

## REESCRITURA Y DIÁLOGO ESPACIOTEMPORAL EN *UN REVÓLVER PARA MACK* DE PABLO URBÁNYI

EIJA HORVÁTH FALLER

Universidad Católica Péter Pázmány  
Departamento de Filología Hispánica  
Egyetem u. 1.  
H-2087 Piliscsaba  
Hungria  
eijahorvath@yahoo.es

**Abstract:** Re-writing a literary work in another language is not a simple translation task, but rather an adaptation process, the work needs to be able to find its room in the universe of the host literature. A fundamental question of this process is the following: to what extent can the re-written literary text provide its readers with new forms of representation? This paper presents an intercultural progress that spans between the 1970s of Argentina and the 1990s of Canada. Pablo Urbányi, the Argentinean writer of Hungarian descent, who emigrated twice in his life, re-wrote his novel *Un revólver para Mack* before the new edition of the book originally published in Buenos Aires in 1974—in order to help the work of his French translator. The comparison of how the original and the revised text anticipates the involvement of the readers in the process of reception reveals the differences between two—distant and probably incompatible—horizons of expectations.

**Keywords:** Latin-American literature, interculturality, translation, adaptation, reception

“El dilema de mi personaje es el de todos nosotros: para ser aceptado en la sociedad hay que violar las normas éticas que la misma sociedad ha creado. Es una verdadera lucha. Debe ser por eso que en el título se reclama un revólver... por supuesto para Mack y no para Urbányi. No confundir”

([s.n.] 1974: 4)

### I. Reescritura, traducción y recepción—Aparición y adaptación de *Un revólver para Mack*

La teoría tempranamente planteada por Borges, según la cual tanto el texto original como las sucesivas traducciones del mismo pueden considerarse bo-

rradores, sin tener supremacía ninguno de ellos, no ha hecho más que ganar nuevos matices con la posterior difusión del concepto de obra abierta y con la aparición y desarrollo de la teoría de la recepción.

Igual que ocurre frente al original, en el momento de la lectura, el receptor de una obra traducida actualiza el contenido de los textos literarios partiendo de su horizonte de expectativas. Este hecho implica que el traductor, en su labor, deberá reinventar algunas de las estrategias textuales presentes en la versión original, de manera que el nuevo “borrador” siga permitiendo la creación de los lugares vacíos o de indeterminación que posibilitan el diálogo entre el lector y el texto. Este punto es especialmente delicado, pues el sistema referencial y de expectativas de los nuevos lectores, será diferente al que preveía el texto original.

Más allá de los problemas textuales que se puedan plantear, la traducción implica, además de una trasposición idiomática, la reconstrucción de los elementos que permitirán la actualización de la obra mediante su lectura en un nuevo contexto referencial, lo cual refuerza la idea de que todas las traducciones son interpretaciones. Una cuestión fundamental en este proceso es hasta qué punto el texto literario traducido es capaz de expresar realidades nuevas o desconocidas para los lectores de la segunda lengua sin dejar de cumplir sus expectativas, pues en el momento de la lectura de un texto traducido se da, además del diálogo entre el texto y el lector, un encuentro entre dos sistemas referenciales (el del autor y el del lector) cuyo grado de similitud es variable.

Ejemplos extremos de la problemática que plantea la reinención de una obra literaria en un idioma diferente al original, son aquellos en los cuales el propio autor del primer texto interviene en el proceso de traducción.

Mi deseo en el presente trabajo es mostrar el curioso caso de una obra literaria, escrita en la Argentina a principios de los años setenta, que sufrió un verdadero proceso de transculturización al Canadá de comienzos de los noventa, cuando Pablo Urbányi, su autor, decidió facilitar las labores del traductor al francés “adaptando” él mismo su novela *Un revólver para Mack*. La finalidad de este estudio es realizar una suerte de inventario de los cambios de perspectiva observables entre el hipotexto original y el hipertexto “adaptado”, en función del horizonte de expectativas sentido por el autor. Todo ello mediante la comparación de los diferentes modos en los que la obra original y la reescrita prevén la participación de los lectores en el proceso de recepción.

## 2. La traducción: necesidad o *modus operandi* de la creación literaria

Una de las cuestiones que se plantean al investigar una obra reescrita por su propio autor, es cuál pudo ser la razón, la motivación que hizo posible la segunda versión. A continuación se presentan una serie de casos semejantes al que nos ocupa, agrupados por tipos, que pueden aclararnos ciertos aspectos relacionados con la obra objeto de nuestro análisis.

