

La literatura de cordel y *As proezas de João Grilo*, de João Ferreira de Lima, Delmarme Monteiro y João Martins de Athayde: apuntes críticos hacia una primera traducción al español

CORDEL LITERATURE AND *AS PROEZAS DE JOÃO GRILLO*, BY JOÃO FERREIRA DE LIMA, DELMARME MONTEIRO AND JOÃO MARTINS DE ATHAYDE: CRITICAL NOTES FOR A FIRST TRANSLATION INTO SPANISH

Juan Fernando Mondragón-Arroyo*

Resumen: Se presenta una introducción crítica al lector de habla hispana del poema extenso *As proezas de João Grilo*, en la versión de la imprenta de João Martins de Athayde, publicado en 1948, entendido desde su ambiente de producción (la literatura de cordel) y el contexto literario al que pertenece (la literatura *sertaneja*). Se analizan sus complejidades autorales, formales, retóricas, estéticas, folclóricas, temáticas y lingüísticas, todo con miras a resolver una traducción al español. Se estudia la afinidad del texto con el género épico, al construir a su protagonista como un héroe o antihéroe, siempre desde el humor y la sátira. Al final, se propone una primera versión al castellano de la parte introductoria de la obra.

Palabras clave: João Grilo; literatura de cordel; poesía folclórica; traducción poética; poesía brasileña

Abstract: A critical introduction is presented to the Spanish-speaking reader of the long poem *As proezas de João Grilo*, in the version printed by João Martins de Athayde, published in 1948. The poem is analyzed within its production environment (cordel literature) and the literary context to which it belongs (*sertanejo* literature). Its authorial, formal, rhetorical, aesthetic, folkloric, thematic, and linguistic complexities are examined, all with the aim of resolving a Spanish translation. The text's affinity with the epic genre is explored, as it constructs its protagonist as a hero or antihero, always through humor and satire. Finally, a first Spanish version of the introductory part of the work is proposed.

Keywords: João Grilo; cordel literature; folkloric poetry; poetic translation; Brazilian poetry

*Universidad Autónoma del Estado de México, México

Correo-e: jferma91@gmail.com

 0000-0003-2398-9598

Recibido: 19 de septiembre de 2023

Aprobado: 16 de diciembre de 2024



INTRODUCCIÓN

Se introduce al lector de habla hispana al extenso poema *As proezas de João Grilo*, sin traducción al español hasta este momento. Se realiza una lectura crítica en torno a la obra, a partir de un análisis de su contexto de producción (enmarcado en la literatura de cordel), y sus especificidades autorales, formales, retóricas, estéticas, temáticas, lingüísticas e históricas, que complejizan una posible traducción al español y la vuelven necesaria por su interés literario. Al final del artículo se propone una traducción comentada de la parte introductoria del texto, basada en las premisas de la exposición aquí presentada.

CONTEXTO: LA LITERATURA DE CORDEL EN EL BRASIL MODERNO

Llevada a Sudamérica en el siglo XIX, la denominada ‘literatura de cordel’ ha sido, históricamente, poco valorada por los estudiosos, ya no solo de lo que se considera ‘literatura culta’, sino también por quienes han dedicado gran parte de su trabajo al análisis y preservación de las manifestaciones populares orales (Díaz Viana, 1988).¹ Emparentada temática y estructuralmente con el fenómeno ibérico del romance de ciego,² (y

en específico, con la poesía de cordel portuguesa (Gonçalves, 2011: 54), un tipo de lírica casi desaparecido hoy en día, la literatura de cordel en Brasil ha conservado una sorprendente vigencia durante todo el siglo XX y pervive hasta la actualidad, un hecho impresionante si se considera el vertiginoso cúmulo de canales de difusión y medios de entretenimiento con los que cuenta casi cualquier individuo contemporáneo en cualquier región del mundo, más allá de su posición económico-social.

En Brasil, se le llama literatura de cordel a aquella contenida en los *folhetos*, es decir, los folletos propios del arte popular nacional, más específicamente, de la zona nordestina del país, si bien en épocas recientes se ha visto una expansión importante de este fenómeno hacia regiones más centrales, como São Paulo.

Se trata de folletos de papel ordinario, extensión varia, impresos generalmente en un formato de 11 x 15 cm. Las portadas son pálidas. En su frontispicio figura un grabado de madera, cuyo diseño ilustra el contenido de la historia que cuenta (Pisa, 1987: 27). Aunque la presencia de esta imagen es una de sus características más tradicionales, en la actualidad suele reemplazarse por fotografías que pretenden cumplir el mismo rol ilustrativo.

Quizá el aporte más significativo y el que más ha prevalecido de este tipo de soporte se halle en el hecho de que tanto hoy como en el pasado la historia contenida en el folleto se cuenta en forma de poema, y su autor es tenido siempre como un verdadero ‘cantor del pueblo’, en la medida en que es aceptado y reconocido por la gente como un *camões*, término folclórico que designa el reconocimiento público y popular a un hombre de letras. Señal de esta particularidad comunitaria es que el público objetivo de la literatura de cordel estaba conformado por analfabetas, quienes memorizaban fragmentos del texto con miras a la recitación o aprendían a leer gracias a los folletos (Gonçalves, 2011: 3).

- 1 Luis Díaz Viana (1988) refiere el caso de Ramón Menéndez Pidal, de quien se hubiera esperado lo contrario, al destacarse por rescatar y preservar el romance ibérico en general.
- 2 Al menos hasta el siglo pasado no existía pueblo en España, por pequeño que fuera, que no tuviera constancia de los romances de ciego, transportados de un lado a otro por un invidente callejero y transeúnte, quien se ganaba la vida recitando o cantando sus poemas. La imagen estereotípica del ciego cantor (aunque no siempre era un invidente ‘real’, sino alguien que fingía serlo), dio paso, por sinécdoque, al término. Esta juglaría “decrépita y disminuida”, en palabras de Díaz Viana (1988), era muy popular y actuaba como una suerte de noticiero ambulante, esparciendo las noticias más atractivas para la comunidad, aunque con sus adecuadas y esperables dosis de invención y ficción. Sin duda dejó su impronta en toda la literatura popular oral, y, por extensión, en las letras cultas, pues son bien conocidos los mutuos contactos que, dialécticamente, las nutren.

