

COLINDANCIAS

Revista de la Red de Hispanistas
de Europa Central

Número 9
2018

ISSN: 2067-9092

Variante electrónica: ISSN: 2393-056X

COLINDANCIAS

Revista de la Red de Hispanistas
de Europa Central

Número 9
2018

COLINDANCIAS

Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central — número 9 / 2018

COMITÉ EDITORIAL

Directora de publicación

Ilinca Ilian Țăranu (Universidad de Oeste de Timișoara, Rumanía)

Editora ejecutiva

Gabriella Zombory (Universidad Eötvös Loránd, Budapest, Hungría)

Editores del presente número

Adolfo R. Posada (Universidad de Oeste de Timișoara, Rumanía)

Sonia Sobral Vázquez (Universidad de Vigo)

Consejo editorial

Dóra Bakucz (Universidad Católica Pázmány Péter, Budapest, Hungría)

Susana Cerda de Montes Oca (Universidad Católica Pázmány Péter, Budapest, Hungría)

Zsuzsanna Csikós (Universidad de Szeged, Hungría)

Mihai Enăchescu (Universidad de Bucarest, Rumanía)

Emilio Gallardo Saborido (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España)

Vladimir Karanović (Universidad de Belgrado, Serbia)

Gabriella Menczel (Universidad Eötvös Loránd, Budapest, Hungría)

Alexandru Oravițan (Universidad de Oeste de Timișoara, Rumanía)

Andjelka Pejović (Universidad de Belgrado, Serbia)

Alina Țiței (Universidad Al. I. Cuza, Iași, Rumanía)

Silvia Ștefan (Universidad de Bucarest, Rumanía)

Francisco Estévez, Universidad de Málaga, España

Emilio Gallardo Saborido, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España

Eliane Hareau, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay

Mihai Iacob, Universidad de Bucarest, Rumanía

Vladimir Karanović, Universidad de Belgrado, Serbia

Ana Kuzmanovic Jovanovic, Universidad de Belgrado, Serbia

Humberto López Cruz, University of Central Florida, Estados Unidos

Claudio Maíz, Conicet-Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Jasmina Markič, Universidad de Ljubljana, Eslovenia

Marisa Martínez Pérsico, Università degli Studi Guglielmo Marconi / Università de Macerata

Fernando Pancorbo, Universidad de Basilea, Suiza

Andjelka Pejović, Universidad de Belgrado, Serbia

Olivia Petrescu, Universidad Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, Rumanía

Barbara Pregelj, Universidad de Nova Gorica, Eslovenia

Maja Šabec, Universidad de Ljubljana, Eslovenia

Paula García Talaván, Universidad Alfonso X El Sabio, Madrid, España

Alina Țiței, Universidad Al. I. Cuza, Iași, Rumanía

Eva Valcárcel, Universidad da Coruña, España

Comité científico

Victor Barrera Enderle, Universidad Autónoma de Nuevo León, México

Zsuzsanna Bárkányi, Open University, Milton Keynes, Gran Bretaña / Eötvös Loránd, Budapest, Hungría

Tibor Berta, Universidad de Szeged, Hungría

Cristina Burneo Salazar, Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador

Ana María da Costa Toscano, Universidad Fernando Pessoa de Oporto, Portugal

Composición, diseño y maqueta: Paul Stet, Dragoș Croitoru

Ilustraciones: Benjamin Bledea (portada, ilustración p. 7, 91, 115, 269); Bianca Nicu (ilustración p. 235, 293)

Dirección

Bdv. V. Parvan, nr. 4, 300223, Timisoara, Rumanía

Teléfonos: 0040-720090991

E-mail: ilincasn@gmail.com

Publicación anual

Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central está indizada en: Central and Eastern European Online Library (C.E.E.O.L.), Directorio y Catálogo 1.0 de Latindex – Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal, Modern Language Association (MLA), Dialnet, DOAJ, ERIH Plus, REDIB

ISSN: 2067-9092; Variante electrónica ISSN: 2393-056X

Editura Universității de Vest din Timișoara

Str. Paris, nr. 1, 300003, Timișoara, România, Tlf: +40256592681

SUMARIO

Presentación | 5

SYMPOSION

Zsuzsanna Csikós, *La recepción de las novelas cortas de los autores de la nueva narrativa hispanoamericana en Hungría: algunas aportaciones* | 9

Eva Palkovičová, *Las traducciones de las novelas cortas de Gabriel García Márquez al eslovaco y la estrategia editorial* | 21

Bojana Kovačević Petrović, *La recepción de las novelas cortas hispanoamericanas en Serbia: una aproximación* | 33

Anastasi Prođani, *La recepción y política editorial de las traducciones de las novelas cortas de Latinoamérica al albanés* | 43

Ilinca Ilian, *Las traducciones de la literatura latinoamericana en la Rumanía de hoy* | 57

EISAGOGÉ

Željko Donić, *Una aproximación comparativa: la equivalencia métrica en la traducción de los versos españoles a la lengua serbia* | 93

LOGOTHETES

Octavio Pineda, *Geocrítica migratoria de la basura en la poesía de Fabio Morábito* | 117

Antonio de Padua Andino Sánchez, *La originalidad literaria del “amor de comedias” en Celestina* | 129

Natalia Biancotto, *La lengua del malentendido. Una lectura del nonsense en La furia y otros cuentos de Silvina Ócampo* | 147

Ignac Fock, *Metáfora y metonimia: dos prólogos de Eusebio de Pedro Montengón* | 161

Snezana Jovanovic, *Madrid callejero y el callejero de Madrid: espacio urbano en el universo narrativo de Ayguals de Izco* | 173

Moisés Moreno Fernández, *El papel de la fotografía en el cuento hispanoamericano: análisis de “El infierno tan temido” y “Apocalipsis en Solentiname”* | 187

Natalia Plaza-Morales, *La técnica cinematográfica en el relato contemporáneo: El tránsito* | 205

Lilia Leticia García Peña, *La arqueopoética de Carlos Fuentes: papeles viejos, diarios, cofres y sótanos en los Cuentos sobrenaturales* | 221

GLOSSOPHILOS

Kata Baditzné Pálvölgyi, *La presencia de rasgos prelingüísticos en la entonación de la interlengua húngaro-española* | 237

Barbara Pihler Ciglič, *¿Cómo traducir la evidencialidad? La expresión de la fuente de información en algunas variantes del español de América y sus equivalentes en esloveno* | 249

DIDAKTIKON

Gemma Santiago Alonso, David Heredero Zorzo, *Las introducciones de artículos de investigación de lingüística y lingüística aplicada escritas por eslovenos y sus aplicaciones didácticas para la clase de español con fines académicos* | 271

SYNOPSIS

Agnieszka Palion-Musiol, *Audiodescripción de las obras de arte ejemplificada por la versión virtual del Museo Julio Romero de Torres. Análisis comparativo de las normas españolas y polacas* | 295

AUTORES | 315

A Contracorriente (Estados Unidos)
 Acta Poetica (México)
 Akademos (Venezuela)
 América sin nombre (España)
 América (Francia)
 Andamios (México)
 Anuario de Estudios Bolivarianos (Venezuela)
 Aletria (Brasil)
 Alter/nativos (Estados Unidos)
 Análos de Literatura Chilena (Chile)
 Anclajes (Argentina)
 Antares (Brasil)
 Argos (Venezuela)
 Artélogie (Francia)
 Badebec (Argentina)
 Boletín (Argentina)
 Brumal (España)

C.A.F.E (Francia)
 Caracol (Brasil)
 Caribe (Estados Unidos)
 Catedral Tomada (Estados Unidos)
 Centroamericana (Italia)
 Chasqui (Estados Unidos)
 Colindancias (Rumanía)
 Confluencia (Estados Unidos)
 Confluenze (Italia)
 Contexto (Venezuela)
 Criação & Crítica (Brasil)
 Cuadernos de Literatura (Colombia)
 Cuadernos del CILHA (Argentina)
 452° F (España)
 Decimonónica (Estados Unidos)
 Diálogos Latinoamericanos (Dinamarca)

e-escrita (Brasil)
 Estudios (Venezuela)
 Estudios de Literatura Colombiana (Colombia)
 Estudios de Teoría Literaria (Argentina)
 Estudios sobre las culturas contemporáneas (México)
 Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea (Brasil)
 Eutómia (Brasil)
 Gestos (Estados Unidos)
 Hispamérica (Estados Unidos)
 Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo (Uruguay)
 Intersticios (Argentina)
 Kamchatka (España)
 Kipus (Ecuador)
 La palabra (Colombia)
 Letral (España)
 Letras Hispánicas (Estados Unidos)
 Línguas & Letras (Brasil)
 Lingüística y Literatura (Colombia)
 Literatura, História e Memória (Brasil)
 Meridional (Chile)
 Mitologías hoy (España)
 Olho d'água (Brasil)
 Orbis Tertius (Argentina)

Política Común (Estados Unidos)
 Praesentia (Venezuela)
 Quaderni Ibero Americani (Italia)
 RECIAL (Argentina)
 Revista América (Francia)
 Revista Barroco (Estados Unidos)
 Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (Estados Unidos)
 Revista del CLEHIS (Argentina)
 Revista Iberoamericana (Estados Unidos)
 Revista Laboratorio (Chile)
 Revista UNIABEU (Brasil)
 Signo (Brasil)
 Taller de Letras (Chile)
 Tejueto (España)
 Telar (Argentina)
 Textos Híbridos (Estados Unidos)
 Travessias (Brasil)
 Variações Borges (Estados Unidos)
 Verba Hispanica (Eslovenia)

75 revistas académicas de América
 Latina, Estados Unidos y Europa integran

LATINO AMERI CANA

Asociación de Revistas Literarias
 y Culturales



LATINOAMERICANA
 Asociación de revistas literarias y culturales

Presentación

Desde su aparición en 2010, la revista *Colindancias* se ha propuesto llamar la atención de la comunidad académica internacional sobre la labor llevada a cabo en el campo de los estudios hispánicos en Europa Central y del Sureste, puesto que si bien las relaciones tradicionales entre esta parte del mundo y el vasto mundo de lengua castellana han sido menos asiduas y de menor antigüedad en comparación con Occidente, entre los dos espacios culturales existen lazos culturales certeros que merecen ser destacados. La buena acogida de esta publicación por parte de los mecanismos de reconocimiento académico (especialmente las bases de datos comprensivos y los resultados en las evaluaciones científicas) es una prueba del interés que suscita una publicación de este tipo, a la cual se añade la buena calidad de los artículos enviados por los investigadores provenientes del propio mundo hispánico. El diálogo entre los dos espacios ya funciona y sin duda seguirá desplegándose en el futuro.

En comparación con los números anteriores, el presente número de *Colindancias* contiene, en la sección “Symposion”, un dossier sobre la recepción de la novela corta latinoamericana en el espacio de Europa Central y del Sureste. Se trata de unos resultados concretos de la investigación común realizada en la Red de Hispanistas de Europa Central en torno a la recepción de la literatura latinoamericana contemporánea y una segunda presentación conjunta de estos resultados, dado que en 2018 en la revista argentina *Cuadernos del CILHA* se publicó el dossier titulado “El boom latinoamericano detrás de la Cortina de Hierro”. Los artículos allí reunidos representaban a lo mejor la primera aproximación al tema del impacto que los autores latinoamericanos relacionados con el “boom” tuvieron en el Bloque socialista, y particularmente en unos países como Hungría, Rumanía, Checoslovaquia. En este dossier que publicamos en *Colindancias* nos referimos a la recepción de un género literario que resulta clave en el contexto latinoamericano, la novela corta, y esta vez se multiplican los enfoques, así como aumenta el número de los países que participan en esta reflexión común. Los artículos aquí reunidos parten de las ponencias que se presentaron en el Congreso “La novela corta moderna en el mundo hispánico” celebrado entre el 24 y el 26 de octubre en Budapest en la Universidad Eötvös Loránd, donde las autoras organizaron un taller en torno a la recepción de las novelas cortas latinoamericanas en sus países de origen. Los artículos, que son el fruto de este encuentro, tienen amplitudes y propósitos variados, ya que algunos se ciñen estrictamente al tema indicado por el título del taller y otros lo toman como pretexto para una reflexión más abarcadora. Esperamos que este tema atraiga el interés no solo de

Presentación

los latinoamericanos que leerán un capítulo menos conocido de su historia literaria (ya que la recepción forma parte constituyente de esta), sino también de los investigadores de otros países de Europa Central y del Sureste, que podrán comparar las experiencias culturales aquí relatadas con las existentes en sus propios espacios de origen.

Tanto los artículos publicados en este número como el dossier sobre la recepción de la novela corta latinoamericana en el espacio de Europa Central y del Sureste pasaron, evidentemente, por el proceso de evaluación, revisión y de edición habitual para una revista académica que aspira a construirse poco a poco un prestigio bien merecido en un mundo editorial cada vez más competitivo y expansivo.

Ilinca Ilian,

Directora de la Red de Hispanistas de Europa Central

SYMPOSITION



Zsuzsanna Csikós

Universidad de Szeged

La recepción de las novelas cortas de los autores de la nueva narrativa hispanoamericana en Hungría: algunas aportaciones

The reception of short novels by the authors of the new Spanish-American narrative in Hungary: some contributions

Recibido: 19.11.2018 / Aceptado: 16.12.2018

Resumen: El presente artículo examina la recepción húngara de las novelas cortas de Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti y Carlos Fuentes, siete autores representativos de la nueva narrativa hispanoamericana. Junto con presentar las ediciones húngaras de las novelas cortas de los autores mencionados, el trabajo articula varios aspectos tanto de carácter cuantitativo como cualitativo y comparativo del tema, como son, por ejemplo, la recepción crítica de la novela corta hispanoamericana, la política editorial antes y después

Abstract: This article examines the Hungarian reception of the short novels of Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti and Carlos Fuentes, seven representative authors of the new Spanish-American narrative. Along with presenting the Hungarian editions of the short novels by the mentioned authors, the work has several aspects of quantitative as well as qualitative and comparative aspects of the subject, such as, for example, the critical reception of the Spanish-American short novel, the editorial policy before and after the change of regime (1989/1990) in Hungary del cambio de régimen (1989/1990) en Hungría

o las dificultades relacionadas con la traducción de estos textos.

or the difficulties related to the translation of these texts.

Palabras clave: recepción húngara, novela corta hispanoamericana, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti y Carlos Fuentes

Keywords: Hungarian reception, Spanish-American short novel, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti and Carlos Fuentes

1. Introducción general

El primer manual escrito en húngaro sobre la historia de la literatura latinoamericana se publicó en 2005. En el trabajo de László Scholz, *A spanyol-amerikai irodalom rövid története* [Breve historia de la literatura hispanoamericana] se incluía una bibliografía amplia sobre las traducciones húngaras de las obras de los autores latinoamericanos y en este sentido la obra también resultó ser pionera en nuestro país¹. En una entrevista realizada en el mismo año, el profesor Scholz mencionó que, a pesar de la popularidad de los autores del *boom* en Hungría, la imagen general de la América literaria era bastante escasa debido a tres factores: faltaban tanto las traducciones de las obras de las épocas anteriores como las traducciones de las teorías de traducción literaria hispanoamericanas y tampoco sobaban las aportaciones sobre la recepción de la nueva narrativa hispanoamericana (Pósa 2005). Han pasado trece años desde la publicación del manual, pero hasta hoy tenemos pocos libros escritos en húngaro que detallen la prosa de los autores de la nueva narrativa hispanoamericana, a pesar del número relativamente alto de obras traducidas de estos autores². Al mismo tiempo, esta literatura recibe más y más atención tanto por parte de los críticos literarios húngaros no relacionados directamente con la narrativa hispanoamericana que publican sus resúmenes, artículos y ensayos en diferentes semanales y revistas literarias como por parte de los jóvenes hispanistas húngaros cuya actividad científica en mayor parte está vinculada con el Departamento de Filología Hispánica de la Universidad Eötvös Loránd de Budapest³.

¹ Si tenemos en consideración que el primer manual sobre la historia de América Latina escrito por un autor húngaro salió a la luz 34 años antes, podemos ver el atraso que tenemos en el terreno de la literatura. Se trata de WITTMAN, Tibor. *Latin-Amerika története* [Historia de América Latina]. Budapest: Gondolat, 1971.

² KULIN, Katalin. *Mítosz és valóság. Gabriel García Márquez* [Mito y realidad. Gabriel García Márquez]. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977; KULIN, Katalin. *Esszék latin-amerikai regényírókról* [Ensayos sobre novelistas latinoamericanos]. Szeged: JATE, 1993; HARASZTI, Zsuzsa. *A megaláztatás problematikája Mario Vargas Llosa regényeiben* [El problema de la humillación en las novelas de Mario Vargas Llosa]. Budapest: Akadémiai, 1977; IMREI, Andrea. *Álomfejtés. Julio Cortázar novelláinak szimbólumelemzése* [Oniromancia. Análisis de símbolos en los cuentos de Julio Cortázar]. Budapest: LHarmattan, 2003.

³ Los ensayos de los jóvenes hispanistas se publican en la serie *Lazarillo*, que hasta ahora consta de los seis tomos siguientes: MENCZEL, Gabriella y VÉGH, Dániel, eds. *Határok a spanyol nyelvű*

Las primeras traducciones húngaras de la nueva narrativa hispanoamericana salieron a la luz después de 1960. Precisamente una novela corta, *El acoso* de Alejo Carpentier, desempeñó un papel protagónico en este sentido al ser traducida en 1963. Se trata de una fecha sorprendentemente temprana, solo siete años después de publicarse la versión original. Tanto más, si tenemos en cuenta que Carpentier y los demás autores hispanoamericanos eran completamente desconocidos en Hungría en aquel entonces (Bikfalvy 1997a: 296).

El periodo que va desde aquella fecha hasta nuestros días se divide en dos épocas históricas fundamentalmente diferentes: la era comunista, la dictadura blanda de János Kádár⁴ y la Hungría democrática después del cambio de régimen en 1990. En la primera era la única ideología aceptada fue la marxista-leninista y el Estado funcionaba según las directivas del único partido legal y omnipotente, el Partido Socialista Obrero Húngaro (PSOH). Toda la vida cultural, así como la edición de libros, funcionó según varios mecanismos de reglamentación y control. La censura fue sustituida por la política de las tres “T”, que venía de la abreviatura de las palabras húngaras *tűr* [tolerar], *tilt* [prohibir] y *támogat* [apoyar] (Bánki 2007: 217-223). El mecanismo de publicar libros funcionó de manera inversa a lo normal, puesto que las exigencias del mercado y de los lectores se excluyeron de ello. A la hora de publicar un libro, el único factor que importaba era su importancia político-cultural. El precio del libro no dependía de los costes de producción, sino de su contenido, por eso los libros más baratos eran las obras procedentes de los demás países del bloque soviético, mientras los más caros eran las novelas policiales y las de aventura. La literatura extranjera se encontraba en el lugar medio en esta lista de precios. La edición de libros fue centralizada y dirigida desde arriba por el Directorio General de Editoriales. Las propuestas de publicaciones fueron planificadas y sometidas a una consulta previa. Las editoriales tenían un perfil rigurosamente fijado: así, editar literatura extranjera fue el derecho casi exclusivo de la editorial Európa, fundada en 1946 y especializada en publicar obras clásicas y contemporáneas de la literatura mundial. Sin embargo, la editorial Magvető, que se estableció en 1955 como la editorial de la Asociación de los Escritores Húngaros y como tal se encargó de publicar obras cont-

irodalomban [Fronteras en las literaturas en lengua española]. Budapest: Palimpszeszt, 2007; VÉGH, Dániel y ZELEI, Dávid, eds. *Három évforduló - három generáció?* [Tres aniversarios - ¿tres generaciones?]. Budapest: Palimpszeszt, 2008; MENCZEL, Gabriella y VÉGH, Dániel, eds. *A szőnyeg visszája. A spanyol nyelvű irodalmak és a fordítás* [El reverso del tapiz. Las literaturas en lengua española y la traducción]. Budapest: Palimpszeszt, 2009; MENCZEL, Gabriella y SKRAPITS, Melinda, eds. *Tükrök és prizmak: hagyomány és újítás a modern spanyol nyelvű kísérőzében* [Espejos y prismas: tradición y renovación en la narrativa breve moderna en lengua española]. Budapest: Palimpszeszt, 2011; MENCZEL, Gabriella, PERÉNYI, Katalin y TOMPA, Rozália, eds. *Kitekintések és bepillantások: alkotói eljárások és olvasói szerepek a latin-amerikai irodalomban* [Vistazos hacia fuera y hacia dentro: métodos del autor y papeles del lector en la literatura latinoamericana]. Budapest: ELTE Spanyol Tanszék, 2014; BÁRKÁNYI, Zsuzsanna y PERÉNYI, Katalin, eds. *Határvidékek: Köztes világok, köztes kategóriák* [Zonas fronterizas: entre mundos, entre categorías]. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2015.

⁴ János Kádár (1912-1989) fue el primer secretario general del PSOH entre 1956 y 1989 y, por lo tanto, el máximo líder del país durante el período mencionado.

emporáneas sobre todo de la literatura húngara, tenía una serie llamada *Világkönyvtár* [Biblioteca Universal] que publicó literatura mundial también (Bart 2000: 12-53).

En la década de 1960 las diferentes declaraciones del PSOH relacionadas con la política cultural insistieron en la necesidad de editar literatura extranjera de tipo realista socialista (corriente propia de la literatura de los países comunistas) o con tendencia de realismo social (literatura burguesa). Una década más tarde, en vez de editar literatura burguesa, entra como meta dar a conocer la literatura de los países del Tercer Mundo: dirigir la atención de los lectores hacia la literatura de aquella parte del mundo que podía ser aliada de Hungría en la lucha antiimperialista. Un decreto de 1975 llama la atención sobre las nuevas corrientes literarias de tipo realista recientemente desarrolladas en los países del Tercer Mundo (Bart 2000: 61-83). Al tener en consideración estos principios, queda bien claro que la difusión de la nueva literatura latinoamericana tuvo metas políticas muy concretas: “[...] the lasting growth and popularity of this literature in Hungary was like-wise not the fruit of spontaneous development but rather of a well-devised plan” (Scholz 2011: 210).

Después de 1990 desapareció el criterio político-ideológico, el número de las editoriales se multiplicó y la edición de libros empezó a funcionar según las exigencias del mercado. La tendencia general, vigente hasta ahora, es que se editan más libros, pero con tiradas muy inferiores a las anteriores. Hoy en día la tirada media está entre dos y tres mil volúmenes frente a los veinticinco y treinta mil de la década de 1980⁵. Al mismo tiempo, con la llegada de la economía de mercado en la cual el principio de la rentabilidad pareció sobrescribir todo, las ediciones llegaron a tener más y más dejadez. Por ejemplo, las editoriales, en vez de encargar a lectores profesionales la revisión de las traducciones, se deshicieron de ellos⁶. Esto explica que las ediciones de la era comunista fueran más exigentes porque tenían redactores de control, personas que comparaban el texto original con el traducido, cuidaban el texto húngaro, corregían las faltas tipográficas, etc⁷. Algunas de las editoriales recién fundadas sin tener experiencia suficiente —y muchas veces carentes de fondos económicos necesarios— han editado libros con sorprendente diletantismo (Bikfalvy 1997b: 334)⁸.

Dentro del ámbito de la prensa sobre literatura extranjera, la revista más prestigiosa fue *Nagyvilág*. Se fundó en 1956 y se cesó en 2016 debido a la escasez de fondos materiales. Se enfocó en la literatura contemporánea y publicó narrativa breve, poemas,

⁵ Por ejemplo, en 1987, la Editorial Európa publicó 224 libros en 5.918.000 ejemplares. En nuestros días, la Editorial LHarmattan publica las obras de Julio Cortázar en 2.000 ejemplares.

<<https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/TenyekKonyve-tenyek-konyve-1/1989-46DA/magyarorszag-694A/magyar-tudomany-oktatas-kultura-7044/a-konyvkiadas-adatai-kiadok-szerint-1987-71F8/>> y <https://haszon.hu/archivum/638-sztorok_bestsellerjei.html> [20/09/2018]

⁶ Péter Bikfalvy (1994), a propósito de la edición húngara de *El hablador* de Mario Vargas Llosa, llamó la atención sobre este fenómeno al mencionar que, por ejemplo, había una frase en el texto que empezaba con una coma o había fallos en el uso de las desinencias.

⁷ En este sentido no hay que olvidar que muchos de los intelectuales y literatos que pertenecieron a la categoría de autores prohibidos durante el comunismo actuaron como traductores o trabajaron en las editoriales como redactores o lectores, y este hecho ya en sí pudo significar cierta garantía de calidad.

⁸ Bikfalvy menciona el fenómeno en relación con la edición de la novela *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa. Era una tendencia general publicar los libros con una cubierta muy llamativa, pero en papel de baja calidad.

fragmentos de novelas, reseñas y críticas. Durante la era de Kádár, la revista funcionaba como la antesala de la editorial Európa, de modo que muchas veces salían a la luz fragmentos, capítulos o cuentos de un autor cuya novela iba a ser traducida y publicada en breve. Después de 1990 la revista siguió siendo un lugar de referencia en cuanto a la presentación de las novedades de la literatura mundial, pero la escasez de los fondos materiales y el mecenazgo estatal decreciente causaron más y más dificultades y la revista dejó de editarse en 2016⁹.

En relación con la presencia en Hungría de la nueva narrativa hispanoamericana, hay que tener en cuenta dos factores especiales más. Primero, en la era Kádár en la mayoría de los casos los traductores y los críticos literarios eran las mismas personas: hispanistas húngaros, expertos en la cultura y literatura escrita en español. Casi toda esta gente se licenció en filología española en la Universidad Eötvös Loránd de Budapest, en la cual se encontraba el único departamento de español del país hasta 1993. Segundo, la mayor parte de la nueva narrativa hispanoamericana fue traducida por un círculo relativamente estrecho de personas y, excepto algunos casos, sin retraducciones¹⁰. Al mismo tiempo, a partir de 2000 poco a poco empezó a ampliarse el círculo de los traductores y han aparecido nuevos nombres.

En este artículo, que intenta ser una pequeña aportación a un tema mucho más amplio, como es el de la recepción en Hungría de la nueva narrativa hispanoamericana, comentaré brevemente las ediciones húngaras de las novelas cortas de los autores siguientes: Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti y Carlos Fuentes.

2. La nueva novela corta hispanoamericana en Hungría: el corpus

El punto de partida es una antología de novelas cortas latinoamericanas publicada en 1972 con el título *Az üldöző. Latin-amerikai kisregények* [El perseguidor. Novelas cortas latinoamericanas]. El tomo incluye ocho obras, *El perseguidor* de Julio Cortázar (traducción de László Scholz), *El coronel no tiene quien le escriba* [Az ezredes úrnak nincs, aki írjon] de Gabriel García Márquez (traducción de György Hargitai), *Los cachorros* [Kölykök] de Mario Vargas Llosa (traducción de Erzsébet Kesztyűs), *El acoso* [Ember vadászat] de Alejo Carpentier (traducción de Péter Lengyel), *La visión de Tamaría* [Tamaría látomása] del cubano Lino Novás Calvo (traducción de János Benyhe), y, sorprendentemente, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (traducción de György Hargitai), Asimismo, aparecen dos obras de autores brasileños. Junto con los textos se da también una breve biografía de los autores¹¹. Las novelas cortas incluidas en este volumen tienen varias edi-

⁹ Sobre el material latinoamericano de la revista, véase el artículo de Zsuzsanna Csikós (2018).

¹⁰ Podríamos mencionar el caso de Gabriel García Márquez: casi todas sus obras después de publicar en húngaro *Cien años de soledad* (1971) fueron traducidas por Vera Székács.

¹¹ El tomo se publicó en la serie *Világirodalom remekei* [Las obras maestras de la literatura mundial] y tuvo una nueva edición inmediata en 1973.

ciones: se publicaron, además, en otros tomos colectivos o en volúmenes independientes. La única excepción es Lino Novás Calvo, cuya obra salió solo en este volumen.

De los autores de la antología mencionada tenemos las siguientes novelas cortas traducidas al húngaro: *Concierto barroco* [Barokk zene] y *El arpa y la sombra* [A hárfás és az árnyék] de Alejo Carpentier; *El gallo de oro* [Az aranykakas] de Juan Rulfo; *La mala hora* [Baljós óra], *La hojarasca* [Söpredék], *Crónica de una muerte anunciada* [Egy előre bejelentett gyilkosság krónikája] y *Del amor y de otros demonios* [A szerelemről és más démonokról] de Gabriel García Márquez.

2.1 Mario Vargas Llosa: *Los cachorros* (1967)

La presencia del escritor peruano es constante en la literatura húngara desde los años sesenta hasta nuestros días. Todas las novelas de Llosa están traducidas al húngaro y también varios de sus tomos ensayísticos. Su única novela corta, *Los cachorros*, incluida en la antología de 1972, tiene tres ediciones posteriores en húngaro (1976, 1979, 2004) publicadas junto con los seis relatos del tomo *Los jefes* (1959). Las tres ediciones toman como título el de la novela breve, de la cual incluso hicieron una pieza radiofónica en 1982. Todas las ediciones siguen la primera traducción (1972).

La narrativa de Mario Vargas Llosa disfruta de una crítica bastante amplia por parte de los críticos literarios húngaros; sin embargo, esta crítica se refiere ante todo a sus novelas o examina la prosa del escritor peruano en su totalidad, sin prestar una atención particular a su novela corta (Csikós 2018: 26-29).

2.2 Las novelas cortas de Alejo Carpentier

La obra narrativa del escritor cubano tampoco carece de traducciones húngaras: tanto sus novelas como sus relatos fueron publicados en diferentes tomos y ediciones. La mayor parte de estas traducciones nació en la era Kádár, excepto un tomo que reunió sus cuentos completos¹² y la reedición de su primera novela, *El reino de este mundo*¹³. De las tres novelas breves de Carpentier, *El acoso* (1956) tenía ya una edición independiente (1963), anterior a la antología de 1972. En su ensayo ya citado, Péter Bikfalvy llamó la atención sobre la anomalía relacionada con las dos versiones húngaras (1963/1972): a pesar de que ambas se publicaron bajo el nombre de Péter Lengyel como traductor, eran diferentes. En la edición de 1972, sin hacer alguna mención aparte en el libro, se llevaron a cabo varios cientos de cambios que provocaron el empeoramiento de la traducción original de 1963. Para Bikfalvy es un misterio sin resolver quién reelaboró la traducción ori-

¹² *A dolgok kezdete, Alejo Carpentier összes elbeszélése* [Viaje a la semilla. Cuentos completos de Alejo Carpentier]. Budapest: Noran, 2001.

¹³ La primera novela de Carpentier tiene dos ediciones en húngaro (1971/2015), ambas con traducción de András Gulyás. Al mismo tiempo, las dos ediciones son diferentes porque la posterior contiene el prólogo completo de Carpentier sobre lo real maravilloso, que faltaba en la primera edición. Además, el traductor corrigió algunos fallos y equívocos de traducción de la primera edición. CARPENTIER, Alejo. *Földi királyság*. Budapest: Európa 1971; 2.^a edición: GloboBook, 2015.

ginal (1997a: 298). En 1979 la obra se publicó en otra antología que salió a la luz con el título *Az idő háborúja* [La guerra del tiempo] y que utilizó la versión “corregida” de 1972.

La novela corta *Concierto barroco* (1974) tuvo una sola edición (1977, traducción de Éva Tóth), y fue redescubierta unos treinta años (!) más tarde por András Wilhelm que examinó el carácter carnavalesco de la obra y su lectura como un posible *happening*. Al mismo tiempo, criticó la elección del título en húngaro (Música barroca en vez de Concierto barroco) porque, según él, el término música no dice nada sobre el género del libro y el de la forma musical barroca (*concerto*) (Wilhelm 2006: 236). *El arpa y la sombra* (1978), en la traducción de Éva Tóth (1982), se publicó en la serie *RaRe* (la abreviatura de la serie Cohete colección de novelas), que empezó a publicar la narrativa de autores contemporáneos húngaros y extranjeros en formato pequeño y a precio bajo¹⁴.