Piglia considera que vivir en otra lengua es la experiencia de la novela moderna (cf. Piglia 1987), y es cierto que si quisiéramos hacer una lista de los autores que tuvieron que escribir en la emigración, ésta podría ser interminable. Incluso, a pesar de haber emigrado en la adultez, algunos autores comenzaron a escribir sus obras literarias en el idioma de su nuevo país de acogida, como es el caso de Joseph Conrad (de nacimiento polaco, escribió en inglés), Jerzy Kosinski (de la misma nacionalidad, que emigró a los EEUU pasando a escribir en inglés), Émile Ciorán (rumano de nacimiento, que pasó a escribir en francés), o Vladimir Nabokov (nacido en Rusia, pasó a escribir en inglés). Naturalmente, la lista se podría ampliar con otros nombres, entre los cuales destacaría uno muy curioso, por tratarse de un poeta y novelista húngaro, el vanguardista Remenyik Zsigmond (Segismundo), que a la edad de 20 años realizó un viaje a Argentina, Chile y Perú, y decidió adoptar la lengua española, recién aprendida, para escribir un manifiesto (“La rosa náutica”, de 1922), tres poemas en prosa (*Las tres tragedias del lamparero alucinado*, de 1923) y una novela (*Los juicios del dios Agrella*, terminado en 1929, en Hungría, pero escrito en lengua española).

Otros escritores han visto en la traducción una nueva oportunidad para la reescritura de su obra original, sea por la mencionada adaptación al horizonte de expectativas de los nuevos receptores, por un deseo de “mejorarla” o por la conjunción de ambas motivaciones. En este sentido, es muy conocido el caso de Samuel Beckett, que reescribió su famosa obra *Esperando a Godot*, creada por primera vez en francés y posteriormente traducida y transcrita por el propio autor al inglés. Para hacerse una idea de los cambios operados en la segunda versión, se pueden mencionar los siguientes datos:<sup>1</sup> “borró III de las instrucciones dadas en la primera versión”, “añadió 107 instrucciones nuevas en la versión inglesa” y “escribió las instrucciones contrarias de las que aparecían en el original en 52 ocasiones” (cf. Pinczés 2008: 37-42).

Un caso, especial en el ámbito de las reescrituras hechas por el propio autor, es el de Witold Gombrowicz, quien trasladándose de su Polonia natal

<sup>1</sup>Texto traducido por la autora del presente artículo.

a Argentina, donde vivió durante 24 años, tradujo (versionó) él mismo su novela *Ferdydurke* y su drama *El casamiento*, escritas originalmente en polaco. La metodología utilizada en la traducción de estas dos obras se basaba en un trabajo colectivo realizado en diferentes cafeterías porteñas con la ayuda de toda una corte de amigos filólogos que discutían y buscaban, de manera no muy ordenada y sin desdeñar las posibles aportaciones de los clientes de las mesas contiguas, las palabras más adecuadas para expresar el contenido de fragmentos previamente traducidos, de forma más o menos literal, por el propio Witoldo. Evidentemente, aunque seguían siendo menos que los 72 traductores de la *Septuaginta*, un intento de traducción literal hubiera sido imposible, aun en el caso de que Gombrowicz se lo hubiera propuesto. Nada más lejos de los fines del autor polaco, que en el prefacio para la edición castellana de *Ferdydurke*, escrita para intentar explicar las ideas básicas de su visión del mundo, por el temor a no ser entendido en tierras tan lejanas, llegó a afirmar que la traducción sólo se parecía de lejos al texto original.

El último caso de transcripción o recreación que me gustaría mencionar no se da entre dos idiomas diferentes, sino entre dos formas de expresión en una misma lengua: la transcripción del lenguaje cronístico al lenguaje literario. Alejo Carpentier realizó un viaje a la España republicana en julio de 1937, después de estallar la Guerra Civil, con motivo del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas que se celebró en Valencia, Madrid y Barcelona. Esta experiencia se plasmaría en la apasionada escritura de cuatro crónicas tituladas “España bajo las bombas”, que se publicaron en la revista *Carteles* entre septiembre y octubre de 1937. Posteriormente, fragmentos de estas “crónicas” fueron incorporados por el propio autor, como elementos fundamentales, a su novela *La consagración de la primavera*, pero reescritos de manera literaria.

Más allá de las traducciones, reescrituras o escrituras realizadas por necesidades comunicativas o estéticas, destaca la percepción de la traducción como juego literario. En este sentido ha de señalarse la importancia que tuvo la traducción para Borges, que ha sido resaltada por numerosos estudiosos; algunos incluso consideran que “fue un *modus operandi* de Borges para la creación literaria” (cf. Gargatagli & López Guix 1992 : 58).

A pesar de todo lo anteriormente comentado, y fuera de los posibles componentes lúdicos de la traducción, la finalidad última de este procedimiento no deja de ser el de servir como medio para explicar, representar o transmitir fenómenos de *otredad*, pues sea cual sea el contenido del propio texto, éste necesariamente partirá de un sistema de referencias culturales diferente del que tenga el lector previsto.