En cuanto a los textos, se trata de poemas rimados de diversa métrica (cuartetos, sextillas o décimas).³ La rima es esencial porque estamos ante la prevalencia de la lírica pública, comunal, en donde se privilegia el efecto mnemotécnico y musical. En cierta manera, la literatura de cordel está pensada para ser oída antes que leída; incluso se podría afirmar que su finalidad consiste en ser recitada. Al respecto de la literatura de cordel ibérica, sin duda igual en este aspecto a la brasileña, Díaz Viana comenta:

Su producción [se efectuaba] por muy distintos tipos de autores; su transmisión, cantada, recitada o leída y, por lo común, encaminada a la venta del pliego; su recepción por oyentes o lectores, que, debo añadir, a menudo eran oyentes primero y lectores después, o incluso recitadores para aquellas personas que no podían leer los pliegos por sí mismas y, sin embargo, los compraban para que otros les leyeran las coplas que más les habían gustado (1988).

Así, el carácter de canto comunitario resulta fundamental en la lírica de cordel. En cuanto a su producción, transmisión y recepción, obra como una heredera directa de la juglaría en América.

Hablando de su difusión, el vendedor de folletos se sitúa en un espacio público, frecuentemente ferias pequeñas, comerciando con una gama variopinta de productos: además de sus poemas, vende juguetes, ungüentos y artesanías. Para atraer a potenciales clientes, recita el inicio o fragmentos destacados y memorables del poema, solo lo suficiente para incitar la curiosidad ávida del comprador. Cuelga sus folletos en un cordel o cuerda (de ahí el nombre), a la manera de ropa secándose al sol. Los pliegos cuestan poco, por lo que el o los artistas que trabajan en ellos no se enriquecen. Vale la precisión; pues como afirma

Candace Slater⁴ (en Díaz, 1988), “poeta, impresor y cantor pueden ser la misma persona”.

Clelia Pisa señala que, al ser un producto especialmente apto para la declamación, los autores de estas obras suelen tener un trabajo estable en las radios locales, recitando sus versos (1987: 27). Y como el contenido de dichos textos está inspirado en sucesos de la vida cotidiana regional, actúan como una especie de reporteros que dan las noticias, pero versificadas.

Los poemas de cordel son estereotipados en cuanto a sus temas. Los tópicos se nutren de los motivos propios de la literatura folclórica, mitos, fábulas, leyendas, dichos, proverbios (y toda la paremia disponible), adivinanzas y canciones para niños. Asimismo, los personajes son típicos (pescadores, obreros, campesinos) de una región sobreexplotada y económicamente desigual. Al final de la trama (predecible), el protagonista, de clase baja, se sobrepone a toda tribulación y, aunque no siempre con valores ético-morales incuestionables, se ensalza como un héroe o un antihéroe. Los asuntos y las preocupaciones de las clases menos favorecidas reflejan la situación de sus lectores, “a los que les gustan esas historias en que aparecen fantasmas, espectros, ‘hombres-lobo’, hermosas sirenas y magníficas princesas” (Pisa, 1987: 28).

En la estructura de estos textos se vislumbra el uso de fórmulas: invocaciones, refranes que por sí solos constituyen un verso entero, reiteraciones fonéticas, sintácticas y semánticas, falta de ilación argumentativa (por ejemplo, hay un pasaje en que João Grilo, quien nace y vive en el norte de Brasil, es llamado, sin ninguna explicación o causa lógica, por un sultán egipcio para hacerlo partícipe de una serie de pruebas heroico-sapienciales),⁵ así como las trazas de una

3 Para un mejor conocimiento de toda la gama métrica visible en la literatura de cordel se recomienda Do Nascimento Neto (2014: 106).

4 A ella debemos uno de los estudios básicos en torno a la literatura de cordel: *String. The Brazilian Literatura de Cordel* (Slater, 1982: 2-22).

5 Para Galvão, esta inverosimilitud es una característica que atraviesa la poética de cordel: “Em muitos folhetos vê-se esboçado o cotidiano, a experiência imediata, o limite entre a

narración ciertamente rudimentaria y algo torpe, lo que da cuenta de su indudable pertenencia a la rica esfera de la literatura folclórica.

En este mundo se inserta el poema que nos ocupa: *As proezas de João Grilo*, en la versión de la imprenta de João Martins de Athayde, publicado en 1948, uno de los más populares dentro de la literatura de cordel, difundido ampliamente entre la población brasileña —existen versiones más cultas de la historia o inspiradas en ella, como la pieza teatral *O auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna (1957)—.

LECTURA CRÍTICA DEL POEMA

La literatura de cordel es equívoca. En general, el João Grilo suele verse asociado al nombre de Martins de Athayde. Así se lee y difunde tradicionalmente. Sin embargo, se trata de un error bibliográfico. Martins de Athayde era el propietario de la imprenta que sacó a la luz el folleto, y de hecho el impresor más importante del cordel nordestino del siglo pasado (Gonçalves, 2011: 10), no su autor. La primera versión de la historia es del cordelista João Ferreira de Lima, publicada en 1932. Está compuesta por 31 sextillas, la estrofa canónica de este tipo de lírica (Gonçalves, 2011: 19), que abarcan ocho páginas del folleto *As palhaçadas de João Grilo*. A finales de la década de los cuarenta (1948), en la tipografía de Martins, el autor Delmarme Monteiro añadió 95 septillas,

dando como resultado 32 páginas.⁶ Asimismo, cambió el título de la obra por el que hoy es conocido. Ya en esta segunda etapa de composición,⁷ la literatura de cordel se distingue por folletos más extensos, de amplia circulación y aptos para un público poco exigente y formado para acercarse a los documentos más por la vía del oído que por la lectura (Gonçalves, 2011: 63).

La autoría en el cordel es curiosa, pues no se adecua al sentido clásico de ‘autor’ y sus implicaciones conceptuales (Gonçalves, 2011: 60). Cuando un impresor se apropiaba del texto de un cordelista, esa obra ‘cambiaba’ de autor. Así sucedió con el *João Grilo*, que suele atribuirse a Martins de Athayde, en un gesto que concuerda con la sensación generalizada de que un poema no es percibido en tanto patrimonio intelectual de un individuo, sino que “a autoria estaria mais ligada materialmente ao folheto impresso do que propriamente à elaboração poética” (Stingen, en Gonçalves, 2011: 60).