Durante los últimos años los jóvenes hispanistas húngaros han redescubierto la narrativa breve de Carpentier. Melinda Skrapits examinó la importancia del discurso musical en *El acoso*. Al comparar el discurso musical y el verbal de la obra, sacó la conclusión de que “la presencia multiplicada del discurso musical en la novela aparece como contrapunto frente a la inautenticidad del discurso verbal” (Skrapits 2008: 265). Por su parte, Ádám Kürthy comparó *El acoso* y *Concierto barroco* mediante el examen de las funciones de los personajes y del problema de la focalización (Kürthy 2014: 59).

2.3 Julio Cortázar y *El perseguidor* (1959)

El escritor argentino es conocido en Hungría ante todo por sus relatos fantásticos. Sus novelas se tradujeron al húngaro muy a posteriori. La primera que se publicó fue *Los premios* (1960/1979), mientras que *Rayuela* (1963) y *62/modelo para armar* (1968) fueron traducidas solo en 2009. La novela corta de Cortázar *El perseguidor* (traducción de László Scholz) además de la antología mencionada, se publicó en otra titulada *Nagyítás* [Las babas del diablo], que recogió la narrativa breve del escritor argentino. Junto con las dos ediciones húngaras (1977, 1981), el tomo mencionado se publicó también en la editorial Kriterion de Bucarest, que estaba especializada en la literatura en húngaro en Rumanía (1983). La obra de Cortázar tuvo influencia directa en uno de los autores más conocidos y reconocidos de la literatura contemporánea húngara, Péter Esterházy. En el tercer capítulo de su novela *Hrabal könyve* [El libro de Hrabal] (1990), el Señor, en papel de Bruno, dialoga con la obra cortazariana¹⁵.

2.4 Las novelas cortas de Gabriel García Márquez

Junto con Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez es el autor más popular y conocido de los escritores de la nueva narrativa hispanoamericana en Hungría. Su pres-

¹⁴ En esta serie se publicaron *El lugar sin límites* de José Donoso (1986, traducción de Vera Székács); *Fantomas contra los vampiros multinacionales* de Julio Cortázar (1978, traducción de Éva Dobos); y *No habrá más penas ni olvido* de Osvaldo Soriano (1983, traducción de Nándor Huszág).

¹⁵ La novela fue traducida al español por Judit Xantus. ESTERHÁZY, Péter: *El libro de Hrabal*. Barcelona: Península, 1993. La influencia de la obra cortazariana en la del escritor húngaro fue ampliamente examinada en los ensayos de Zsuzsa Selyem.

<<http://lato.adatbank.transindex.ro/?cid=2316>> [20/09/2018]

encia es constante a partir de la publicación húngara de *Cien años de soledad* en 1971¹⁶. Después del éxito de la obra, pronto se tradujo su narrativa anterior, formada ante todo por novelas cortas como *La hojarasca* (1955), *La mala hora* (1962) o *El coronel no tiene quien le escriba* (1957). Esta última, tras su aparición en la antología *El perseguidor*, se publicó en la antología titulada *Baljós óra* [La mala hora, 1975] junto con la novela corta homónima y *La hojarasca*, y décadas más tarde en otra antología titulada *Macondóban bull az eső* [Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo, 1992], junto con una selección de sus relatos y *La hojarasca*¹⁷. *El coronel no tiene quien le escriba* tiene también tres ediciones independientes (1999, 2004, 2018). Todas las ediciones utilizan la primera traducción, la de György Hargitai.

La trayectoria húngara de *La hojarasca* (traducción de László Scholz) es casi la misma: fuera de las dos antologías ya mencionadas (1975, 1992), se publicó tres veces en volúmenes independientes (1998, 2004, 2018) con la misma traducción.

La primera aparición húngara de *La mala hora* es de 1975 (traducción de Vilmos Benczik) en la antología homónima, se publicó después cinco veces en volúmenes independientes (1997, 2004, 2005, 2008, 2017) sin cambios en cuanto a la traducción.

Las dos novelas cortas posteriores del escritor colombiano también tienen varias ediciones en Hungría. *Crónica de una muerte anunciada* (1981) tuvo una aparición casi inmediata en una edición bilingüe (1982, traducción de Vera Székács) y ha tenido cuatro ediciones más hasta ahora (1996, 2004, 2009, 2016). El caso de *Del amor y de otros demonios* (1994) es muy semejante: se publicó muy pronto en Hungría (1995, traducción de Vera Székács) y cuenta con cuatro ediciones nuevas (2005, 2009, 2010, 2017).

Al mismo tiempo, hay que mencionar que frente al número elevado de las ediciones de sus novelas breves, la crítica húngara, excepto unos resúmenes y el excelente libro de Katalin Kulin (1977) sobre la narrativa de García Márquez, en el cual comenta las novelas mencionadas, ha prestado menos atención a estas obras de García Márquez.

2.5 Las novelas ¿cortas? de Juan Rulfo

Puesto que *Pedro Páramo* de Juan Rulfo fue incluido en la antología *El perseguidor*, no se puede pasar por alto la recepción húngara de esta obra, sobre todo porque es una de las pocas novelas que se retradujo, y la traducción nueva provocó cierta crítica entre los hispanistas húngaros. La primera edición húngara de la obra rulfiana (traducción de György Hargitai) es de 1964. Primero salió en un tomo independiente; después, en 1978, junto con sus relatos¹⁸. La nueva traducción se publicó en 2014 y la traductora, Andrea Imrei, justifi-

¹⁶ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Száz év magány*. Traducción de Vera Székács. Budapest: Európa, 1971. Hasta hoy día la novela tiene 17 reediciones y reimpressiones de cuatro editoriales, pero con la misma traducción. La segunda novela más popular del autor colombiano es *El amor en los tiempos del cólera* con 14 reediciones y reimpressiones seguidas.

¹⁷ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Baljós óra*. Traducción de Vilmos Benczik, György Hargitai y László Scholz. Budapest: Európa, 1975; GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Macondóban bull az eső*. Budapest: Európa, 1992.

¹⁸ RULFO, Juan. *Pedro Páramo; Lángoló síkság*. Traducción de Anna Belia, György Hargitai y Pál Kürti. Budapest: Európa, 1978.

có la necesidad de retraducción, entre otras cosas, por el paso del tiempo: a lo largo de las últimas cinco décadas ha aparecido una abundante crítica literaria sobre la obra de Rulfo y también nuevas ediciones críticas. Las traducciones tempranas tenían varios fallos y en muchos países la novela fue traducida de nuevo (Imrei 2014: 70). La editorial transilvana Bookart se encargó de publicar la obra completa del escritor mexicano y, después de editar *Pedro Páramo*, salieron a la luz el volumen cuentístico de Rulfo y la novela corta *El gallo de oro*, junto con dos textos más¹⁹. Sobre *Pedro Páramo* aparecieron varias críticas tanto en el pasado como en los últimos años. El ensayo de Mátyás Horányi (1969) nació antes de la publicación en húngaro de la obra y se centró en el problema de la extraña atmósfera de la narración y su objetivo. Por su parte, Katalin Kulin (1993) la examinó junto con el cuento “Luvina” en el contexto del clima y la estructura; mientras que Márta Asztalos definió la novela como “el texto fundamental de la paternidad y la orfandad” (2005: 65). Ella también llamó la atención sobre la dejadez de la traducción de György Hargitai (2005: 77). Por último, el artículo “Túlságosan sik puszta. Juan Rulfo novelláinak fordításáról” (2015) de Petra Báder y Dávid Zelei, es una de las pocas aportaciones que se dedican a ampliar los problemas de traducción de la obra rulfiana.

2.6 Los que quedaron fuera. Las novelas cortas de Juan Carlos Onetti y de Carlos Fuentes

Fuera de los autores incluidos en la antología *El perseguidor*, se tradujeron las cinco novelas breves de Juan Carlos Onetti: *El pozo* [A verem], *Los adioses* [Búcsúzások], *Para una tumba sin nombre* [Egy névtelen sír], *Jacob y el otro* [Jakob és a másik] y *La muerte y la niña* [A halál és a lányka]. También fueron publicadas dos novelas cortas de Carlos Fuentes: *Aura* [Aura] y *Cumpleaños* [Születésnap].

Hasta los años 2000 Juan Carlos Onetti era conocido por los lectores húngaros solo por su novela *El astillero* (1961), que se tradujo en 1977 (traducción de Vera Székács). En 2007 y 2008 la editorial Európa se encargó de publicar la obra selecta de Onetti en cuatro tomos. El primer tomo, *Para una tumba sin nombre*, reúne las novelas cortas del escritor uruguayo; el segundo es la reedición de *El astillero*; el tercero, *Un sueño realizado*, presenta una selección de su cuentística; y el último tomo es la traducción húngara de la novela *La vida breve*. Aunque los libros de Onetti pasaron casi inadvertidos para la crítica húngara, uno de los mejores comentarios sigue siendo el de Katalin Kulin (1993: 38-64), que examinó la narrativa total del autor desde la perspectiva de la trampa existencial de los personajes onettianos. De los jóvenes hispanistas, Katalin Perényi (2015: 81-90) comentó *Los adioses* desde el foco del lector: cómo se amplían las fronteras del narrador mediante las observaciones y las invenciones de un narrador testigo que sobrepasa su competencia.

De los autores tratados en este artículo Carlos Fuentes es el menos conocido y traducido en Hungría, a pesar de que las primeras traducciones de las obras fuentesianas

¹⁹ RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Traducción de Andrea Imrei. Csíkszereda: Bookart, 2014; RULFO, Juan. *Lángoló puszta*. Traducción de Andrea Imrei. Csíkszereda: Bookart, 2014; RULFO, Juan. *Aranykakas*. Traducción de Andrea Imrei. Csíkszereda: Bookart, 2015.

salieron a la luz ya en la década de los 1960. En su caso tenemos traducidas dos novelas cortas, *Aura* (1962) y *Cumpleaños* (1969), ambas publicadas en la serie *Égtájak. Öt világrész elbeszélései* [Puntos cardinales. Relatos de cinco continentes]²⁰. *Aura* se publicó también en otra antología, *Latin-amerikai elbeszélők* [Narradores latinoamericanos], en 1970. Esta novela corta del escritor mexicano fue comentada por la joven hispanista Petra Báder unos cuarenta y cinco años después de su aparición húngara en un ensayo largo en el cual intentaba profundizar, completar y buscar nuevos estratos de lectura mediante categorías como la transtextualidad, la metalepsis y la imagen (Báder 2015: 9-28).

3. A modo de conclusión

En suma podemos constatar que las novelas cortas de los autores clásicos de la nueva narrativa hispanoamericana fueron traducidas al húngaro y la mayor parte (excepto las obras de Juan Carlos Onetti) de estas traducciones salió a la luz antes del cambio de régimen. En el caso de García Márquez tenemos abundantes reediciones que faltan en el caso de los demás escritores.

La crítica es relativamente escasa y tampoco hay muchos artículos que se dediquen a comentar la calidad literaria de estas traducciones (y en general la de la nueva narrativa hispanoamericana). Claro que hasta el cambio de régimen una crítica así no podía existir. A partir de los noventa aparecen algunas contribuciones, como son, por ejemplo, los artículos ya mencionados de Péter Bikfalvy sobre las traducciones de la narrativa de Mario Vargas Llosa. En este sentido vale la pena citar el ensayo de László Scholz (2011) también. Él llama la atención sobre la sorprendente uniformidad de las traducciones al húngaro de los autores hispanoamericanos: “to notice the surprising uniformity of translations into Hungarian; authors as different as García Márquez, Borges, J. M. Arguedas, and Barnet appear to share an unexpected stylistic affinity” (Scholz 2011: 205).

Como indica el título de este artículo, todo lo que he escrito en relación con la recepción húngara de la novela corta de los autores de la nueva narrativa hispanoamericana, es solo la punta del iceberg. Los datos y las observaciones recogidos en este lugar son unas aportaciones a un tema mucho más amplio y rico, con múltiples vertientes y aspectos, pero escasamente investigado hasta ahora en Hungría. Existen pocos artículos dedicados a comentar la recepción húngara de la nueva narrativa latinoamericana en nuestro país a pesar de la gran cantidad de material del que disponemos sobre el tema. Por ello, este trabajo intenta ser una pequeña contribución para investigaciones posteriores más profundas.

²⁰ Se trataba de una serie de literatura mundial que editó entre 1967 y 1989 un tomo antológico por año. *Aura* se publicó en el tomo de 1969 (traducción de György Hargitai, 108-143), mientras *Cumpleaños* apareció en el de 1986 (traducción de Mátyás Nagy, 172-243).

Bibliografía

- ASZTALOS, Márta. “Mágikus árvaság”. *Alföld* 4 (2005): 62-78.
- BÁDER, Petra. “Játsszunk! Transztextualitás, metalepszis, képiség. Megjegyzések Carlos Fuentes Aura című kisregényéhez. *Lazarillo* 6. *Határvidékek: Köztes világok, köztes kategóriák* (2015): 9-28.
- BÁDER, Petra y ZELEI, Dávid. “Túlságosan sík puszta. Juan Rulfo új novelláinak fordításáról”. *Jelenkor* 11 (2015): 1250-1254.
- BÁNKI, Tímea, ed. *Historia de Hungría*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, Editio Meditarranica, 2007.
- BART, István. *Világirodalom és könyvkiadás a Kádár korszakban*. Budapest: Scholastica, 2000.
- BENYHE, János, ed. *Az üldözö. Latin-amerikai kisregények*. Budapest: Európa, 1972.
- BIKFALVY, Péter. “Az *El acoso* két magyar változata (fordítása?)”. *Hommages a Kulin Katalin*. Budapest: Palimpszeszt, 1997a. 294-311.
- BIKFALVY, Péter. “Vargas Llosa, a (magán)mitoszeremtő és (ön)parodista”. *Nagyvilág* 3-6 (1997b): 327-335.
- CSIKÓS, Zsuzsanna. “La recepción del *boom* hispanoamericano en Hungría: algunas aportaciones”. *Cuadernos del CILHA* 28 (2018): 17-33.
- HORÁNYI, Mátyás. “Juan Rulfo, az újító”. *Helikon* 4 (1969): 432-440.
- IMREI, Andrea. “Bevezetés a Juan Rulfo, *Pedro Páramo* című regényéből vett részlethez”. *Orpheus Noster* 1 (2014): 69-81.
- KULIN, Katalin. *Esszék latin-amerikai regényírókról*. Szeged: JATE, 1993.
- KÜRTHY, Ádám. “Embervadászat, barokk zene és az olvasó”. *Lazarillo* 5. *Kitekintések és bepillantások: alkotói eljárások és olvasói szerepek a latin-amerikai irodalomban* (2014): 41-54.
- PERÉNYI, Katalin. “Az értelmezői bizonyosság narratív folyamata Juan Carlos Onetti Búcsúzások című művében. *Lazarillo* 6. *Határvidékek: Köztes világok, köztes kategóriák* (2015): 81-90.
- PÓSA, Zoltán. “Nem csak mágikus realizmus. Scholz László megírta a spanyol-amerikai irodalom történetét” *Magyar Nemzet*. 05/06/2005.
<<https://mno.hu/grund/nem-csak-magikus-realizmus-550562>> [20/09/2018]
- SCHOLZ, László. *A spanyol-amerikai irodalom rövid története*. Budapest: Gondolat, 2005.

---. "Squandered opportunities. On the uniformity of literary translations in postwar Hungary". *Contexts, Subtexts, and Pretexts: Literary translation in Eastern Europe and Russia*. Ed. James Bear Brian. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 2011. 205-218.

SKRAPITS, Melinda. "Zenei diskurzus Alejo Carpentier *Ember vadászat* című elbeszélésében". *Lazarillo 3. A szőnyeg visszája. A spanyol nyelvű irodalmak és a fordítás*. (2009): 33-41.

WILHEIM, András. "Oh! Divina sorpresa, maestro! Divina sorpresa!". *Holmi* 18 (2006): 234-236.

Eva Palkovičová

Universidad Comenius de Bratislava

Las traducciones de las novelas cortas de Gabriel García Márquez al eslovaco y la estrategia editorial

The Slovak translations of the Gabriel García Márquez's short novels and the edition's strategy

Recibido: 12.11.2018 / Aceptado: 10.12.2018

Resumen: En este artículo se reúnen los datos principales sobre la presencia de las novelas cortas de Gabriel García Márquez en el mercado del libro eslovaco. El trabajo trata de reflejar su recepción en nuestro contexto literario-cultural y la influencia del modo de la estructura de sus ediciones en su acogida por el público lector eslovaco. El análisis se basa en la bibliografía actualizada de las traducciones al eslovaco de las obras del autor colombiano y de los respectivos paratextos que acompañaban su publicación.

Palabras clave: novela corta, García Márquez, recepción y percepción

Abstract: The present article compiles the main data gathered from a survey of the presence of Gabriel García Márquez's short novels in the Slovak book market. It attempts to reflect on their reception within the Slovak literary and cultural context, as well as on the influence of the form of their editions on the Slovak reading public's reception. The analysis is based on the updated bibliography of the Slovak translations of the author's works and paratexts accompanying their publications.

Keywords: short story, García Márquez, reception and perception

La novela corta en el contexto literario-cultural eslovaco

La novela corta es un género literario complejo de formas muy diversas que tiene su origen en un modelo italiano. Fue el *Decamerón* de Boccaccio la obra que presentó una manera inédita de contar historias nuevas, la antología representativa y fundamental para el desarrollo de la novela corta en otros países europeos. Aunque la obra de Boccaccio fue conocida en nuestro territorio gracias a sus traducciones al alemán, húngaro o checo, la primera traducción al eslovaco de esta obra clásica se publicó bastante tarde, en 1967, y se debe al ilustre italianista eslovaco Mikuláš Pažitka.

El concepto del género narrativo llamado en español “novela corta” no es unívoco, al variar de un país a otro e, incluso, de un autor a otro dentro de un mismo país. En 1941 se publica en eslovaco la antología de los textos de la teoría literaria de la escuela formalista rusa. Viktor Šklovskij, autor del artículo “La estructura de la novela corta y de la novela”, empieza su estudio con la siguiente frase: “¡No tengo definición para la novela corta!” (Bakoš 1941: 318). En cierto modo, la imagen borrosa de una de las “formas breves” perdura en el ambiente literario-cultural eslovaco hasta hoy.

En la terminología literaria eslovaca, para denominar este tipo de relato que se diferencia, en su extensión y estructura narrativa, tanto del cuento (*poviedka* en eslovaco) como de la novela larga (*román* en eslovaco) se utiliza el término *novela*, igual que se usa, por ejemplo, en checo.

Según la teoría literaria eslovaca, el autor de la novela corta suprime los elementos épicos, digresivos y descriptivos. Su estructura suele centrarse en un acontecimiento, que se desarrolla a un ritmo bastante acelerado. La historia del relato se desarrolla en un tiempo reducido, cerrado y la maestría del autor consiste en un final sorprendente o, por lo menos, extraordinario. La novela corta es un género sinecdótico, marcado por la categoría de lo extraordinario, a diferencia del cuento, con su categoría de lo particular, y de la novela, con su categoría de lo universal (Harpán 2004: 231).

Por consiguiente, lo difícil al presentar una definición compleja de la novela corta consiste en el hecho de que tiene muchos rasgos comunes tanto con la novela como con el cuento. Son precisamente estas fronteras borrosas las que impiden al lector que reconozca sin problemas el género correcto de la obra y aprecie la maestría de su autor. Como veremos más adelante, tampoco el rasgo de la extensión resulta significativo. En relación con la novela larga —que constituye un intento de reflejar un mundo en su complejidad y diversidad—, la novela corta se centra tan solo en un fragmento de la realidad, en una parte de ese mundo. Por otra parte, en las dos “formas breves” (cuento y novela corta) notamos el predominio del argumento sobre la descripción de tipos de personajes y ambientes, la ausencia o escasa relevancia de personajes secundarios y una sola o preponderante vibración emocional. Tanto en el cuento como en la novela corta los acontecimientos tienden al desenlace imprevisto, del cual resulta el final inesperado que rompe con la expectativa del lector. La narración en ambos casos destaca por su ritmo acelerado y dramático.

El profesor eslovaco Jozef Mistrík contempla el género de la novela corta desde el punto de vista estilístico. Según sus observaciones, la contracción del argumento en la

novela corta lleva consigo la contracción de la imagen, un índice más bajo de repetición de los elementos, una dinámica gramatical y la saturación informativa de la frase (Mistrík 1970: 181).

Para Dagmar Mocná y Josef Peterka, los autores checos del *Diccionario de los géneros literarios* (2004), la novela corta constituye un género narrativo de extensión media con un argumento bien elaborado y un desenlace inesperado. Los motivos que aparecen en las tramas pueden guardar un significado simbólico, aunque muchas veces se nutren de las historias cotidianas. Sin embargo, los autores checos sostienen que la novela corta debería tener un componente extraordinario, sorprendente, refinado, sea en la historia que se cuenta, los personajes o el ambiente que sirve de telón de fondo de la narración (Mocná y Peterka 2004: 417).

Partiendo de las definiciones mencionadas, podemos caracterizar como novela corta los textos ni muy largos, ni muy cortos —alrededor de 100 páginas—, narrados de un modo elíptico y fragmentario, con pocos protagonistas y con un acontecimiento central inspirado en una historia de la vida real que encierra algo interesante y extraño. El desenlace inesperado del conflicto tiende hacia un final brusco con un efecto sorpresa.

La novela corta en el contexto de la literatura eslovaca

En la literatura eslovaca, el desarrollo de la novela corta se remonta a la época del romanticismo. Muchos autores utilizan esta forma para escribir novelas cortas históricas y psicológicas, misteriosas, amorosas, inspiradas en leyendas folclóricas con algunos elementos de terror que destacan por su carácter secreto e irracional. Es el juego diabólico con el alma del protagonista lo que crea la atmósfera misteriosa y extraordinaria.

La primera edad de oro de la novela corta eslovaca coincide con la época del realismo, en las últimas décadas del siglo XIX, y sus máximos exponentes son las obras de Svätozár Hurban Vajanský, Martin Kukučín, Božena Slančíková Timrava o Jozef Gregor Tajovský. De su producción literaria destacan las novelas cortas satíricas, paródicas, humorísticas, que resultan muchas veces muy críticas.

Con la llegada del siglo XX, también en Eslovaquia la novela corta adquiere rasgos del simbolismo, resaltándose el individualismo del protagonista y el lirismo poético, algo que da a la novela corta eslovaca una atmósfera lírica y nostálgica, propia de las baladas populares. No hay que olvidar que la forma breve de la novela corta sirve muy bien también como una fuerte protesta antibélica del individuo que tuvo que sobrevivir a las tragedias de la Gran Guerra. Herido, desesperado y sin esperanza de una vida mejor, el protagonista muchas veces se refugia en la naturaleza, la mitología, el mundo de los seres sobrenaturales, los sueños.

La época de entreguerras fue otro periodo favorable para el desarrollo de la novela corta eslovaca. Notamos la aparición de la novela corta simbólica y expresionista, tendencia que culmina en la llamada “narrativa lírica eslovaca” (*lyrizovaná próza*). Son las novelas cortas de Jozef Čiger Hronský, Margita Figuli, Dobroslav Chrobák y František Švantner las que con su lenguaje simbólico y poético crearon un mundo donde se borran las fronteras entre lo real y lo irreal. Sus protagonistas se mueven al margen de la

sociedad, vuelan en sus sueños, se sienten más familiarizados con la naturaleza que con el mundo de los humanos.

No es de extrañar que precisamente estos textos abrieran el camino también a la recepción de las obras de los autores hispanoamericanos durante la década de los 60. La desilusión de muchos autores eslovacos jóvenes con el socialismo se traduce también en la desconfianza hacia el texto documental de la novela industrial y hacia los protagonistas heroicos que debían construir un futuro feliz para la sociedad socialista. En la literatura aparecen imágenes de la cotidianeidad trágica del “pequeño hombre” que tiene que resolver los problemas existenciales de su vida privada. La novela corta es un género muy adecuado para presentar estas luchas internas e íntimas, como se nota también en algunos títulos de los mejores novelistas eslovacos de aquella época: *Popoludnie na terase* (La tarde en la terraza) de Peter Jaroš, *Súkromie* (La privacidad) de Ján Johanides o *Nočné zprávy* (Noticias nocturnas) y *Koniec hry* (Final del juego) de Dušan Mitana.

Ján Števeček, en el epílogo de la antología de la novela corta eslovaca *Čas medených tvárí* (Tiempo de las caras de cobre), formula una pregunta: “¿Enriquece la novela corta la literatura eslovaca con algo original, novedoso, especial?”. Y en 1969 advierte, con palabras bastante moderadas pero comprensibles, que las mejores novelas cortas eslovacas “presentan el problema de la autenticidad del individuo, que en nuestra literatura durante cierto tiempo fue omitido, y que sus autores huyen de los extremos de la novela social, sobre todo de su descriptivismo y de su carácter de reportaje” (Števeček 1969: 534).

Aunque partiendo de las listas actuales de *bestsellers* parece que es la novela larga (policíaca, fantasía, romántica, histórica) el género favorito del público lector eslovaco, en los últimos años se nota un nuevo interés de las editoriales eslovacas por la novela corta o volúmenes de cuentos de autores tanto eslovacos como extranjeros. Los tiempos de hoy día, con sus crisis y las consecuencias de estas —la búsqueda del individuo y de su lugar en el mundo, la inmigración y emigración, las circunstancias inesperadas de la persona que por razones diferentes pierde su hogar y se encuentra en el ambiente desconocido y ajeno— crea una fuente sin fondo para los autores de novelas cortas.

La recepción de las novelas cortas de Gabriel García Márquez en el ambiente literario-cultural eslovaco

Las novelas cortas escritas en español aparecen en eslovaco por primera vez en la pequeña antología llamada *Žiarlivý Extremadúrčan a iné novely* (El celoso extremeño y otras novelas cortas) de Miguel de Cervantes en 1957. Anteriormente, los lectores habían podido leerlas en las traducciones al checo, húngaro o alemán. El volumen antológico se compone de tres novelas cortas: “El celoso extremeño”, “El licenciado Vidriera” y “Rinconete y Cortadillo”. A pesar de que el título de la obra contenga el término “novela corta”, el traductor Vladimír Oleríny escribe el epílogo bajo el título “Cervantes cuentista”. La editorial Tatran publica las novelas cortas de Cervantes en la colección *Malá svetová knižnica* (Pequeña biblioteca mundial), que trataba de presentar las obras breves (cuentos, novelas cortas) de destacados autores de la literatura mundial. Según Vladimír Oleríny, los textos de Cervantes son “cuentos breves y atractivos, con motivos de la vida

real” (1957: 17). A continuación, advierte que la maestría de Cervantes consiste en el modo realista de escribir sobre los protagonistas “de la vida real y del ambiente popular y marginalizado” (1957: 17).

Después de las novelas realistas y regionalistas hispanoamericanas, que se habían empezado a publicar en Eslovaquia ya en el año 1948, aparecen en las revistas literarias checas y eslovacas las primeras muestras del nuevo fenómeno literario, editorial, traductológico y también sociológico causado por la llegada de las obras de los autores jóvenes del *boom* hispanoamericano a las librerías de nuestros países. A diferencia de las novelas regionalistas, sociales y crítico-realistas que se correspondían con las tesis de la propaganda ideológica oficial eslovaca (o checoslovaca), el conflicto en las primeras obras del *boom* traducidas al eslovaco —todas breves¹— se centra en los problemas existencialistas del habitante de la ciudad moderna, en un mundo lleno de los susurros de los muertos en Comala, en los intrusos, pasajes y juegos cortazarianos. De ahí que en plena época de la doctrina del realismo socialista se hicieran casi obligatorios los epílogos escritos por el traductor o el editor con las instrucciones para la lectura “adecuada” de las obras nuevas, desconocidas, exóticas y peligrosas. Como hemos podido comprobar a partir de la bibliografía actualizada de las traducciones del español y de los paratextos publicados, la traducción de las tres obras mencionadas (Sábato, Rulfo, Cortázar) y también la mayoría de las traducciones de las obras de García Márquez y los respectivos paratextos que vamos a mencionar en adelante se deben a Vladimír Oleríny (1921-2016), uno de los fundadores de la hispanística moderna eslovaca. Por consiguiente, sus textos, que todavía han de ser estudiados con más profundidad, resultan significativos tanto para la recepción eslovaca de las letras hispanoamericanas como para la acogida de la obra de Gabriel García Márquez en nuestro país.

Las traducciones de la obra de Gabriel García Márquez al eslovaco se remontan al año 1969, cuando se publica su cuento “La prodigiosa tarde de Baltazar”. Los editores (el chileno Yerko Moretíć y Vladimír Oleríny) de la antología *Dni a noci Latinskej Ameriky* (Días y noches de la América Latina) presentan a García Márquez como un escritor joven colombiano, autor de la recién editada y exitosa novela *Cien años de soledad*.

En 1971 la revista literaria *Revue svetovej literatúry* (Revista de la literatura mundial) publica la obra *El coronel no tiene quien le escriba*. El texto está acompañado de un artículo de Vladimír Oleríny titulado “Prvý latinskoamerický bestseller” (El primer *bestseller* latinoamericano), dedicado al autor y a su novela *Cien años de soledad*. El artículo trata de explicar en qué consiste la novedad y la calidad de la novela, sirve de “manual de instrucciones” para leerla adecuadamente y ver en ella no solamente lo exótico, desconocido o ajeno, sino también lo universal. El autor no presta ninguna atención a las obras de García Márquez escritas anteriormente. Solamente en el último párrafo advierte que la revista ofrece “una muestra” de la narrativa de García Márquez, que en 1971 cuenta con cinco obras publicadas. La obra elegida es “la novela corta *El coronel no tiene quien le escriba*”, donde “el lector puede encontrar los gérmenes de la estrategia creativa, utilizada

¹ *El túnel* de Ernesto Sábato (Tunel samoty, 1965), *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (Pedro Páramo, 1970) y *Todos los fuegos el fuego* de Julio Cortázar (V každom ohni oheň, 1971).

y desarrollada en la novela *Cien años de soledad* (Oleríny 1971: 106). No hay que olvidar que en 1971 la historia de los Buendía era conocida en Eslovaquia sobre todo gracias a su traducción checa (realizada ese mismo año).

El “bloque” dedicado a García Márquez incluye también la entrevista de García Márquez con el periodista español José Domingo, quizás para familiarizar más al lector con los textos novedosos y prepararle para las futuras traducciones. El texto de la novela corta se publica completo; sin embargo, no viene acompañado con ninguna nota complementaria.

Es la misma revista, *Revue svetovej literatúry*, la que publica en 1979 otro texto del autor colombiano, esta vez ya bien conocido tanto por la traducción al eslovaco de *Cien años de soledad* (1973) como de *El otoño del patriarca* (1978). El texto de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* se publica completo y sin una nota informativa. En los años 70, en la época de la “normalización” (que llegó después de la Primavera de Praga y el Agosto de 1968) se escribía poco sobre los problemas teóricos de la nueva novela hispanoamericana para no tener que reflexionar mucho sobre el realismo mágico o fantástico, que se sentía en contraposición a la doctrina del “realismo socialista” que se propugnaba en todos los países socialistas (Barborík 2016: 10). Además, podemos notar una estrategia frecuente de las revistas literarias, que consistía en publicar los textos completos de los cuentos largos o novelas cortas de los nuevos autores, presentándolos como “pequeñas muestras”. Esta actitud se consideraba ventajosa por varias razones. Primero, si la tirada habitual de una revista literaria era en aquel tiempo de 1200 ejemplares, esta representaba un buen vehículo de presentación y publicidad gratuita para el autor y su obra. Además, así fue posible publicar algunas obras prácticamente dos veces. Segundo, las revistas literarias eran más flexibles y estaban menos “vigiladas” por las instituciones ideológicas y políticas que las editoriales estatales. Gracias a los contactos con las editoriales extranjeras y sus editores, las revistas podían publicar las novedades literarias poco después de su edición original, sin tener que pasar por el tortuoso proceso que suponía su aprobación por parte de los órganos estatales.

