaló una montaña de láminas, estacas, palos, llantas y ladrillos, preparamos esto para ustedes, por lo pronto con esto ya podía hacerse algo, bajó las bolsas, dio un paso hacia delante, vio a su alrededor, Marcela, por favor, no digas nada, pensó él, mientras medía con pasos el lugar aparentemente examinándolo de manera profesional, asintió miró aquí y allá, el espacio diminuto, que ahora tenían para vivir, lo midió con sus pasos, hasta que su mirada cayó en ella, que seguía ahí parada, las bolsas y canastas en la mano, se acercó a ella, la libró del equipaje, la tomó del brazo y la llevó hacia la orilla de la pendiente, el viento había levantado, arrastraba trozos de papel y plástico encima del piso, arremolinaba el polvo, tiraba de la ropa frente a una choza, hizo sonar una lata de metal, en algún lugar balaba una oveja, sombras de nubes soplaban sobre el paisaje, lo oscurecían, inmediatamente después todo resplandecía de nuevo en refulgente claridad, y abajo, describiendo un medio círculo alrededor del

cerro, veían la calle principal, el zigzag de los BARRIOS, detrás la llanura gris con el lago que se extendía hasta el horizonte, y a la izquierda se desvanecía en la neblina de la tarde el mar de piedra de la ciudad...

“¿A QUÉ ESPERAS?” –el hombre detrás de él lo empujó.

Entró a la cabina, tomó las monedas del bolsillo de su pantalón y las sopesó en la mano. No tendría mucho tiempo.

Descolgó el auricular y colocó dos monedas en la ranura. Sonó el tono.

Sus dedos sabían los números de memoria.

El disco giró, sonó, regresó.

Con cada número sus dedos hacían conexiones, excluían otras, se acercaban, kilómetro a kilómetro, impulso por impulso, hacia el norte del país.

Los cables zumbaban, los relés hicieron “click”.

Sonaba.

“¡DIGA!”

La voz. Casi ininteligible, proveniente de un alboroto, como si viniera del abismo de un lejano mar.

“¿Eres tú, Rubén?”

“¡Claro, quién más! ¿Quién habla?”

“Santiago. Santiago Guzmán.”

“¿Santiago?” – silencio. – “¿Santiago? ¡No puede ser cierto, AMIGO!” –la voz al otro lado de la línea se exaltó.– “¿Dónde estás? ¿Desde dónde llamas?”

“Desde la capital. Desde el D.F.”

“¡Desde el D.F! ¡Increíble! ¡Así que de veras llegaste al D.F.!”

“¡CLARO!”

“¿Y, todo en orden? ¿Te va bien?”

“Me va bien.”

“¿Y Marcela?”

“También.”

“¡No lo puedo creer! ¡Santiago, el viejo Santiago Guzmán me llama! ¡Justo a mí! ¡Y además desde el D.F.!”

La voz de Rubén era tan fuerte ahora, que a pesar del ruido de la calle, que penetraba en la cabina, podía escuchar claramente cada palabra, como si estuvieran juntos ahí, en medio del D.F.

Las monedas resonaron inmisericordes en el aparato.

“Rubén, tengo que-“

“Santiago, dime: ¿has-”<sup>57</sup>

-“no mucho-“

“-hecho tu sueño realidad? ¿Una pequeña tienda en la ciudad y una casita en las afueras?”

Titubeó. Debía haberlo sabido.

Asintió.

“¿Qué dijiste?”

“¡Sí! Y ahora-“

Las monedas en su mano se deshacían como arena, arrastradas por una tormenta despiadada.

“¡O sea, realmente lo lograste! ¡Qué envidia!”

“Rubén, escúchame bien, por favor. Ya no tengo muchas monedas, y quisiera que hicieras algo por mí.”

“¡A tus órdenes, AMIGO como siempre!”

“¿Qué tan largo es el cable de tu teléfono?”

“No lo sé, tal vez dos, tres metros”

---

<sup>57</sup> Juego de palabras en alemán intraducible. “Haben”, “tener” en alemán, es también un verbo auxiliar como en español el verbo “haber”.

“Bien. ¡Entonces toma tu aparato y ve con él hacia la ventana!”

“¿Cómo?”

“¡Haz lo que te digo!”

¡Las monedas! Ya no le quedaba mucho tiempo.

“¿Ya estás en la ventana?”

“¡Sí!”

“¡Bien, entonces ábrela!”

“¿Qué?”

“¡Por favor!”

Muy lejos, al otro lado del mundo, rechinó una ventana.

“Bien, Rubén. ¡Y ahora toma el auricular y sácalo por la ventana lo más lejos que puedas!”