En este artículo, hemos decidido mantener la firma de Martins como un acto de validación de los procedimientos propios de la poesía cordelista de tradición oral. Si bien los textos poseen un autor reconocido, no es raro que, en la oralidad, haya malinterpretaciones consolidadas como la ya anotada. Es la tradición quien ha visto al *João Grilo* como una contribución de Martins de Athayde, y juzgamos que corregirlo sería una imprecisión casi anacrónica.

Por otro lado, la cuestión sobre la popularidad y la oralidad en este tipo de literatura parece bastante problemática. Para Augusto Raúl Cortázar

ficção e a realidade. Este limite parece ser a tensão fundante do próprio ato criativo do cordel. O que é ficção parece ser realidade e vice-versa. Esta ténue barreira que separa realidade e ficção permite ao poeta uma liberdade de criação que parece ser um traço distintivo da poética do cordel, uma vez que o poeta poderia dizer a partir daquela forma o quiser, sobre quem quiser, como demonstram tão bem os cordéis de campanhas políticas. Existe, portanto, no cordel esta tensão instituída entre a ficção e realidade em que se pode abordar o cotidiano, contar histórias que se passam na Turquia, em mundos de princesas, reinos encantados, personagens mitológicos que se rebatem na relação entre uma focalização particular e local e a vocação universal” (Galvão, en Gonçalves, 2011: 29).

6 Por extensión, se encuentra en el límite del folleto, que es de 32 folios, y en el umbral del romance, que va de las 32 a las 48 páginas (Gonçalves, 2011: 23).

7 Es incierta la atribución de Delmarme Monteiro. Lo que sí es seguro es que *As proezas de João Grilo* no fue escrito por una sola persona: el cambio de estilo es evidente. Su segundo autor pudo ser un poeta anónimo al servicio de Martins de Athayde. Incluso algunas fuentes académicas llegan a atribuir las septillas a Ferreira de Lima, lo que termina complejizando más el tratamiento de una obra que, debido a su informalidad, resulta difícil de tratar bibliográficamente. Es menester hacer esa precisión que aún hoy confunde mucho.

existen diferencias bastante claras entre ‘folclor literario’ y ‘literatura folclórica’, siendo la principal que el primero existe única y exclusivamente dentro de un determinado espacio folk,⁸ y que en ese contexto sus producciones deben cumplir las siguientes características: ser manifestaciones populares, empíricas, colectivizadas, orales, tradicionales, funcionales en un plano social, anónimas y localizadas (1964: 7). En cuanto a la segunda:

- a) Son expresiones de fenómenos folclóricos;
- b) producidas fuera de su ámbito geográfico y cultural, c) por obra de personas determinadas o determinables; d) que se inspiran en la realidad folclórica e) cuyo estilo, formas, ambiente o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras f) destinadas al público general, preferentemente urbano g) al cual se transmiten por medios técnicos e institucionalizados, propios de cada civilización y cada época (Cortázar, 1964: 13).

A estas últimas el argentino las considera “proyecciones” de la cultura folclórica más que folclore en sentido estricto, el cual debe entenderse como el conjunto de cuentos, leyendas, romances, coplas, seguidillas, villancicos, enmarcado dentro de una zona folclórica en particular, lo que lo dota de vitalidad, esencialidad y funcionalidad verdadera.

En un primer momento, se llega a la conclusión de que la literatura de cordel es una ‘proyección’; forma parte de la literatura folclórica y no de un folclor literario. Sin embargo, la cuestión se complejiza al notar que posee elementos de las dos categorías. En tanto literatura folclórica, es la expresión de un fenómeno folclórico; construida por personas determinables (aunque

con sus problemas, como se ha visto con el asunto de la autoría del *João Grilo*); reelabora el viejo romance portugués/español, partiendo del esquema de las cuadras portuguesas, para llegar a la sextilla (Gonçalves, 2011: 19), y es transmitida por medios técnicos. En cuanto a folclor literario coincide en que los poemas son producciones populares, colectivizados (los lectores hacen suyos los textos y los reelaboran), fuertemente orales, sin duda tradicionales, regionales, y que adquieren funciones sociales, como la de transmitir información entre los oyentes.⁹ El hecho de que se difundan en primer lugar mediante la letra escrita es un argumento que consideramos frágil si solo por esa causa definimos que la literatura de cordel es proyección de un folclor y no propiamente folclor.

En todo caso, asistimos a un medio de expresión artística que oscila entre ambas categorizaciones y torna difícil precisar en qué momento es folclor literario y en qué momento literatura folclórica. Una discusión más profunda al respecto excede las pretensiones de este artículo.

Formalmente, el poema está compuesto por 851 versos agrupados en estrofas de seis o siete versos de arte menor, octosílabos (o heptasílabos, si respetamos la métrica propia del portugués) que alternan entre la consonancia y la asonancia. La rima puede variar entre el verso agudo y el grave. En las septillas posee el esquema: ABCBDB y es *aberta*, pues el primer y tercer verso no riman. En las sextillas es romanceda (ABCBDB), lo que, junto a su metro, representa operaciones directamente implantadas del romance ibérico. En este sentido, se puede afirmar que la estrofa de siete versos es más culta que la de seis. Esta dualidad compositiva no hace sino manifestar que se trata de una obra escrita a dos manos. De manera tentativa, es fácil pensar a Ferreira de Lima como un autor más cercano a

8 Cortázar lo entiende como el espacio geográfico, histórico, social, cultural en donde se origina y tiene funcionalidad estructural primordial determinada manifestación folclórica. Así, por ejemplo, el norte rural de México sería el espacio folclórico originario y estructural del corrido.

9 Tanto así que Debs hablaba de ‘naturpoesia’: “Se a poesia popular pode, nesta perspectiva, ser considerada uma obra anônima do homem natural, irmão histórico do bom selvagem: ela é ‘naturpoesia’” (Gonçalves, 2011: 45).

lo popular, mientras vemos en Monteiro un artífice ‘culto’ en cierto grado, siendo su aportación la que ostenta mayor presencia a lo largo del poema. Augusto Raúl Cortázar (1964: 29) señala una preferencia americana por la rima consonante en detrimento de la asonancia, cara al romance ibérico. Tendría lógica si consideramos que la versión de los años cuarenta se trataba de un ‘perfeccionamiento’ de la obra de los treinta, mediante un procedimiento de ‘americanización’ formal del poema.