La novela corta *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, cuya primera traducción apareció en *Revue svetovej literatúry* en 1979, se publicó de nuevo en 1983 por la editorial estatal Pravda como último texto del volumen *Príbehy z Maconda* (Historias de Macondo), que contiene, además, 14 cuentos marquezianos. Como el libro carece de epílogo y la información en las solapas tampoco se ocupa del género de los textos, el lector la puede considerar como otro cuento más.

En 1986 la editorial estatal Slovenský spisovateľ publica en un mismo volumen, titulado *Zlá hodina*, tres textos marquezianos: *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora*. El traductor y autor del epílogo, Vladimír Oleríny, caracteriza cada una de estas obras de manera diferente. *La hojarasca* es un “texto narrativo”, *El coronel no tiene quien le escriba* es una “novela corta más larga”, y *La mala hora*, una “narración”.

En el epílogo llamado “Realita a fantázia v prozaickej tvorbe Gabriela Garcíu Márqueza” (La realidad y fantasía en la narrativa de Gabriel García Márquez) el hispanista eslovaco presenta las tres obras, que ya puede analizar relacionándolas con otras

obras del autor colombiano gracias a las traducciones eslovacas de *Cien años de soledad* (Tatran, 1973), *El otoño del patriarca* (Slovenský spisovateľ, 1978) y *Crónica de una muerte anunciada* (Smena, 1984). Al final de su texto, Oleríny señala lo siguiente:

Con la publicación de sus primeros dos textos narrativos y una novela corta hacemos llegar al lector eslovaco una parte menos conocida de la obra de García Márquez. Aquí, como otros escritores maestros, el escritor colombiano busca como en un esbozo la estrategia literaria adecuada para la síntesis artística, presente en la narrativa de su época más madura. (1986: 292)

La valoración de la narrativa breve de García Márquez por el hispanista eslovaco nos hace comprender que estas obras fueron acogidas en aquel tiempo como borradores, bocetos, textos de la preparación del autor para su novela legendaria.

En cuanto a la forma de la edición eslovaca que reúne tres textos independientes en un volumen, según la editora de la obra, Katarína Jusková, la manera de publicar varias novelas cortas en un libro era una costumbre bastante popular. Sin embargo, la razón de esta práctica la ve más en la rentabilidad económica que en la posible preferencia de los lectores eslovacos por los textos más largos. Además, la editora recuerda la correspondencia bastante nerviosa con la agente Carmen Balcells, que en principio no estaba de acuerdo con que se reunieran en un mismo volumen las obras que originalmente se habían editado por separado.

Después del año 1989 la enorme cantidad de nuevas editoriales surgidas cambia también la manera de colaborar en el sector editorial. Durante la época de la sociedad socialista, que trataba de planificar todos los sectores de la vida económica y social, las editoriales estatales se movían en un pequeño mundo cerrado y tenían cada una su propia área de interés, limitada por 'la ley sobre la actividad editorial'. De repente, su sistema de trabajo, controlado por las instituciones ideológicas y políticas, fue destruido por la llegada de nuevos editores que no querían solamente publicar, sino también vender y ganar dinero.

De esta manera, los derechos de las obras de los autores de éxito, que antes se publicaban (con cierto acuerdo mutuo) en diferentes editoriales, se convierten en un producto de mercado. Como hemos podido ver, las primeras traducciones al eslovaco de las obras de García Márquez fueron publicadas en todas las editoriales estatales de aquel entonces: Tatran, Pravda, Slovenský spisovateľ, Smena. En 2000 los derechos de traducción al eslovaco de la obra de García Márquez, prácticamente el único autor hispanohablante que está presente en el mercado del libro eslovaco desde 1969 de forma ininterrumpida, pasan a ser propiedad exclusiva de la editorial Ikar. Así, la casa editorial eslovaca más potente obtiene el derecho y la obligación de publicar las obras nuevas y reeditar las traducciones ya existentes de la obra del nobel de literatura colombiano.

En 2003 y 2010 reeditan en Ikar el libro *Opadané listie* (La hojarasca), de 120 páginas, con un nuevo epílogo de Vladimír Oleríny, que analiza esta "ópera prima" (2010: 126) del autor colombiano. Según Oleríny, el éxito mundial de *Cien años de soledad* ha

puesto al margen de la atención del público lector las obras anteriores de García Márquez, aunque sin ellas no es posible la recepción adecuada y objetiva de su obra literaria (2010: 126). En 2003 Oleríny escribe una reseña también para el diario eslovaco *Pravda*. El texto, titulado “Osudová samota” (La soledad fatal), analiza la novela en el contexto literario-cultural eslovaco y presenta sus rasgos más significativos. El autor sostiene que *La hojarasca* permite al lector “familiarizarse con la génesis de la obra de García Márquez” (2003: 22) y su innovador modo de escribir.

En 2004 se publica por tercera vez en eslovaco *El coronel no tiene quien le escriba*, otra vez con epílogo de Vladimír Oleríny. Este caracteriza la obra de 89 páginas como “novela corta” (2004: 91). Presenta al lector la estructura, al protagonista y el argumento de la obra, que le parece simple pero contado con una magistral ironía y sarcasmo. Oleríny de nuevo sostiene que esta novela corta es la muestra de la búsqueda del autor, culminada en la composición más amplia y estilísticamente brillante de la novela *Cien años de soledad* (2004: 95).

En 2005 aparece en el mercado editorial eslovaco la tercera edición de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Como podemos leer en el extenso epílogo de Vladimír Oleríny, la obra de 81 páginas ya no es uno de los cuentos del volumen *Príbehy z Maconda* publicado en 1983, sino explícitamente una “novela corta” (2005: 85). García Márquez publicó esta obra en 1972 y el traductor eslovaco nota en su estructura algunos fenómenos ya conocidos gracias a la historia de los Buendía: hipérbolos, enumeraciones exageradas, humor negro, realidad cotidiana de muchas familias latinoamericanas, intertextualidad. Como asegura Oleríny, esta novela corta es la prueba de la innovación estilística del autor y de su dominio de una extensa escala de recursos literarios. Y añade que las novelas cortas escritas después de *Cien años de soledad* muestran la búsqueda sistemática y constante del autor de una expresión literaria adecuada para nuevos temas en su obra (2005: 87).

En 2005 la editorial Ikar reedita el volumen *Pohreb Velkej Matróny* (Los funerales de la Mamá Grande), que contiene la obra “Los funerales de la Mamá Grande” (de 29 páginas) y seis cuentos más. Los paratextos caracterizan “Los funerales de la Mamá Grande” como una “novela corta” y los demás textos como “narraciones breves”. Oleríny, de nuevo autor del epílogo, compara a las protagonistas de dos novelas cortas —*La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* y *Los funerales de la Mamá Grande*—. Analiza las estrategias utilizadas por el autor en los dos textos para subrayar que, a pesar de su brevedad, los considera verdaderas obras maestras.

En 2005 Ikar da a conocer otro título marquetiano. Esta vez se trata de la última obra publicada del autor: *Memoria de mis putas tristes*. La novela corta de 105 páginas dejó desilusionados a muchos lectores que esperaban el segundo tomo de sus exitosas memorias *Vivir para contarla*. Vladimír Oleríny, a quien se debe también el epílogo de esta última obra del novelista colombiano, analiza el texto y subraya la capacidad del autor para seguir inventando nuevas historias atractivas para el lector; sin embargo, en la última frase reclama la publicación del segundo tomo de las memorias marquetianas.

Como es natural, en el blog que Martinus (la empresa distribuidora de la editorial Ikar) tiene en internet aparecen diferentes opiniones de los lectores. Algunos hacen referencia a la extensión de la obra. Para algunos se trata de un libro “muy corto y aburrido”, otros se quejan de que “se lee en tres horas”, sin embargo otro escribe que es un “libro hermoso, no le doy cinco puntos solo porque es demasiado corto”.²

Finalmente, en 2007 la editorial Ikar prepara la reedición de *La mala hora* (de 165 páginas). El texto de la novela está acompañado solamente de un breve texto informativo en la solapa y va sin epílogo.

Como podemos ver, las obras breves de García Márquez están presentes en el mercado del libro eslovaco desde 1969; sin embargo, no siempre fueron consideradas adecuadamente como novelas, novelas cortas o cuentos. Como nos dijo en una entrevista Katarína Jusková, de la editorial Slovenský spisovateľ, editora en 1986 del volumen *Zlá hodina*, el lector en aquel entonces prefería libros más gruesos, sobre todo novelas largas, que además eran económicamente más rentables. Por lo tanto, los editores unían dos o tres novelas cortas en un volumen y evidentemente no publicaban los libros de cuentos con mucho entusiasmo.³ También Darina Zaicová, de la editorial Slovart, que desde 2018 publica los libros de García Márquez, dice que los libros breves en general se venden peor, pero el éxito de cada libro en el mercado depende de diferentes circunstancias: de su precio, de la campaña publicitaria realizada, del atractivo de la cubierta o del lugar donde está situado el libro en la librería. Las novelas cortas y colecciones de cuentos de García Márquez, añade la editora, son ya tan conocidas en nuestro país que no ve ningún problema para su publicación. Al contrario, hay lectores que las prefieren por su concisión, lenguaje elaborado y desenlace inesperado.⁴ La última entrevistada fue Ana Ostrihoňová, de la pequeña y ambiciosa editorial Inaque.sk. La editorial publica también la serie Short, dedicada precisamente a los cuentos y novelas cortas de autores extranjeros. Si algún editor quiere editar textos breves, sostiene Ostrihoňová, debe informar a sus lectores y acostumbrarlos a su idea, crear una serie, una línea editorial, inventar un diseño atractivo del libro, para que sean inmediatamente reconocibles entre miles de libros en la librería. Y añade que nota la irrupción de una nueva generación de lectores jóvenes que quieren terminar la lectura en un par de horas, como si fuera un capítulo de una serie de televisión. Como bibliófila advierte que las narraciones breves de García Márquez forman parte inseparable de la obra del autor colombiano, aunque para muchos será para siempre y sobre todo el novelista y autor de *Cien años de soledad*.⁵

Resumiendo las reflexiones expuestas podemos llegar a ciertas conclusiones:

² Tomado del blog de la empresa distribuidora Martinus, (en línea), <https://www.martinus.sk/?u-Mod=list&uTyp=search&c=%C4%8D%C5%A1%C5%A5%C4%8F&uQ=Spomienks+na+maje+smutn%C3%A9.htm> [20/09/2018].

³ Jusková, Katarína. Entrevista inédita, llevada a cabo por Eva Palkovičová a propósito de la investigación, llevada a cabo por correo electrónico en agosto de 2018.

⁴ Zaicová, Darina. Entrevista inédita, llevada a cabo por Eva Palkovičová a propósito de la investigación, llevada a cabo por correo electrónico en agosto de 2018.

⁵ Ostrihoňová, Ana. Entrevista inédita, llevada a cabo por Eva Palkovičová a propósito de la investigación, llevada a cabo por correo electrónico en agosto de 2018.

- a) Las novelas cortas de García Márquez no siempre fueron consideradas como “novelas cortas”.
- b) El autor de la mayoría de los paratextos que acompañan a las traducciones (epílogos, artículos en las revistas literarias, reseñas), Vladimír Oleríny, las considera como parte importante de la obra marqueziana. En su opinión, esta se divide en dos etapas: antes y después de la publicación de la novela *Cien años de soledad* (1967), que sirve como un referente para su análisis; o dan testimonio de su búsqueda de la expresión artística adecuada (*La mala hora*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *La hojarasca*), o confirman su maestría y búsqueda incansable de nuevos modos de escribir, diferentes de los ya utilizados en la historia de los Buendía (*Los funerales de la Mamá Grande*, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, *Memoria de mis putas tristes*).
- c) Aunque los reseñadores y lectores de hoy pueden considerar la obra de García Márquez desde cierta distancia temporal y con más objetividad que los primeros lectores —que iban conociéndola sin una cronología real, tal como se la ofrecían los editores de aquel entonces—, en sus textos los críticos repiten las opiniones de Oleríny considerando las novelas cortas “puertas de entrada hacia Márquez” (Uhlíková 2004: 17), como si fueran simples guías de lectura de *Cien años de soledad*.

Bibliografía

- BAKOŠ, Mikuláš (ed.). *Výbor z „formálnej metódy“*. Trnava: Fr. Urbánek a spol., 1941.
- BARBORÍK, Vladimír: “Magický realizmus v slovenskej literatúre: slovo, pojem, smer... Apropiácia termínu recepcnou praxou, reflexiou a tvorbou do začiatku 90. rokov 20. storočia”. *World Literature Studies* 2, (2016): 3-17.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. “Baltazárovo zázračné popoludnie”. *Dni a noci Latinskej Ameriky*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1969. 227-234.
- . “Plukovníkovi nemá kto napísať”. *Revue svetovej literatúry* 3 (1971): 76-105.
- . “Neuveriteľne smutný príbeh o nevinnej Eréndire a jej bezcitnej starej matke”. *Revue svetovej literatúry* 3 (1979): 75-98.
- . *Príbehy z Maconda*. Bratislava: Pravda, 1983.
- . *Zlá hodina*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986.
- . *Opadané lístie*. Bratislava: Ikar, 2003.

- . *Plukovníkovi nemá kto napísať*. Bratislava: Ikar, 2004.
- . *Neuveriteľne smutný príbeh o nevinnej Eréndire a jej bezcitnej starej matke*. Bratislava: Ikar, 2005.
- . *Spomienka na moje smutné pobehlice*. Bratislava: Ikar, 2005.
- . *Opadané lístie*. Bratislava: Ikar, 2010.
- HARPÁŇ, Michal. *Teória literatúry*. Bratislava: Tigra, 2009.
- (jar): "Magický rozprávač: Márquezove Príbehy z Maconda v slovenčine". *Večerník* 13 (1984): 5.
- KUŠNIERIK, Juraj. "Láska je oveľa viac než len slovo". *Pravda*. 02/04/2003. 22.
- JUSKOVÁ, Katarína. Entrevista inédita, llevada a cabo por Eva Palkovičová a propósito de la investigación, llevada a cabo por correo electrónico en agosto de 2018.
- LAVRÍK, Silvester. "Svet, kde platia iné zákony". *Pravda*. 08/10/2005. 22.
- MISTRÍK, Jozef. *Štylistika*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1970.
- MOCNÁ, Dagmar y Josef PETERKA. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha-Litomyšl: Paseka, 2004.
- OLERÍNÝ, Vladimír. "Doslov". *Plukovníkovi nemá kto napísať*. Bratislava: Ikar, 2004. 91-95.
- . "Doslov". *Spomienka na moje smutné pobehlice*. Bratislava: Ikar, 2005. 106-109.
- . "Doslov". *Neuveriteľne smutný príbeh o nevinnej Eréndire a jej bezcitnej starej matke*. Bratislava: Ikar, 2005. 83-90.
- . "Doslov". *Pohreb Veľkej Matróny*. Bratislava: Ikar, 2005. 119-124.
- . "Doslov". *Opadané lístie*. Bratislava: Ikar, 2010. 126-128.
- . "Osudová samota". *Pravda*. 04/07/2003. 22.
- . "Prvý latinskoamerický bestseller (Na okraj románu Gabriela Garcíu Márqueza Sto rokov samoty)". *Revue svetovej literatúry* 3 (1971): 106-108.
- . "Realita a fantázia v prozaickej tvorbe Gabriela Garcíu Márqueza". *Zlá hodina*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986. 289-292.
- OSTRIHOŇOVÁ, Ana. Entrevista inédita, llevada a cabo por Eva Palkovičová a propósito de la investigación, llevada a cabo por correo electrónico en agosto de 2018.

PETROVSKÁ, Miroslava. "Gabriel García Márquez: Neuveriteľne smutný príbeh o nevinnej Eréndire a jej bezcitnej starej matke. Spomienka na moje smutné pobehlice". *Revue svetovej literatúry* 4 (2005): 144-147.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.

ŠTEVČEK, Ján. "Profil modernej slovenskej novely". *Čas medených tváří I., II. (Antológia slovenskej novely)*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1969. 528-534.

UHLÍKOVÁ, Kristína. "Novely sú bránou k Márquezovi". *Pravda*. 06/11/2004. 17.

ZAIKOVÁ, Darina. Entrevista inédita, llevada a cabo por Eva Palkovičová a propósito de la investigación, llevada a cabo por correo electrónico en agosto de 2018.

<https://www.martinus.sk/?uMod=list&uTyp=search&c=%C4%8D%C5%A1-%C5%A5%C4%8F&uQ=Spomienks+na+moje+smutn%C3%A9.htm> [20/09/2018]

Bojana Kovačević Petrović

Universidad de Novi Sad

La recepción de las novelas cortas hispanoamericanas en Serbia: una aproximación

Spanish American Short Stories' Reception in Serbia: An Approximation

Recibido: 10.11.2018 / Aceptado: 17.12.2018

Resumen: El presente artículo abarca un periodo de casi medio siglo de la traducción literaria en dos territorios: de Yugoslavia (hasta su desintegración en 1990) y de Serbia. Entre la publicación de *Huasipungo* del ecuatoriano Jorge Icaza (1964) y *Distancia de rescate* de la argentina Samanta Schweblin (2017), hemos investigado 25 novelas cortas de autores de diez países latinoamericanos y su recepción. Con ese propósito hemos entrevistado a cuatro protagonistas —traductores y editores— de decenas de ediciones de novelas cortas hispanoamericanas a través de décadas; gracias a su testimonio y a los libros publicados consultados, hemos llegado a la conclusión de que tanto en Yugoslavia como en Serbia la novela corta iberoamericana es omnipresente, el impacto de la mayoría de ellas es grande y sus ediciones múltiples.

Palabras clave: novela corta, literatura hispanoamericana, traducción al serbio, recepción

Abstract: This article covers a period of almost half a century of literary translation on two territories: Yugoslavia (until its disintegration in 1990) and Serbia. Between the publication of *Huasipungo* by Ecuadorian author Jorge Icaza (1964) and *Distancia de rescate* by Argentine writer Samanta Schweblin (2017) we have investigated 25 short novels by authors from ten Latin American countries and their reception. With that purpose we have interviewed four protagonists —translators and editors— of dozens of editions of Spanish-American short stories over decades; thanks to their testimony and to the consulted published books, we have come to the conclusion that both in Yugoslavia and in Serbia the Latin American short novel is omnipresent, that the impact of most of them is great and that many of them had multiple editions.

Keywords: short novel, Spanish American literature, translation into Serbian, reception

Aspectos introductorios

Investigando la presencia de las novelas cortas hispanoamericanas primero en Yugoslavia (hasta 1990) y luego en Serbia, hemos considerado los libros publicados entre 1964 y 2017, asimismo hemos consultado algunas ediciones previas a ese periodo. A propósito de nuestra investigación hemos entrevistado a cuatro personas que han tenido relación directa con la traducción, edición y publicación de esos libros, o formaban parte de las primeras generaciones de hispanistas serbios formados en el Departamento de Lenguas Romances, en el Grupo de Lengua y las Literaturas Hispanas, y en la Cátedra de Estudios Ibéricos¹. Además, gracias a los testimonios de la traductora Silvia Monrós Stojaković, la traductóloga Aleksandra Mančić, el profesor de literatura hispanoamericana Dalibor Soldatić y el traductor y editor Branko Anđić, hemos recibido varias informaciones basadas en su propia experiencia editorial y traductora (los cuatro tradujeron varias novelas cortas) y, por consiguiente, algunos pormenores que no figuraban en ninguna fuente escrita.

El profesor Dalibor Soldatić del Departamento de Estudios Ibéricos de la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado, en su artículo “Las literaturas hispánicas en Serbia”, publicado en la primera edición de la revista *Colindancias* de la Red de Hispanistas de Europa Central, afirma que:

[h]ablar de la presencia de las literaturas hispánicas en Serbia resulta ser una tarea bastante compleja si se toman en cuenta todas las circunstancias históricas en las que se ha visto envuelto el país y se quiere presentar un panorama histórico desde sus principios. En efecto, hay que tener en cuenta el hecho de que varios de los actuales países balcánicos convivieron durante varios decenios en un país común, que sus destinos estuvieron ligados en varias ocasiones en los siglos pasados y que durante cierto tiempo hasta el idioma que usaban era considerado como uno: el serbo-croata. (2010: 21)

Aunque nuestra investigación abarca sobre todo el periodo a partir del *boom* latinoamericano², la traductora y traductóloga Aleksandra Mančić acentúa que:

¹ La enseñanza del español en la Universidad de Belgrado empezó en 1951, dentro del Departamento de Lenguas Romances en la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado, gracias al lector español José Bort Vela, pero el programa de licenciatura se inició con la fundación del Grupo de Lengua y Literatura en 1971, dentro del Departamento de Lenguas Romances, cuya primera jefa fue la profesora Dra. Ljiljana Pavlović Samurović.

² El hispanista croata Milivoj Telečan publicó dos artículos titulados “Contribución a la bibliografía de traducciones de literatura hispánica en Yugoslavia” entre 1864 y 1971 (*Studia Romanica et Anglica Zagrabienis* 33-36 [1972-1973]: 807-839), y entre 1971 y 1977 (*Studia Romanica et Anglica Zagrabienis* 1-2 [1978]: 531-548), que abarcan las obras de autores de España y América Latina publicados en Yugoslavia en los periodos respectivos. Cabe destacar que la lengua serbo-croata es el único idioma con dos variantes: una serbia y otra croata, y que en la época de Yugoslavia los libros publicados en una u otra república se leían, distribuían y vendían en las dos partes del país.

[h]abría que empezar por los años veinte y los treinta del siglo XX, las traducciones de las novelas cortas del peruano Ventura García Calderón, traducidas por Kalmi Baruh y publicadas en Belgrado, y del uruguayo Horacio Quiroga, con su *Anacón*, o del nicaragüense Rubén Darío, *La Muerte de Fray Pedro*, traducida por Jakša Sedmak en la famosa colección 1000 najboljih novela (*Las 1000 más bellas novelas cortas*), publicada en los años 20 y 30 en Zagreb. También, la actividad de la casa editorial NOLIT, de los hermanos Bihaly, en Belgrado, que se dedicaba a las traducciones de obras de compromiso político de izquierdas. (2018)

Cabe mencionar que Kalmi Baruh es considerado “el pionero del hispanismo en este territorio” (Soldatić 2011: 27). Era descendiente de una de las primeras familias sefardíes asentadas en Bosnia y se doctoró en Viena en 1923.

Durante la época de los cincuenta³ aparecieron dos novelas cortas del autor ecuatoriano Jorge Icaza: la casa editorial Zora de Zagreb publicó *Hijos del viento* (*Huairapamushcas*) en 1957 (traducción de Ivan Večerina) y la casa editorial RAD optó por *Huasipungo* (traducción de Rajna Đurđev), que tuvo una primera edición en 1964 de 30.000 ejemplares (la segunda edición la publicó medio siglo más tarde, en 2010, la editorial Utopija de Belgrado). Este último es uno de los libros cruciales de la literatura indigenista, que de cierta manera sentó las bases para el futuro del realismo mágico.

Otra interlocutora de esta investigación, Silvia Monrós Stojaković, traductora bilingüe de una centena de libros tanto del español al serbio como al revés, a nuestra pregunta de cómo eran las primeras políticas y los conceptos editoriales de entonces, respondió lo siguiente:

Cuando en la Yugoslavia de entonces aparecieron las primeras novelas hispanoamericanas, las casas editoriales de envergadura, tanto en Serbia como en Croacia, aparte de tener un amplio planteamiento en cuanto a la literatura contemporánea mundial, se atenían a la costumbre de publicar una vez al año sus planes con respecto a las obras a editar, de manera que no podía darse que una misma obra fuera traducida por dos traductores al mismo tiempo. Además, en aquella época en que el libro todavía no era considerado como una mera mercancía, las editoriales se esmeraban en que sus redactores fueran verdaderos expertos en la materia desde el punto de vista esencialmente literario. (2018)

Por otro lado, Soldatić destaca que “La crisis provocada por la desintegración de Yugoslavia señaló la separación definitiva de los mercados y la comunicación entre los diversos centros culturales que anteriormente habían sido complementarios” (2010: 27) y que “las sanciones económicas impuestas a Serbia por la comunidad internacional

³ La Dra. Aleksandra Mančić añade que ya en los años cincuenta en Yugoslavia se publicaron novelas de Jorge Icaza, y, por supuesto, de Miguel Ángel Asturias, o José Eustasio Rivera y que por eso “es difícil hablar sólo de novela corta, ya que entonces no tenemos en cuenta las traducciones de autores como Miguel Ángel Asturias, Rómulo Gallegos (ambos autores traducidos al serbio y al croata, publicados en Belgrado y en Zagreb), presentes en traducciones desde los años cincuenta” (2018).

dejaron ciertamente sus huellas en la actividad editorial. Entre otras cosas ha bajado considerablemente el poder adquisitivo de la población” (2010: 27). Sin embargo, hay que tener en cuenta que:

desaparecieron varias casas editoriales grandes y renombradas de la época yugoslava (por ejemplo BIGZ, Nolit, Narodna knjiga), pero surgieron otras nuevas. Asimismo, el mercado y la situación económica en el país cada vez iban poniendo más en peligro la calidad de las obras traducidas. (Kovačević Petrović 2016: 432)

Por otro lado, la base serbia de datos bibliográficos, COBISS, demuestra que había una variedad de publicaciones de los autores mundialmente conocidos y de los menos presentes en las historias de la literatura hispanoamericana tanto en las décadas de 1970 y de 1980 —durante la época de Yugoslavia— como a partir del año 2000. Según la opinión de Silvia Monrós, la desintegración de Yugoslavia “coincidió con un viraje económico tendente a imponer leyes de mercado que, en una sociedad empobrecida, implicaron el deterioro de la calidad de las traducciones, al tiempo que las nuevas editoriales comenzaron a competir entre sí a partir de la cantidad” (2018). Por su parte, Anđić considera que:

el asesinato oficial y político del serbocroata ha surgido porque permitió el mercado negro de los derechos adquiridos. Por ejemplo, si un editor serbio, croata, bosnio-herzegovino compra el derecho de traducir y publicar un libro para su propio país, es fácil robar una traducción del país vecino y el idioma familiar, adaptarla localmente y poner el nombre de un traductor ficticio. Esto hacía daño a la reputación del editor, despertaba la sospecha de los agentes y atraía conflictos y el ambiente de sospecha en lugar de la cooperación entre los editores. Por cierto, asimismo había casos de compra ocasional de derechos de autor, pero en aquella época los abusos eran más frecuentes. (2018)

El caso más drástico era el de Gabriel García Márquez, que explicaremos más adelante, pero había otros tantos (*Aura* de Carlos Fuentes, dos novelas de Zoé Valdés, etc.) que desgraciadamente arruinaron la reputación de Yugoslavia como un verdadero imperio traductológico según el número de habitantes y de traducciones publicadas.

Novelas cortas del *pre-boom*

Aunque Ernesto Sabato podría pertenecer a varias etapas de la literatura de su continente, su lugar en este grupo fue determinado por la fecha de la publicación de su primera novela, *El túnel* (1948). La primera edición serbo-croata de ese libro se produjo en 1969, gracias a la famosa colección “Palabra y pensamiento” de la casa editorial belgradense RAD. La traducción de Rajna Đurđev registró uno de los tirajes más prestigiosos de los dos países, con seis ediciones en total. La última se realizó en 2004 y constó de 150.000 ejemplares (destinados a la venta en quioscos). Entre tanto, apareció una

nueva traducción, de Slavica Kojić, publicada por la Editorial Plato (2001, 2011, 2017). Es interesante que, de nueve ediciones en total, dos se publicaron en letra latina, y siete en cirílico (los dos alfabetos se siguen utilizando en Serbia).

La única novela de Adolfo Bioy Casares en serbio es *La invención de Morel* (1940), traducida por Aleksandra Mančić y publicada por la RAD belgradense en 1995. La traductora —en aquella época joven profesora de Traducción en el Departamento de Filología Hispánica de Belgrado— destaca que:

La invención de Morel entró en el foco mucho más tarde, ya en la época cuando estudiaba el español y sus literaturas, ya conocía muchas obras y sus autores. Creo que esta novela de Adolfo Bioy Casares no es fácil de sentir, no es fácil de penetrar. Además de las intertextualidades que creaba el autor escribiéndola (el texto es de 1940), el lector puede, y debe, crear las suyas propias, más contemporáneas (2018)

La misma traductora introdujo a Bioy Casares como novelista en la cultura serbia en 1990, gracias a la traducción del libro *Seis problemas para don Isidro Parodi*, escrito en colaboración con Borges.

Cabe decir también que la Casa Editorial Dereta publicó la primera traducción serbia de *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier en 2016 (traducción de Ksenija Šulović, tiraje 1000), que por cierto en este país no se considera una novela corta.

Novelas cortas de los autores del boom

Según Aleksandra Mančić, “hablando de la novela corta hispanoamericana y sus traducciones en Yugoslavia, los años setenta y ochenta del siglo XX ya son una época de pleno desarrollo de la actividad traductora, y de las traducciones de las grandes novelas del así llamado boom” (2018). Por otro lado, Dalibor Soldatić destaca que el así llamado boom de la novela hispanoamericana en Yugoslavia empieza en realidad con la publicación de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez en 1973 y que “el libro pasó inicialmente desapercibido hasta que no fue mencionado por varios críticos y profesores de literatura en una encuesta anual del diario *Politika* de Belgrado como uno de los acontecimientos culturales más importantes del año” (2010: 26). Entre tanto, el traductor y editor Branko Anđić considera que las novelas cortas —*El túnel*, *Crónica de una muerte anunciada*, *El coronel no tiene quien le escriba*, etc. — formaban parte de la “idea de conocer, introducir a los maestros del boom y no de la conciencia de que se trataba de novelas cortas” (2018).

Aleksandra Mančić indica que *Las armas secretas* de Julio Cortázar, en traducción y con el prólogo de Radoje Tatić, de 1969 y en edición de NOLIT en su colección Orfej, dirigida por su legendario editor Zoran Mišić, es donde por primera vez apareció *El Perseguidor*, y destaca la importancia de esa obra en su propia carrera profesional:

Más de treinta años pasaron hasta que yo traduje esta novela corta dentro del marco del proyecto de traducción de cuentos completos de Julio Cortázar. Esta

novela corta, que leí por primera vez en el colegio, era, junto con otros cuentos de Cortázar y Borges, un móvil fuerte para dedicarme al estudio de las letras hispánicas. (2018)

Los finales de los años 70 fueron muy exitosos en cuanto a las novelas latinoamericanas en Yugoslavia: en 1978 se publicó *Aura* de Carlos Fuentes, traducida por el hispanista serbio Branko Anđić, como parte de la “Biblioteka Erotikon” de la casa editorial Prosveta, en aquella época una de las más prestigiosas. La misma traducción dos años después fue publicada en braille, y su tercera edición vino casi dos décadas después, en 1999, de parte de la Editorial Beopolis y sin avisarle al traductor⁴. Es interesante que el primer tiraje fue de 5000 ejemplares, y el último de 300.

Entre los autores de las novelas cortas de la época de la internacionalización de la literatura hispanoamericana, el caso más específico era el de Gabriel García Márquez. El escritor colombiano era uno de los más leídos en Yugoslavia después de la publicación de *El coronel no tiene quien le escriba* en 1978 en Zagreb⁵. La misma traducción, ampliada con *La hojarasca*, se publicó por tres editores yugoslavos (Globus y Prosvjeta de Zagreb, y Svetlost de Sarajevo) en 1985.