### 3. Antecedentes y contexto literario de *Un revólver para Mack* de Pablo Urbányi

Urbányi ha declarado en varias ocasiones las dificultades que, desde el primer momento, ha causado la ubicación genérica de su primera novela, *Un revólver para Mack*, publicada en Buenos Aires en 1974. Seguramente ha sido su característico tono, situado entre la parodia y el humor negro, la razón de este desconcierto. Sin embargo, a pesar de estas características, como el objeto literario parodiado es la novela policial, se pudo incluir, a regañadientes, en este género.

La abundante bibliografía existente sobre la presencia del género policial en Hispanoamérica evidencia su importancia. Muchos críticos apuntan que, en los primeros años, la literatura policial se leyó pero no se escribió en estos países hispanos (cf. Sklodowska 1991: III); de hecho, la determinación del comienzo de la novela policial en Argentina suscita polémicas.

Lafforgue (1997: 9–22) divide la producción de relatos de este género, escritos en Argentina, en cuatro grupos: los pertenecientes al “período formativo” y al “período clásico” por un lado, y los pertenecientes al “período de transición” y al “período negro” por otro, e identifica el comienzo de la novela policial en Argentina con el cuento “La pesquisa” de Paul Groussac, de 1897. Los primeros dos se corresponderían con la producción de la novela policial más clásica y los segundos con la producción de la novela que imita la llamada *hard boiled novel*.<sup>2</sup>

En cuanto al período de formación, éste se alargaría hasta los años 30, cuando el género comienza a tomar forma en lo que Lafforgue denomina como “período clásico”.<sup>3</sup> Una fecha clave para el género policial es 1953, año en el que Walsh publica la primera antología del género: *Diez cuentos policiales argentinos*. Es a partir de esta fecha desde cuando podemos hablar del “período de transición”, pues se empieza a observar la influencia de la novela negra norteamericana. A lo largo de la década de los sesenta, esta tendencia

<sup>2</sup>La diferencia principal entre la novela policial clásica y la novela negra, es que en la segunda, al ejercicio de descifrar un enigma, se añade la presentación de un contexto social más apegado a la realidad que en el caso de la primera.

<sup>3</sup>Con publicaciones de autores como Enrique Anderson Imbert, Manuel Peyrou, Roberto Arlt y Leonardo Castellani, entre otros. A principio de los cuarenta, destacan los cuentos de Borges “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941), “La muerte y la brújula” (1942) y los *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), del binomio Bioy-Borges. Además, en esta época de gran crecimiento editorial, se fundan colecciones del género como El Séptimo Círculo, Serie Naranja y Evasión.

se ve fortalecida, hasta la culminación del proceso en 1969 con la Serie Negra dirigida por Ricardo Piglia. Es 1973 el año en el que se dan a conocer los cuatro textos fundadores de lo que Lafforgue considera la nueva novela policial argentina (que marca el comienzo de la última de sus etapas): *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano, *The Buenos Aires affair* de Manuel Puig, *El agua en los pulmones* de Juan Martini, y *Los tigres de la memoria* de Juan Carlos Martelli.<sup>4</sup>

Un año más tarde se publica *Un revólver para Mack*, de Pablo Urbányi.

#### 4. Pablo Urbányi, un escritor doblemente emigrado

El crítico literario Hugo Hazelton define a Pablo Urbányi como “uno de los escritores argentinos de ficción satírica más activos”, nacido en el seno de una familia húngara de Ipolyság en 1939, que en aquel momento pertenecía a Hungría pero que actualmente pertenece a Eslovaquia. En 1947 emigró junto con su familia a Argentina instalándose en Longchamps, un pueblo situado al sur de Buenos Aires. De esta manera, Urbányi se educó en Argentina, adoptando su nacionalidad, lengua y cultura.

En 1972 publicó su primer libro de cuentos bajo el título *Noche de revolucionarios* y, en 1974, el segundo: *Un revólver para Mack*, que se convirtió en un verdadero best seller. Trabajó como redactor en el Suplemento Cultural del prestigioso diario *La Opinión* de Buenos Aires. En el año 1977 los acontecimientos políticos lo obligaron a emigrar de nuevo, esta vez a Canadá. En 1981 su tercer libro, una novela escrita en Canadá y publicada en Argentina, tiene el significativo título de *En ninguna parte*. En esta primera novela escrita en Canadá comenzaron a aparecer una serie de elementos distanciadores nuevos y se fortalecieron otros preexistentes, que hacen que se pueda hablar del comienzo de una nueva etapa en la escritura de Urbányi. Este mismo año salió, también en Argentina, *De todo un poco, de nada mucho*, que recoge tres textos a medio camino entre el cuento y el ensayo ficticio. Ambas obras muestran un intento de comprender y a la vez de explicar, a través del humor y la sátira, una nueva realidad a la que el autor se sentía incapaz de adaptarse. En 1992 se publicó la versión francesa de *Un revólver para Mack*, previamente reescrita por el propio autor, y se publicó, en Hungría, una se-