Continuando con el análisis formal, en las sextillas existen saltos rítmicos bruscos, lo cual denota cierto aire de ligereza y ‘descuido’ en su composición, aunque la musicalidad global del conjunto resulta incuestionable. Es una obra fácil de memorizar, escuchar y leer. Su relación con el canto es natural. La suavidad propia del portugués (en este caso, regionalismos y giros locales) adquiere aquí una vitalidad inquietante.

El término ‘*proezas*’ del título denota, en primera instancia, su pertenencia al género épico, lo cual se ve relativizado con un claro componente adyacente de humor y sátira, que enseguida comentamos.

Debido a que el poema es prácticamente desconocido para el lector hispanohablante, conviene presentar una reseña sucinta. El texto puede dividirse en secciones. La primera corresponde a una suerte de introducción de carácter épico. En ella se cuentan los pormenores del nacimiento de João Grilo. Decimos ‘épico’, pues su llegada al mundo contiene elementos extraordinarios, visibles en cualquier héroe modélico. El protagonista nace a los siete meses de gestación, pero desde que estaba en el vientre de la madre podía hablar, ya que fue capaz de gritarle a un gato que aquella tomó entre sus brazos. En opinión de Carvalho, el hecho de que un niño lllore antes de ver la luz responde a una idea del imaginario colectivo que dota de un grado importante de trascendencia al personaje principal:

Quando o poeta relata que João Grilo ‘chorou no bucho da mãe’, ou seja, que o protagonista teria chorado enquanto ainda era um feto, temos um elemento muito forte da cultura que se refere às crenças. Quando uma criança chora antes de nascer, significa que ela nascerá com um dom especial, que merecerá destaque. João Grilo estava predestinado a não ser um homem comum e fora agraciado com o dom da esperteza (2015: 10).

A la manera de un clásico héroe de epopeya, su nacimiento viene acompañado de una serie de acontecimientos que anuncian que está más allá de lo humano: ese día, dice el poeta, hubo un eclipse de luna, detonó un volcán que todavía sigue en actividad y, como elemento mítico-folclórico, corrió por las calles un hombre lobo, personaje que, en palabras de Carvalho, representa en el imaginario colectivo brasileño “o desejo de mudança, de superação e de conquista do povo do Nordeste” (2015: 9).

Siguiendo esta línea, es de notar que desde el principio el autor le da a su héroe una virtud: la sabiduría. Sin embargo, más adelante nos damos cuenta de que muchas veces esta lo lleva a cometer actos de clara bellaquería y picardía. Su inteligencia ambigua le sirve para dar consejos, tomar decisiones, argüir planes, elaborar adivanzas intrincadas y responderlas, e identificar los defectos y vicios de la gente, pero también para burlarse de las personas, cometer fechorías y travesuras, y aprovecharse de todo aquel que se le ponga en frente, lo que lo emparenta indudablemente con la figura del pícaro o el neopícaro: “Em João Grilo, a neopicaresca ganha ares requintados. Se o pícaro clássico age tão somente para garantir o direito à vida, João Grilo alia tal necessidade com o mais puro prazer de burlar as pessoas” (Do Nascimento, 2014: 116).

La moral de un héroe clásico puede considerarse una respuesta a los excesos de la *hybris* o un producto del destino al que está

inextricablemente ligado. En Grilo opera una determinación no de índole divina sino social. Posee el temperamento de un pícaro que busca sobreponerse y sobrevivir a las circunstancias de su entorno inmediato: el Sertón,¹⁰ cruel y avasallador. A diferencia del héroe aristocrático, Grilo es un *sertanejo*¹¹ pobre y huérfano (pierde a su padre a los siete años. Este será un número con un peso simbólico importante a lo largo de la obra). Además de su sabiduría, tiene el don de hacer sonreír a todo el mundo, es un buen trabajador y un hijo admirable, a tal grado de hacerse responsable de su madre desde corta edad.

El carácter de Grilo contrasta con frecuencia con las condiciones sociales determinantes que lo envuelven. Su físico dista bastante del de un típico héroe antiguo. El poeta lo define como:

Pequeno, magro e sambudo,
As pernas tortas e finas,
A boca grande e beicudo” (3).^{12 13}

Tal condición se comprende al recordar el ambiente de pobreza propia de los habitantes del Sertón. Con estos elementos estamos hablando de una epicidad y una heroicidad satirizadas.

Luego del nacimiento, el texto pasa a relatar las primeras aventuras, o más bien travesuras, del protagonista antes de ingresar a la escuela. Grilo tiene un percance con un vaquero, un mercader portugués y un vicario. Lo acontecido con este último merece más atención. Después de una jugarreta que João hace al padre, promete ir a confesarse el día séptimo del mes. Sin embargo, un viernes decide ir a la iglesia, a las siete de la tarde, para asustar al sacerdote. Cuando el clérigo está en acto de confesión, el niño deja caer una lagartija que se escabulle entre la ropa del hombre. El religioso termina quitándose la vestidura para descubrir que el reptil lo tiene aferrado de la panza. Impaciente, comienza a saltar por todos lados como “um timbu”,¹⁴ mientras recibe las risas y las burlas de Grilo, quien le grita: “Seu padre, Deus lhe castiga!” (7).

Al ver al vicario desnudo, el niño “se da cuenta” de que “es un hombre”. El pasaje cierra con una estrofa que indica el carácter humorístico

10 “El *sertão* es un área del nordeste de Brasil que se extiende por los Estados de Ceará, Pernambuco, Paraíba, Río Grande do Norte, Piauí y zonas de los estados de Sergipe, Alagoas y Bahía. El clima, tropical semiárido, tiene dos estaciones bien definidas: una seca y otra de lluvias. La primera se prolonga durante ocho meses mientras que la segunda apenas dura tres o cuatro —aproximadamente de diciembre a abril— y, en todo caso, los niveles de pluviosidad son bajos. La sequía del *sertão*, prácticamente crónica, acarrea grandes perjuicios a los propietarios rurales que pierden sus cosechas y a la población en general que padece la falta de alimentos y de agua potable. Esta tragedia cíclica obliga a los *sertanejos*, habitantes del *sertão*, a abandonar sus hogares y marchar a las grandes ciudades del sur en busca de una vida mejor [...] Las tierras cultivables, junto con los demás recursos, quedaron en manos de unos pocos propietarios; por ello el nordeste es tierra de latifundios en la que la inmensa mayoría de la población trabaja como jornalero o sirviente de la mencionada oligarquía en condiciones de extrema miseria. Así pues, el *sertão* es un espacio geográfico cuyas especificidades históricas, climatológicas y ambientales son responsables, en buena medida, de las particularidades sociales” (Calvo del Olmo, 2012: 180-181).