Aleksandra Mančić advierte de que:

tampoco se pueden olvidar las traducciones de obras completas de Borges y de García Márquez emprendidas por las editoriales croatas, que leíamos, se entiende, y que formaban parte de nuestras bibliotecas y de nuestras lecturas cotidianas. Así empezó la gran era de las traducciones de la literatura hispanoamericana, con esfuerzo de decenas y decenas de traductores, y un elenco de editores cuidadosos, de los cuales hay que destacar el esfuerzo de Milan Komnenić, editor de la colección Hispanoameričkiroman (Novela hispanoamericana), que reunió seis importantes casas editoriales de Belgrado y Sarajevo. Después, la literatura hispanoamericana se hizo omnipresente, y comparte su destino con las demás literaturas de lenguas mundiales. (2018)

Por otro lado, tras la desintegración de Yugoslavia, Serbia se quedó por dos décadas sin las traducciones de García Márquez, por el problema del plagio de libros, un sistema legal inestable durante el gobierno de Slobodan Milošević y la prohibición de la agencia de Carmen Balcells. La traductora de varias obras de García Márquez, Silvia Monrós, lo explica de la siguiente manera: ya antes de la desaparición de un país prometedor que no pertenecía a ningún bloque “habíase producido un conflicto entre la Agencia Literaria Balcells de Barcelona y la editorial *Dečje novine* de Gornji Milanovac, puesto que las obras de ese autor colombiano se reeditaban sin previo aviso y menos aún permiso”

⁴ La edición belgradense fue la única en el idioma serbo-croata hasta el año 2006, cuando en Croacia apareció el libro *Aura y otros relatos*, editado por Profil Internacional de Zagreb y traducido por Tanja Tribuk y Simona Delić.

⁵ El libro fue traducido por uno de los mejores traductores de la época, Milivoj Telečan, y publicado por la Editorial Znanje de Zagreb. La segunda edición apareció el mismo año; la tercera, en 1979; y la cuarta, en 1982. En 1979 también se publicó la versión en braille, en Belgrado (editor Filip Višnjčić).

(2018). En los años 2000, “por medio de sus contactos deportivos con influyentes barceloneses, el Sr. Branko Bukvić, titular de la editorial Sezam Book de Zrenjanin, consiguió ganarse la confianza de la Sra. Balcells” (Monrós 2018) y se concretó la dinámica del trabajo en torno a la publicación de las traducciones de las novelas de García Márquez.

En cuanto a otra significativa novela corta de García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada* (versión original 1981, traducción de Branko Anđić, editorial Narodna knjiga Belgrado, 1982, tiraje 19.000), tuvo solo tres ediciones en tres décadas: la segunda, de 1996, repetía editorial y traducción; pero la última, de 2011, apareció con la nueva versión de Silvia Monrós Stojaković (editorial Sezam Book, Zrenjanin, tiraje 2000).

Cabe mencionar dos libros de José Donoso exitosos en serbio: uno fue publicado en Yugoslavia, y otro en Serbia. *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (versión original 1980, traducción de Milan Komnenić, editorial Prosveta, Belgrado, 1982, tiraje 20.000) y *Jolie Madame* (versión original 1982, traducción de Nina Marinović, editorial RAD 1997). Las dos forman parte de *Cuarteto para Delfina*.

Novelas cortas del *post-boom*

Se ha de tener en cuenta que después de la explosión de autores latinoamericanos a nivel mundial ocurrió “la dispersión de los protagonistas de esa ola de narración hispanoamericana [...] pero en la época del *post-boom* aparecen nuevos escritores, quienes siguiendo sus propias ideas y necesidades empiezan a crear obras de una expresión literaria diferente” (Dickov 2016: 14).

Entre varias novelas cortas publicadas entre 1975 y 1990, destaca la recepción de *Luna caliente* (1983) de Mempo Giardinelli, que publicó la Editorial Clio en 1994 (el tiraje era de 500 ejemplares) y la volvió a publicar Narodna knjiga en 2002 (en 1000 copias). La traducción de Ljiljana Popović Anđić también se publicó como un folletín en el periódico serbio *Politika*. Su éxito de comunicación con los lectores, según la opinión de Branko Anđić, se basaba en varios aspectos, pero uno de los más significativos, “que fue el motivo principal de su éxito global” (2002: 112), fue la pregunta que Giardinelli planteó con su novela premiada “¿Qué sucedió después?”. Un año después de la publicación de *Luna caliente*, la casa editorial Narodna knjiga publicó su *Décimo infierno* (versión original 1999, traducción serbia de Marija Dragojević 2003, posfacio de Branko Anđić), pero el libro tuvo menor impacto en los lectores, a pesar de tener un tiraje de 1000 ejemplares, bastante alto para aquella época.

La única novela de Jorge Edwards publicada en serbio es *El museo de cera* (versión original 1981, traducción de Sanja Kušanić Babarović, editorial Srpska književna zadruha, Belgrado 2006, tiraje 1000).

La editorial Narodna knjiga de Belgrado también publicó *Ardiente paciencia* del autor chileno del posboom Antonio Skármeta (primera edición 1999; segunda 2002; traducción de Silvia Monrós Stojaković⁶), que, “por suerte, se fue abriendo su propio paso hasta el lector avisado, conquistándolo irreversiblemente” (Monrós 2018).

⁶ En el libro impreso figura de forma incorrecta el nombre de la traductora —Olivera Monrós-Stojaković—, pero en la entrevista que le hicimos a la traductora Silvia Monrós, ella nos confirmó que se

En cuanto al autor chileno Luis Sepúlveda, su primera novela corta publicada en serbio fue *Un viejo que leía novelas de amor* (versión original 1989, traducción de Silvia Monrós Stojaković, editorial DBR International Publishing 1997, tiraje 1000; Verzal Press 1998, tiraje 2000; Paideia 2006, tiraje 2000), tras cuyo éxito la casa editorial Paideia publicó siete novelas cortas suyas: *Mundo del fin del mundo* (versión original 1994, traducción de Aleksandar Grujičić, 1999, tiraje 2000); *Historia de una gaviota y del gato que le enseñó a volar* (versión original 1996, traducción de Aleksandar Grujičić, 1999, 2006, tiraje 2000); *Nombre de torero* (versión original 1994, traducción de Ljiljana Popović Anđić, 2001, tiraje 2000); *Diario de un killer sentimental*; *Yacaré* (versión original 1998, traducción de Biljana Isailović, 2009, tiraje 1000); *Hot Line* (versión original 2002, traducción de Jelena Petrović, 2014, tiraje 3000); *La sombra de lo que fuimos* (versión original 2009, traducción de Jelena Petrović y Jovana Živanović, 2015, tiraje 1500).

Uno de los autores hispanoamericanos más traducidos en la última década —tanto en Serbia como en el resto del mundo— es Roberto Bolaño. La primera novela corta traducida al serbio fue *Estrella distante* (versión original 1996, traducción de Igor Marojević, editorial Svetovi, Novi Sad, 2004, tiraje 1000), seguida por *Nocturno de Chile* (versión original 2000, traducción también de Igor Marojević, editorial Laguna, 2007, tiraje 1500) y ocho años después se publicó *Amuleto* (versión original 1999, traducción de Dušan Vejnović, editorial LOM, Belgrado, 2015, tiraje 1000), que fue la novela corta mejor aceptada por el público y la crítica y, además, premiada como mejor traducción del español por parte de la Asociación de los Traductores Literarios Serbios. Hay que destacar que la revista de literatura y teoría *POLJA* de Novi Sad hizo un homenaje a Roberto Bolaño en 2017, publicando un número especial⁷ de 500 páginas dedicado al escritor chileno, con una variedad de textos tanto de Bolaño como de otros autores latinoamericanos, españoles, serbios que reflexionaron sobre su vida y obra.

Las primeras versiones serbias de la obra del escritor colombiano Álvaro Mutis se publicaron por la joven casa editorial IPC Media en 2017. Todas sus novelas cortas sobre su personaje más famoso se reunieron en un volumen de *Empresas y Tribulaciones de Maqroll el Gaviero* de 797 páginas (tiraje 1000), primer libro de Mutis publicado en Serbia. Los traductores de esas novelas cortas son dos croatas con una impresionante bibliografía de traducciones, Milivoj Telečan y Tanja Tarbuk, y dos traductoras serbias, Dragana Bajić y Bojana Kovačević Petrović.

Autores actuales

En cuanto a la situación editorial actual, Branko Anđić considera que en toda la región la política editorial está demasiado condicionada por las subvenciones de varios países que fomentan la traducción de sus autores, y, por consecuencia, “los autores de países latinoamericanos más pequeños y económicamente no disponibles a subvencionar las traducciones se quedan en la sombra de los primeros, salvo si se trata de los *bestsellers*

trataba de un error grave que la editorial nunca corrigió, a pesar de prometer “colocar una pegatina en la contraportada” (2018) con el nombre corregido.

⁷ Véase: <http://polja.rs/2017/504/> [23/09/2018]

cuyo éxito en venta es garantizado” (2018). A pesar de eso, en la última década se publicó una decena de libros importantes —incluidas varias novelas cortas—. La editorial Laguna publicó *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya (versión original 2004, traducción de Ljiljana Popović Anđić 2013, tiraje 2000); la editorial Agora editó la primera traducción de César Aira al serbio, *Un episodio en la vida del pintor viajero* (versión original 2000, traducción de Bojana Kovačević Petrović 2017, tiraje 1000) —que resultó un éxito en la compra pública de libros para bibliotecas⁸ con 223 ejemplares vendidos—; y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin (versión original 2015, traducción de Ljiljana Popović Anđić y Branko Anđić 2017, editorial Agora, tiraje 1000).

Otro autor actual, el argentino Guillermo Martínez, es uno de los más traducidos al serbio. Su novela *Acerca de Roderer* fue publicada en Serbia en 1995 (traducción de Duško Vrtunski, editores Svetovi de Novi Sad y Kraj Beline de Apatin, tiraje desconocido) y además se trata de la primera traducción de ese autor a un idioma extranjero, propiciada gracias a su amistad con el escritor y matemático serbio Vladimir Tasić, colega de Martínez en la Universidad de Oxford. Hay que tener en cuenta que Branko Anđić y su esposa y colega, la traductora Ljiljana Popović Anđić, conocieron en Argentina a Guillermo Martínez a través de Mempo Giardinelli, “quien profetizó su gloria después de *Roderer*” (Anđić 2018). Fruto de esa amistad, se publicó en serbio *La mujer del maestro* (versión original 1998, traducción de Ljiljana Popović Anđić, editorial Svetovi, Novi Sad, tiraje desconocido), solo dos años después de la versión original⁹. Además, Guillermo Martínez estuvo en Serbia dos veces, en 2015 (como invitado de la Embajada Argentina de Belgrado) y 2016 (en el Festival de Prosa de Novi Sad).

Una de las dos escritoras en esta lista de autores es la cubana con residencia permanente en París Zoé Valdés, cuya novela más internacional, *La nada cotidiana* (versión original 1995), fue traducida por Aleksandar y Mirjana Grujić y publicada por Paideia en 1999 (tiraje 2000). Otro libro de la misma autora que causó un gran impacto es su novela corta *La hija del embajador* (versión original 1995, traducción de Bojana Kovačević Petrović, edición de KCNS, 2013, tiraje 200). En total se han publicado seis obras de Zoé Valdés en el idioma serbio y ella estuvo en Serbia en tres ocasiones.

Entre las novelas cortas de los autores actuales cabe destacar *Los nombres del aire* de Alberto Ruy Sánchez (versión original 1987, traducción de Aleksandra Mačkić, edición de Narodna knjiga, Belgrado 2005, tiraje 1000) y dos novelas de Horacio Castellanos Moya: *El Asco* (versión original 1997, traducción de Marija Zurnić, editorial Puna Kuća, 2005, tiraje 1000) e *Insensatez* (versión original 2004, trad. de Ljiljana Popović Anđić, editorial Laguna, 2013, tiraje 2000). *Insensatez* es de hecho la novela corta con mejor recepción de la biblioteca editorial “Bolero” (Laguna), dedicada a la literatura hispanoamericana contemporánea.

⁸ En Serbia, todos los años los bibliotecarios escogen, entre los libros ofrecidos por las casas editoriales, las publicaciones que consideran adecuadas para sus bibliotecas, y esos libros los compra el Estado para sus instituciones.

⁹ En los años posteriores se publicaron otras novelas de Martínez: *Crímenes imperceptibles* (traducción de Dalibor Soldatić, edición de Laguna, 2005, v. o. 2003) y *La muerte lenta de Luciana B.* (traducción de Ljiljana Popović Anđić, edición de Laguna, 2008, v. o. 2007).

Conclusiones

La recepción de la novela corta hispanoamericana en Serbia ha tenido varios aspectos. Primero, y debido a la desintegración de Yugoslavia, se puede indicar, por un lado, la recepción de esos libros en la época de Yugoslavia (desde los años 1930 hasta 1990) y, por otro lado, en la de Serbia (desde 1991 hasta hoy). Hay que tener en cuenta que la novela corta (*nouvelle*) ha sido un género significativo en América Latina desde hace cien años y sigue siéndolo. Entre los autores cuyas obras hemos mencionado en este artículo figuran solo dos mujeres (la cubana Zoé Valdés y la argentina Samanta Schweblin). En segundo lugar, lo que ha mostrado nuestra investigación es el hecho de que muchas obras se publicaron en serbio muy poco tiempo después de la edición original—gracias a contactos directos y al interés de traductores y editores en su publicación—. En cuanto al número de publicaciones de novelas cortas, el autor más traducido es Luis Sepúlveda (con ocho obras). Asimismo, la mayoría de los libros mencionados fueron traducidos por Ljiljana Popović Anđić.

Teniendo en cuenta el número de libros, traducciones y ediciones, se puede decir que en Yugoslavia y Serbia ha habido un gran interés en la novela corta hispanoamericana.

Bibliografía

- ANĐIĆ, Branko. “Slučaj baštovana Đardineliya: borba protiv amnezije”. *Vreli mesec*. Beograd: Narodna knjiga, 2002. 103-113.
- . Entrevista inédita, llevada a cabo por Bojana Kovačević Petrović a propósito de la investigación, en Belgrado en septiembre de 2018.
- DICKOV, Vesna. *Hispanoamerička književnost. Od postmodernizma do postbuma*. Beograd: Filološki fakultet, 2016.
- KOVAČEVIĆ PETROVIĆ, Bojana. “Discurso oral y discurso escrito en la traducción literaria del español al serbio y del serbio al español”. *Estudios hispánicos en la cultura y la ciencia serbia. Actas de la Primera conferencia nacional de hispanistas serbios*. Kragujevac: FILUM, 2016. 427-440.
- MANČIĆ, Aleksandra. Entrevista inédita, llevada a cabo por Bojana Kovačević Petrović a propósito de la investigación, llevada a cabo por correo electrónico en septiembre de 2018.
- MONROS STOJAKOVIĆ, Silvia. Entrevista inédita, llevada a cabo por Bojana Kovačević Petrović a propósito de la investigación, llevada a cabo por correo electrónico en septiembre de 2018.
- SOLDATIĆ, Dalibor. “Las literaturas hispánicas en Serbia”. *Colindancias* 1 (2010): 21-28.
- SOLDATIĆ, Dalibor y Željko Donić. *Svet hispanistike*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2011.

Anastasi Prodani

Universidad de Tirana

La recepción y política editorial de las traducciones de las novelas cortas de Latinoamérica al albanés

The Reception and Editorial Policy of Latin American Short Novel Translations into Albanian

Recibido: 08.11.2018 / Aceptado: 16.12.2018

Resumen: El presente artículo ofrece un recorrido por las novelas cortas latinoamericanas publicadas en albanés, pero únicamente en libros, no en periódicos o revistas literarias, ya sea en Albania o en Kosovo, antes y después del cambio político de principios de los años noventa. Al mismo tiempo, se propone incidir en los aspectos más destacados que han venido jalonando la recepción de estas novelas cortas en el ámbito albanés.

Palabras claves: recepción, novela corta, latinoamericana, política editorial

Abstract: This paper offers a panorama of the Latin American short novels published in Albanian, but only in books, not in newspapers or literary magazines, either in Albania or in Kosovo, before and after the political change in the early 1990s. At the same time, it emphasizes the most outstanding aspects that have marked the reception of these short novels within the Albanian context.

Keywords: literature reception, short novel, Latin American, editorial policy.

Introducción

El presente artículo ofrece un panorama de las coincidencias entre la literatura latinoamericana y los libros traducidos al albanés, ya sea en Albania o en Kosovo, antes y después de los cambios políticos acaecidos a principios de la década de 1990. Trataremos

de presentar un recorrido bibliográfico de las traducciones de la novela corta latinoamericana y sobre todo la relacionada con el *boom* latinoamericano.

Este empeño se inició hace más de diez años, antes de la apertura del Departamento de Español en la Universidad de Tirana, con los estudiantes de ELE, en el año académico 2006, para conocer el estado de la cuestión y poder identificar lagunas y llenar huecos. En horas extracurriculares un grupo de investigación conformado por los mejores estudiantes realizó un trabajo de campo en busca de títulos de la literatura hispánica traducidos al albanés. Los estudiantes consultaron los ficheros de las bibliotecas de la Facultad de Filología e Historia, la Biblioteca Nacional y la del Instituto de Educación Secundaria de perfil lingüístico “Asim Vokshi”, junto con las librerías de viejo. Al final del curso académico prepararon una lista preliminar de títulos y referencias sobre la literatura hispánica traducida al albanés. Con la llegada de los dos primeros lectores españoles al departamento (2007-2008) y bajo la tutoría de Isabel Leal Valladares se desarrolló otro pequeño trabajo de investigación en torno a los libros escritos en español y traducidos al albanés que los alumnos podían encontrar en la biblioteca de la Facultad. Para acercar esta literatura a los estudiantes y despertar su interés, se pensó en relacionar su memoria icónica y su episódica semántica, tanto así que el trabajo colectivo se llegó a plasmar en una exposición fotográfica de las portadas de esos libros, que aún hoy sigue parcialmente expuesta en el Instituto de perfil lingüístico “Asim Vokshi”.

Más tarde, con la iniciativa de Isabel Leal Valladares y Mario García Moreno, en la Casa de España en Tirana, en 2012, un puñado de jóvenes albaneses que tenían en común su interés por la lengua española, llamado *Los traductores salvajes*, publicaron una antología bilingüe de diez microcuentos. Entre los autores latinoamericanos aparecen Enrique Anderson Imbert (Argentina), Augusto Monterroso (Guatemala-México), Alejandro Jodorowsky (Chile) y José Leandro Urbina (Chile) (2012: 6-8).

Al mismo tiempo, con la apertura del Departamento de Español a principios de 2009 iban a ser los profesores de perfil literario del departamento quienes se dedicarían a la investigación. Entre ellos es necesario destacar a la profesora Admira Nushi, especializada en la recepción de las letras hispánicas en el espacio albanés que, además, centró su doctorado en la obra de Cervantes con la tesis doctoral *Don Quijote, ese gran perdedor*, en la cual se detiene a analizar la recepción literaria y especialmente la recepción del *Quijote* en el ámbito albanés. También hay que destacar la labor de la profesora Majlinda Abdiu, que realizó para su tesis doctoral un estudio comparativo sobre García Márquez y Mitrush Kuteli, y a la profesora Flavia Kaba, que redactó su tesis sobre las *Aplicaciones estilísticas en los textos literarios. La obra de Isabel Allende*.

En lo que respecta al grado de *Lengua, Literatura y Civilización Hispánica*, se llevó a cabo una revisión del currículum hace un par de años y se decidió la introducción de un cuatrimestre de literatura latinoamericana, como asignatura especializada, que ya ha empezado a impartirse. Además, este año, fruto del esfuerzo de toda la facultad, han comenzado los estudios de máster en *Traducción e Interpretación* dentro de los cuales la traducción literaria, concretamente la de novelas latinoamericanas, ocupa un lugar especial.

I. La casa editora del libro de propaganda política 8 Nëntori¹, segunda universidad de los traductores albaneses durante los últimos 20 años del régimen totalitario.

Consideramos imprescindible detenernos en primer lugar en explicar cómo se realizó la formación de los traductores al albanés durante el régimen totalitario, especialmente durante sus últimos veinte años, para ver la trayectoria de las traducciones hasta el presente. Es preciso mencionar que la Universidad de Tirana, la única del país en aquel tiempo, se abrió en 1957. En ese momento contaba con departamentos de ruso, inglés y francés y el Departamento de Español se abriría unos cincuenta años más tarde, en 2009. En 1956 se creó un instituto dedicado exclusivamente a la Historia del Partido del Trabajo de Albania, que en el año 1966 adoptó el nombre de Instituto de Estudios Marxista-Leninistas (Prodani 2011: 5). Durante el régimen de Enver Hoxha los profesionales del español se contaban con los dedos de una mano: parte de ellos se había formado en los años sesenta en Cuba y hubo una segunda generación que tuvo una formación académica en la República Popular China, donde estudiaron español en los ochenta. Tras la formación académica en esos países, empezaron a trabajar en la casa editora del libro de propaganda política 8 Nëntori y en la Agencia Telegráfica Albanesa (ATA). Otros traductores aprendieron español por medio de las clases que les impartían los militantes de los partidos marxista-leninistas tanto de España como de América Latina, invitados a Albania por el Partido del Trabajo de Albania (PTA). Los hispanohablantes marxista-leninistas, que se iban turnando, permanecían en Albania tres o cuatro años y trabajaban bien en la casa editora 8 Nëntori, bien en Radio Tirana o en el Instituto de Lenguas Extranjeras. Parte de estos traductores iban a ejercer en el futuro como profesores de español en la Universidad de Tirana, antes de la caída del comunismo, impartiendo clases a un grupo restringido de estudiantes, unos 35 o 40 en total, que estudiaban filología albanesa o historia, aparte de español. Con la apertura del departamento, los mismos traductores y profesores iban a ser los que contribuirían a la formación de la nueva generación de hispanohablantes.

Según refiere Eshref Ymeri en su libro *Përkthimi, një histori pasioni* (*La traducción, una historia de pasión*), en aquella época, la segunda universidad para los traductores albaneses, no solamente de español sino de otras lenguas extranjeras, la constituiría la labor desarrollada durante años en la casa editora del libro de propaganda política 8 Nëntori, fundada en 1973. En la casa editora 8 Nëntori se creó y consolidó un departamento llamado “La editorial en lengua extranjera”, compuesto por ocho sectores: ruso, inglés, francés, alemán, español, italiano, griego y árabe, donde se traducían las obras escogidas de Enver Hoxha y de otros dirigentes del PTA. Entre 1968 y 1990 se tradujeron 71 volúmenes (Ymeri 2015). Se tradujeron también informes de los congresos del PTA y folletos propagandísticos. Estos traductores traducían también, de forma remunerada, a escritores albaneses como Ismail Kadaré, Dritero Agolli, etc., o literatura infantil a diversas lenguas extranjeras para la otra editorial, Naim Frashëri, especializada en el libro artístico.

¹ 8 Nëntori: 8 de noviembre, fecha en la que en 1941 se fundó el Partido Comunista Albanés, después Partido del Trabajo de Albania (PTA).

En el sector de español los traductores fueron Leo Praela, Kristofor Ndreu, Skënder Vuçini, Mira Meksi, Çezar Augusto (marxista-leninista peruano), Fatmir Xhaferi, Taksim Kokona e Ivzi Koçi, colaborador a tiempo parcial (2015: 287). Según Eshref Ymeri, que era entonces el responsable del departamento de lenguas extranjeras, se calcula que las traducciones a las lenguas extranjeras mencionadas alcanzaron un total de 200 mil páginas (2015: 290). En el sector de español trabajaban también los “camaradas” marxista-leninistas llegados de América Latina o España. Los segundos eran del FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriota) y militaban en el Partido Comunista de España (marxista-leninista). Entre estos españoles cabe distinguir a Ramón Sánchez Lizarralde (*Karlos*, por su nombre de guerra en Albania), quien a su regreso a España en 1984 continuó su trabajo de traducción y fue el primer traductor al español de literatura albanesa, especialmente de Ismail Kadaré, el único autor albanés galardonado con el Premio Príncipe de Asturias. Cabe citar además como traductores de literatura albanesa al español a Jesús Hernández (*Andreu*, por su nombre de guerra) y a María Rocés (*Carmen*, por su nombre de guerra). Esta última, tras pasar cuatro años en Albania, continúa actualmente, tras la muerte en 2011 de su compañero Lizarralde, el trabajo de traducción de la obra de Ismail Kadaré, Fatos Kongoli, Bashkim Shehu y Namik Dokle, y es hoy, que se sepa, la única traductora literaria del albanés al español.

Hasta principios de los setenta la mayoría de las traducciones lo eran de la literatura rusa, de autores como Chéjov, Tolstoi, Pushkin, Gógol, etc., pero tras la ruptura del régimen albanés con la Unión Soviética y el Pacto de Varsovia en los sesenta aumentaron las traducciones de autores de Occidente, ampliándose así la gama de textos vertidos al albanés, aunque continuaron traduciéndose obras de la literatura rusa consideradas “artísticas” y no políticas. En una entrevista a Bashkim Gjergji, ex corrector de estilo de la casa editora 8 Nëntori en los ochenta y catedrático de teoría de la comunicación y de ética profesional periodística, este afirmó que en la casa editora 8 Nëntori los únicos textos filosóficos y políticos que se permitían y al estudio de los cuales se dedicaba todo un departamento eran las obras de Marx, Engels, Lenin y Stalin. Este departamento se llamaba “el departamento de los clásicos” (13 de agosto de 2018).

Respecto a las traducciones de literatura española, y principalmente de literatura latinoamericana, las ediciones eran escasas y no se hacían desde la obra original; en su mayoría eran traducciones realizadas por conocidos escritores albaneses que dominaban el ruso o el francés, o por otros traductores de ruso, francés, italiano, alemán o serbocroata. Es en los años 1980 cuando aparecen unos jóvenes traductores capaces de verter obras de la literatura latinoamericana desde el original. Destacan entre ellos Aurel Plasari y Mira Meksi, y nada más empezar la década de los noventa otros nombres se incluirán en la lista de traductores al albanés.

Así, sorprende el hecho de que unos países o bloques de países que nunca en su recorrido histórico anterior habían tenido puntos de contacto establezcan relaciones y las intensifiquen durante la Guerra Fría. Esta constatación requeriría otro trabajo de investigación para ver más detalladamente y en base a documentos de archivo los contactos institucionales y la política editorial durante el periodo de Enver Hoxha.

II. Recorrido de la literatura latinoamericana traducida al albanés

Hemos compilado la totalidad de títulos de novela corta latinoamericana traducidos al albanés y publicados en volúmenes independientes, y no en periódicos o revistas literarias, e iremos desgranándolos país por país a continuación.

En este recorrido de la novela corta latinoamericana traducida al albanés aparecerán otras referencias de interés bibliográfico junto a los nombres de los autores y de los traductores. Para crear un panorama más completo, de cuando en cuando mencionaremos otras publicaciones que, aunque no pertenezcan al género de la novela corta, objeto de estudio de nuestra investigación, consideramos asimismo de interés. Así, por ejemplo, es reseñable el hecho de que el primer libro de la literatura latinoamericana traducido al albanés se publicara en 1958. Se trata de un libro de poemas de Pablo Neruda titulado *Zgjobu druvar! Dhe poema të tjera (Que despierte el leñador y otros poemas)*, de 81 páginas, publicado por la editorial literaria Naim Frashëri (la única estatal en Albania hasta 1990, situada en el mismo edificio que la casa editora del libro de propaganda política 8 Nëntori) y traducido por el gran escritor albanés Mitrush Kuteli. Este libro probablemente vio la luz gracias al *sagrado estatus* de que gozaba Neruda, reconocido como gran poeta comunista.

También en 1958 aparece un volumen de cuentos y relatos de 364 páginas, preparado por un grupo de intelectuales entre los que destaca el escritor albanés Nasho Jorgaqi. Se trata de una colección de diversos autores de la literatura universal, y el escritor latinoamericano Miguel Ángel Asturias es uno de ellos, probablemente incluido en la lista gracias a su ideología comunista, según indica María García Moreno en un interesante estudio sobre las motivaciones que movían a la elección de tal o cual obra (2012: 6). En el artículo de Albana Sala “Për latinët dhe demonët si ata” (“De los latinos y los demonios como ellos”) se lee que en el año 1982 se publica por vez primera una novela corta completa de Gabriel García Márquez en la revista literaria *Nëntori (Noviembre)*, revista mensual literaria, artística, social y política, órgano de la Liga de Escritores y Artistas de Albania durante el régimen comunista, “iniciando así la publicación en albanés de la primera obra del realismo mágico” (2000: 46). La referida novela, *Crónica de una muerte anunciada*, fue traducida por Aurel Plasari, conecedor de la novedad literaria a través de la llegada a la Liga de Escritores y Artistas de Albania, en el otoño de 1982, de la revista rusa *Literatura extranjera*. El traductor, incitado también por una charla mantenida con el escritor albanés Ismail Kadaré, inició la traducción de la obra del escritor colombiano y, en concreto, de esta novela corta, que se publicó cuatro años después, en 1986, junto con otras tres novelas cortas del autor. La edición corrió a cargo de la misma editorial literaria estatal Naim Frashëri con una tirada de 20.000 ejemplares. También en este caso la justificación era ideológica: el autor fue presentado al público albanés como un autor revolucionario, antiimperialista, que provenía de los países pobres latinoamericanos. Dalan Shaplllo, escritor y crítico literario albanés, escribiría al final de su introducción a la novela que “es una obra fatalista, pero [...] es una obra maestra” (Sala 2000: 46). En la reseña de 1987 “Edición digna de la obra del famoso escritor”, publicada en el diario *Drita*, Piro Misha, traductor, periodista y crítico literario, compara a García Márquez

con otros destacados autores mundialmente famosos y se refiere a su estilo y a su generación, la generación del *boom*, mencionando también a otros autores latinoamericanos. Este crítico analiza igualmente sus cuatro novelas publicadas y la excelente traducción de Aurel Plasari (1987: 14-16).

Ya en la democracia, en 1991, la misma editorial publicó *El amor en los tiempos del cólera*, novela traducida por Mira Meksi, con una primera edición de 30.000 ejemplares, que como veremos a continuación es una cifra muy alta respecto a la tirada de los libros publicados durante los últimos 28 años. En la prensa albanesa (en varias ocasiones: *Albania*, 5 de julio 2001: 10; *Shqip* n° 280, 10 de octubre de 2009: 27; *Shekulli*, 10 de enero de 2009: 24), la traductora contó cómo conoció personalmente al autor y se hizo eco de las reseñas de críticos extranjeros sobre las obras del autor latinoamericano. Merece una consideración especial la tirada en que se publicó el libro, bastante alta en aquel tiempo, sobre todo si la comparamos con las tiradas de la actualidad. Hoy, la tirada habitual de una obra de cuyo éxito los editores no están seguros es de 400-500 ejemplares, y la de 3.000 ejemplares se considera el máximo.

Si hablamos de la novela traducida al albanés no podemos dejar de mencionar las obras traducidas y publicadas pero fuera de Albania, o sea las obras publicadas por la editorial Rilindja, en Prishtina, Kosovo, que fue provincia autónoma de Yugoslavia hasta el año 1981. Es posible que estas obras fueran traducidas del serbocroata. En la mayoría de los casos la editorial Rilindja precedía a las ediciones albanesas, ya que en Yugoslavia el corsé ideológico era menos severo. Así, en Kosovo ve la luz en 1978 la novela *Cien años de soledad*, traducida por Ramadan Kelmendi, y en 1980 sale una segunda edición en la versión de Sabri Hamiti. La primera edición de la novela corta *Crónica de una muerte anunciada* también lleva el sello de la editorial Rilindja y se publicó en 1983.