<sup>4</sup> María Elena Lorenzin destaca, además, de esta misma etapa, a los siguientes autores y obras: *El jefe de seguridad* (1973) de Julio César Galtero, *Los asesinos las prefieren rubias* (1974) de Juan Carlos Martini, *Noches sin lunas ni soles* (1975) de Rubén Tizziani, entre otros (2007: 144).

lección de tres cuentos satíricos traducidos por Éva Dobos con el nombre de *A hagyatéék (El legado)*. Ese mismo año apareció *Nacer de nuevo*, otra selección de cuentos, esta vez publicados en Canadá, en los que se sigue la corriente crítica comenzada en las dos obras anteriores, atacando la hipocresía de los individuos, grupos e instituciones de las actuales sociedades desarrolladas. En 1993 fue finalista del Premio Planeta Argentino con su novela “Ser o no Ser”, publicada con el título *Silver* al año siguiente. En 1997 se publica en Canadá la novela *Puesta de sol*. Dos años después, se publicaba la novela 2058, *en la Corte de Eutopía*, y en 2004, *Una epopeya de nuestros tiempos*. Su último libro es *El zoológico de Dios (Ipolyság)*, de 2006. Además de estas obras, Pablo Urbányi también ha publicado cuentos y otros textos, como artículos y comentarios críticos en diversos países (como, por ejemplo, Estados Unidos, España, Alemania. . .). Actualmente, Pablo Urbányi reside en Ottawa.

##### **5. La primera versión: destrucción de mitos en la obra de un extranjero integrado**

*Un revólver para Mack (1974)* es la última de las obras que Urbányi escribe en Argentina, antes de su emigración forzosa a Canadá. En las obras escritas en este segundo país, se evidenciarán ciertos rasgos explicables, en parte, por el sentimiento de extrañamiento característico que aparece en los textos de escritores exiliados o emigrados a países en los que difícilmente logran integrarse con plenitud. Esta es la razón de que llame la atención la presencia tan marcada de los procedimientos de desmitificación, característicos de la literatura de la emigración, en un autor que siempre ha declarado considerarse, por encima de todo, argentino.

La novela, estructurada en 64 capítulos, a los que en la versión de 1992 se añade un epílogo, tiene como protagonista a Mack, un detective muy tonto, casi tan tonto como el valeroso soldado Schwejk. Rodolfo A. Borello lo define como “un policía porteño, sentimental, errante y violento, que a diferencia del infalible investigador del género se equivoca casi siempre, mata al que no debe, cae en las celadas, juega su vida, recibe las bofetadas y termina sin entender bien qué perseguía ni para quién trabajaba.” A lo largo de la narración se dan muchas ocasiones en las que se habla de la “tontura” de este atípico detective que no fuma, y cuyo rasgo más característico es tener una pistola antigua y rara que lo delata constantemente. Mack anda siempre preocupado por llevar puesto un sombrero que, al final, acaba olvidando en todas partes. Además, comete errores básicos, como presentarse en los luga-

res en los cuales investiga delatando su profesión, u olvidarse de llevar a cabo sus tareas y dejarse llevar, constantemente, por sus deseos sexuales. “– ¿Realmente sos tan tonto?”<sup>5</sup> le pregunta su amigo Alfonso, planteando de manera directa la misma cuestión que se plantea constantemente el lector, igual que le ocurre al famoso personaje de Jaroslav Hašek.<sup>6</sup>

El anti-héroe de esta peculiar novela policial, Mack Hopkins, personaje quijotesco cuyo verdadero nombre es Gerardo Romero, es un antiguo policía que ha pasado a trabajar como detective privado gracias a la influencia de la lectura de novelas policiales. Al igual que don Quijote, este Marlowe subdesarrollado cambia de nombre, pues llega a la conclusión de que los personajes con nombres latinos, como el suyo, no podrán ocupar los puestos que se merecen, ni en la vida real ni como personajes literarios. Este cambio, unido a la ya mencionada pistola anacrónica, a un atuendo ridículo y demasiado llamativo para ser el de un detective privado, acompañado de toda una serie de complementos absurdos que Mack considera indispensables para dar la imagen de un verdadero profesional, se acompañará, además, de las poses oportunas de un verdadero detective como la de beber “scotch” continuamente, claro que esto no siempre es posible en Argentina:

Recorrí con los ojos las botellas de la estantería.