11 El espacio *sertanejo* es un contexto sociocultural que define la esencia de la llamada ‘literatura *sertaneja*’, a la cual pertenece el *João Grilo*. En este sentido, explica Calvo del Olmo: “La temática del *sertão* en la literatura brasileña ha creado un subgénero dentro de la literatura regionalista llamado literatura *sertanejista* o *sertaneja*. De manera general, la literatura *sertaneja* se refiere a un cierto marco de referencia delineado en su geografía, paisaje y sociedad. Narraciones en las que aparecen algunos usos y costumbres rurales, y que cuentan con el folclore y las creencias locales como temas recurrentes. También el lenguaje de los personajes se regionaliza al adoptar formas populares. La literatura regionalista camina a un paso del estereotipo siguiendo el imaginario preestablecido” (2012: 181). Justamente, la imagen de Grilo es un cliché del niño *sertanejo*, que al tiempo se define por una historicidad propia del nordeste brasileño (De Mendonça Félix de Assis, 2020: 6). Entre estos estereotipos tenemos el hecho de que el protagonista sea un pequeño pobre, huérfano, desnutrido, trabajador a una edad temprana y responsable de ayudar a la economía de la casa.

12 El estado físico juega un rol importante en la etiología del personaje. Aun al realizar su versión culta, Ariano Suassuna define a Grilo como un chico ‘*amarelo*’ [‘amarillo’], haciendo referencia al grado avanzado de desnutrición que se supone debería tener un niño *sertanejo* tan pobre.

13 Todas las citas correspondientes a *As proezas de João Grilo* corresponden a Ferreira de Lima (1979), por lo cual solo se anota el número de página.

14 Regionalismo que designa a un tipo de marsupial. Se trata de un préstamo del tupí. Es importante porque devela un contenido notable de indigenismos en la lengua en que está escrito el *João Grilo*.

y burlón con que el poeta relativiza la posición social de quienes aparecen en la obra (Do Nascimento Neto, 2014: 116), al tiempo que denota el perfil sociolingüístico del protagonista, también estereotipado según el imaginario colectivo (Carvalho, 2015: 8).

João disse: — Padre é homem!
Pensei que fosse mulher!
Anda vestido de saia,
Não casa porque não tem fé!¹⁵
Isto que é ser caviloso,
Cara de mata-bebê! (8).

Después de estas peripecias, Grilo asiste a la escuela a los siete años. Este pasaje, y el de las pruebas del sultán que relataremos más adelante, los juzgamos vertebrales dentro de la arquitectura del poema entero, ya que en ellos se trasluce un fuerte sustrato de la literatura oral, en específico, de las adivinanzas populares. En efecto, es justo por su capacidad para idear y resolver adivinanzas que el protagonista se ensalza como un hombre sabio, virtuoso y, en última instancia, una suerte de héroe pícaro o un antihéroe en propia regla. Por ello también Topa considera que la obra pertenece claramente al grupo de los cuentos de adivinanza y al del cuento maravilloso, si bien al mismo tiempo presenta “características faceciosas”¹⁶ (1995: 1).

- 15 Algunas de las versiones que rondan en internet difieren aquí, pero transcribo la que, por el sentido de la sentencia, me parece correcta: “Não casa porque não quer”. Como se mencionó arriba, este poema necesita un duro trabajo bibliográfico y filológico que confluya en una edición crítica.
- 16 Ha habido intentos por clasificar la gran variedad de formas que ostentan los poemas de cordel (Véase Do Nascimento Neto, 2014: 107-113), atendiendo a su pertenencia temática, como el propuesto por Liedo Souza en 1976, que plantea siete rubros: “o cordel pode ser de conselhos, eras, santidade, corrupção, cahrhada ou descarração, profecias, gracejo, carestia, acontecido ou de época, exemplos, fenômenos, discussão, pejeas, bravuras ou valentia, de ABC, Padre Cícero, Frei Damião, Lampião, Antonio Silvino, Getúlio, política, safadeza e de propaganda” (Gonçalves, 2011: 22). La complejidad temática del *João Grilo* desautoriza cualquier tipificación como esta en virtud de su aleatoriedad y vaguedad.

En la escuela, Grilo se muestra como un alumno inteligente y cumplido, pero a los diez años abandona el estudio. En algún momento intenta poner a prueba los conocimientos del profesor, imponiéndole una serie de adivinanzas de las cuales no logra acertar ni una. De los cuatro acertijos, tres son de contenido cristiano. Se podría analizar únicamente este elemento en el poema, pues constituye una rica amalgama de folclor, imaginario colectivo, sabiduría popular, cristianismo, indigenismo, referencias cultas e ingenio pícaro. Por ejemplo, la primera adivinanza tiene un regusto a filosofía teológica: “—O que é que Deus não vê, / E o homem vê qualquer hora?” (10). El profesor responde:

Não pode ser
Pois Deus vê tudo no mundo
Em menos de um segundo
De tudo pode saber! (10).

Y el niño soluciona el enigma de la siguiente forma: “Um homem vê outro homem / Só Deus não vê outro Deus!” (10).

A su vez, en el episodio de las pruebas del sultán Bartolomeu se entrelazan adivinanzas con un trasfondo orientado más hacia la literatura culta, como lo devela la presencia del viejo acertijo de la esfinge de Tebas, resuelto por Grilo de manera automática:

—Responda qual é o animal
Que mostra mais rapidez,
Que anda de quatro pés,
De manhã por sua vez,
Ao meio-dia com dois,
Passando disso, depois
À tardinha anda com três?
O Grilo disse: —É o homem,
Que se arrasta pelo chão,
No tempo que engatinha
Depois, toma posição
Anda em pé bem seguro,

Mas, quando fica maduro
Faz três pés com o bastão (18).