A continuación se recogerán los títulos de las novelas cortas latinoamericanas traducidas al albanés antes y después de los años noventa. Siguiendo el orden alfabético, comenzamos por la literatura argentina. Entre los autores destaca Ernesto Sabato. Su novela corta *El túnel* ha sido publicada en cuatro ocasiones, dos en Albania y otras dos en Kosovo. En 1981 fue traducida por Jak Mita, revisada por el gran poeta de Kosovo, Ali Podrimja, y publicada en Prishtina, Kosovo, por la editorial Rilindja. Esta novela ha sido traducida de nuevo en Albania desde el original por Mira Meksi y la ha reeditado en tres ocasiones la editorial Onufri (1997, 2000 y 2004), con revisión de la catedrática Saverina Pasho. *El túnel* se reeditó con ocasión de la visita de Ernesto Sabato a Albania cuando se le otorgó el Galardón Literario Internacional “Kadaré”, de la Fundación Cultural “Velija”. En 2018 la editorial Pema, de Kosovo, publicó otra edición en la traducción de Fatbardha Statovci, al respecto de la cual existe en este momento una controversia sobre los derechos de autor. En la prensa albanesa Sabato siempre ha gozado de renombre y se han remarcado sus raíces albano-arbëreshe. El autor, durante su visita a Albania, comentó: “Me siento muy emocionado y pienso en mi madre, que era mitad albanesa y mitad italiana. Recuerdo su fuerza y tenacidad y pienso que tenía la misma sangre que este pueblo que nunca ha renunciado a su personalidad” (*La Nación* 1996).

A pesar de que Borges no se incluyó en el listado de autores de novela corta, pues su obra se centra básicamente en el cuento, no podemos dejar de citarle entre los escritores argentinos más traducidos. Es por ello que mencionamos el hecho de que haya 17 títulos suyos en albanés (cuentos, poesía, ensayos, entrevistas, charlas), bien traducidos del original, bien a partir del francés o de otras lenguas, y cabe destacar que del total mencionado, dieciséis títulos fueron publicados después del año 2000; únicamente el libro de cuentos *El inmortal* se publicó en Kosovo antes de la desintegración del espacio comunista, en 1981.

Lo mismo sucede con Julio Cortázar, del cual encontramos dos colecciones de cuentos traducidas al albanés: *Las armas secretas*, en 1999, y *La autopista del sur*, publicada por vez primera en 1988, dos años antes de la caída del régimen comunista albanés y por la misma editorial estatal Naim Frashëri. La traducción del original es de Aurel Plasari. Existe además otra edición de 1989 en Kosovo.

Otros títulos de novela corta traducidos al albanés son:

- Schweblin, Samanta. *Largësi shpëtimi*; traducción de Erion Karabolli; revisión de estilo de Kadrie Dedja. Tiranë: Onufri, 2017, 128 págs. Tít. original: *Distancia de rescate*.
- Livraga, Jorge Ángel. *Alkimisti: në gjurmët e Xhordano Brunës*; traducción de Irdis Domnori; revisión de Lisian Roseni. Tiranë: Edlora, 2017, 200 págs. Tít. original: *El alquimista. Tras la imagen de Giordano Bruno*.
- Livraga, Jorge Ángel. *Qeni Moasi*; traducción de Irdis Domnori; revisión de Andi Kurti y Silvana Rusi. Tiranë: Eldora, 2017, 100 págs. Tít. original: *Möassy, el perro*.

Entre los traductores de literatura argentina destacan los Karabolli, buenos conocedores del español y buenos traductores, gracias a los cuales han sido traducidas muchas obras del original.

De la literatura boliviana ha sido traducido un autor, Jesús Lara Janakuna, aunque no sea específicamente autor de novela corta. Entre los autores dominicanos hay una traducción de poesía escogida de José Acosta, y otra de la novela de Julia Álvarez *En el tiempo de mariposas*, pero en lo relativo a novela corta solo aparece un autor, Marcio Veloz Maggiolo, con dos publicaciones en 2006 y 2008:

- Veloz Maggiolo, Marcio. *Merengueroja ose Njeriu me fizarmonikë*; traducción del francés de Nonda Varfi; revisión de estilo de Viktor Z. Bakillari. Tiranë: Albatros, 2006, 122 págs. Tít. original: *L'homme à l'accordéon*.
- Este libro aparece también en otra edición: *Pela e gjelbër* / Marcel Ayme. *Merengueroja ose Njeriu me fizarmonikë* / Marcio Veloz Maggiolo, 2008, 407 págs.

De la literatura hondureña tenemos la novela de Ramón Amaya Amador *Operación Gorila*, editada por la misma Naim Frashëri en 1974. La razón de la publicación

de esta obra menor es también ideológica, ya que denuncia el intervencionismo de los Estados Unidos en los países de América Latina.

Entre los autores más traducidos de la literatura chilena aparece Isabel Allende con 14 títulos entre novelas, libros de cuentos y novelas cortas, seis de los cuales han sido publicados por la editorial Dudaj, y el poeta Pablo Neruda con siete volúmenes de poesía. La mayoría de las traducciones no son del original. La primera edición de *La casa de los espíritus* la publicó la editorial estatal Naim Frashëri en 1989 en la traducción del francés de Viktor Kalemí y era la segunda obra calificada como perteneciente al realismo mágico que se publicaba en Albania; se publicó en una tirada de 25.000 ejemplares (Sala 2000: 48). Cuando se publicó el libro, entre los estudiantes de la Facultad de Filología se comentaba que a ellos les recordaba, de cierto modo, la atmósfera de García Márquez.

En concreto, entre las novelas cortas encontramos:

- Allende, Isabel. *Vendi im i imagjinuar*; traducción de Adrian Beshaj; revisión de estilo de Rudina Çupi. Tiranë: Dudaj, 2017, 180 págs. Tít. original: *Mi país inventado*.

Destaca la traducción de *El socio* de Jenaro Prieto, la novela más famosa del escritor chileno y libro de lectura obligatoria en la escuela chilena. Fue publicada en los años del totalitarismo, en 1975.

Otro autor chileno, Luis Sepúlveda, cuenta en albanés con tres novelas cortas, mientras que Antonio Skármeta tiene una. Por su parte, Roberto Bolaño tiene traducidas al albanés dos novelas cortas:

- Sepúlveda, Luis. *Ditari i një vrasësi sentimental*; traducción de Arian Lako; revisión de estilo de Ilirjana Stringa. Tiranë: Korbi, 1999, 72 págs. Tít. original: *Diario de un killer sentimental*.
- Sepúlveda, Luis. *Plaku që lexonte romane dashurie*; traducción del francés de Luan Canaj; revisión de Korab Hoxha. Tiranë: Mësonjëtorja e parë, 2000, 158 págs. Tít. original: *Un viejo que leía novelas de amor*.
- Sepúlveda, Luis. *Historia e një pulëbardhe dhe e maçokut që e mësoi të fluturonte*; traducción del francés por Shezai Rrokaj; revisión de Korab Hoxha. Tiranë: Mësonjëtorja e parë, 2001, 128 págs. Tít. original: *Historia de una gaviota y del gato que le enseñó a volar*. Hay otra publicación de esta última obra en 2016.
- Sepúlveda, Luis. *Historia e një pulëbardhe dhe e maçokut që e mësoi të fluturonte*; traducción de Liviana Kora; revisión de estilo de Rudina Çupi. Tiranë: Fjala, 2016, 118 págs. Con ilustraciones. Tít. original: *Historia de una gaviota y del gato que le enseñó a volar*.
- Skármeta, Antonio. *Postieri i Nerudës*; traducción de Rifat Ismaili; revisión de estilo de Silvana Leka. Tiranë: Ideart, 2003, 142 págs. Tít. original: *El cartero de Neruda*.

- Bolaño, Roberto. *Ylli i largët*; traducción del original de Edlira Hoxholli; revisión de estilo de Bashkim Shehu. Tiranë: Toena, 2010, 151 págs. Tít. original: *Estrella distante*.
- Bolaño, Roberto. *Nokturme e Kilit*; traducción del original de Edlira Hoxholli y Bashkim Shehu; revisión de estilo de Bashkim Shehu. Tiranë: Toena, 2011, 160 págs. Tít. original: *Nocturno de Chile*.

Entre los escritores colombianos distinguimos a Gabriel García Márquez con 28 títulos en total. Entre las traducciones de sus novelas cortas, las vertidas desde el original son las dos que tradujo Mira Meksi y las cuatro traducidas por el crítico literario Aurel Plasari, con varias reediciones de *Crónica de una muerte anunciada* y un par de reediciones de *El coronel no tiene quien le escriba*. Más detalladamente:

- García Márquez, Gabriel. *Gjethurinat. Kolonelit s'ka kush t'i shkruajë. Një histori me paskuinë. Kronikë e një vdekje të paralajmëruar*; traducción del original de Aurel Plasari; revisión de estilo de Tomi Melka. Tiranë: Naim Frashëri, 1986, 513 págs. Títulos originales: *La hojarasca*; *El coronel no tiene quien le escriba*; *Crónica de una muerte anunciada*.
- García Márquez, Gabriel. *Kronika e një vdekjeje të paralajmëruar*; traducción del original de Veton Surroi; revisión de estilo de Ali Podrimja. Prishtinë: Rilindja, 1983, 102 págs. Tít. original: *Crónica de una muerte anunciada*.
- García Márquez, Gabriel. *Kronikë e një vdekje të paralajmëruar*; traducción del original de Aurel Plasari. Tiranë: Phoenix, 1998, 130 págs. Tít. original: *Crónica de una muerte anunciada*.
- García Márquez, Gabriel. *Për dashurinë dhe demonë të tjerë*; traducción del escritor Nasi Lera; revisión de estilo de Nexhat Myftiu. Tiranë: Dituria, 1999, 144 págs. Tít. original: *Del amor y otros demonios*.
- García Márquez, Gabriel. *Erëndira: historia e trishtë dhe e pabesueshme e Erëndirës së çiltër dhe e gjysbes së saj të pashpirt*; traducción de Arian Lleshi; revisión de estilo de Faruk Myrtaj. Tiranë: Uegen, 2000, 199 págs. Tít. original: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*.
- García Márquez, Gabriel. *I mbyturi*; traducción del original de Kristofor Ndreu; revisión de estilo Arian Leka. Tiranë: A-B Horizont, 2001, 159 págs. Tít. original: *Relato de un naufrago*.
- García Márquez, Gabriel. *Ora e ligë*; traducción de Doriana Ndoi; revisión de estilo de Marie Mato. Tiranë: Uegen, 2001, 210 págs. Tít. original: *La mala hora*.
- García Márquez, Gabriel. *Kallëzimet e një anijehumburi*; traducción de Shpëtim Doda; revisión de estilo de Mira Meksi. Tiranë: Ideart, 2003, 143 págs. Tít. original: *Relato de un naufrago*.
- García Márquez, Gabriel. *Kujtim kurvash të trishta*; traducción de Mira Meksi; Tiranë: Onufri, 2017, 102 págs.; nueva traducción, pues en 2005 se había

- publicado con la revisión de estilo de Arian Leka y de Ilir Sofroni en Tiranë: revista *Mebr Licht!*, 2005, 111 págs. Tít. original: *Memoria de mis putas tristes*.
- García Márquez, Gabriel. *Kronikë e një vdekjeje të paralajmëruar*, traducción de Aurel Plasari. Tiranë: ABC, 2007, 96 págs. Tít. original: *Crónica de una muerte anunciada*.
 - García Márquez, Gabriel. *Kolonelit s'ka kush t'i shkruajë*, traducción de Aurel Plasari. Tiranë: ABC, 2007, 74 págs. Tít. original: *El coronel no tiene quien le escriba*.

De la literatura costarricense hay una novela publicada en 1971 por Carlos Luis Fallas, un clásico de la literatura de Costa Rica y la obra más importante de este autor, que fue traducida porque denuncia las injusticias sociales y las malas condiciones laborales de los trabajadores en una empresa norteamericana. Una razón más de la publicación de su obra fue que el autor estaba adherido al Partido Comunista costarricense.

- Fallas, Carlos Luis. *Në hijen e bananeve*; traducción de Sotir Caci. Tiranë: Naim Frashëri, 1971, 161 págs. Tít. original: *A la sombra del banano*. Se incluye en *Mamita Yunai*, es su segunda parte, pero se puede leer independientemente.

La literatura cubana está representada por tres autores:

- Carpentier, Alejo. *Koncert Barok*; traducción de Lavdimir Marku. Tiranë: Ombrava GVG, 2005, 100 págs. Tít. original: *Concierto barroco*.
- Rosales, Guillermo. *Engjëlli im*; traducción de Urim Nerguti; revisión de estilo de Jerina Zaloshnja. Tiranë: Tirana Times, [2009], 87 págs. Tít. original: *La casa de los naufragos (boarding home)*.
- Soler Puig, José. *Bertilon, 166*. Tiranë: Naim Frashëri, 1962, 123 págs.; no se incluye nombre del traductor. Tít. original: *Bertillón 166*. Esta obra está considerada la novela de la Revolución cubana y su traducción se debe a la misma justificación ideológica.

En la literatura mexicana Carlos Fuentes aparece con cuatro títulos entre novelas y cuentos, pero como novela corta suya solo está traducida al albanés una:

- Fuentes, Carlos. *Aura*; traducción del original de Raimonda Vuçini; revisión de estilo de Magdalena Alla. Tiranë: Onufri, 2000 y 2005, 72 págs.;

Resulta un tanto extraño que este escritor no haya sido traducido antes de los años noventa, pues en el periódico *Zëri i Rinisë (La voz de la juventud)* del 18 de marzo de 1989 aparece una reseña sobre el autor en la cual se ponen de relieve sus convicciones revolucionarias y se mencionan los títulos de su obra literaria, pero no aparecen traducciones de sus obras al albanés. Quizá algunos fragmentos traducidos pudieran hallarse

en alguno de los periódicos o revistas de la época, que merecería la pena estudiar. Su ausencia de la cultura albanesa anterior a 1990 se puede deber bien a la falta de traductores, bien a la ausencia de ejemplares de su obra, pues en muchas ocasiones los volúmenes los facilitaban los militantes marxista-leninistas llegados a Albania o que residían clandestinamente en ella, los integrantes del cuerpo diplomático albanés residentes en otros países o los estudiantes que regresaban del extranjero. En general, a pesar de la ruptura con la Unión Soviética, la mayoría de las obras traducidas seguían el hilo procedente de Moscú. Otros títulos importantes de la literatura mexicana son:

- Azuela, Mariano. *Ata që janë poshtë*; traducción del ruso del poeta y *gran maestro* Jorgo Bllaci (condenado a 10 años de prisión y posteriormente a trabajos forzados). Tiranë: Naim Frashëri, 1963, 119 págs. Tít. original: *Los de abajo*.
- Rulfo, Juan. *Thuaju të mos më vrasin (El llano en llamas)* y *Pedro Páramo*, obra publicada por vez primera en Kosovo en 1977; traducción de J. Mita. Prishtinë: Rilindja, 1977, 130 págs.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo* (novela). *Rrafshina në flakë* (cuentos); traducción del original de Bajram Karabolli; revisión de estilo de Arlind Novi y Ataol Kaso. Tiranë: Pika pa sipërfaqe, 2015, 288 págs. Títulos originales: *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*.
- Cabe mencionar asimismo la obra poética de Octavio Paz, *Zjarri i përditshëm (El fuego de cada día)*, traducida por Mira Meksi en 1992 y la primera obra de Laura Esquivel, su novela de realismo mágico *Recetat e pasionit (Como agua para chocolate)*, traducción del original por Kristofor Ndreu, en 2004.

Entre los escritores peruanos traducidos al albanés hay seis obras traducidas del original por Bajram Karabolli y otras dos por Nasi Lera. Las novelas cortas traducidas son:

- Vargas Llosa, Mario. *Kush e vrau Palomino Moleron?*; traducción de Nasi Lera. Tiranë: Dituria, 1994, 175 págs. Tít. original: *¿Quién mató a Palomino Molero?*
- Vargas Llosa, Mario. *Lëvdatë për njerikën*; traducción del original de Bajram Karabolli. Tiranë: Skanderbeg Books, 2015, 126 págs. Tít. original: *Elogio de la madrastra*.

No hay novela corta traducida al albanés de la literatura salvadoreña, sino una antología de poesía de Carlos E. García, en 2010. De la literatura uruguaya aparece solo la novela de Eduardo A. Días, *Ismaeli*, traducida por Lili Bare, Tiranë: Naim Frashëri, 1977, que también habla del hombre del campo y de la lucha del pueblo por su independencia.

No podemos dejar de mencionar las obras traducidas de la literatura guatemalteca, si bien no se inscriben dentro del género de la novela corta; la mayoría pertenecen a Miguel Ángel Asturias, que cuenta con seis títulos de los cuales tres son reediciones del

libro *Zoti President (El Señor Presidente)*, publicado hace más de 40 años: en 1974 en Prishtina, Kosovo; en 1976 en Tirana: Naim Frashëri, y en 2009 a cargo del traductor de renombre Petro Zheji. Otra de sus obras traducida al albanés es *Papa jeshil (El papa verde)* de 1980, también publicada por la editorial estatal Naim Frashëri. La obra *Legjendat e Guatemalës (Leyendas de Guatemala)* fue publicada en 1979 en Prishtina, Kosovo. De Asturias está traducida también *Uik-end në Guatemalë (Week-end en Guatemala)* y otro libro de relatos traducido por Sotir Caci en 1972.

Conclusiones

El presente artículo es un primer paso en este campo de la recepción de la literatura hispanoamericana, especialmente de la novela corta, traducida al albanés tanto en Albania como en Kosovo. Podemos concluir que la presencia de libros de novela corta latinoamericana en Albania es escasa. El número de títulos latinoamericanos traducidos al albanés durante el periodo totalitario fue casi insignificante y derivaba de la posición ideológica mantenida tanto por el autor como por la obra en sí en lo referente al tema que trataba, ya que las obras traducidas debían ser conformes desde el punto de vista ideológico a las concepciones del régimen comunista albanés. La calidad de las traducciones fue impecable en lo que se refiere a la revisión y corrección de estilo, y entre los traductores destacan conocidos escritores, ensayistas y poetas, por no mencionar todo el trabajo en equipo de correctores y revisores de estilo. Es indispensable investigar si por razones ideológicas o extratextuales hay cortes de párrafos, fragmentos o desviaciones de la obra en original.

Tras los años noventa el número de traducciones, si bien no ha sido muy elevado, es comparativamente superior al del periodo anterior y se puede afirmar que después de los años noventa empiezan a aparecer también traducciones de baja calidad. Se publican nuevos títulos como reacción, en primer lugar, a lo que antes no se permitía publicar y, así, aparecen publicaciones en albanés que no son coherentes con las del *boom* latinoamericano y, en segundo lugar, se publican ahora atendiendo al negocio editorial de los *best sellers* de éxito mundial.

En fin, los traductores albaneses de novela corta latinoamericana son alrededor de una treintena. Entre los que traducen del original destacan Aurel Plasari con cuatro novelas cortas, los Karabolli con tres, Mira Meksi con tres, Edlira Hoxholli con dos, Veton Surroi con una, Rajmonda Vuçini también con una. El balance, pues, es muy positivo. Casi la mitad de las novelas cortas ha sido traducida desde el original y las expectativas continúan mejorando si consideramos otros géneros literarios y si incluimos también la literatura española. Tenemos la esperanza de que este balance mejore, puesto que ya hace diez años que se abrieron los estudios hispánicos en la Universidad de Tirana, de modo que esperamos que se vayan formando nuevos traductores para que puedan verter más títulos del original en el futuro. Este trabajo abre una ventana hacia una futura in-

vestigación sobre las novelas cortas traducidas al albanés y publicadas en los periódicos y revistas literarias antes de los años noventa en Albania².

Bibliografía

- GARCÍA MORENO, Mario. “Recepción de la literatura en español en Albania: cuándo, cómo, por qué”. <<https://docs.google.com/document/d/1R-xVza2lebBIPa0k9XC-FUz9kKJcn-unfNPTVZFRa7Ns/edit>> [02/08/2018]
- GJERGJI, Bashkim. Entrevista llevada a cabo por Anastasi Prodadi a propósito de la investigación, el 13/08/2017.
- HYSENBEGASI, Vjollca. *Bibliografi e letërsisë artistike të përkthyer në shqip 1944-2000* (*Bibliografía de la literatura artística traducida al albanés 1944-2000*). Tiranë: Toena, 2004.
- MEKSI, Mira. “Si e njoha Gabriel Garcia Marquez-i” (“Como conocí a Gabriel García Márquez”). *Gazeta Albania*. 05/07/2001: 10.
- . “Dashuria e pamundur e Garcia Marquez-it” (“El amor imposible de García Márquez”). *Gazeta Shekulli*. 10/01/2009: 24.
- . “Historia e njëkuthiletrar” (“La historia de una trampa literaria”). *Gazeta Shqip* (*Diario Shqip*) 280 (2009): 27.
- . “Homazh për Ernesto Sabaton” (“Homenaje a Ernesto Sabato”). *Gazeta Shqip* (*Diario Shqip*) 118. 02/05/2011: 18-19.
- MISHA, Piro. “Botim dinjitoz i veprës së shkrimtarit të shquar” (“Publicación digna de la obra del escritor famoso”). *Diario Drita*. 04/01/1987: 14-16.
- PRODANI, Anastasi. “Legado histórico y recorrido democrático albanés. Historical legacy and Albanian democratic path toward democracy”. *Hispania Nova – Revista de Historia Contemporánea* 11 (2013) <<http://hispanianova.rediris.es/11/articulos/11a005.pdf>> [15/10/2018]
- RODRÍGUEZ MARCOS, J. “Ismail Kadaré, Premio Príncipe de Asturias de las Letras”. *El País*. 24/06/2009. <https://elpais.com/cultura/2009/06/24/actualidad/1245794401_850215.html> [15/09/2018]
- S.A. “Distinguieron a Sabato en Albania con el premio Kadaré”. *La Nación*. 21/04/1996. <<https://www.lanacion.com.ar/172321-distinguieron-a-sabato-en-albania-con-el-premio-kadare>> [15/09/2018]

² Este trabajo no habría sido posible sin el apoyo de las bibliógrafas Renida & Elda y de la directora de la Biblioteca Nacional P. Asllani, dadas las condiciones extremas de la Biblioteca Nacional de Albania estos últimos dos años.

SALA, Albana. “Për latinët dhe demonët si ata” (“De los latinos y los demonios como ellos”). *Revista Klan*. 23/04/2000: 46-48.

VV.AA. Los TRADUCTORES SALVAJES. *Microcuentos. Minitregime. Antología de microcuentos traducidos al albanés*. Tirana, 2012.

YMERI, Eshref. *Përkthimi, një histori pasioni (La traducción, una historia de pasión)*. Tiranë: OMSCA-1, 2015.

Ilinca Ilian

Universidad de Oeste de Timisoara

Las traducciones de la literatura latinoamericana en la Rumanía de hoy

The translations of the Latin-American Literature in Romania Today

Recibido: 12.11.2018 / Aceptado: 15.12.2018

Resumen: Este artículo analiza la situación de las traducciones de la literatura latinoamericana en el espacio cultural rumano a partir de 1989. La oferta editorial de literatura latinoamericana es bastante abundante, pero se puede observar que los títulos traducidos continúan en Rumanía una tradición relacionada con el *boom* literario y, en el contexto de una relativa crisis de la lectura y una disminución de las tiradas, los autores más nuevos y los títulos más importantes del momento actual penetran más difícilmente. Al comparar el número y la calidad de estas traducciones con las hechas en el periodo cultural anterior, se puede observar que, a la hora de introducir a los autores más novedosos del momento, las coerciones políticas y económicas del periodo socialista han sido reemplazadas por las cortapisas derivadas de las políticas económico-culturales del mercado editorial.

Palabras clave: recepción de la literatura latinoamericana, Rumanía, comunidad lectora, política editorial, traducciones

Abstract: This article analyzes the situation of translations of Latin American literature in the Romanian cultural space since 1989. The presence of Latin American literature is quite visible but it can also be observed that the translated titles in Romania relate to the tradition of the literary *boom*. In the context of a relative crisis of reading and a decrease in print runs new authors and the most important contemporary titles penetrate this cultural space with certain difficulty. When comparing the number and quality of these translations with those made in the previous cultural period it can be observed that the political and economic coercions of the socialist period has been replaced by the constraints derived from the economic-cultural policies of the publishing market.

Keywords: reception of Latin American literature, Romania, reading community, editorial policy, translations

0. Premisas del estudio de la recepción literaria. Latinoamérica y el espacio de la Europa Central y del Sureste

La conmoción producida por los trabajos de los principales representantes de la Escuela de Constanza, H. R. Jauss y W. Iser, no consistió solamente en el replanteamiento, en términos novedosos, del antiguo problema de la participación del lector en el acto de constitución de la obra (y cuya remota configuración se encuentra en el concepto aristotélico de la *catársis*), sino que igualmente derivó también en una concepción novedosa de la idea de tradición cultural. Es especialmente Jauss quien, en la estela de Gadamer, reflexiona sobre el tema de la tradición, que es una cuestión central de la ciencia historiográfica, y, como su maestro, rechaza la perspectiva del historicismo a través de la cual la historia se ve como una serie de etapas cerradas en sí mismas, imposible de alcanzarse y estudiarse objetivamente, apareciendo el pasado así como un proceso concluido, o sea “suficientemente muerto como para que ya sólo interese históricamente” (Gadamer 1999: 368). La distancia entre dos épocas no debe verse pues como un abismo infranqueable, sino que, al contrario, constituye “una posibilidad positiva y productiva del comprender”, asegurada por “la continuidad de la procedencia y de la tradición, a cuya luz se nos muestra todo lo transmitido” (1999: 367)¹.

A la zaga de Gadamer, Jauss se propone desalojar la idea de una recuperación puramente histórica de una obra y pone la idea gadameriana de la “fusión de horizontes” al servicio de una comprensión del funcionamiento de la propia tradición literaria y de su capacidad de reelaborar el significado mismo de la obra. Así, la reconstitución de los horizontes de expectativas está relacionada con la cala en el contenido de las preguntas a las cuales la obra respondía en el momento de su creación, lo cual permite descubrir cómo el lector contemporáneo puede leer y comprender la obra en el momento de su aparición. Lo importante, para Jauss, es que esta reconstitución entra a formar parte del proceso de comprensión de la propia tradición literaria en particular y cultural en general:

La literatura y el arte solo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras. Ellos, de esta forma, las aceptan o rechazan, las eligen u olvidan, llegando a formar tradiciones que pueden incluso, en no pequeña medida, asumir la función activa de contestar una tradición, ya que ellos mismos producen nuevas obras. (Jauss 1987: 59)

¹ La prueba más irrefutable es la bien reconocida incapacidad de dar un juicio certero sobre el arte estrictamente contemporáneo, cuya consideración está mediada por ciertos prejuicios persistentes de la tradición, los cuales, con el aumento de la distancia temporal, pueden reforzarse o atenuarse, de modo que, considera el filósofo, la distancia temporal aventaja la comprensión de la obra: “Sólo las paulatinas extinciones de los nexos actuales va haciendo visible su verdadera forma y posibilita una comprensión de lo que se dice en ellos [los prejuicios] que pueda pretender para sí una generalidad vinculante” (Gadamer 1999: 368).

El empalme entre la teoría de la recepción y otro campo más reciente formado a raíz del mismo, el de *Translation Studies*, que hemos intentado sintetizar en otra parte (Ilian 2018a) no puede dejar de volver a este primerizo acercamiento filosófico a la constitución y funcionamiento de la tradición en la cual se engloban y se desarrollan las traducciones provenientes de varios espacios culturales. El polisistema cultural, del que habla Even-Zohar, definiéndolo como un “dynamic whole, a multi-leveled system”, “a network of multi-relations” (1979: 304), acoge en su seno las obras traducidas, transformando sus significados y dejándose transformar por ellos, por lo cual ya es imposible, después de las décadas transcurridas desde el inicio de las reflexiones sobre el papel de las traducciones en la conformación de una cultura literaria nacional, desatender su influencia en la creación de una tradición de lectura y de escritura en unos espacios culturales precisos.

En el caso de la recepción de la literatura latinoamericana en los países de Europa Central y del Sureste creemos que se añade un factor más: a lo mejor más que cualquier otra literatura del mundo, la llegada de las obras latinoamericanas a un espacio tan lejano, con el cual los contactos han sido tradicionalmente escasos, siempre ha comportado un importante sello político o, si se prefiere, ideológico. Para referirnos solo al caso rumano, del que nos vamos a ocupar en este espacio, es significativo observar que, si descontamos los tímidos inicios de las traducciones de poesía latinoamericana en las primeras décadas del siglo XX (Georgescu 1964: 25), la literatura latinoamericana entró en la cultura rumana por el pasillo abierto por los planes soviéticos de exportación de literatura hacia el Bloque del Este (Ilian 2018b: 51; Baghiu 2016), ya que en estos planes se incluía no solo literatura rusa o soviética, sino también literatura de las culturas periféricas —asiáticas, latinoamericanas, africanas—, junto con los autores de izquierdas de los Estados Unidos o de Francia. Por regla general, las obras traducidas eran novelas y los criterios de selección no se vinculaban a la calidad artística, sino que obedecían exclusivamente a los contenidos ideológicos.

Por eso, este primer acercamiento cultural es más bien un pseudoencuentro, o un encuentro arreglado, dado que el verdadero acercamiento entre los dos espacios culturales está ligado a la Revolución cubana. Esta representa en el espacio de origen el factor de cohesión de la multitud de escritores que se convertirán en las siguientes dos décadas en representantes del *boom*, mientras que en el espacio de acogida representa no solo la promesa —que al final resultó incumplida— del triunfo mundial del socialismo, sino también la apertura hacia un tipo de literatura novedosa y llena de vitalidad que esta vez sí cumplió con la promesa de fertilizar las culturas europeas, tanto a las “centrales” como a las “periféricas”. La llegada, en un intervalo relativamente breve, de obras latinoamericanas al espacio occidental “central”, si bien estas provenían de periodos distintos del desarrollo de las literaturas nacionales del subcontinente iberoamericano, dio la impresión, en las culturas de acogida, de una riqueza impresionante, pues, como notaba con bastante humor Ángel Rama, “a lo largo de treinta o cuarenta años se habían acumulado obras” que “el boom desperdigó masivamente en un solo decenio” (1984: 101). Los solapamientos entre las estéticas, totalmente disímiles de hecho, de los autores provenientes de varias generaciones se volvieron inevitables y, en poco

tiempo, esta enorme heterogeneidad encontró un denominador común en el llamado “realismo mágico”, hecho causado por el enorme éxito de *Cien años de soledad* de García Márquez. Con esta etiqueta, en la mayoría de los casos inadecuada, penetraron en los espacios culturales extranjeros una multitud de obras que, poco a poco, conformaron una tradición de la recepción de la literatura latinoamericana y es sugestivo que, en la tercera fase del contacto literario entre Rumanía y el espacio latinoamericano, o sea en el periodo después de 1989, este estereotipo todavía tiene una vitalidad destacada, según lo mostraremos en este artículo.

Nos proponemos pues, en este espacio, hablar de la recepción de la literatura latinoamericana en Rumanía, demarcando dos etapas principales: por un lado, la acogida del *boom* (visto, con Rama, desde una perspectiva ampliada, que incluye tanto los títulos aparecidos entre los años 1960 y 1980 como los vueltos a publicar, en ediciones masivas y con una promoción comercial mucho más importante, de los años 1940 y 1960); por otro lado, la recepción ulterior a 1989 de la literatura de este espacio, cuando las coacciones políticas se vieron suplantadas por las que derivan del funcionamiento del mercado de consumo, basado en la eficacia publicitaria y la rentabilidad económica.