“¿Estás loco?”

“No, pero lo estaré, si tú no-“

“¡Cálmate! Haré todo lo que digas. -¿Así está bien?”

Pegó la oreja al auricular, con la mano derecha se tapaba la otra.

Cerró los ojos y escuchó.

Y luego, débil, lejano, la escuchó.

La tierra.

Escuchaba la estepa color amarillo dorado, rojo café, ocre, escuchaba los agaves, cactus, la maleza espinosa, escuchaba la sinuosidad de las montañas en el horizonte, escuchaba el cercado y las chozas al pie de la montaña, escuchaba el calor, el aire brillante, febril, escuchaba la arena eterna, flotante  
Sonrió.

## Conclusiones

Debido a que *Aztekensommer* es una novela intercultural y, al tiempo, trata de la cultura del propio traductor, la alteridad es pieza clave tanto para la trama novelística como para el proceso de traducción. Por ello y tomando en cuenta las bases teóricas de las que partí para realizar esta traducción y su comentario, decidí realizar un análisis literario profundo sobre la novela para poder comprenderla de manera integral y sobre todo objetiva.

Mediante este análisis me fue posible reconocer los factores hitórico-culturales que sirvieron de base para la producción de literatura intercultural enfocada a las antiguas colonias europeas. El Poscolonialismo y la Literatura Comparada, en su rama de Imagología, fueron esenciales para escoger ciertas imágenes de la cultura mexicana que se interrelacionan en la novela *Aztekensommer*, a saber: el indígena actual y el caos capitalino y su relación con el pasado indígena precolombino.

Seguir el análisis histórico-cultural del surgimiento de este tipo de novelas (donde el interés se decanta por las antiguas colonias europeas) y de las imágenes europeas sobre América Latina fue de gran ayuda para comprender el origen de algunas representaciones en la novela de Janacs, corroborando de esta manera la importancia del imaginario cultural en el contacto con el Otro. Todo lo anterior para llevar a cabo una traducción que pudiera profundizar en la representación del país, según el filtro interpretativo de Janacs respecto a México y su cultura. En pocas palabras procuré traducir lo traducido. Esta doble traducción posibilita acercar al lector mexicano a una visión, que se tiene de su cultura en Austria. Es la base también para comparar imagotipos y encontrar similitudes entre los auto- y heteroimagotipos.

Por otro lado, la pluralidad de géneros discursivos presentes en la novela exigió la combinación de diversas estrategias de traducción, demostrando así que la tarea de traducir es una actividad compleja y elaborada que requiere de conocimientos no sólo gramaticales de ambas lenguas, sino también de amplios conocimientos teóricos, literarios e históricos y de habilidades intuitivas y sensitivas.

La traducción permitirá dar a conocer más al autor Christoph Janacs, puesto que en su haber existen varios textos relacionados con México que representan un corpus literario interesante y casi inexplorado por los estudiosos de la literatura en lengua alemana en nuestro país. Y al tratarse de temas relacionados con México y sus imágenes (componentes de su identidad) su estudio puede resultar

enriquecedor para la formación humanística del mexicano, así como de los estudiantes de nivel superior del país, sea cual fuere su línea de pensamiento.

De igual manera otros investigadores podrían interesarse por un análisis mucho más completo de las distintas imágenes del México que Janacs representa en su producción literaria. En este caso el objetivo consistió en enfocarse en los problemas de la traducción ante una novela intercultural y por ello fue necesario el análisis de las imágenes; sin embargo, la posibilidad de hacer estudios literarios más amplios y profundos existe.

## Obras consultadas

ANAYA FERREIRA, Nair María, “Tramas y trampas del poscolonialismo”, en: *Ensayos sobre poscolonialismo y literatura*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, 2008.

BELTRÁN, Rosa, *América sin americanismos. El lugar del estilo en la épica*, México, UNAM, FFyL, 1996.

BLY, Robert, “The eight stages of translation”, en: *The Kenyon Review*. Vol.4, No.2 Gambier, Kenyon College, 1982, pp. 68-89.

BORIS, Dieter, *La República Federal de Alemania. Aspectos de su desarrollo social, regional y económico. Aportes a la investigación social del México contemporáneo*. México, UNAM, COLMEX, Servicio Alemán de Intercambio Académico, 2000.

BRUNEL, Pierre, CHEVREL, Yves, *Compendio de literatura comparada*, México, Siglo XXI editores, Trad. Isabel Vericat Núñez, 1994.