Antes de detallar las aventuras finales de Grilo con el sultán, conviene aclarar que entre este y el episodio de la escuela hay un pasaje en el que se dejan entrever motivos claros del *folktale* (Topa, 1995: 29). El protagonista va de regreso a casa y se interna en un bosque. Al encontrar la presencia de lobos decide trepar a un árbol en donde pasa la noche. Desde ahí observa la llegada de unos bandidos con un botín robado. A la mañana siguiente arma un plan para fingir ser un alma en pena, asustarlos y tomar el fruto del saqueo. Evidentemente, el bosque, los lobos, los salteadores, el tópico del ladrón que roba al ladrón, son todos motivos que figuran en el cuento folclórico. Pensemos, por ejemplo, en la importancia estructural que reviste la aventura en el bosque en *Pinocchio*, de Carlo Collodi, obra culta pero plagada de referentes folclóricos y relacionada temáticamente con el *João Grilo*.¹⁷ Cabe aclarar que este grado de mixtura e indistinción entre lo popular y lo docto que vemos en ambas obras es un sello distintivo de la literatura cordel, como apunta Gonçalves:

uma questão que parece ser central para a
compreensão do cordel, qual seja, de que o

17 Pienso 'motivo' y 'tema' según los conceptos del formalista ruso Tomasevski, que la tematóloga Ana Trocchi entiende bajo estos términos: "los motivos se configuran como las unidades elementales y subordinadas, o sea como las partículas más pequeñas, del material temático, de cuya asociación se generan los 'nexos temáticos' de la obra. El tema representa, pues, la unidad mayor capaz de agrupar y organizar en su interior múltiples motivos, o sea múltiples elementos temáticos mínimos y concretos, núcleos micro-temáticos con funciones estructuradoras y naturaleza heterogénea [...] La distinción entre los dos conceptos estriba en definitiva en su aparente grado de abstracción y generalización [...] por lo cual los temas se configuran en definitiva como agrupaciones o combinaciones de motivos. Como ejemplo, podemos hablar del espejo como motivo recurrente dentro de configuraciones temáticas diferentes: es el núcleo concreto y estructurador alrededor del cual —junto, obviamente, con otros motivos— pueden articularse el tema del amor, de la belleza, del doble, de la ilusión, etc." (2002: 158).

popular, o erudito e o fenômeno de massa se interpenetram no gênero cordel demonstrando que as dicotomias como popular e erudito não são úteis para se pensar este fenômeno de uma perspectiva mais abrangente (2011: 48).

Cuando Grilo narra la hazaña a su madre, el poeta recurre a un elemento parémico: el refrán:

Mamãe
Morreu nossa precisão
O ladrão, que rouba outro
Tem cem anos de perdão! (16).

Consideremos que el dicho popular, la adivinanza y aun la canción para niños conforman el sustrato básico de la poesía popular oral de la presente obra. También conviene precisar que muchas de las sentencias con que Grilo suele expresarse deben su causa a una condición de la literatura folclórica señalada por Augusto Raúl Cortázar: "En cuanto a su contenido, atempera las efusiones subjetivas en beneficio de lo narrativo y aun dramático del desarrollo" (1964: 29).

Retornando al episodio de las pruebas del sultán, aquí se reactualizan los temas heroico-mitológicos ya señalados. El protagonista es desafiado a responder un total de doce preguntas en un plazo de quince días (numéricamente, el pasaje no está exento de simbolismo y se hermana con las doce pruebas). De no hacerlo, será condenado a morir. Haciendo gala de una inteligencia fantástica por inexplicable, el niño *sertanejo* responde a todas ellas. Gracias a su hazaña, se convierte en un consejero del sultán, que da recomendaciones y resuelve disputas, una implementación del viejo motivo de Salomón o del sabio inaudito e irónico, como Sancho Panza cuando toma el gobierno de la ínsula Barataria.

Finalmente, "Por sua sabedoria / E por seu bom coração" (28) la fama del personaje se internacionaliza. Es invitado por otro sultán, quien ordena que se le reciba con la mayor gala posible. Sin embargo, Grilo se presenta como mendigo,

ante lo cual recibe un escarnio público de desdén, indiferencia y menosprecio. Tras esto cambia su vestido por un traje majestuoso y vuelve a despertar la atención de toda la corte y los invitados que asistieron para conocerlo. Le ofrecen comida que desdeña, argumentando que son sus ropas las que atraen los cuidados y el interés de sus anfitriones, no su persona. El extenso poema cierra entonces con esta lección de humildad, lo que subraya el hecho de que la heroicidad de João Grilo es consecuencia de su sabiduría, perspicacia, astucia, modestia y buena voluntad, valores que en cierto grado reflejan un ideal moral del *sertanejo* estereotipado, producto —recuérdese— de un imaginario colectivo que en esta obra busca su reactualización, en una operación explicada por Gonçalves:

o cordel entendido em sua manifestação poética produz um sentimento e uma imagem do que seria o Nordeste, mesmo que não se trate explicitamente do nordestino, encarna um 'estilo nordestino' de reflexão sobre o mundo ou mesmo de uma criação de um mundo que quer ser 'esencialmente' nordestino (2011: 4).

ASPECTOS PROBLEMÁTICOS DE UNA TRADUCCIÓN

La primera cuestión que puede complejizar el tratamiento del personaje principal del poema hacia una posible traducción al español tiene que ver con su pertenencia a un espacio *folk* en particular: Portugal.

En efecto, João Grilo es un personaje recurrente en la literatura folclórica portuguesa, principalmente como protagonista de diversos *folktales*. Su historia ha sido registrada en diferentes variantes por eminentes folcloristas, entre los que destacan Teófilo Braga, Leite de Vasconcelos y Luís da Câmara Cascudo. Su estructura arquetípica, sin embargo, se comparte en todo

el mundo¹⁸ (Topa, 1995: 3), pues se encuentra registrada en la clasificación Aarne-Thompson, y se relaciona con el motivo del sujeto pobre que debe casarse con un miembro de la realeza. Es de mencionarse que desde la versión más remota que se conoce de la historia, la de Consiglieri Pedroso, Grilo reviste cualidades de anti-héroe (Topa, 1995: 11): es permeable, pasivo, oportunista, algo holgazán,¹⁹ todas virtudes o defectos morales que la población brasileña conservaría en su apropiación tardía del cuento.

En su trayecto de una adaptación a la otra se han registrado variantes del nombre. A veces es João Grilo, y otras, João Ratão, apellido que aparece en algunos textos recopilados por Braga y Leite de Vasconcelos (Topa, 1995: 5). A pesar de que también es posible encontrarlo asociado a un epíteto (*doutor*, *adivinhão* o *mestre*), en las versiones de Adolfo Coelho y Ataíde Oliveria (Topa, 1995: 5) el apellido Grilo y el nombre João se imponen sobradamente.