– Un Scotch.

El barman adelantó el cuerpo y la cabeza, levantó el labio superior dejando al descubierto dos dientes como palas.

– ¿Un quéééé?

La copera largó una carcajada. Me fastidió.<sup>7</sup>

La falta de contacto con la realidad que muestra Mack es evidente, al igual que el idealismo que lo mueve, por ejemplo, a que su hobby sea dar de comer a las palomas de la Plaza de Mayo. Al mismo tiempo, tiene un carácter contradictorio, pues es capaz de matar a sangre fría al que considere oportuno, por ejemplo, a su propio jefe, al que considera como un padre.<sup>8</sup>

Se trata de un curioso personaje, de “un crédulo, un marginado, un extraño producto del subdesarrollo, capaz de saltarle los sesos a cualquiera en nombre de la justicia” (JR) aunque, por supuesto, la justicia es un concepto

<sup>5</sup> Cf. Urbányi (1974: 187).

<sup>6</sup> “– ¿Tonto? / Y entonces ante él se abrió la boca del bondadoso rostro. / – A sus órdenes, mi coronel. Tonto – contestó Schwejk en vez del sargento.” (Hašek 1980: 297)

<sup>7</sup> Urbányi (1974: 134–135).

<sup>8</sup> *Ibid.* : 250.

un tanto difuso para él. Es un detective que se equivoca la mayoría de las veces y que actúa de forma descontrolada y violenta.

La forma de ser de Mack es una de las causas de que lo que lleve adelante la narración no sea el suspense. No hay ningún misterio que resolver, pues el lector descubre la verdad antes que el confiado protagonista–narrador, “La historia, que al principio se presenta confusa, azarosa y hasta inverosímil, sólo lo es desde la perspectiva del propio Mack”<sup>9</sup>

La base de este no-suspense es que contratan sus servicios para la supuesta búsqueda de una serie de fotografías comprometedoras que pueden ser objeto de chantaje. Para este cometido, la única información que Mack recibe es que debe perseguir a un drogadicto llamado Storch, “de regular estatura y grosor, pero naturalmente puede usar zapatos Elevantor o suecos, engordar o adelgazar o colocarse un almohadón por barriga [...] usaba bigotes a lo montonero, sin embargo puede ser que se los haya cortado, alargado, afeitado y puesto otros postizos. Pelo color castaño, pero se lo puede haber teñido o cubierto con una peluca”<sup>10</sup> Mack no se da cuenta de que en realidad lo que se le pide es proteger los intereses comerciales de una poderosa red de distribución de drogas, atemorizando y asesinando a sus competidores, ni siquiera cuando le explican la forma en la que debe actuar: “Trate de caer por sorpresa, pegue y después pregunte, o pregunte y después pegue, en fin, como lo considere mejor, pero nunca deje de pegar. Se encontrará con gente muy mala, Mack”<sup>11</sup>

Una de las estrategias textuales más importantes para lograr la participación del receptor previsto, que está presente en ambas versiones de esta novela, es el humor en sus distintas modalidades, entre las cuales resalta la parodia. Basándose en la estructura de la novela negra, se parodia, además del género policial, a toda la sociedad. La base la da el cambio del escenario en el cual suceden los acontecimientos, muy diferente al de la novela negra tradicional. Lo que sería posible y verosímil en Norteamérica no lo es en Argentina, que se presenta como un país subdesarrollado, caótico, corrupto y políticamente inestable:

Avenida de Mayo; ascensor hasta el sexto piso, escalera hasta el séptimo. Escalera que tendrá que subir todo aquel que tenga problemas; un hijo o un padre desa-

<sup>9</sup> Cf. Lorenzin (2007: 156).

<sup>10</sup> Urbányi (1974: 25).

<sup>11</sup> *Ibid.*: 27

parecido o secuestrado; un collar de perlas robado hábilmente; algún asesinato sangriento; traición cruel o estafa de algún amigo; un sucio y vergonzoso chantaje; en fin: todos los problemas graves a los que nos somete la vida moderna.<sup>12</sup>

Ésta es la realidad a la que tiene que enfrentarse el impulsivo protagonista que, engeguado, no quiere darse cuenta de las diferencias que hay entre el entorno descrito en sus novelas y la realidad que lo rodea, claro que tampoco se da cuenta de la diferencia entre su propia capacidad intelectual y la de los detectives a los que emula.