1. La Rumanía socialista y el *boom*

Es un tópico bien arraigado la idea según la cual el éxito del *boom* en los países occidentales “centrales” se debió a la combinación de elementos familiares y de referencias a un universo distinto, muchas veces insólito y perturbador. Pierre Lafaye lo resume en un trabajo dedicado a la identidad literaria de América Latina, cuando afirma que los autores que se impusieron en el extranjero a través del *boom* y que se habían formado leyendo a Sartre, Camus, Kafka, Joyce, Virginia Woolf, etc., “propusieron al lector europeo y norteamericano unas novelas a las que ya estaban acostumbrados (me refiero a la atmósfera y las técnicas literarias), pero de contenido nuevo” (Lafaye 1986: 26)². El efecto de esta percepción y, por ende, de la recepción de esta literatura en el extranjero es la consolidación de los estereotipos exóticos a los que Latinoamérica debió enfrentarse desde los inicios de su diálogo cultural con Europa: como dice Jean Franco, “lo que los europeos buscaban obsesivamente en el Nuevo Mundo era una repetición del Viejo, pero en prístinas condiciones” (2003: 208). La reservada acogida de Darío en Francia, comentada con sutileza por Sylvia Molloy (1972: 58-79), deriva del funcionamiento de estos estereotipos; y Gustavo Guerrero, en un interesante artículo, anota con un humor amargo que el primer capítulo de una eventual historia de la recepción mundial de las letras latinoamericanas debería titularse “El fracaso de Darío”, puesto que la incompreensión de la originalidad poética dariana en la cultura francesa sella de manera indeleble el destino de la entera literatura latinoamericana en el extranjero. La propia

² El grado de realidad de esta percepción es menos importante, puesto que para la recepción literaria, como para cierta sociología de inspiración fenomenológica, la subjetividad social y sus percepciones son las propias verdades y no existen otros criterios de determinar la realidad de un fenómeno: “es el sentido de nuestras experiencias, y no la estructura ontológica de los objetos, lo que constituye la realidad” (Schütz 1971: 303).

recepción del *boom*, considera Guerrero, “lejos de realizarse sobre la base de un horizonte inédito, plural y abierto, se produce dentro de una configuración simbólica que incorpora, modulándolo, el viejo horizonte exótico” (2007: 26).

La tendencia a operar simplificaciones, generalizaciones y atajos mentales, que es natural en todos los fenómenos sociales, no pudo dejar de tener efectos en el momento de la importación de esta literatura al extranjero: la etiqueta de “realismo mágico”, la relativa superposición de los universos narrativos de Carpentier y de García Márquez vistos a través de las mencionadas expectativas exotizantes, la recepción de la propia cuentística de Cortázar y, en rigor, de la de Borges a través de esta forma deformante son los principales efectos de esta situación. Este horizonte de expectativas que influye en la acogida de ciertos autores en los espacios nacionales extranjeros lo confirma no solo el trabajo pionero de Sylvia Molloy, ya referido, sino también un estudio más reciente, de Sara Carini, sobre las traducciones italianas y sobre los informes de las editoriales italianas a la hora de incluir en sus ofertas de títulos las obras latinoamericanas: así, Sara Carini observa, entre otras particularidades de la recepción italiana, “las proyecciones literarias descontextualizadas, o ‘domésticas’, como resultado del desconocimiento del contexto cultural o de lecturas críticas desinformadas” (2015: 323). Estas proyecciones, junto con, por un lado, los inevitables desfases temporales entre las fechas de publicación de la obra original y la obra traducida, y, por otro lado, el grado variable de talento y competencia traductora moldean de forma particular la recepción de la literatura latinoamericana en Italia. Los métodos de trabajo de Carini se pueden aplicar en otros espacios, pero es importante señalar que, en lo que respecta al caso rumano, si bien hemos operado con una metodología distinta, los resultados no son totalmente diferentes (Ilian 2018b: 58). Se debe eso al hecho de que, a pesar del totalitarismo y de todas las diferencias que este acarrea con respecto a los países libres, Rumanía tenía un horizonte de expectativas similar al de la Europa occidental en cuanto a la acogida de este fenómeno mundial y tanto la combinación de familiaridad y exotismo aprehendida en estas obras como la presencia de los estereotipos exóticos se pueden claramente observar en la recepción rumana de esta literatura en los años 1960-1980.

El balance de las traducciones latinoamericanas al rumano en el periodo socialista lo realizamos en otra parte (Ilian 2018b) y observábamos allí que varios factores se deben tomar en cuenta a la hora de entender este fenómeno: en primer lugar, las anomalías creadas por el propio régimen totalitario, desde las económicas hasta las relacionadas con la censura, siempre impredecible. En segundo lugar, también destacábamos la avidez lectora del público rumano y el éxito que tenían las revistas culturales donde se publicaba a los escritores extranjeros contemporáneos, especialmente *Secolul 20* y *România literară*. Es indiscutible que los hábitos de lectura cambiaron dramáticamente en Rumanía, como en todo el mundo, a partir de los años noventa y, si bien no se puede decir a ciencia cierta si realmente se leía más en el periodo anterior a 1989, sin duda las políticas culturales socialistas creaban las condiciones para un consumo más igualitario, la oferta cultural era más concentrada y más unitaria, así como, potencialmente, el tiempo de lectura era

mayor, puesto que faltaban muchos otros pasatiempos y la televisión tenía horarios de difusión muy reducida.

Un elemento que creemos no obstante esencial y merece ser destacado es la sincronía entre la manifestación del *boom* y su recepción en Rumanía, prácticamente coincidente desde el punto de vista temporal con la recepción de este fenómeno en toda Europa. Esta situación, como veremos, no se dará en la siguiente etapa de recepción cultural, correspondiente al periodo que se inicia en 1989. Es cierto, sí, que la integración de los autores latinoamericanos en el circuito de la fama se dio en el propio espacio de origen de forma caótica, y Ángel Rama tiene razón al hablar del “aplanamiento sincrónico de la historia de la literatura latinoamericana” (1984: 52), que hizo que, fuera de los espacios nacionales, distintas generaciones literarias se dieran a conocer simultáneamente, de modo que Vargas Llosa llegó a la celebridad antes que Cortázar y este antes que Borges. Esta sincronización artificial se ve todavía más marcada en los espacios culturales extranjeros y así se explica que entre 1960 y 1989, según las diversas fechas de publicación en las editoriales y en las revistas culturales, un lector cultivado leyese “al mismo tiempo” a Borges, Adolfo Bioy Casares, Carpentier, Uslar Pietri, Rulfo, Sábato, Bryce Echenique, Manuel Scorza, García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar, Bryce Echenique y Manuel Puig, así como que se enterase, a través de unas cuidadas traducciones acompañadas por amplias e informadas introducciones, de los autores clásicos del continente. Hay que señalar, por otra parte, que en el seno de la propia literatura del momento existía una tendencia a la cohesión: en los años 60-70 los panoramas generales todavía eran posibles y un crítico como Emir Rodríguez Monegal o un escritor como Carlos Fuentes podían poner de relieve los rasgos comunes de unos escritores que, con instrumentos literarios dispares, se encaminaban a desentrañar la “identidad” latinoamericana concebida como más o menos homogénea desde el Cono Sur hasta México. A partir de los años noventa, en cambio, la posible imagen de conjunto se desagrega y los panoramas siempre se vuelven dubitativos.

Sintetizando, la recepción de la literatura latinoamericana en la Rumanía socialista se ve favorecida por la coincidencia de las orientaciones políticas de varios grandes autores del *boom*, si bien el peso de lo político es mucho menos importante que el éxito internacional de esta literatura en el mundo e, igual que en muchos otros países, se observa una tendencia a la esquematización del fenómeno por la aplicación del rótulo exótico “realista mágico” a un conjunto extremadamente variado de manifestaciones literarias. Nos bastan, creemos, dos ejemplos, que se puntualizan en el Anejo 1 de este artículo. Es sin duda significativo que de la obra de García Márquez el primer título que se traduce sea la novela corta *El coronel no tiene quien le escriba* y que en la influyente revista *Secolul XX* la serie de las publicaciones de García Márquez se inicie en 1970 con la publicación de la novela corta *Los funerales de la Mamá Grande*. En ese año, pero más tarde, en la misma revista se traduce un fragmento de *Cien años de soledad*. La obra maestra del autor colombiano se publicó en 1974 por la editorial Univers y fue una de las pocas novelas reeditadas durante el régimen socialista. La segunda tirada, igual de cuantiosa que la primera, apareció en 1979, en el mismo año en el que se dio a

conocer en rumano *El otoño del patriarca*. Por otra parte, otra novela corta, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira*, aparece en 1980 y, como prueba de que el nombre del escritor colombiano ya se había vuelto familiar e importante en la cultura rumana incluso antes de la aparición de su gran novela *Cien años de soledad*, es digno de observar que esta obra había sido reseñada en una revista rumana en el momento de su aparición en castellano. Si observamos que de la cuentística de García Márquez se tradujeron solo unas pocas obras en las revistas literarias, podemos afirmar que la entusiasta acogida de la obra del Nobel colombiano en Rumanía descansó en la lectura de dos novelas de grandes dimensiones y de tres novelas cortas.

Aventuramos, no obstante, esta hipótesis: es posible que en el caso de la recepción de la literatura el género literario no sea tan importante como la configuración de un universo literario, en este caso un universo literario de una riqueza y originalidad extrema como es el de García Márquez. Esta hipótesis se ve confirmada por el hecho de que, curiosa y lamentablemente, las traducciones de las dos grandes novelas del Nobel colombiano fueron muy deficientes, lo cual no menoscabó en exceso su gloria en la cultura rumana en los años 1960-1980. Se observa que, de las tres novelas cortas traducidas al rumano, dos (*Los funerales...* y *Eréndira*) se asocian con el ciclo macondiano, lo cual afianza la asociación del universo marqueziano con la veta mágico-realista, presente asimismo en las dos grandes novelas traducidas; mientras que la escritura realista de *El coronel...* se ve en el contexto de la recepción como la manifestación de una poética distinta, a lo mejor secundaria. Lo que es notable, subrayamos de nuevo, es que los lectores rumanos podían leer a García Márquez en los mismos años en que el escritor estaba en plena madurez artística y asistían, a medida que leían las traducciones al rumano de su obra, a un trayecto literario que se estaba construyendo en su estricta contemporaneidad.

Nos podemos detener también en el caso de otro autor de mucha influencia cultural en la Rumanía socialista: Alejo Carpentier, que había visitado Bucarest en 1976 y que, en parte por los lazos especiales que unían Rumanía y Cuba, en parte por su gran influencia en la política cultural cubana, pero sobre todo por su gran calidad artística, vio vertidas al rumano la mayoría de sus títulos más importantes: *El reino de este mundo*, *El siglo de las luces*, *El recurso del método*, *Concierto barroco*, *El ritual de la primavera*, *El arpa y la sombra*. Se observa que hay un número igual de novelas cortas y novelas largas, lo cual corresponde al ritmo de producción literaria del escritor cubano. Si por el asunto que trataba *El recurso del método* fue a lo mejor el libro más leído en la Rumanía socialista, donde el tema del dictador inevitable y tristemente tenía un interés esencial, en cambio también se puede observar el gran éxito de la novela corta *Concierto barroco*, que apareció en dos ediciones, lo que ocurría en muy contadas ocasiones. Además, la primera edición del libro, de 1975, se destacó por su gran calidad artística. Por ejemplo, el texto estaba acompañado por las ilustraciones muy logradas de un renombrado artista plástico rumano, Dan Stanciu. Por su parte, la segunda edición se publicó, junto con la novela del dictador de Carpentier, en una edición popular.

El fenómeno del *boom* penetra en Rumanía de forma fragmentaria, es cierto, ya que faltan nombres importantes de su canon y se observa que varias novelas cortas de

suma importancia dentro del mismo (*El astillero* de Onetti, *Aura* de Carlos Fuentes) no ejercieron a su debido tiempo una influencia creadora en la cultura rumana. No obstante, solo la comparación con la siguiente etapa de la recepción cultural, que corresponde a los tiempos que corren desde la revolución anticomunista de 1989 al presente, puede darnos la medida del diálogo cultural entre Rumanía y el espacio latinoamericano a través de la literatura.

2. La literatura latinoamericana en el mundo editorial capitalista de Rumanía

La recepción de la literatura latinoamericana en el espacio cultural se enfrentó, a partir de los años noventa, con dos fenómenos disruptivos que la afectaron de maneras distintas. Por un lado, es indudable que, en el campo literario latinoamericano, a partir de los años noventa, se dio un fenómeno de disgregación radical, acompañada por un rechazo constante de la fórmula del “realismo mágico”, convertida en su mera parodia por el exceso de su empleo en unos libros de éxito comercial. En *Palabra de América*, libro surgido del Encuentro de los Autores Latinoamericanos de Sevilla, 2003, un autor como Fernando Iwasaki da voz a una actitud general de hartazgo con respecto a las fórmulas desleídas del *boom*:

En cualquier caso, el boom latinoamericano le proporcionó al gran público español las pautas para leer una literatura que transcurría en lugares exóticos, gobernados por dictadores extravagantes y donde la miseria más abyecta consentía verdaderos agujeros negros en la realidad. Por eso la literatura latinoamericana atrae esencialmente a dos tipos de lectores: a los que buscan el realismo mágico y a quienes prefieren una literatura con credenciales revolucionarias. (Iwasaki 2004: 117)

Este tipo de literatura latinoamericana viene contrarrestada, en los nuevos autores que se reafirman desde 1990, por una multitud de poéticas que renuncian sin nostalgia a las tradiciones unitarias, bien nacionales bien continentales, lo que produce en una primera instancia una relativización hasta el abandono completo de las marcas identitarias tradicionales. Una serie de artículos publicados a partir de 1999 por unos autores reconocidos de varios países latinoamericanos evidencia claramente la desconfianza acerca de la pervivencia de una literatura latinoamericana: “La literatura latinoamericana (ya) no existe” (Carlos Cortés 1999); “El fin de la narrativa latinoamericana” (Jorge Volpi 2004); “Y finalmente, ¿existe una literatura latinoamericana?” (Jorge Fornet 2007); “La desbandada. O por qué ya no existe la literatura latinoamericana”, (Gustavo Guerrero 2009). Una tentativa de signo contrario se puede encontrar, no obstante, en un trabajo más reciente, de 2014, *New Trends in Contemporary Latin American Narrative. Post-National Literature and the Canon*, donde los autores Timothy Robbins y José Eduardo González decidieron articular las propuestas teóricas de Francisca Noguero, Bernat Castany Prado o Fernando Aínsa, que estudiaron a fondo el tema de la posnacionalidad literaria, proponiendo emplear, al menos de forma provisional, el término de “escritores

posnacionales” para la entera generación de los autores latinoamericanos que se reafirman o maduran entre los años 1990 y 2010. Según estos críticos, los “nuevos” autores latinoamericanos se forman en una cultura moldeada por cuatro rasgos esenciales: el peso mucho mayor de la cultura globalizada ante la cultura “local” o “nacional”; la cultura del Internet, donde los blogs desempeñan el papel jugado en el siglo XIX por la crónica modernista; el relativo apartamiento de la esfera política, que hace difícil su adscripción en la izquierda o en la derecha; y por fin la resistencia ante el discurso nacionalista y sus estrategias de control (Robbins y González 2014: 7-10). Queda sin embargo la pregunta de si, para un lector del extranjero que ha llegado a formarse una concepción precisa sobre la literatura latinoamericana, una etiqueta como la “posnacionalidad” atribuida a los autores latinoamericanos puede realmente funcionar a fin de desarraigar los estereotipos ya existentes, más cómodos, y de proporcionarle una visión adecuada acerca del fenómeno literario de este continente en su conjunto.

Pasando a las condiciones de la recepción de la literatura en el espacio rumano, en comparación con los años 70-80 del siglo pasado, es indudable que los hábitos de lectura en Rumanía, de hecho como en todos los países del mundo, cambiaron por completo. En el Anejo 3 de este artículo se encuentran los datos estadísticos que revelan el gran retroceso de Rumanía en comparación con otros países europeos en lo que respecta el número de libros leídos y comprados al año, y el tiempo asignado a la lectura. No obstante, también es cierto que a nivel global se observa una desconexión entre las políticas culturales y las políticas educativas, responsable de una desigualdad cada vez mayor entre la élite lectora y la masa de “iletrados” o incluso “analfabetos funcionales”. Observando la tendencia generalizada de abandonar la lectura tranquila y atenta, hecha por placer, a favor de la lectura rápida, pragmática o superficial, el presidente del Gremio de Editores Españoles pronunció esta fórmula memorable en la presentación del Barómetro de Hábitos de Lectura y Compra de libros en España en 2017: “leemos más, un poco más, pero peor” (Plaza, 2018). Otro problema, que es también global, está relacionado con la mercantilización masiva del espacio cultural y la compenetración del mercado editorial con el sistema de producción capitalista. Desde una perspectiva militante contra el neoliberalismo, las acusaciones se expresan de una forma contundente: así, un libro como *Qué hacemos con la literatura* (Akal, 2013), escrito en común por cuatro eminentes críticos y escritores, denuncia en términos muy ácidos la transformación de la literatura en pura industria y la conversión del libro en objeto de consumo, lo que lleva al reemplazo de los criterios de valor literarios por los del éxito. Este fenómeno es tan generalizado que, como apuntaba Constantino Bértolo —autor ampliamente citado en este libro publicado por Akal—, “la poética de los escritores en la actualidad no es otra que el *marketing*” (Bértolo 2008: 210). De esta forma, el propio trabajo de evaluación crítica en el espacio mediático se vuelve dudoso: “la práctica es engañosa y tiende a hacernos pensar que los críticos hablan de escritores cuando en realidad están hablando de propuestas editoriales” (2008: 202).

La larga introducción anterior sirve, creo, para corroborar la idea anteriormente mencionada, esto es, la influencia del contexto político en la recepción de la literatura

latinoamericana en el espacio rumano en particular y en el entero espacio de la Europa Central y del Sureste en general. Si la censura del periodo socialista, aliada a unos fenómenos tan penosos como los regateos con los escritores o las casas editoriales para pagar menos o nada de los derechos de autor, influía en la acogida de esta literatura en la cultura rumana, actualmente la orientación mercantilista del mundo editorial mundial ejerce también una influencia importante sobre la introducción de los nuevos autores latinoamericanos en este espacio. Varios fenómenos derivan de aquí y lo que nos proponemos ahora es entenderlos y exponerlos de la forma más objetiva posible, *sine ira et studio*.

A lo mejor el hecho más llamativo de la recepción actual de la literatura latinoamericana en Rumanía es la abundancia de los títulos relacionados con la literatura asociada con el *boom*. Por un lado, en la cultura rumana anterior a 1990 varios títulos del *boom* faltaban, tanto por razones económico-políticas como por razones relacionadas con el natural desfase temporal de la traducción con respecto a la publicación de la obra en el espacio de origen. Así, es sumamente saludable el hecho de que varios títulos, algunos de ellos de los más importantes, que no se tradujeron en el momento de su publicación en castellano, se hayan publicado en Rumanía después de 1990. Como todos los títulos a los cuales nos referimos figuran en el Anejo 1 de este artículo, aquí solo nos proponemos dar cifras y comentar en breve la situación de las publicaciones de libros, las nuevas traducciones o las reediciones.

Existe actualmente, en ediciones de varios precios y en reediciones múltiples, la traducción de la obra completa de Vargas Llosa y de García Márquez. Merece la pena mencionar que la producción del autor colombiano ha sido prácticamente traducida de nuevo por una insigne traductora, Tudora Şandru-Mehedinţi, que tradujo 13 de sus 18 títulos. Es indudable que García Márquez es uno de los autores que más se publican y se venden en Rumanía: no solo todas las obras del autor, tanto las de ficción como las de periodismo y las memorias, fueron publicadas en la serie de autor creada por la editorial RAO, sino que además se publicaron también dos biografías suyas.

De forma poco sorprendente, un destino igual de fausto tiene Vargas Llosa, publicado en la serie de autor de la gran editorial rumana Humanitas. Esta ha vuelto a publicar, en reediciones sucesivas, los libros traducidos en el periodo 1970-1989, y ha completado la lista de títulos del Nobel peruano-español, añadiendo evidentemente sus obras que no habían sido traducidas antes de 1989, así como traduciendo, de manera inmediata, todos los nuevos títulos que Vargas Llosa ha publicado en España después de esta fecha.

En cuanto a Carlos Fuentes, se trata del autor “central” del *boom* que menos se tradujo en la Rumanía socialista, donde solo apareció en 1969 la novela *La muerte de Artemio Cruz* y la pieza dramática *Todos los gatos son pardos*, en la editorial Thalia en 1974. Tras 1989, su obra se ha visto enriquecida en el espacio rumano con otros títulos más: siete novelas de dimensiones reducidas, una novela corta (*Constancia*), dos libros de cuentos y un ensayo, además de haberse vuelto a publicar la obra de teatro ya mencionada.

Se observa la ausencia, en la actualidad, de muchos de los grandes títulos de Fuentes, así como la ausencia de la novela corta *Aura*, sin duda la más conocida del autor mexicano.

Por su parte, Julio Cortázar, conocido y apreciado como autor de cuentos gracias a las traducciones al rumano de dos antologías de cuentos publicadas antes de 1989, tuvo también un destino feliz en la cultura rumana después de la Revolución anticomunista: aparecieron dos versiones de *Rayuela*, se tradujeron todas las demás novelas y un libro-almanaque, así como se editaron en varias ediciones y en diversas traducciones sus cuentos³.

Una consistente serie de autor, en la importante editorial Polirom, le está dedicada también a Borges: en ella han aparecido y se han reeditado hasta la fecha siete títulos que abarcan la creación mayor del gran argentino. Es digna de mencionar también la reedición de varios títulos ya existentes antes de 1989 de unos autores como Bioy Casares, Juan Rulfo, Ernesto Sábato (que tiene una serie de autor en la editorial Humanitas), Bryce Echenique, Cabrera Infante, etc., y el empeño de completar la lista de sus títulos gracias a la traducción de otras obras de ellos, tendencia acompañada por el rescate de varios títulos clásicos de la literatura latinoamericana (los de un Roberto Arlt, por ejemplo, o algunos ensayos de Octavio Paz).

Tal como lo muestra el Anejo 2, la literatura relacionada con el *boom* es la mejor representada en el ámbito editorial rumano. Con todo eso, es difícil predecir las elecciones de los editores y hablar de un patrón claro con respecto al diseño del catálogo de sus editoriales. El caso de Alejo Carpentier es bastante revelante: dado que su obra había sido traducida desde los años sesenta, a partir de los años noventa, a los seis títulos ya existentes, se añadieron *Los pasos perdidos*, además de republicarse tres de las novelas traducidas anteriormente. Curiosamente, no se volvió a publicar *El siglo de las luces* ni *Concierto barroco*, si bien la primera novela es un libro no solo clave de la literatura latinoamericana, sino además portador de las semillas de todo lo que posteriormente se transformará en los estereotipos relacionados con el “realismo mágico”; mientras *Concierto barroco* es una novela corta bellísima, que, como vimos, tuvo un enorme éxito en la anterior etapa de recepción rumana de la literatura latinoamericana. El tema del libro, la calidad de la traducción hecha por Dan Munteanu Colán, así como, por qué no decirlo, su brevedad, habrían podido suscitar el interés de los editores, pero, según se ve, es imposible operar con un determinismo mecánico para dilucidar las razones de elección de los títulos por parte de los editores.

Tampoco se puede negar que las editoriales rumanas intentaron restañar ciertas ausencias lamentables: así, aparecen dos títulos de José Donoso y también se dan a conocer por primera vez seis obras de Juan Carlos Onetti, todas novelas cortas publicadas

³ Se debe observar, no obstante, que en algunos casos los editores prefirieron volver a traducir ciertos textos ya publicados en Rumanía, no tanto por juzgar deficiente la primera traducción, sino por razones económicas. Tocamos aquí, desgraciadamente, un punto neurálgico de la industria editorial rumana, esto es, el mal pago de las traducciones: las retribuciones por página (se calculen como se calculen) van desde un euro y, en los más felices de los casos, llegan apenas hasta los cuatro euros, descartándose los casos de las traducciones gratuitas, hechas por amor al arte, y los casos de las reediciones de las obras ya publicadas anteriormente. Los efectos de esta situación, generalizada a nivel nacional, se deducen fácilmente.

en libros de pequeñas dimensiones. Sin poner en duda los méritos de estas restituciones, estas apariciones tardías plantean una serie de problemas: por un lado, en la literatura de origen se trata de clásicos que los rumanos leen al mismo tiempo que a los autores más recientes, que, poco a poco, empiezan a irrumpir en la cultura rumana, creando pues varios problemas de perspectiva. Claro, estos desfases y solapamientos son inevitables en las conformaciones de los “polisistemas culturales” a través de la llegada sucesiva de las traducciones de varias literaturas extranjeras. El otro problema es un poco más grave y consiste en que estos títulos se leen de manera descontextualizada, con meras presentaciones en las solapas del libro o con prefacios mínimos y, de todas formas, están aplastados por los títulos que prolongan la veta del realismo mágico, manteniendo pues las expectativas ligadas a los estereotipos exóticos que esta literatura debió, como vimos, afrontar desde sus iniciales tentativas de manifestación en Occidente⁴. No se trata de un problema específicamente rumano: el profesor y crítico Eduardo B Herrera ponía el dedo en la llaga cuando decía que los nuevos autores latinoamericanos dejaron atrás desde hace décadas el realismo mágico y sus vertientes conexas; en cambio, la etiqueta del realismo mágico se sigue vehiculando constantemente en el campo de la crítica y, especialmente, en la crítica mediática reconocida por su superficialidad:

solo algunos autores y sobre todo autoras de las últimas décadas que se inscribieron en esta línea (Allende, Esquivel, Belli) se convirtieron en best-sellers en España [y] eso ha ayudado a crear el espejismo de que el realismo mágico seguía vigente, cuando era rotundamente falso. (B Herrera / Vázquez 2000)

En su estilo inimitable, Roberto Bolaño exclamaba a su vez en su alocución de 2003 publicada en *Palabra de América*:

En realidad, la literatura latinoamericana no es ni Borges ni Macedonio Fernández ni Onetti ni Bioy ni Cortázar ni Revueltas ni siquiera el dueto de machos ancianos formado por García Márquez y Vargas Llosa. La literatura latinoamericana es Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Ángeles Mastretta, Sergio Ramírez, Tomás Eloy Martínez, un tal Aguilar Camín o Comín y muchos otros nombres ilustres que en este momento no recuerdo. (Bolaño 2014: 31-33)

Dejando de lado los juicios a veces demasiado ácidos y la heterogeneidad de la lista de autores comerciales propuesta por Bolaño, es innegable que su éxito a nivel mundial es incomparable y mayor al que podrían alcanzar los autores más difíciles, bien del *boom*, bien de la actualidad. Efectivamente, los libros de Isabel Allende están integrados en una serie de autor que alcanza 21 títulos, reflejando casi fielmente la producción de la autora

⁴ A estos estereotipos se añaden actualmente los derivados del consumo masivo de las telenovelas. De las fuentes investigadas, parece que un porcentaje aplastante de “literatura sentimental” se traduce del inglés, pero igualmente encontramos dos novelas de origen latinoamericano, escritas por creadores de telenovelas: así se publicó *Kassandra* de Delia Fiallo (Editorial Lider, 1997), y de Abel Santa Cruz, *Mi segunda madre*, sin editorial, 1994.

chilena, que ha publicado hasta la fecha 23 títulos. Otros autores tildados de comerciales por Bolaño y sus seguidores también están bien representados en la cultura rumana: Laura Esquivel, dos títulos; Luis Sepúlveda, cinco; y Tomás Eloy Martínez, dos. A pesar del elitismo *sui generis* de Bolaño y sus seguidores, muchos profesores que se enfrentan al crecimiento galopante de lo que se llama “analfabetismo funcional” se preguntan si no es preferible que la gente lea al menos estas novelas en vez de no leer nada.

Por otra parte, tampoco sería justo aceptar de por sí las jerarquías de valores de Bolaño, por más afinidad que tengamos con ellas, debido a nuestra formación dentro de un canon estético que tiene en su centro a Borges, Cortázar, Onetti, etc. La literatura actual de Latinoamérica se caracteriza por una inmensa variedad que, si bien dificulta el diseño de un panorama aceptable y da la impresión de “desbandada” (Guerrero 2009), no solo tiene un potencial exportable inmenso desde el punto de vista literario, sino que también tiene grandes autores, dos circunstancias que no siempre coinciden, aunque a veces sí. Por ejemplo, es significativo que el propio Roberto Bolaño tuviese una excelente acogida en el espacio rumano: desde 2009 hasta el presente el número de títulos bolañianos publicados en Rumanía llega a 13, incluyéndose, lo que es bastante raro, dos tomos de poesía y las novelas de grandes dimensiones *Los detectives salvajes* y *2666* (esta última publicada en tres tomos, cuando la tendencia general va hacia la publicación de obras lo más cortas posibles). Las novelas cortas *Estrella distante* y *Nocturno en Chile* se beneficiaron de muchas reseñas y prácticamente, al ser publicadas con anterioridad a las dos grandes novelas mencionadas, llamaron la atención del público rumano hacia el autor chileno, que también, hay que mencionarlo, disfrutó de unas traducciones y ediciones muy cuidadas en Rumanía. Se debe no obstante reconocer que el estatuto de Bolaño es especial dentro del propio canon latinoamericano y que, por más que abomine el autor de los mecanismos de creación de la fama, su nombre llegó a convertirse, para bien o para mal, en una marca comercial.

Intentemos, no obstante, rastrear los nombres de menor resonancia en el extranjero, que, si bien en algunos casos son autores de culto o incluso ya autores clásicos en su espacio de origen, llegaron a Rumanía por un circuito que tiene más que ver con las consideraciones estrictamente estéticas que con las razones ligadas a la fama comercial. La selección por países nos resulta más cómoda, si bien, como vimos en el caso de algunos de ellos, la nacionalidad dejó de representar un elemento identitario potente.

De la literatura argentina, podemos destacar que de los maestros de la generación de los setenta, Juan José Saer está representado con un único título de novela; Ricardo Piglia también con uno; y César Aira, con dos títulos de obras que difícilmente se pueden integrar en la categoría de novela o de novela corta. También se publican dos libros de Abel Posse. De los autores más jóvenes, que entran en la categoría de los superventas, si bien su calidad literaria es variada, se pueden nombrar a Guillermo Martínez con tres títulos, Federico Andahazi, con cuatro. Cristina Bajo, Patricio Sturlese, Marcelo Figueras y Pablo de Santis están todos representados con un título de novelas. Se añaden autores de menor relieve, de varias generaciones, como Carlos Balmaceda, con un título, o Alicia Dujovne Ortiz, con dos títulos.

La literatura chilena en Rumanía está dominada por los nombres de Isabel Allende, de Roberto Bolaño y, en menor medida, de Luis Sepúlveda. De Antonio Skármeta se traducen tres libros; de Jorge Edwards, dos; y de Carlos Franz, también dos títulos.

De la literatura peruana más actual se traduce una novela de Alonso Cueto, dos de Jaime Bayly y el autor de superventas Sergio Bambaren figura con dos novelas.

La literatura de la Colombia actual está mucho mejor representada en comparación con otras literaturas del continente: se importan, como autores más nuevos, a Héctor Abad Faciolince, Evelio Rosero y Ángela Becerra, cada uno con un título; Laura Restrepo, Juan Gabriel Vázquez y Santiago Gamboa, cada uno con dos títulos, pero en este último caso, desgraciadamente, las traducciones están plagadas de errores y el descuido de las ediciones es evidente. Acaban de publicarse también dos novelas de Alejandro Zambra, que por sus dimensiones se pueden considerar novelas cortas, aunque es difícil compaginar este tipo de escritura con los patrones clásicos de la novela corta como género. Se destaca también la recuperación de un maestro de la generación anterior, como es Álvaro Mutis, con un único título, y la publicación reciente de dos títulos, los más importantes, de Fernando Vallejo.

No se traducen títulos nuevos de la literatura boliviana, ecuatoriana⁵ y venezolana actual. La literatura uruguaya actual tampoco está bien representada, traducándose solo un título de Carmen Posadas, por una editorial bastante pequeña, por lo cual el libro tuvo una difusión limitada.