Esto tiene una explicación: según la tradición, el grillo es un animal que en el imaginario de los cuentos populares se relaciona con la inteligencia y la astucia (Calvo del Olmo, 2012: 187). Además, es un personaje frecuente en canciones orales infantiles y en ciertas adivinanzas de origen portugués²⁰ (Topa, 1995: 5).

18 Alfredo Apell, en sus *Cuentos populares rusos*, señala tres versiones esclavas del mismo: “La mujer que adivina”, “Las perlas robadas” y “El adivinador”, con las claras diferencias contextuales que se esperarían (Topa, 1995: 4).

19 La etiología del personaje es compleja, como se ha demostrado, dual pero no dicotómica. Do Nascimento Neto (2014: 121) cree que en realidad hay dos João Grilo en la obra, uno que se corresponde con el de las sextillas, es decir, el de la primera etapa del poema (la de 1932), “um malandro pobre, gerador do riso e causador de contendas”, y el de la segunda etapa (la de 1948), contenido en las septillas, contrapuesto al primero, pues es “um herói amadurecido, ético e repassador da moral vigente”. Nosotros preferimos no hacer una separación tan tajante, pues estaría implícita una consideración del texto como si fuera ‘dos en uno’, lo cual contradice el planteamiento unitario que hemos expuesto.

20 No es un fenómeno exclusivo de esta lengua. En Italia, cuando se propone solucionar un enigma, se le suele adjuntar la frase ‘Indovina, grillo’ [‘adivina, grillo’].

También el nombre João sugiere una importancia excepcional, al ser vulgar, popular, lo que de alguna forma subraya cierta información con respecto al origen social y psicológico del protagonista (Topa, 1995: 5). Pensemos en la recurrencia de este nombre entre la población, que nos permite considerar un marcado componente de anonimía en él.

Aunado al plano folclórico, no se debe olvidar el cariz religioso que reviste el nombre bíblico, cuando desde el principio del poema el calificativo ‘*crístão*’ indica la filiación del personaje a una doctrina. De hecho, el ‘cristiano’ se emparenta aquí con el ‘Juan’ al actuar también como una especie de epíteto que evidencia el grado de anonimato que adquiere João Grilo, como cuando se dice ‘un cristiano’ en el sentido de ‘un fulano’.

Todo lo anterior redundará en la dificultad inherente al hecho de intentar traducir João Grilo por el español ‘Juan Grillo’, si bien fluyen entre ambos nombres corrientes folclóricas, lingüísticas, culturales y sociales semejantes. Así, en la versión al español de Francisco Calvo del Olmo del *Auto da Compadecida*, obra ya mencionada, es clara la decisión del traductor de mantener el nombre portugués original, aduciendo que la proximidad lingüística entre ambas lenguas permitirá al lector de habla hispana inferir las connotaciones que posee dicho nombre (Calvo del Olmo, 2012: 187).

Nosotros proponemos que pueda ser indistinto el uso de uno u otro en una traducción al español, pues tanto los referentes culturales que el nombre Juan carga como los del grillo, animal que simboliza la conciencia y la inteligencia (aquí, el peso en el imaginario colectivo que acarrea el *Pinocchio* resulta fundamental) son bastante parecidos como para justificar tal elección.

Más compleja es la traducción del poema mismo. Dejando de lado los desafíos compositivos que en materia de métrica se imponen, la obra maneja un lenguaje fuertemente regionalizado. Por un lado, se trata de un portugués con

indigenismos de la lengua tupí, que pudieran precisar una perífrasis o la explicación lingüística del fenómeno. En todo caso, se trataría de una operación que implicaría prestar suficiente atención al sociolecto particular de la voz poética, que en el uso de un portugués nordestino se vale de términos cotidianos locales que difícilmente hallan un correspondiente semántico en la lengua de llegada, por ejemplo: “‘*garapa*’ (mistura de água com açúcar), ‘*fedorento*’ (adjetivo para mal cheiro), ‘*beijudo*’ (para labios grandes)” (Carvalho, 2015: 8); sin olvidar las expresiones idiomáticas (‘meter o dedo na goela’, acción de meter el dedo en la garganta para provocar el vómito), así como la connotación que las semánticas culturales trastocan en el lenguaje utilizado. Ejemplo de esto tenemos la expresión ‘natureza do cão’, que exigiría pensar en una ‘naturaleza de demonio o diablo’ en vez de una denotación biológica (Carvalho, 2015: 8).

A manera de muestrario breve de esta complicación, extraemos una estrofa parcial perteneciente al episodio de la lagartija y el vicario, anteriormente comentado:

O padre, impaciente
Naquele turututu,
Saltava para todo lado,
Que parecia um timbu (7).

El sustantivo ‘*turututu*’, en su aliteración del fonema vocálico, sugiere el movimiento descontrolado en saltos impacientes que el clérigo realiza cuando el reptil se le sube al cuerpo. En español hay pocos términos que aliteren un mismo sonido vocálico en cuatro ocasiones, por lo que el verso se nos presenta particularmente reacio pensando en una virtual versión lírica, pudiendo requerir la construcción de un neologismo de raíz onomatopéyica.

A manera de conclusión, y teniendo en cuenta todo lo dicho, se presenta una versión al español de lo que llamé la parte introductoria del poema,

es decir, el nacimiento de João Grilo. Se aprecia la decisión de traducir el nombre propio, aduciendo los razonamientos expuestos. El verso que propongo no es estrictamente isométrico, aunque intenté cuidar la cadencia particular del heptasílabo portugués; en todo caso se puede hablar de un verso libre de base tradicional. En cuanto a la rima, hay un respeto al verso romanceado que, según nuestra hipótesis, se corresponde con una fase primaria del poema brasileño, más anclado, en esa etapa, al romance de ciego ibérico y al cordel portugués en lo que respecta al gusto por la asonancia. Traducir las sepias, en

cambio, exigiría la traducción de la rima consonante, relacionada con una fase más madura de la obra, ya 'americanizada' en lo que atañe a su predilección por este tipo de rima:

CONCLUSIONES

Debido a la poca atención que ha recibido la literatura de cordel, en específico la brasileña, una obra compleja como *As proezas de João Grilo* no ha salido de los límites de su país de origen y no cuenta con una traducción al español. Sería importante que esto pasara, pues se trata de uno