En un primer momento, la trama de la novela puede parecerle algo caótica al lector, lo cual es normal, pues el narrador de la misma es el atolondrado protagonista, que la cuenta en primera persona, utilizando un lenguaje conciso y directo, un tono coloquial, abundantes diálogos y una narración ágil. En ésta domina la ya conocida técnica de la acumulación de detalles que muestran la realidad social, parecida a la que hizo su aparición en los cuentos de *Noche de revolucionarios*, su obra anterior. Mack cree representar el orden, y es el último en descubrir que es su propio cliente, al que tanto admiraba, quien dirige el aparato delictivo contra el que pensaba estar luchando, aunque al contrario de lo que ocurre en las novelas policíacas, no llega a este descubrimiento gracias a sus deducciones racionales, sino por casualidad. De esta manera, la parodia no se materializará solamente en la figura del novelista e irracional protagonista, sino también al nivel de la propia estructura de la obra que, por otro lado, tiene un final abierto, pues la narración acaba con un Mack arrepentido que decide asesinar a su jefe y volver a adoptar su nombre original: Romero, creándose así una nueva posibilidad vital para él. Es sobre esta cuestión sobre la cual Jorge B. Mosqueira dice lo siguiente:

Sólo resta averiguar qué sucederá con el prototípico Gerardo Romero, a partir del acto en el que asume su identidad: un doble asesinato que conjuga también la muerte de un sueño imposible (Mack) y de una realidad inaceptable. Urbányi no lo dice, porque es allí donde acaba la novela. [...] El final es, sin duda, un polémico punto de partida.<sup>13</sup>

Considerando nuestro objetivo de detectar el cambio en las estrategias textuales de ambas versiones, este final abierto es uno de los elementos más importantes que se presentan para ser comparados, pues la versión de 1992

<sup>12</sup> *Ibid.* : 15.

<sup>13</sup> Mosqueira (1975: 14).

concluirá de manera completamente diferente, lo cual conllevará una importante modificación tanto en la estructura como en las posibles lecturas de la obra.

#### 6. *Un revólver para Mack* (1974) y *El cazador de ilusiones* (versión de 1992)

El cambio estructural más importante que se da en la versión de 1992 de *Un revólver para Mack* (hipertexto) es la desaparición del final abierto de la primera versión (hipotexto) mediante la inclusión de un epílogo, que en realidad es, como comenta Lorenzin, un relato breve titulado “El caso de cosas”, publicado en 1977. En este relato breve, “Romero recuerda una de las aventuras de su pasado de detective, lo cual le permite volver a soñar y a recrear un espacio único que sólo él puede manipular”;<sup>14</sup> el espacio de los pequeños placeres de la vida.

Otra de las diferencias entre el hipotexto y el hipertexto, que probablemente se publicará en castellano con el título *El cazador de ilusiones*, es la necesidad, en esta última versión, de explicar cuestiones que resultan obvias para el público argentino, pero no para el canadiense. Esta diferencia se presenta desde el comienzo mismo de la novela, pues mientras que la versión de 1974 arranca de la siguiente manera: “Escaso movimiento esta tarde de verano; poca gente, pocos autos, humedad y calor. Giro el volante y avanzo, cerca de cordón, sobre la avenida Libertador”;<sup>15</sup> la versión de 1992 se amplía como sigue: “Escaso movimiento esta tarde de verano; poca gente, pocos autos, humedad y calor. Giro el volante y avanzo, cerca de cordón, sobre la avenida Libertador, la gran avenida de los nuevos ricos. Los auténticamente ricos, los ricos con derecho, que son honestos, están tan lejos que son inalcanzables”;<sup>16</sup>

Como se ve, las explicaciones no se ciñen únicamente a lo estrictamente necesario, que en este caso sería la simple mención del tipo de residentes de dicha avenida, sino se amplían mediante una mayor profusión verbal consistente en comentarios, el aumento de la adjetivación y, en general, el uso de un lenguaje menos descarnado que el que caracteriza a la primera versión.

También es notable la “modernización del discurso”, en el cual se intro-

<sup>14</sup> Cf. Lorenzin 2007: 157.

<sup>15</sup> Urbányi (1974: 9).

<sup>16</sup> Urbányi (1992: 9).

ducen críticas a la sociedad de consumo, que son características en las obras de Urbányi escritas en Canadá. Por ejemplo, el escueto: “Cruzamos la plaza. Entramos;”<sup>17</sup> del original, queda transformado en el siguiente párrafo en la versión de 1992:

Cruzamos la plaza; una hermosa comisaría construida de piedras verdes de la zona, mucha madera. Una casita de Disneylandia. Recordé haberlo leído en los folletos; Walt Disney había andado por ahí y se inspiró en el bosque de los arrayanes para su película Bambi. Antes de irme de Bariloche, tendría que seguir sus pasos y visitar el bosque. Entramos [...].<sup>18</sup>