La literatura centroamericana carece de muchos títulos traducidos al rumano: en 2009 se publicó *Movimiento perpetuo* de Augusto Monterroso por una editorial que no consiguió resistir mucho tiempo, por lo cual el libro no se difundió suficientemente. Rodrigo Rey Rosa está presente solo con un libro de cuentos, *Otro zoo*, publicado en rumano en 2006. En cambio, por razones ligadas al interés que suscita el tema cubano, la literatura de la Isla tiene una mucha mayor representación: de Jesús Díaz se traducen dos novelas; de Pedro Juan Gutiérrez, Daína Chaviano y Mayra Montero, una novela de cada uno.

De la literatura mexicana se destaca la traducción de dos libros de Mario Bellatín (incluidos en una sola edición, *Salón de belleza* y *Lecciones para una liebre muerta*, 2008), de una novela de Antonio Ortuño, de dos libros de Guillermo Arriaga y de dos novelas de Sergio Pitol. La novela más conocida de la autora considerada comercial por los puristas del canon, Ángeles Mastretta, fue traducida también, en 2002. Una novela corta bastante simple, pero de mucho éxito internacional como es *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos se publica con tanto éxito en 2012 que un año más tarde se hace una reedición; de hecho, el autor, flamante Guardian First Book Award en 2011, había pasado por Rumanía en una gira publicitaria y estuvo presente en la feria nacional del libro donde se presentó su traducción, realizada, como se ve, a una mínima distancia de la publicación del libro en español y el otorgamiento de este premio internacional. A lo mejor es aquí el momento de observar que, si nos ceñimos al criterio genérico de

⁵ Hay no obstante un libro de cuentos de un autor muy poco conocido en su país, Renato Guiño, que estudió parte de su carrera universitaria en Rumanía; su libro aparece en Rumanía con el título *Delirul iubirii* (Delirul iubirii), Self Publishing, 2014. Parece que más bien se trata de una autoedición.

“novela corta”, en esta etapa cultural el impacto de la promoción y del éxito hinchado artificialmente es indiscutible: así, hay un número mucho mayor de reseñas (más de diez, si nos atenemos solo a las publicaciones culturales y descontamos las reseñas en internet) sobre una novela corta como *Fiesta en la madriguera*, que aborda el tema del narcotráfico sirviéndose de una técnica bastante sencilla, si bien eficaz (la mirada de un niño), que las dedicadas a una obra maestra del género, como *Salón de belleza* de Mario Bellatín, que prácticamente pasó desapercibida. No creemos que se trate en este caso simplemente del desfase cultural entre la obra publicada en México en 1994 y traducida al rumano en 2008, sino de la simple ausencia de una campaña de promoción adecuada, así como, a lo mejor, de la insensibilidad adquirida a lo largo de los últimos decenios respecto a la originalidad de la construcción dentro de un género dado (en este caso, la novela corta), combinada con la concentración casi exclusiva en el tema, “el contenido”, o sea, en lo que más fácilmente se capta a través de la “lectura rápida” y acumulativa. No olvidemos la advertencia del editor español: “leemos más, un poco más, pero peor”.

Para concluir, tratemos de sacar las conclusiones de esta amplia exposición. Primero, se destaca una aplastante preferencia por las novelas en detrimento de la cuentística, los ensayos, la poesía y aun de la novela corta “pura” (ya que las novelas de dimensiones reducidas, como *Gringo Viejo* o *El instinto de Inez*, por ejemplo, no son novelas cortas). Asimismo, se puede observar que persiste en la cultura rumana, a lo mejor como en otros espacios de nuestra zona, una relativa inercia con respecto a la propuesta editorial ligada a la literatura latinoamericana: los nombres ya familiares a los rumanos, que penetraron en los años 70-80, o sea, en perfecta sincronía con su afirmación mundial a través del *boom*, siguen editándose y reeditándose, sin duda porque sus títulos se consideran más seguros desde el punto de vista comercial. Debe no obstante observarse que no se trata de autores “fáciles”, ni de títulos que en absoluto se puedan asociar con una así llamada *literatura kleenex*⁶, pero la preferencia de los editores por ciertos grandes autores asociados con el *boom* se debe, sin duda, a la conversión de sus nombres en verdaderas marcas comerciales, lo que representa una garantía más segura en lo que respecta a su venta.

No se puede, sin embargo, restar méritos a la decisión de completar la lista de los títulos más importantes del *boom*, como lo muestran las traducciones de Donoso y Cabrera Infante. Por otra parte, es cierto que, como en otros lugares, se publica bastante literatura escrita en la prolongación del realismo mágico, que si bien, en muchos casos, se basa en cierta monotonía de efectos y en una construcción esquemática, se adecúa perfectamente a unos hábitos de lectura más superficial y perezosa, pues afianza los estereotipos todavía presentes en la recepción de la literatura latinoamericana en el mundo.

Con respecto a la voluntad de introducir a los nuevos nombres que se destacan en la literatura actual de Latinoamérica, se observa una prudencia considerable a la

⁶ Martín Nogales ha denominado *literatura kleenex* a la que “responde a un consumo rápido [y] representa la lógica del capitalismo puro aplicada a la producción editorial” (Nogales *apud* Becerra Mayor, *et al.* 2013: 34). Rizando el rizo, otro crítico censura la conversión de la novedad en criterio de valor, “como si los libros llevasen fecha de caducidad, igual que los yogures” (Basanta *apud* Becerra Mayor, *et al.* 2013: 35).

hora de traducir al rumano a unos autores que proponen una literatura más compleja, como Rodrigo Fresán, Sergio Chéjfec, Samantha Schweblin, Mariana Enríquez, Selva Almada o Pablo Katchadjan, para referirnos solo a los argentinos. Es muy probable que estos autores penetren paulatinamente en la cultura rumana, pero es lamentable que el encuentro con su prosa tan original esté afectado por el desfase temporal (como pasó en el caso de Donoso o de Onetti en las décadas del régimen socialista) y su obra se lea, dentro de unos años, desde una perspectiva histórica. En cambio, es evidente la increíble rapidez con que se traducen los novísimos títulos de Vargas Llosa, Isabel Allende o de los autores reconocidos por los premios internacionales, como Juan Pablo Villalobos, por ejemplo.

Nos incumbe a los hispanistas llamar la atención sobre los autores que realmente aspiran a la originalidad, aunque también es cierto que el diálogo con los integrantes del sistema editorial es muchas veces complicado, precisamente porque se trata de un sistema, un sistema regido por unas reglas comerciales difícilmente conciliables con los criterios de valor en que nos apoyamos nosotros en nuestra calidad de críticos universitarios, eso sí, mucho más libres de las coacciones del mercado editorial. Claro, volvemos a hacer la pregunta esbozada arriba: dado el retroceso de la lectura, ¿no es mejor que se lea al menos a los autores “comerciales”? Puede ser cierto, pero se debe tener en cuenta que su literatura es la que en mayor medida vehicula una ideología basada en el rendimiento, la continua autosuperación y la búsqueda obsesiva del reconocimiento. O sea, esta literatura no indaga, o solo indaga de forma superficial en las condiciones mismas de su producción, esto es, la lógica del capitalismo que se basa en una competencia acérrima, provocadora de desigualdad, la cual entra en total contradicción con las premisas básicas de la democracia, fomentadora de los ideales igualitarios. El choque entre estas dos posturas, como señalaba con pericia Pankaj Mishra, no puede sino alimentar el resentimiento, una enfermedad psicosocial con efectos devastadores desde el punto de vista social y político (Mishra, 2017: 178)⁷. No se trata, al apoyar la entrada en nuestra cultura de los nuevos autores latinoamericanos más originales, de militar a favor de la conservación de un espacio elitista de la alta cultura, como hace, por ejemplo, Vargas Llosa en *La sociedad del espectáculo* cuando incita a la vuelta a la literatura “difícil”, de tipo Joyce, Proust y, se deduce, de los escritores que van en su zaga (él incluyéndose en la lista). No se trata de eso, porque una actitud así sería equivalente a la intensificación del abismo entre los “cultos” y los “incultos”, con la acentuación del *ressentiment* que deriva de él. Se trata, al contrario, de un pensamiento serio sobre lo que significa la literatura en un mundo donde ya “no hay un fuera del mercado” y donde, como aventuraba un interesantísimo crítico argentino, Marcelo Topuzian, “solo una rehabilitación de las facultades de invención teórica de la crítica será capaz de actualizar su pertinencia” (Topuzian 2013: 347). Solo gracias al constante empeño de comunicar con el sistema editorial y gracias a la perseverancia de señalar las nuevas tendencias de la literatura latinoamericana actual podremos contribuir a la rearticulación de la tradición cultural,

⁷ Mishra ponía en relación el aumento del resentimiento a nivel mundial y la nueva tendencia hacia la elección de líderes narcisistas, xenófobos y autoritarios, como un Trump, un Putin o un Erdogan.

de la cual hablamos al principio de nuestro artículo, y a la actualización de la imagen de Latinoamérica en nuestros espacios nacionales y en el espacio de la Europa Central y del Sureste.

Bibliografía

- BECERRA, Eduardo y VÁZQUEZ, María Ángeles. “Basura o la inquietud crónica del escritor”. Artículo y entrevista con Eduardo Becerra. *Babab* 2 (2000) <https://www.babab.com/no02/hector_abad.htm> [12/09/2018]
- BECERRA MAYOR, David, et al. *Qué hacemos con la literatura*. Madrid: Akal, 2013.
- BÉRTOLO, Constantino. *La cena de los notables*. Cáceres: Periferica, 2008.
- BOLAÑO, Roberto. “Los mitos de Cthulhu”. *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004. 22-37.
- CARINI, Sara. “La literatura latinoamericana en traducción y mediación editorial: algunos apuntes para el análisis del caso italiano”. *Castilla. Estudios de Literatura* 6 (2015): 314-335.
- CORTÉS, Carlos. “La literatura latinoamericana (ya) no existe”. *Cuadernos latinoamericanos* 592 (1999): 59-67.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. “Polysystem Theory”. *Poetics Today* 1-2 (1979): 279-310.
- FORNET, Jorge. “Y finalmente, ¿existe una literatura latinoamericana?”. *La Jiribilla* 318 (2007) <https://lh2.weebly.com/uploads/2/3/9/0/23909114/fornet_jorge_-_y_finalmente_existe_una_literatura_latinoamericana.pdf> [12/09/2018]
- FRANCO, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Barcelona: Debate, 2003.
- GADAMER. *Verdad y método I*. Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agaputo. Salamanca: Sígueme, 1999.
- GEORGESCU, Paul Alexandru. *Los estudios hispánicos en Rumania*. București: Sociedad Rumana de Lingüística (SRLR), 1964.
- GUERRERO, Gustavo. “Nueva narrativa del extremo Occidente: la encrucijada de la recepción internacional”. *Letras libres* enero (2007): 22-28.
- . “La desbandada. O por qué ya no existe la literatura latinoamericana”. *Letras libres* junio (2009): 27-28.
- ILIAN, Ilinca. “Presentación”. *El boom latinoamericano detrás de la Cortina de Hierro. Cuadernos del CILHA* 28 (2018a): 11-16.
- . “Contexto y recepción de la literatura latinoamericana del siglo XX en la Rumanía socialista”. *Cuadernos del CILHA* 28 (2018b): 45-62.
- IWASAKI, Fernando. “No quiero que a mí me lean como a mis antepasador”. *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004. 104-122.

- JAUSS, Hans Robert. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Ed. Dietrich Rall. México: UNAM, 1987.
- LAFAÏE, Jacques. "Identidad literaria / Alteridad cultural". *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Ed. Saúl Yurkievich. Madrid: Alhambra, 1986. 21-28.
- MISHRA, Pankaj, "La política en la era del resentimiento. El oscuro legado de la Ilustración". *El gran retroceso*. Barcelona: Seix Barral, 2017. 171-192.
- MOLLOY, Sylvia. *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX^e siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.
- PLAZA, J. M. "Barómetro de la lectura 2017: se lee más pero peor". *El Mundo*, 18/01/2018. <<http://www.elmundo.es/cultura/literatura/2018/01/18/5a607873468aeb34758b4600.html>> [13/09/2018]
- RAMA, Ángel. "El boom en perspectiva". *Más allá del boom: literatura y mercado*. VV. AA. Buenos Aires: Folios, 1984. 51-110.
- ROBBINS, Timothy, GONZÁLEZ, José Eduardo, eds. *New Trends in Contemporary Latin American Narrative. Post-National Literature and the Canon*. London: Palgrave Macmillan, 2014.
- S.A. "España aumenta la producción de libros en un 4,6% en 2017". *ABC cultural*. 21/05/2018. <https://www.abc.es/cultura/libros/abci-espana-aumenta-produccion-libros-46-por-ciento-2017-201805211433_noticia.html> [12/09/2018]
- SCHÜTZ, Alfred. *El problema de la realidad social*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1971.
- SURCEL, Vasile. "Lipsa plăcerii de a citi, deja o tradiție la români". *Cotidianul*. 27/08/2017. <<https://www.cotidianul.ro/lipsa-placerii-de-a-citi-deja-o-traditie-la-romani/>> [12/09/2018]
- TOPUZIAN, Marcelo. "El fin de la literatura. Un ejercicio de literatura comparada". *Castilla. Estudios de Literatura* 4 (2013): 298-349.
- VV. AA. *Panorámica de la edición española de libros 2015: Análisis sectorial del libro*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016.
- VV. AA. *Panorámica de la edición española de libros 2016: Análisis sectorial del libro*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017.
- VV. AA. *The Book Sector in Europe: Facts and Figures*. Sin lugar: Federation of European Publishers, 2017.
- VV. AA. "Carte pentru minte, inimă și națiune", resultados del sondeo IRES "Obiceiurile de lectură ale românilor" (Los hábitos de lectura de los rumanos) realizado en octubre de 2015 sobre un muestreo de 1002 personas mayores de 18 años a través del método CATI. *Sinteza* 34 (2016): 11-25.

ANEJO 1

Obra de García Márquez y de Alejo Carpentier traducida al rumano antes de 1989

Gabriel García Márquez

Colonelului nu are cine să-i scrie [*El coronel no tiene quien le escriba*], trad. Alexandru Calciu, EPLU, 1967.

Funeraliile lui Mama Grande [*Los funerales de la Mamá Grande*], trad. Laurentiu Silvian, *Secolul XX*, núm. 3, 1970, pp. 178-186.

O sută de ani de singurătate – fragment [*Cien años de soledad* – fragmento], trad. Mihnea Gheorghiu, *Secolul XX*, núm. 9, 1970, pp. 25-50. El fragmento está seguido por una entrevista realizada al escritor colombiano por Manuela Gheorghiu (p. 51).

Un veac de singurătate [*Cien años de soledad*], trad. Mihnea Gheorghiu, Ed. Univers, București, 1971; segunda edición Ed. Minerva, București, 1974.

Toamna patriarhului [*El otoño del patriarca*], trad. Darie Novăceanu, Ed. Univers, București, 1979.

Fantastica și trista poveste a candidiei Eréndira și a nesăbuitei sale bunici [*La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*], trad. Miruna y Darie Novăceanu, Ed. Univers, Col. Globus.

“Gabriel García Márquez”, (s.a.) *România Literară*, núm. 49, 1972, p. 30. Se señala en una breve nota la aparición en español de la novela corta *Eréndira*.

“Un moșneag cu niște aripi enorme” [“Un señor muy viejo con unas alas enormes”], trad. Manuela Gheorghiu, *Secolul XX*, núm. 9, 1972, pp. 135-139.

“Încatul cel mai frumos din lume” [“El ahogado más hermoso del mundo”], trad. Victor Ivanovici, *Secolul XX*, núm. 3, 1974, pp. 71-79.

Alejo Carpentier

Darie Novăceanu, “La Bucuresti cu Alejo Carpentier”, *România Literară*, núm. 30, 1976, pp. 20-21. Sobre la visita de Carpentier a Rumania.

Împărăția acestei lumi [*El reino de este mundo*], trad. Gelu Naum y Radu Nistor, EPLU, București, 1963.

Secolul Luminilor [*El siglo de las luces*], trad. Ovidiu Constantinescu y Maria Ioanovici, EPLU, București, 1965.

Recursul la metodă [*El recurso del método*], trad. Dan Munteanu, Univers, București, 1977.

Concert baroc [*Concierto barroco*], trad. Dan Munteanu, Ed. Univers, 1975. Libro con ilustraciones de Dan Stanciu.

Ritualul primăverii [*El ritual de la primavera*], traducción de Dan Munteanu, Ed. Univers, București, 1986.

Harpa și umbra [*El arpa y la sombra*], trad. Andrei Ionescu, Ed. Univers, București, 1988.

Recursul la metodă. Concert baroc, trad. Dan Munteanu, BPT, București, 1981. Edición popular de las dos novelas de Carpentier.

ANEJO 2

Literatura 5latinoamericana publicada en traducciones rumanas entre 1990 y 2018⁸

1. Autores del boom o relacionados con el boom

Gabriel García Márquez

Cien años de soledad: [*Un veac de singurătate*, trad. Mihnea Gheorghiu, Ed. Univers, București, 1971; segunda edición Ed. Minerva, București, 1974]; reediciones: Ed. Moldova, Chișinău, 1992; Ed. RAO, București, en varias ediciones desde 1995 hasta 2012;

-*Un veac de singurătate*, trad. Tudora Șandru-Mehedinți, Ed. RAO, 2015.

Crónica de una muerte anunciada: *Cronica unei morți anunțate*, Ed. Oscar Print, București, trad. Carmen Călugăreanu, 1996; Ed. RAO, București, 2003, trad. Tudora Șandru Mehedinți; reedición en 2014.

El amor en los tiempos de cólera: *Dragostea în vremea holerei*, trad. Sarmiza Leahu, Ed. RAO, București, 1999, reediciones en 2003, 2010, 2014, 2015.

El otoño del patriarca: [*Toamna patriarhului*, trad. Darie Novăceanu, Ed. Univers, București, 1979]; reeditada por Ed. Must, Chișinău, 1995;

-*Toamna patriarhului*, trad. Tudora Șandru Mehedinți, Ed. RAO, București, 1996, reeditado en 2001, 2005, 2014.

El general en su laberinto: *Generalul în labirintul său*, trad. Mihaela Dumitrescu, Ed. RAO, București, 1996, reediciones en 2001, 2014.

Sobre el amor y otros demonios: *Despre dragoste și alți demoni*, trad. Tudora Șandru-Mehedinți, Ed. RAO, București, 2000, reeditada en 2002, 2008, 2014.

La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada: *Incredibila și trista istoria a candidiei Eréndira și a bunicii sale fără suflet*, trad. Tudora Șandru-Mehedinți, Ed. RAO, București, 2002, reeditada en 2014, 2015.

Doce cuentos peregrinos: *Douăsprezece povestiri călătore*, trad. Tudora Șandru-Mehedinți, Ed. RAO, București, 2002, reediciones en 2003, 2008.

Ojos de perro azul: *Ochi de câine albastru*, trad. Tudora Șandru-Mehedinți, Ed. RAO, București, 2005, reedición en 2015.

La hojarasca: *Vijelia*, trad. Ileana Scipione, Ed. RAO, București, 2007.

Mala hora: *Ceas rău*, trad. Ileana Scipione, Ed. RAO, București, 2007.

Las aventuras de Miguel Littin, clandestino en Chile: *Aventurile lui Miguel Littin, clandestin în Chile*, trad. Ileana Scipione, Ed. RAO, București, 2008.

Noticias de un secuestro: *Știri despre o răpire*, trad. Sarmiza Leahu, Ed. RAO, București, 2011.

⁸ El orden en que aparecen los autores latinoamericanos sigue el orden en que aparecen en el artículo los comentarios sobre las traducciones de sus obras al rumano. La serie de los autores contemporáneos posteriores al boom sigue el orden alfabético. Por su parte, el orden de los títulos de cada autor es cronológico. Entre corchetes aparecen los datos sobre las ediciones anteriores a 1989. La lista no incluye los títulos de libros de poesía.

Yo no vengo a decir un discurso: N-am venit să țin un discurs, Ed. RAO, București, trad. Tudora Șandru Mehedinți, 2011.

Vivir para contarla: A trăi pentru a-ți povesti viața, trad. Tudora Șandru-Mehedinți, Ed. RAO, București, 2014, reedición en 2015.

Historia de mis putas tristes: Povestea târfelor mele triste, trad. Tudora Șandru Mehedinți, Ed. RAO, București, 2014.

El coronel no tiene quien le escriba: [Colonelului nu are cine să-i scrie, trad. Alexandru Calciu, București, EPLU, 1967], reeditada por Ed. RAO, 2015.

Los Funerales de Mamá Grande: Funeraliile Mamei Mari, trad. Tudora Șandru-Mehedinți, Ed. RAO, București, 2014, reedición en 2015.

Relato de un naufragio: Relatarea unui naufragiat, trad. Tudora Șandru-Mehedinți, Ed. RAO, București, 2016.

Viaje por Europa del Este: Călătorind prin Europa Est, trad. Tudora Șandru-Mehedinți, Ed. RAO, București, 2016.

Libros sobre García Márquez, biografías, diálogos:

Plinio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba: Parfumul de guayaba*, trad. Miruna Ionescu, Ed. Curtea Veche, București, 2008.

Gerald Martin, *Gabriel García Márquez. A Life: Gabriel García Márquez. O viață*, trad. Alexandru Macovei, Ed. Litera, București, 2009.

Dassio Saldívar, *Viaje a la semilla: Călătorie la obârșie*, trad. Tudora Șandru-Mehedinți, Ed. RAO, București, 2016.

Plinio Apuleyo Mendoza, *Gabo – Cartas y recuerdos: Gabo – Scrisori și amintiri*, trad. Tudora Șandru-Mehedinți, Ed. Curtea Veche, București, 2017.

Mario Vargas Llosa

Historia de Mayta. La señorita de Tacna: Historia lui Mayta, trad. Mihai Cantuniari, Ed. Cartea Românească, București, 1991.

Elogio de la madrastra: Elogiul mamei vitrege, trad. Alma Maria Moldovan, Ed. Sfinx, București, 1991, reediciones Ed. Humanitas, București, 2003, 2005, 2011.

¿Quién mató a Palomino Molero?: Cine l-a ucis pe Palomino Molero, trad. Mihai Cantuniari, Ed. Eminescu, București, 1991, reediciones Humanitas, București, 2003, 2010.

La ciudad y los perros: Orașul și câinii, trad. Coman Lupu, Ed. Humanitas, București, 1992, reediciones 2002, 2005, 2010, 2017.

La guerra del fin del mundo: [Războiul sfârșitului lumii, trad. Mihai Cantuniari, Ed. Cartea Românească, București, 1986], reediciones Ed. Diana, Argeș, 1992, Ed. Dyonisos, Craiova, 1994, Ed. RAO, 1999, 2002, Ed. Humanitas, București, 2014.

La tía Julia y el escribidor: [Mătușa Julia și condeierul, trad. Coman Lupu, Ed. Univers, București, 1985], reedición Ed. Humanitas, 1992, 2000, 2002, 2005, 2017.

El hablador: Povestășul, trad. Coman Lupu, Ed. Humanitas, București, 1992, reediciones 2003, 2005, 2010, 2011.

El pez en el agua: Peștele în apă, trad. Luminița Voina-Răuț, Ed. Universal Dalsi, București, 1995; reedición Ed. Humanitas, 2005.

Lituma en los Andes: Lituma in Anzi, trad. Mihai Cantuniari, Ed. Universal Dalsi, București, 1997, reediciones Ed. Humanitas, București, 2005, 2017.

Conversación en la Catedral: [Conversație la Catedrală, trad. Mihai Cantuniari, Ed. Cartea Românească, 1988], reediciones Ed. RAO, București, 1998, 2004, Ed. Humanitas, 2014.

La verdad de las mentiras: Adevărul minciunilor, trad. Luminița Voina-Răuț, Ed. Alfa, 1999, reedición Ed. Humanitas, 2005.

La fiesta del chivo: Sărbătoarea șapului, trad. Mariana Sipoș y Luminița Voina-Răuț, Ed. ALL, 2002, reedición Ed. Humanitas, 2014.

El paraíso en la otra esquina: Paradisul de după colț, trad. Mariana Sipoș, Ed. Humanitas, București, 2004, 2010, 2014.

Cartas a un joven novelista: Scrisori către un tânăr romancier, trad. Mihai Cantuniari, Ed. Humanitas, București, 2005.

Teatro (La señorita de Tacna. Kathie y el hipopótamo. La Chunga): Teatru (Domnișoara din Tacna. Kathie și hipopotamul. Chunga), trad. Mihai Cantuniari y Alina Cantacuzino, Ed. Curtea Veche, București, 2005.

La Casa Verde: [Casa Verde, trad. Irina Ionescu, Ed. Univers, 1970], *Casa Verde*, trad. Mona Țepeneag, Ed. Humanitas, București, 2006, reediciones 2010, 2011.

Los cuadernos de Don Rigoberto: Caietele lui don Rigoberto, trad. Gabriela Ionescu, Ed. Humanitas, București, 2006, 2010.

Travesuras de la niña mala: Rătăcirile fetei nesăbuite, trad. Luminița Voina-Răuț, Ed. Humanitas, 2007, reediciones 2010, 2016.

La orgía perpetua: Orgia perpetuă, trad. Luminița Voina-Răuț, Ed. All, 2010, reedición Ed. Humanitas, București, București, 2013.

Odiseo y Penélope: Odiseu și Penelope, trad. Mariana Vartic, Ed. Curtea Veche, București, 2010.

Kathie y el hipopótamo: Kathie și hipopotamul, trad. Mihai Cantuniari y Alina Cantacuzino, Ed. Curtea Veche, București, 2010.

El sueño del celta: Visul celtului, trad. Marin Mălaicu Hondrari, Ed. Humanitas, București, 2011.

La tentación de lo imposible: Tentația imposibilului, trad. Mariana Sipoș, Ed. Humanitas, București, 2011.

Viaje a la ficción: Călătorie către ficțiune, trad. Marin Mălaicu Hondrari, Ed. Humanitas, București, 2012.

Armas y utopías: Arme și utopii, trad. Marin Mălaicu Hondrari, Ed. Humanitas București, 2013.

El héroe discreto: Eroul discret, trad. Marin Mălaicu Hondrari, Ed. Humanitas, București, 2013.

Los cachorros: Băieții și alte povestiri, trad. Dragoș Cojocaru, Ed. Humanitas, București, 2013.

Mil y una noches: O mie și una de nopți, trad. Luminița Voina-Răuț, Ed. Humanitas, București, 2013.

Cinco esquinas: Cinci colțuri, trad. Marin Mălaicu-Hondrari, Ed. Humanitas, București, 2016.

La civilización del espectáculo: Civilizația spectacolului, trad. Marin Mălaicu-Hondrari, Ed. Humanitas, București, 2016.

Libro de diálogos:

Mario Vargas Llosa en diálogo con Gabriel Liiceanu: *Figuri ale răului în lumea de astăzi*, Ed. Humanitas, București, 2006; edición bilingüe rumano-español, trad. Ileana Scipione, Ed. Humanitas, București, 2010, 2011.

Carlos Fuentes

Gringo Viejo: Bătrânul Gringo, trad. Gabriela Necheș, Ed. Humanitas, București, 1998.

Instinto de Inez: Instinctul lui Inez, trad. Cornelia Rădulescu, Ed. Humanitas, București, 2002.

Diana o la cazadora solitaria: Diana sau zeița solitară a vânătorii, trad. Horia Barna, Ed. Humanitas, București, 2003.

La silla del águila: Jițul vulturului, trad. Horia Barna, Ed. Curtea Veche, București, 2004.

En esto creo: Crezul meu, trad. Simona Sora, Ed. Curtea Veche, București, 2005.

Constancia, trad. Cornelia Rădulescu, Ed. Humanitas, București, 2006.

Inquietante compania: O companie neliniștitoare, trad. Andrei Ionescu, Ed. Humanitas, București, 2007.

Todos los gatos son pardos: [Toate pisicile sînt negre, trad. Andrei Ionescu, Ed. Thalia, București, 1974], *Toate pisicile sunt negre*, trad. Andrei Ionescu (segunda edición revisada), Ed. Art, București, 2007.

Todas las familias felices: Toate familiile fericite, trad. Eugenia Alexe Munteanu, Ed. Curtea Veche, București, 2010.

La voluntad y la fortuna: Voința și norocul, trad. Horia Barna, Ed. Curtea Veche, București, 2011.

Julio Cortázar

Las caras de la medalla. Los premios: Fețele medaliei [antología de cuentos]⁹. *Căștigătorii*, trad. Coman Lupu, Ed. Cartea Românească, București, 1991.

La autopista del Sur: Autostrada din Sud [antología de cuentos], trad. Luminița Voina-Răuț, Ed. Minerva, București, 1994.

Rayuela: Șotron, trad. Tudora Șandru Mehedinți, București, Ed. Univers, 1998; edición revisada y reeditada en 2005, 2011 y 2018 por la editorial Polirom, Iași; *Șotron*, trad. Ilinca Ilian 2004, Ed. Litera, Chișinău.

⁹ *Bestiario, Las armas secretas, Todos los fuegos el fuego, Queremos tanto a Glenda* reproducen en las traducciones rumanas la estructura de los libros de cuentos de Cortázar, publicados con estos títulos. En cambio, otros libros de cuentos se publicaron como antologías de cuentos que reúnen textos de varios libros publicados por Cortázar. El autor argentino fue conocido como cuentista en la Rumanía de antes de 1989 gracias a una antología de cuentos titulada *Sfîrșitul jocului [Final de juego]* [trad. Irina Dogaru y Dumitru Țepeneag, EPLU, București, 1969] que incluía cuentos de varios libros de cuentos de Cortázar, así como por más de una docena de cuentos publicados en las revistas culturales de la época: "Secolul 20", "Orizont", "Lucafărul", "Tribuna" etc.

Queremos tanto a Glenda: Cât de mult o iubim pe Glenda, trad. Luminița Voinea-Răuț, București, Ed. Allfa, 1998.

Bestiario: Bestiar, trad. Tudora Șandru-Mehedinți, Ed. Polirom, Iași, 2001.

Todos los fuegos el fuego: Toate focurile, focul, trad. Luminița Voinea-Răuț, Ed. Polirom, Iași, 2003.

Manuscrito hallado en el bolsillo y otros cuentos: Manuscris găsit într-un buzunar și alte povestiri [antología de cuentos], trad. Tudora Șandru-Mehedinți, Ed. Polirom, Iași, 2004.

El ídolo de las Cicladas: Idolul Cicladelor [antología de cuentos], trad. Tudora Șandru-Mehedinți, Ed. Polirom, Iași, 2006.

Las armas secretas: Armele secrete, Ed. Humanitas, București, 2007.

Libro de Manuel: Cartea lui Manuel, trad. Lavinia Similiar, Iași, Ed. Polirom, 2009.

Un tal Lucas: Un oarecare Lucas, trad. Mona Țepeneag, Iași, Ed. Polirom, 2010.

Páginas inesperadas: Pagini neașteptate, trad. Tudora Șandru-Mehedinți, Iași, Ed. Polirom, 2010.

Serie de autor creada en la editorial Art desde 2014:

La vuelta al día en ochenta mundos: Ocolul zilei în optzeci de lumi, trad. Marin Mălaicu-Hondrari, 2014.

Los premios: Câștigătorii, trad. Coman Lupu, 2014.

Axolotl. Historias de cronopios y famas: Axolotul [antología de cuentos]. *Povestiri cu cronopi și glorii* [trad. Mona y Dumitru Țepeneag, Ed. Univers, 1965], trad. Mona y Dumitru Țepeneag, 2015.

Todos los fuegos el fuego: Toate focurile, focul, trad. Luminița Voinea-Răuț, 2015.

62. Modelo para armar. 62. Model de asamblare, trad. Marin Mălaicu-Hondrari, 2016.

Libro de diálogos:

Omar Prego Gadea / Julio Cortázar, *La fascinación de las palabras: Fascinația cuvintelor*, trad. y notas Radu Niciporuc, Ed. Fabulator, București, 2006.