DUTU, Alexandru, “Die Imagologie und die Entdeckung der Alterität”, en *Kulturbeziehungen in Mittel- und Osteuropa im 18. und 19. Jahrhundert. Festschrift für Heinz Ischreyt zum 65. Geburtstag*, Berlin, W.Kessler, pp.257-62, 1982

DYSERINCK, Hugo, *Komparatistik: eine Einführung*, Bonn, pp. 125-33, 1977.

ECO, Umberto, *Cómo se hace una tesis*. México, Gedisa, 1990.

GÓMEZ-MONTERO, Javier, “(I)legibilidad y reinención literarias de la ciudad”, *SYM CITY I* [PDF] Revista Urbes Europaea, Universität Kiel, 2007.

GRUZINSKI, Serge, *La Colonización de lo Imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, Trad. Jorge Ferreiro, 1991.

JANACS, Christoph, *Aztekensommer*. Linz-Wien, Resistenz Verlag, 2001.

JANACS, Christoph, *Die Ungewissheit der Barke/ La barca sin certidumbre*. Salzburg-Wien, Arovell, Héctor Orestes Aguilar, Marco Antonio Campos, Javier García-Galiano, Alessandra Illoldi, Christoph Janacs (trads.), 2008.

KONSTANTINOVIĆ, Zoran, *Vergleichende Literaturwissenschaft*, Bern, Hans-Gert Roloff, 1988.

LÓPEZ, Carlos, “Un juego de equilibrio. Algunas notas sobre traducción literaria”, *Cartapacios. Periódico de Poesía*, México, UNAM, No. 45, s/a.

LYOTARD, Jean-François, “Una pregunta”, en: *La Posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona, Gedisa, Trad. Enrique Lynch. pp. 11-13, 1987.

MORÁBITO, Fabio, “Poesía y traducción I: Olvidar el original.”, *Cartapacios. Periódico de Poesía*, México, UNAM. No. 35, s/a.

MOYA, Virgilio, *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2004.

O’GORMAN, Edmundo, *La invención de América: investigación acerca de la estatura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI editores, 1998.

RALL, Dieter, *Mira que si nos miran: imágenes de México en la literatura de lengua alemana del siglo XX*, México, UNAM, CELE, 2003.

RALL, Dieter, RALL, Marlene (editores), *Tan lejos y tan cerca: contactos lingüísticos, literarios y culturales entre Latinoamérica y la Europa de habla alemana: actas del VIII Congreso Latinoamericano de Estudios Germanísticos, México, 24 al 28 de octubre de 1994*, México, UNAM, FFyL, UNAM, CELE, 1996-99.

RALL, Marlene, “La otra lectura. Relaciones de viaje y los descritos como lectores”, en: *Letras comunicantes*, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, pp. 415-441, 1996.

RUBEL, Paula, ROSMAN, Abraham, “Introduction: Translation and Anthropology.” *Translating Cultures. Perspectives on Translation and Anthropology*, N.Y, Berg, 2003.

SAID, Edward, *Orientalismo*. México: DeBolsillo, 2009.

SCHLEIERMACHER, Friedrich, *Sobre los diferentes métodos de traducir*, Madrid, Gredos, Trad. V. García Yerba, 2000.

SIEBENMANN, Gustav, *Das Bild Lateinamerikas im deutschen Sprachraum*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1992.

TÓDOROV, Tzvetan, *La conquista de América: El problema del Otro*, México, Siglo XXI editores, Trad. Flora Botton, 2010.

ZIMA, Peter V, *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Tübingen, A. Francke Verlag, 2011.

ZONDEK, Verónica, “Traducir poesía: puntos para barajar.” *Cartapacios. Periódico de Poesía*, México, UNAM. No. 39, 2011.

#### **Direcciones electrónicas**

Diccionario *Duden*. [En línea] Alemania: [Citado 7 junio 2013] <http://www.duden.de/>

GOLA, P. (trad.), “Discurso de Bremen de Paul Celan”, *NOMBRES Revista de Filosofía*. No.3, 1993. [En línea] [Citado 29 mayo 2013]. <http://www.revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/1995/986>

JAKOBSON, Roman, *On linguistic Aspects of Translation*, 1959. [En línea] México: [Citado 17 noviembre 2014] <http://culturalstudiesnow.blogspot.mx/2011/10/roman-jakobson-on-linguistic-aspects-of.html>

RAE, *Diccionario de la Real Academia Española*. Vigésima segunda edición. [En línea] [Citado 7 junio 2013] <http://www.rae.es/rae.html>

SOLT, Mary E., “Austria”, *Concrete Poetry: A World View*. [En línea] [Citado 17 noviembre 2014] <http://www.ubu.com/papers/solt/austria.html>