En cuanto a la narración, además de la descripción más detallada, en la segunda versión aparecen numerosos monólogos interiores que dan una mayor complejidad al personaje principal, amplificando su lado filosófico-utópico y, a la vez, explicando con más detalle sus motivaciones. El pragmatismo del protagonista de la primera versión: “Cualquier cosa, en este país puede pasar cualquier cosa, la vida y los acontecimientos se desarrollan a un ritmo vertiginoso y nos reservan infinitas posibilidades y sorpresas, más todavía en el curso de una investigación. Nada es previsible;”<sup>19</sup> cambia en la segunda, convirtiéndose Mack en un ser más reflexivo y filosófico:

De golpe, como si hubiera llevado a cabo una gran batalla, me sentí cansado, profundamente cansado. Primero, lo atribuí al estado del país, a este país en el que puede pasar cualquier cosa, en el que la vida y los acontecimientos se desarrollan a ritmo vertiginoso, en el que el enemigo de hoy puede ser el amigo del mañana y viceversa.<sup>20</sup>

Parece como si el narrador de la segunda versión dudara de la capacidad intelectual de los lectores de actualizar los contenidos presentados, pues tal vez haya contenidos socioculturales incomprensibles para un canadiense, pero no parece necesario ser argentino para entender el significado de frases como “los acontecimientos se desarrollan a ritmo vertiginoso.”

El cambio se produce en el personaje de la segunda versión, como si éste hubiera evolucionado y hubiera sido influido por los casi veinte años de diferencia entre la escritura de las dos versiones. Mack cambia de punto de vista, al igual que lo ha hecho su creador. En consonancia con esta

<sup>17</sup> Urbányi (1974 : 84).

<sup>18</sup> Urbányi (1992 : 62).

<sup>19</sup> Urbányi (1974 : 197).

<sup>20</sup> Urbányi (1992 : 146).

evolución, las utopías perseguidas por Mack son ya, claramente, las micro-utopías características de los moradores de las sociedades hiperdesarrolladas, que se orientan al bienestar cotidiano y personal. Desde la convicción de que las injusticias sociales son insalvables e inherentes a la civilización humana, el nuevo Mack observa con tremenda frialdad la atrocidad política que se vive en Argentina: “De cualquier manera, cuando volvía a casa, me sentía contento; había visto espectáculo, muchos soldaditos, mucha disciplina, un despliegue de tácticas sin que se disparara un solo tiro. Y eso había sido lo lindo del asunto. Todo en paz.”<sup>21</sup>

Al mismo tiempo, se observa una suavización del aspecto sexual del personaje, mucho más estridente, casi pornográfico en algunas escenas de la primera versión,<sup>22</sup> que en la segunda cambian considerablemente, seguramente para adaptarse al concepto de la corrección política canadiense que el autor ya conoce perfectamente.<sup>23</sup>

Estos elementos, que parecen responder al deseo de acercar al protagonista a los futuros lectores, crea una figura ambigua y anacrónica. El segundo Mack se presenta como un hombre algo más considerado, pero también más torpe y más necesitado de calor humano, hijo de su tiempo, pero con las características y razonamientos propios de las personas educadas en las sociedades del bienestar.

Otra diferencia existente entre las dos versiones se refiere a la forma en la que aparece la intertextualidad. En la segunda versión se observa la proliferación de alusiones intertextuales directas, como si el escritor hubiera perdido la confianza en los conocimientos culturales de sus probables receptores canadienses. Por ejemplo, la comparación con don Quijote, que no aparece de manera explícita en el original, sí lo hace en la segunda versión: “Quijote, soñador, iluso, delirante por no decir boludo, son algunas de las palabras con las que me llamaban. Pero yo, con la frente alta, decía, digo y diré: tengo fe y soy optimista”<sup>24</sup>

Esta aparente falta de confianza, que causa la mayor presencia de citas directas, es la que, llevada al exceso, será una de las bases paródicas de la siguiente obra del autor, *En ninguna parte*, escrita desde Canadá. En la versión de 1992 incluso aparecen citas a la mencionada obra, escrita con posteriori-

<sup>21</sup> *Ibid.* : 173.

<sup>22</sup> Urbányi (1974 : 109).

<sup>23</sup> *Ibid.* : 84.

<sup>24</sup> *Ibid.* : 8.

dad a la primera versión de *Un revólver para Mack*, lo cual actualiza la novela dentro del corpus completo de la creación literaria de Urbányi.<sup>25</sup>

Lo que trasciende de estos cambios es, en definitiva, un intento de acercar el personaje y la trama a unos receptores diferentes de aquellos para los que la novela fue escrita en su origen, lo cual implica un cambio de perspectiva, un desplazamiento hacia el punto de vista del “otro”. Lo que en principio era un “reírnos de nosotros mismos” (aunque con cierta distancia, como ya se ha explicado), pasa a ser una presentación en cierto modo historicista de la realidad social de una época (1974) y un lugar (Argentina) lejanos. Esta lejanía hace necesaria la explicación de lo que conforma la base de la sátira y, en este caso, también conlleva una cierta suavización de la crítica, pues sin llegar a falsear la presentación de la sociedad argentina hecha en la primera novela, sí se observa más consideración hacia algunos de los absurdos de la misma, como si la distancia espaciotemporal permitiera al narrador mostrar una mayor comprensión.