João Grilo foi um cristão Que nasceu antes do dia, Criou-se sem formosura, Mas tinha sabedoria E morreu depois da hora, Pelas artes que fazia. E nasceu de sete meses, Chorou no bucho da mãe, Quando ela pegou um gato Ele gritou: —Não me arranhe Não jogue neste animal, Que talvez você não ganhe! Na noite que João nasceu, Houve um eclipse na lua, Detonou grande volcão Que ainda hoje continua; Naquela noite correu Um lobisomem na rua. Assim mesmo ele criou-se Pequeno, magro, sambudo, As pernas tortas e finas, A boca grande e beijudo. No sítio onde morava, Dava notícia de tudo (3).	Juan Grillo fue un cristiano²¹ Que nació antes del día, Se crió sin hermosura, Mas tenía sabiduría Murió después de su hora,²² Por las artes que él hacía.²³ Y nació de siete meses, Lloró en la panza de la madre, Cuando ella tomó un gato Él gritó: —¡no me arañes No juegues con este animal, Que puede que no ganes! En la noche que Juan nació, Hubo eclipse de luna, Y detonó un volcán Que todavía continúa; En aquella noche corrió Un hombre lobo por la rúa.²⁴ Pero Juan Grillo se crió Pequeño, frágil, barrigudo, Las piernas chuecas y finas, La boca grande y trompudo.²⁵ En el sitio donde moraba, Dio noticias de cuanto pudo.
---	--

- 21 Seguimos la ortografía fijada por Hélio Cavenaghi (incluso en lo que respecta a la mayúscula como inicio de verso) en su edición del *João Grilo* de 1979, cuya referencia se encuentra en la bibliografía de este artículo.
- 22 Es curioso que, aunque pareciera una suerte de prolepsis que anticipara una futura narración pseudoépica (por las razones que ya se explicaron) en la que se contara el destino final del protagonista, todo lo relativo a la muerte de João Grilo es desconocido para el lector.
- 23 Con una bella sutileza, la voz poética anuncia que João Grilo supo imponerse a sus determinaciones contextuales de *sertanejo*, lo cual también demuestra que Ferreira de Lima pensaba

en esa recomposición social que el segundo autor del poema terminó dándole forma en las sepias.

- 24 'Rúa' es un vocablo ciertamente en desuso; sin embargo, se trata de una elección poética que hemos hecho en virtud de mantener la rima.
- 25 Aunque existe en español 'bezudo', que sería la elección panhispánica de hecho; elegimos 'trompudo', un regionalismo propio de Argentina, El Salvador, México, Honduras, Nicaragua y Uruguay, que tiene la virtud de ser coloquial. En efecto, esta es una de las características más importantes del lenguaje del poema.

de los textos más representativos de la literatura folclórica brasileña, que expresa el imaginario colectivo *sertanejo* y ha servido de fuente para diversas publicaciones, tanto de la literatura popular como de la culta, en las cuales se amplían las peripecias de este personaje.

El hecho de que sea un poema compuesto a dos manos, con diferentes sistemas métricos, complejo a nivel temático, estilístico, formal, retórico y lingüístico, con connotaciones culturales, sociales, históricas y folclóricas implicadas en su discurso enunciativo, torna complicada pero interesante una tarea de traducción que sirva no solo para legitimar la obra en sí misma, sino también todo el sistema literario en el cual se produce la literatura de cordel, siendo uno de los ejemplos más vivos, intensos y sorprendentes de la persistencia de la poesía oral comunitaria en la contemporaneidad.

REFERENCIAS

- Calvo del Olmo, Francisco (2012), "Elementos orales y particularidades culturales del Nordeste brasileño en el *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna", en Pilar Martino Alba (coord.), *La traducción en las artes escénicas*, Madrid, Dykinson, pp. 179-190.
- Carvalho, Gislene (2015), "'As proezas de João Grilo': imaginários da cultura nordestina impressos em poesia de cordel", *Extraprensa*, año IX, núm. 16, pp. 5-11.
- Cortázar, Augusto Raúl (1964), *Folklore y literatura*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- De Mendonça Félix de Assis, Roberta (2020), "Os ecos sociais na vida da personagem João Grilo", *Traduzir-se*, vol. 5, núm. 7, pp.1-13.
- Díaz Viana, Luis (1988), "La Literatura de cordel como proceso: Su invención y difusión en nuestro siglo", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsj3c0>
- Do Nascimento Neto, João Evangelista (2014), *Perambulações de João Grilo: do pícaro lusitano ao malandro brasileiro, as peripecias do (anti-)herói popular*, vol. 1, Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- Ferreira de Lima, João (1979), *As proezas de João Grilo*, revisión de Hélio Cavenaghi, São Paulo, Luzeiro Limitada.
- Gonçalves, Mario Antonio (2011), "O mundo poético do Cordel: um ponto de vista antropológico", en *Operação Forroco*, Recife, Fundação Joaquim Nabuco, pp. 3-76.
- Pisa, Clelia (1987), "La 'literatura de cordel'", *El Correo. Una Ventana Abierta al Mundo*, núm. 12, pp. 27-28.
- Slater, Candance (1982), *Stories on a String. The Brazilian Literature de Cordel*, Berkeley, University of California Press.
- Topa, Francisco (1995), "A história de João Grilo: do conto popular português ao cordel brasileiro", Repositório Aberto da Universidade do Porto, pp. 1-38.
- Trocchi, Ana (2002), "Temas y mitos literarios", en Armando Gnisci (coord.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica.

JUAN FERNANDO MONDRAGÓN ARROYO. Maestro en Humanidades: Estudios Literarios por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMÉX), México. Sus intereses académicos son la traducción literaria, la obra de Jorge Luis Borges, la poesía mexicana del siglo XX y los géneros populares. Recientemente, ha publicado: "Entre el pensar y el decir: cuestiones cognitivas para la filosofía y la poesía" (*Contribuciones desde Coatepec*, núm.38); "Máscaras transparentes: la configuración narrativa del concepto de secreto en 2666 de Roberto Bolaño" (*Revista Yucateca de Estudios Literarios*, año 11, núm. 15); y "Olinda BEJA, «Heme aquí»; Ana Paula TAVARES, «Mi amado llega y mientras deja las sandalias de cuero»; Conceição LIMA, «Viajeros»" (*Hermêneus. Revista de Traducción e Interpretación*, núm. 25).



Los caballitos de mar no pueden vivir sin el otro (2024). Técnica digital en tableta: Luis Tonatiuh Téllez-Colín.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.