La segunda versión de *Un revólver para Mack* sigue siendo la novela de doble lectura que fuera escrita en 1974, con dos historias que contar: una, anecdótica, en la que se narran las peripecias de un detective que no se amolda al prototipo, y otra, que consiste en la investigación que ha de llevar a cabo el propio lector para llegar a conclusiones más profundas. En cuanto novela policial, la causalidad, que según Ricardo Piglia es una de las características más importantes de este género,<sup>26</sup> es precisamente la que no se cumple o, dicho de otro modo, se invierte, debido a la original perspectiva del narrador. Sin embargo, sí se da un único cambio estructural importante en la segunda versión de la novela, que se materializa en el deseo explícito de Mack de encontrar su lugar en el mundo, simbolizado, desde la nostálgica mirada del “reescritor” afincado en Canadá, por la Pampa. Mack expresa, en repetidas ocasiones, su deseo de volver a su pueblo: “con los bolsillos llenos, voy a volver a mi pueblo. Tomando scotch, tirado en una repostera, voy a contemplar la puesta de sol al final de la Pampa.”<sup>27</sup>

El protagonista logra su propósito, aunque sin dinero, pero igual de feliz, en el epílogo añadido a la versión de 1992. Al contrario que don Quijote, condenado a morir tras recuperar su identidad real, y después de desaparecer como un pícaro todo lo bueno que aún le podía quedar al principio de la

<sup>25</sup> Por ejemplo, *Nacer de nuevo* aparece citado, de forma directa, en el hipertexto en dos ocasiones (*ibid.* : 24, 89).

<sup>26</sup> Piglia (1987: 12).

<sup>27</sup> Urbányi (1987: 6).

novela, Romero recibe la posibilidad de retornar a su hogar, a un mundo imaginado, a un desexilio que es imposible para el autor que lo ha creado, y que será imposible para todos los protagonistas de las posteriores obras de Pablo Urbányi.

El final cerrado de la segunda versión de *Un revólver para Mack* coge de la mano al lector fortaleciendo el matiz amargamente optimista que en la primera versión sólo aparecía como una de las lecturas posibles: las pequeñas cosas de la vida son las únicas a las que puede aspirar el hombre, pero al menos son factibles. Sin embargo, con esta desambiguación, con la eliminación del importante lugar de indeterminación que supone un final abierto, se descubre un profundo pesimismo relativo a la capacidad de actualizar contenidos de los nuevos receptores previstos.

### Bibliografía

- [s.n.] (1974): Tragicómico intento por desmitificar la novela policial. *La Opinión*. 17 dic.: 4.
- Borello, R. (s.a.): Un revólver para Mack. *La Gaceta*. (s.l.) [archivo personal del escritor]
- Gargatagli, A. & J. G. López Guix (1992): Ficciones y teorías en la traducción: Jorge Luis Borges. *Livius* 1: 57-67.  
(<http://www.histal.umontreal.ca/pdfs/Ficciones%20y%20teor%C3%ADas%20en%20la%20traducci%C3%B3n.pdf>. Última consulta: 16-04-2008.)
- Hašek, J. (1980): *Las aventuras del valeroso soldado Schwejk*. Trad. Alfonsina Janés. Barcelona: Destino.
- JR (s.a): Un detective del subdesarrollo. (s.l.) [archivo personal del escritor]
- Lafforgue, J. (1997): *Cuentos policiales Argentinos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Lorenzin, M. E. (2007): *El humor como resolución de lo imposible en la obra de Pablo Urbányi*. Madrid: Pliegos.
- Mosqueira, J. B. (1975): Pablo Urbányi crea un duro con facetas de humor e ira. *La Opinión* 14: 14.
- Piglia, R. (1987): ¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz. *Espacios de Crítica y Producción* 6: 13-15. (<http://www.literatura.org/wg/wgpigl.htm>. Última consulta: 19-04-200.)
- Piglia, R. (comp.) (1999): *Las Fieras*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Pinczés, I. (2008): Két Godot-ra várva. *Színház* 4: 37-47.
- Sklodowska, E. (1991): *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Urbányi, P. (1974): *Un revólver para Mack*. Buenos Aires: Corregidor. Serie Escarlata.
- Urbányi, P. (1992): Un revólver para Mack. Manuscript.