Jorge Luis Borges

Prosa completa: Opere (2 tomos)¹⁰, trad. Cristina Hăulică, Andrei Ionescu, Darie Novăceanu, edición a cargo de Andrei Ionescu, Ed. Univers, București, 1999.

Serie de autor en la editorial Polirom, Iași, 8 títulos:

Poesía: Poezii, trad. Andrei Ionescu, Ed. Polirom, 2005; edición revisada y aumentada por Andrei Ionescu, 2017.

Prosa completa: Prosa completa en dos tomos, trad. y notas Irina Dogaru, Cristina Hăulică, Andrei Ionescu, edición a cargo de Andrei Ionescu, 2006.

Ensayos: Eseuri, trad. y notas Irina Dogaru, Cristina Hăulică, Andrei Ionescu, edición a cargo de Andrei Ionescu, 2006, reeditada en 2015.

Libros a cuatro manos: Cărți scrise în doi, trad. Cristina Hăulică y Andrei Ionescu, 2005.

Libro de los seres imaginarios: Cartea ființelor imaginare, trad. Ileana Scipione, 2006.

¹⁰ Una antología de cuentos de Borges apareció con el título *Moarte și busola* [La muerte y la brújula], trad. Darie Novăceanu, Ed. Univers, București, 1972.

Textos cautivos: Texte captive, trad. Andrei Ionescu, Irina Dogaru, Tudora Șandru Mehedinți, 2010.

Borges a los ochenta años. Los libros y la noche: Borges la optzeci de ani. Cărțile și noaptea, trad. Ariadna Ponta y Tudora Șandru Mehedinți, 2016.

El tango: Tangoul. Patru conferințe, trad. Andrei Ionescu, 2018.

Libros sobre Borges, biografías, diálogos:

Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges: Șapte conversații cu Jorge Luis Borges*, trad. Ileana Scipione, Ed. Fabulator, București, 2004.

Orlando Barone, *Diálogos Borges – Sábato: Dialoguri Borges – Sábato*, trad. Ileana Scipione, Ed. RAO, București, 2005.

Edwin Williamson, *Borges. A Life: Borges, o viață*, trad. Petru Iamandi, Ed. RAO, București, 2008.

Alejo Carpentier

El ritual de la primavera: [Ritualul primăverii, trad. Dan Munteanu, Ed. Univers, 1986]. Reedición, trad. Dan Munteanu Colan, Ed. Leda, București, 2005.

El arpa y la sombra: [Harpa și umbra, trad. Andrei Ionescu, Ed. Univers, 1988]. Reedición, trad. Andrei Ionescu, Ed. Leda, București, 2006.

El recurso del método: [Recursul la metodă, trad. Dan Munteanu, Ed. Univers, 1977; reedición BPT, 1981] Reedición, trad. Dan Munteanu Colan, Ed. Curtea Veche, București, 2006.

Traducción de *Los pasos perdidos: Pașii pierduți*, trad. Dan Munteanu Colan, Ed. Curtea Veche, București, 2008.

Adolfo Bioy Casares

La invención de Morel: [Invenția lui Morel, trad. Ion Oprescu, Ed. Uniers, 1976]. Reedición, trad. Ion Oprescu, Ed. Humanitas, București, 2003.

Traducciones de:

El sueño de los héroes. Diario de la guerra de cerdos: Visând la eroi. Jurnal din războiul porcului, trad. Mariana Vartic, Ed. Univers, București, 1991.

Máscaras venecianas: Mășți venețiene, trad. Tudora Șandru Mehedinți, Ed. Univers, București, 1995.

Una muñeca rusa: O păpușă rusească, trad. Anca Mănuțiu, Ed. Apostrof, Cluj-Napoca, 1992; reedición Ed. Humanitas, București, 2003.

De un mundo a otro: Dintr-o lumea în alta, trad. Tudora Șandru Mehedinți, Ed. Humanitas, București, 2007.

El sueño de los héroes: Visul eroilor, trad. Mariana Vartic, Ed. Curtea Veche, București, 2009.

La tarde de un fauno: După-amiaza unui faun, trad. Tudora Șandru Mehedinți, Ed. Curtea Veche, București, 2009.

Libro de diálogos:

Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares: Șapte conversații cu Adolfo Bioy Casares*, trad. Ileana Scipione, Ed. Fabulator, București, 2005

Augusto Roa Bastos

Yo el Supremo: [*Eu supremul*, trad. Andrei Ionescu, București, Ed. Univers, 1982: la novela se publicó con un par de párrafos censurados]. Reedición integral, trad. Andrei Ionescu, Ed. Curtea Veche, București, 2007.

Miguel Ángel Asturias

Hombres de maíz: [*Oameni de porumb*, trad. Liliana Pleșa Iacob, Ed. Univers, 1973]. Reedición y traducción, trad. Lavinia Similariu, Ed. Univers, București, 2012.

Juan Rulfo

Pedro Páramo: [*Pedro Páramo*, trad. Marieta Pietreanu, Ed. Univers, 1970]. Reedición y traducción, trad. Ileana Scipione, Ed. RAO, București, 2006.

Traducción de *El llano en llamas: Cîmpia în flăcări*, trad. Andrei Ionescu, Ed. RAO, București, 2006.

Ernesto Sabato

El túnel: [*Tunelul*, trad. Darie Novăceanu, EPLU, București, 1965]. Ediciones sucesivas: trad. Darie Novăceanu, București, Ed. Univers, 1996; Ed. Humanitas, 2002, 2004; traducción por Tudora Șandru Mehedinți, Ed. Curtea Veche, București, 2016.

Sobre héroes y tumbas: [*Despre eroi și morminte*, trad. Aurel Covaci, Ed. Univers, București, 1973]. Edición revisada y aumentada de la primera traducción, trad. Aurel Covaci, Ed. Univers, 1997; traducción por Tudora Șandru Mehedinți, Ed. Humanitas, București, 2013.

Abaddón el exterminador: [*Abaddón exterminatorul*, trad. Darie Novăceanu, Ed. Univers, București, 1986]. Reedición, trad. Darie Novăceanu, Ed. Univers, București, 1997; traducción por Tudora Șandru Mehedinți, Ed. Humanitas, București, 2014.

Antes del fin: Înainte de tăcere, trad. Gabriela Lozneau, Ed. RAO, București, 2000.

Ensayos: Eseuri, 2 tomos, trad. Ileana Scipione, Ed. RAO, București, 2005-2006.

Libros sobre Sabato, diálogos:

Carlos Catania, *Sábado, entre la letra y la sangre*, conversaciones con Sabato: *Sábado – Între scris și sânge*, trad. Luminița Voinea-Răuț, Universal Dalsi, București, 1995.

Orlando Barone, *Diálogos Borges – Sábado: Dialoguri Borges– Sábado*, trad. Ileana Scipione, Ed. RAO, București, 2005.

Inicio de la serie de autor Humanitas con las tres novelas más conocidas –*El túnel*, *Sobre héroes y tumbas*, *Abaddón el exterminador*– vueltas a traducir por Tudora Șandru Mehedinți.

Octavio Paz

La llama doble: Dubla flacără, trad. Cornelia Rădulescu, Ed. Humanitas, București, 1998, 2017.

Los hijos del limo: Copiii mlaștinii, trad. Rodica Grigore, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2003; Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2017.

Alfredo Bryce Echenique

Un mundo para Julius: [O lume pentru Julius, trad. Andrei Ionescu, Ed. Univers, 1977]. Reedición, trad. Polirom, Iași, 2006.

Traducciones de:

El huerto de mi amada: Grădina iubitei mele, trad. Andrei Ionescu, Ed. Polirom, Iași, 2004.

Guía triste de París: Ghidul trist al Parisului, trad. Luminița Voina-Răuț, Ed. Polirom, Iași, 2006.

La amigdalitis de Tarzán: Amigdalita lui Tarzan, trad. Lavinia Similaru, Ed. Polirom, Iași, 2010.

Guillermo Cabrera Infante

Tres tigres tristes: Trei triști tigri, trad. Dan Munteanu Colan, Ed. Curtea Veche, București, 2010.

La ninfa inconstante: Nimfa nestatornică, trad. Liliana Pleșa Iacob, Ed. Curtea Veche, București, 2011.

Cuerpos divinos: Trupuri divine, trad. Liliana Pleșa Iacob, Ed. Curtea Veche, București, 2014.

José Donoso

La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria: Misterioasa dispariție a tinerei marchize de Loria, trad. Cornelia Rădulescu, Ed. Trei, București, 2008.

El obsceno pájaro de la noche: Obscena pasăre a nopții, trad. Dan Munteanu Colan, Ed. Corint, București, 2010.

Juan Carlos Onetti

Cuando entonces: Și atunci când, trad. Cristina Hăulică, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1993.

El astillero: Șantierul fantomă, trad. Ileana Scipione, Ed. Nemira, București, 2006.

Vida breve: Viață scurtă, trad. Ileana Scipione, București, Ed. Nemira, 2006.

Los adioses: Despărțiri, trad. Ileana Scipione, București, Ed. Nemira, 2006.

Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput: Istoria cavalerului Rozei și a fecioarei venite din Liliput cu burta la gură, trad. Ileana Scipione, București, Ed. Nemira, 2008.

Un sueño realizado: Vis împlinit, trad. Valeriu Pop, București, Ed. Punct, 2009.

2. Títulos anteriores al boom vueltos a publicar o traducidos por primera vez en Rumanía

José Eustasio Rivera

La vorágine: [*Vîltoarea*, trad. Ileana Georgescu, EPLU, București, 1968]. Reedición *Vâltoarea*, trad. Ileana Georgescu, Ed. Leda, București, 2004.

Ricardo Güiraldes

Don Segundo Sombra: [*Don Segundo Sombra*, trad. Oana Busuioceanu, Ed. Minerva, 1980]. Reedición, trad. Oana Busuioceanu, Ed. Leda, București, 2004.

Cuentos de sangre y muerte: [*Povești de moarte și sânge*, trad. Dan Munteanu, Ed. Univers, 1970]. Reedición, trad. Dan Munteanu Colan, Ed. Univers, București, 2013.

Traducción de *Raucho*, trad. Lavinia Similaru, Ed. Univers, București, 2016.

Roberto Arlt

El juguete rabioso: *Jucăria furioasă*, trad. Lavinia Similaru, Ed. Univers, București, 2013.

Los siete locos: *Cei șapte nebuni*, trad. Lavinia Similaru, Ed. Univers, București, 2014.

El criador de gorilas: *Crescătorul de gorile*, trad. Angelica Lambru, Ed. Adenium, Iași, 2017.

3. Autores contemporáneos por países

ARGENTINA

César Aira:

Váramo: *Váramo*, trad. Cornelia Rădulescu, Ed. Humanitas, București, 2007.

Un episodio en la vida del pintor viajero: *O scenă din viața unui pictor călător*, trad. Ileana Scipione, Ed. Polirom, Iași, 2011.

Federico Andahazi:

El anatomista: *Anatomistul*, trad. Ileana Scipione, Ed. RAO, București, 2003.

El secreto de los flamencos: *Secretul culorii pure*, trad. Ileana Scipione, Ed. RAO, București, 2005.

Las piadosas: *Mironosițele*, trad. Ileana Scipione, Ed. RAO, București, 2007.

La ciudad de los herejes: *Cetatea ereticilor*, trad. Adriana Ersilia Steriopol, Ed. RAO, București, 2011.

Enrique Anderson Imbert:

El grimorio: *Cartea de magie*, trad. Andreea Adam, Ed. Bastion, Timișoara, 2008.

Cristina Bajo:

El jardín de los venenos: *Grădina otrăvurilor*, trad. Adriana Steriopol, Ed. RAO, București, 2009.

Carlos Balmaceda:

El manual del canibal: *Manualul canibalului*, trad. Ilinca Ilian, Ed. Vellant, București, 2008.

Tomás Eloy Martínez:

El vuelo de la reina: Zborul reginei, trad. Tudora Șandru Mehedinți, Ed. Curtea Veche, București, 2006.

El cantor de tango: Cântărețul de tango, trad. Mihai Iacob, Ed. Curtea Veche, București, 2009.

Marcelo Figueras:

Kamchatka, trad. Elena Alexandra Șerban, Ed. ALL, București, 2013.

Guillermo Martínez:

Crímenes imperceptibles: Crimele din Oxford, trad. Ileana Scipione, Ed. Humanitas, București, 2007.

La muerte lenta de Luciana B.: Moartea lentă a Lucianeii B., trad. Irina Dogaru, Ed. Humanitas, București, 2008.

Sobre Roderer: Despre Roderer, trad. Florentina Hojbotă, Ed. Humanitas, București, 2008.

Ricardo Piglia:

El camino de Ida: Calea Idei Brown, trad. Alina Cantacuzino, Ed. Humanitas, București, 2016.

Abel Posse:

Los perros del paraíso: Căinii paradisului, trad. Lidia Nasineac, Ed. Cartea Românească, București, 1995; *Căinii paradisului*, trad. Ileana Scipione, Ed. Nemira, București, 2005.

Daimon: Demonul, trad. Ileana Scipione, Ed. Nemira, București, 2008.

Juan José Saer:

El entenado: Martorul, trad. Cornelia Rădulescu, Ed. Humanitas, București, 2006.

Pablo de Santis:

El calígrafo de Voltaire: Caligraful lui Voltaire, trad. Tudora Șandru Mehedinți, Ed. Humanitas, București, 2008.

Abel Santa Cruz:

Mi segunda madre: A doua mea mamă, sin traductor, sin editorial, 1994.

Patricio Sturlese:

El inquisidor: Inchizitorul, trad. Andreea Daniela Bârsan, Ed. RAO, București, 2010.

MÉXICO

Guillermo Arriaga:

Un dulce olor a muerte: Un dulce miros de moarte, trad. Olivia Petrescu, Ed. Vellant, București, 2008.

Escuadrón guillotina: Escadron Guilotina, trad. Liliana Pleșa Iacob, Ed. Vellant, București, 2008.

Retorno 201: Retorno 201, trad. Liliana Pleșa Iacob, București, Ed. Vellant, București, 2010.

El Salvaje: Sălbaticul, trad. Marin Mălaicu Hondrari, Ed. Art, București, 2018.

Mario Bellatín:

Salón de belleza. Lecciones para una liebre muerta: Salon de frumusețe. Lecții pentru un iepure mort, trad. Ilinca Ilian, Ed. Vellant, București, 2008.

Laura Esquivel:

Como agua para el chocolate: Ca apa pentru ciocolată, trad. Cornelia Rădulescu, București, Ed. Humanitas, 2004.

Tan veloz como el deseo: La fel de iute ca dorința, trad. Melania Enescu, București, Ed. Humanitas, 2004.

Ángeles Mastretta:

Arráncame la vida: Răpește-mi viața, trad. Tudora Șandru Mehedinți, Ed. Polirom, Iași, 2002.

Antonio Ortuño:

El buscador de cabezas: Căutătorul de capete, trad. Laurențiu Dulman, IBU Publishing, București, 2009.

Sergio Pitlor:

Domar a la divina garza: Îmblânzirea divinei egrete, trad. Mona Țepeneag, București, Ed. Art, 2007.

El desfile del amor: Love Parade, trad. Irina Dogaru, Ed. Art, București, 2010.

Juan Pablo Villalobos:

Fiesta en la madriguera: Fiesta în bârlog, trad. Horia Barna, Ed. Curtea Veche, București, 2012, 2013.

CHILE

Isabel Allende:

Retrato en sepia: Portret în sepia, trad. Cornelia Rădulescu, Ed. Humanitas, București, 2001, 2002, 2006.

La hija de la fortuna: Fiica norocului, trad. Cornelia Rădulescu, Ed. Humanitas, București, 2002, 2006, 2016.

La casa de los espíritus: Casa spiritelor, trad. Cornelia Rădulescu, Ed. Humanitas, București, 2004, 2006, 2010, 2011, 2013, 2014.

Mi país inventado: Țara mea inventată, trad. Cornelia Rădulescu, Ed. Humanitas, București, 2005, 2007.

Eva Luna: Eva Luna, trad. Cornelia Rădulescu, Ed. Humanitas, București, 2006.

Zorro: Zorro, trad. Cornelia Rădulescu, Ed. Humanitas, București, 2006.

El plan infinito: Planul infinit, trad. Cornelia Rădulescu, Ed. Humanitas, București, 2010.

Paula, trad. Cornelia Rădulescu, Ed. Humanitas, București, 2007, reediciones 2010, 2015, 2018.

El cuaderno de Maya: Caietul Mayei, trad. Cornelia Rădulescu, Ed. Humanitas, București, 2010.

La isla bajo el mar: Insula de sub mare, trad. Cornelia Rădulescu, Ed. Humanitas, București, 2012.

La suma de los días: Suma zilelor, trad. Cornelia Rădulescu, Ed. Humanitas, București, 2011.

Amor: Dragoste, trad. Radu Niciporuc y Cornelia Rădulescu, Ed. Humanitas, București, 2014.

Los cuentos de Eva Luna: Povestirile Evei Luna, trad. Radu Niciporuc, Ed. Humanitas, București, 2014.

El juego de Ripper: Jocul Ripper, trad. Cornelia Rădulescu, Ed. Humanitas, București, 2015.

El amante japonés: Amantul japonez, trad. Cornelia Rădulescu, Ed. Humanitas, București, 2016.

De amor y de sombra: Despre dragoste și umbră, trad. Cornelia Rădulescu, Ed. Humanitas, București, 2016.

El reino del Dragón de Oro: Regatul dragonului de aur, trad. Lidia Dumitru, Ed. Humanitas, București, 2018.

El bosque de los pigmeos: Pădurea pigmeilor, trad. Camelia Dincă, Ed. Humanitas, București, 2018.

La ciudad de las bestias: Orașul fiarelor, trad. Anca Lăcătuș e Izabela Manolache, Ed. Humanitas, București, 2018.

Más allá del invierno: Dincolo de iarnă, trad. Cornelia Rădulescu, Ed. Humanitas, București, 2018.

Roberto Bolaño:

Estrella distante: O stea îndepărtată, trad. Alina Cantacuzino, Ed. Curtea Veche, București, 2008.

Nocturno en Chile: Nocturnă în Chile, trad. Alina Cantacuzino, Ed. Curtea Veche, București, 2008.

Putas asesinas: Târfe asatine, trad. Alina Cantacuzino, Ed. Curtea Veche, București, 2009.

Ámberes: Anvers, trad. Horia Barna, Ed. Leda, București, 2011.

Llamadas telefónicas: Convorbiri telefonice, trad. Dan Munteanu Colan, Ed. Leda, București, 2011.

Los detectives salvajes: Detectivii sălbatici, trad. Dan Munteanu Colan, Ed. Leda, București, 2013.

Amuleto: Amuletă, trad. Dan Munteanu Colan, Ed. Univers, București, 2016.

2666, trad. Eugenia Alexe Munteanu, Ed. Univers, București, 2016.

La literatura nazi en América: Literatura nazistă în America, trad. Alina Cantacuzino, Ed. Univers, București, 2017.

Los perros románticos: Căinii romantici, trad. Marin Mălaicu Hondrari, Ed. Univers, București, 2017.

El Tercer Reich: Al treilea Reich, trad. Lavinia Similaru, Ed. Univers, București, 2017.

Tres: Trei, trad. trad. Marin Mălaicu Hondrari, București, Ed. Univers, 2017.

Una novelita lumpen: O povestioară lumpen, trad. Simona Sora, Ed. Univers, București, 2017.

Jorge Edwards:

La casa de Dostoyevski: Casa lui Dostoievski, trad. Ileana Scipione, Ed. Art, București, 2009.

El origen del mundo: Originea lumii, trad. Luminița Marcu, Ed. Art, București, 2012.

Carlos Franz:

El desierto: Deșertul, trad. Adriana Steriopol, Ed. RAO, București, 2011.

El lugar donde estuvo el Paraíso: Locul în care a fost paradisul, trad. Cecilia Policsek, București, Ed. RAO, București, 2012.

Luis Sepúlveda:

Un viejo que leía novelas de amor. Bătrânul care citea romane de dragoste, trad. Irina Dogaru, Ed. Polirom, Iași, 2002.

Nombre de toreador. Nume de toreador, trad. Irina Dogaru, Ed. Polirom, Iași, 2003.

Hot Line, trad. Emanuela Stoleriu, Iași, Ed. Polirom, Iași, 2004.

Diario de un killer sentimental. Yacaré: Jurnalul unui killer sentimental. Yacaré, trad. Irina Dogaru, Iași, Ed. Polirom, Iași, 2004.

Historia de una gaviota y del gato que le enseñó a volar. Istoria unei pescărușe și a motanului care a învățat-o să zboare, trad. Lavinia Braniște, Ed. Art, București, 2017.

Antonio Skármeta:

El cartero de Neruda. Poștașul lui Neruda, trad. Ileana Scipione, Ed. RAO, București, 2004.

Neruda visto por Skármeta. Neruda văzut de Skármeta, trad. Ileana Scipione, Ed. RAO, București, 2007.

El baile de la victoria. Dansul victoriei, trad. Alexandra Zachia, Ed. RAO, București, 2011.

PERÚ

Sergio Bambaren:

El delfín. Delfinul, trad. del inglés Crenguța Sofronea, Ed. Humanitas, București, 2006.

La historia de la mula y la estrella del mar. Steaua – O poveste de Crăciun, trad. del inglés Crenguța Sofronea, Ed. Humanitas, București, 2006.

Jaime Bayly:

Y de repente, un ángel. Pe neașteptate, un înger, trad. Ileana Scipione, Ed. Nemira, București, 2007.

La canalla sentimental. Escrocul sentimental, trad. Mihai Gruia Novac, Ed. Nemira, București, 2010.

Alonso Cueto, *La hora azul. Ora albastră*, trad. Tudora Șandru Mehedinți, Ed. Humanitas, București, 2010.

COLOMBIA

Héctor Abad Faciolince:

El olvido que seremos. Suntem deja uitarea ce vom fi, trad. Mariana Sipoș, Ed. Curtea Veche, București, 2014.

Ángela Becerra:

Ella que todo lo tuvo. Ella, trad. Tudora Șandru Mehedinți, Ed. RAO, București, 2010.

Santiago Gamboa:

Los impostores. Prizonierii Crinului Alb, trad. Mihaela Săcuiu, Ed. Paralela 45, Pitești, 2010.

Perder es cuestión de método: A pierde e o chestiune de metodă, trad. Mihaela Săcuiu, Ed. Paralela 45, Pitești, 2011.

Álvaro Mutis:

Maqroll el gaviro: Isprăvile și necazurile gabierului Maqroll, trad. Cornelia Rădulescu, Ed. Humanitas, București, 2004.

Laura Restrepo:

Delirio: Delir, trad. Gabriela Ionescu, Ed. Humanitas, București, 2006.

Dulce compañía: Dulce companie, trad. Cornelia Rădulescu, Ed. Humanitas, București, 2008.

Evelio Rosero:

Los ejércitos: Armatele, trad. Carmen Spânu, IBU Publishing, București, 2009.

Fernando Vallejo:

La virgen de los sicarios: Sfânta Fecioară a asasinilor plătiți, trad. Eugenia Alexe Munteanu, Ed. Curtea Veche, București, 2016.

El desbarancadero: Și vom merge toți în infern, trad. Mariana Sipoș, Ed. Curtea Veche, București, 2016.

Juan Gabriel Vázquez:

El ruido de las cosas al caer: Zgomotul lucrurilor în cădere, trad. Marin Mălaicu Hondrari, Ed. Polirom, Iași, 2015.

La forma de las ruinas: Forma ruinelor, trad. Marin Mălaicu Hondrari, Ed. Polirom, Iași, 2018.

Alejandro Zambra:

Bonsai, trad. Liliana Pleșa Iacob, Ed. Curtea Veche, București, 2017.

La vida privada de los árboles: Viața necunoscută a copacilor, trad. Liliana Pleșa Iacob, Ed. Curtea Veche, București, 2017.

ECUADOR: —

BOLIVIA: —

VENEZUELA: —

URUGUAY:

Carmen Posadas:

Pequeñas infamias: Mici infamii, trad. Radu Niciporuc, Ed. Fabulator, București, 2004.

AMÉRICA CENTRAL:

Augusto Monterroso:

Movimiento perpetuo: Perpetuum mobile, trad. Ilinca Ilian, Ed. Bastion, Timișoara, 2009.

Rodrigo Rey Rosa:

Otro zoo: Zoo: animale sau oameni, aceeași junglă, trad. Cornelia Rădulescu, Ed. Nemira, București, 2006.

CUBA

Jesús Díaz:

Dime algo sobre Cuba: Spune-mi ceva despre Cuba, trad. Ileana Scipione, Ed. Humanitas, București, 2007.

Las cuatro fugas de Manuel: Cele patru fugi ale lui Manuel, trad. Ileana Scipione, Ed. Humanitas, București, 2008.

Daína Chaviano:

La isla de los amores infinitos: Insula iubirilor nesfârșite, trad. Ana Maria Tamaș, Ed. Humanitas, București, 2010.

Delia Fiallo:

Kassandra, trad. Anca Irina Ionescu, Ed. Lider, București, 1997.

Pedro Juan Gutiérrez:

Trilogía sucia de la Habana: Trilogie murdară la Havana, trad. Ana Maria Tamaș, Ed. Trei, București, 2007.

Mayra Montero:

Púrpura profundo: Iadul purpuriu, trad. Mirela Petcu, Ed. Paralela 45, Pitești, 2007.

ANEJO 3

Datos estadísticos

Sondeo IRES “Hábitos de lectura de los rumanos”, realizado en octubre de 2015, según el método CATI, publicado en *Sinteza*, núm. 34, 2016:

- 23 % — no compran ningún libro nuevo;
- 28 % — compran menos de cinco libros al año;
- 17 % — compran entre cinco y diez libros al año;
- 86 % — declaran que tienen una biblioteca en casa;
- 26 % — invierten anualmente en libros una cantidad entre 200 y 500 lei (alrededor de 43 y 108 euros);
- 5 % — gasta más de 1000 lei (unos 220 euros);
- 31 % — el último libro leído fue una novela extranjera;
- 15 % — el último libro leído fue escrito por un autor rumano.

Valor total del mercado de libros (Surcel, 2017):

Rumanía: 60 millones de euros

Hungría: 180 millones de euros (una población tres veces menor que Rumanía)

Italia: mil millones

España: 3 mil millones

Alemania: 7 mil millones

Panorámica de la edición española de libros:

En 2017 el número de ISBN (libros impresos y en formato electrónico) alcanzaba la cifra de 89.962, un 4,6 % más que el año anterior (VV.AA. *Panorámica*, 2017: 8). En 2016, de hecho, la producción había subido también, en concreto un 8,3 %, con respecto a 2015, cuando la cifra de ISBN se estimó en 79.397 (VV.AA. *Panorámica*, 2016: 6). Se da también un alza constante de las primeras ediciones (88.119 ISBN frente a 84.047 en 2016), en detrimento de las reediciones, que decrecen un 5,6 % (6-7).

Los títulos de literatura representan un porcentaje bastante importante de esta producción: en 2013 se situaban en un 21,4 %, en 2015 subieron hasta un 21,9 %, para volver en 2016 a un 21,4% (VV. AA. *Panorámica*, 2017: 53). Entre estos títulos, alrededor del 23 % lo representan las traducciones, preferentemente del inglés (VV.AA. *Panorámica*, 2016: 52). En el campo de los libros de literatura se dio en 2016 un alza de títulos de libros de 11,2 % con respecto a 2015 (52-53).

E I S A G O G É



Željko Donić

Universidad de Belgrado

Una aproximación comparativa: la equivalencia métrica en la traducción de los versos españoles a la lengua serbia

A comparative approach: the metric equivalence in the translation of Spanish verses into the Serbian language

Recibido: 15.10.2018 / Aceptado: 19.12.2018

Resumen: En el presente artículo se examinan las posibles equivalencias métricas entre las formas poéticas españolas y serbias. Con esta aproximación comparativa intentaremos señalar sistemáticamente las (des)ventajas a las que se enfrenta el traductor durante el proceso de la traducción de la poesía española versificada al serbio. Con el fin de obtener la imagen más amplia de los principios generales de las dos versificaciones, la primera parte del trabajo presenta una comparación métrica de varios fenómenos de las versificaciones serbia y española (prosodia, vocabularios rítmicos, ritmo, rima, cesura, etc.), resumiendo posiciones de los teóricos más relevantes de las dos tradiciones en cuestión. A partir de esta reflexión comparativa, en la segunda parte exponemos un breve

Abstract: In this article we examine possible metric equivalences between Spanish and Serbian poetic forms. A comparative approach to the metrical and poetic traditions intends to systematically point out the (dis)advantages encountered by the translator during the process of translating versified Spanish poetry into Serbian. To obtain a wider picture of the general principles of the two versifications, the first part of the work presents a metric comparison of several Serbian and Spanish verses phenomena (prosody, rhythmic vocabularies, rhythm, rhyme, caesura, etc.), summarizing positions of the relevant theorists of the two traditions in question. Based on this comparative reflection, the second part presents a brief summary of the most important

resumen de metros españoles de mayor importancia, indicando las formas más apropiadas y equivalentes para transferirlas a la lengua serbia.

Spanish meters, indicating the appropriate and equivalent ways to transfer them into the Serbian language.

Palabras clave: versificación española, versificación serbia, equivalencia métrica, traducción, adaptación

Keywords: Spanish versification, Serbian versification, metric equivalence, translation, adaptation

Partiendo del hecho que destacan todas las teorías de traducción de que en la práctica, debido a las diferencias que son “resultado de la disparidad y asimetría en el desarrollo de dos tradiciones lingüísticas”, la equivalencia absoluta entre el texto original y la traducción a otro idioma no existe ni puede existir (Popović *apud* Faverej- Zečković 1981: 6), trataremos de descubrir cuáles son las posibles equivalencias de las formas poéticas españolas y serbias. Con la aproximación comparativa a estas dos tradiciones métricas y poéticas intentaremos señalar sistemáticamente tanto las ventajas con las que cuenta un traductor serbio, como los obstáculos a los que se enfrenta si procura, tal como señala Dragutin Mirković, cumplir con su “deber sagrado”, es decir, “preservar a toda costa la [...] relación existente y bien establecida entre la base linguoestilística del texto y su contenido” (Mirković 1980: 218)¹. Al seleccionar los elementos adecuados y equivalentes, el traductor acude a la evaluación del valor semántico de las funciones de estos elementos particulares, optando por transferir los más apropiados para la obra en su conjunto (Mirković 1980: 218).

La traducción entendida como localización de las relaciones que, en cierta medida, permiten el establecimiento de correspondencias en el plano textual, es una tarea de carácter descriptivo, que se resuelve mediante el análisis contrastivo de pares de idiomas, indagando tanto en las correspondencias formales, a nivel de los sistemas de lenguaje, como en los elementos de la traducción en el plano de las situaciones comunicativas. En el sentido teorético, habría que entender la coincidencia de los elementos de manera más flexible y, por consiguiente, intentar encontrar lo que Eugene Nida denomina los equivalentes naturales más cercanos (Bugarski 1981: 18).

Si bien el español y el serbio pertenecen a la misma familia etnolingüística indoeuropea, sus especificidades fonéticas, morfológicas y sintácticas, así como las particularidades de su desarrollo histórico, han condicionado las diferencias en varios principios métricos que hay que tener en cuenta al considerar las posibilidades de traducir la poesía versificada española al idioma serbio, es decir, al determinar el grado posible de la equivalencia formal entre dos respectivas lenguas y sus tradiciones poéticas.

En un intento por obtener la imagen más amplia de los principios generales de las dos versificaciones, presentaremos una comparación de los varios fenómenos métricos serbios y españoles, resumiendo las posiciones de los especialistas en métrica de las dos tradiciones, como son Ružić (2001, 2008), Taranovski (2010), Matić (2010), Čurčin

¹ “по сваку цену очува [...] постојећи и добро утврђени однос између језичко-стилске основе текста и његове садржине” (Traducción de Željko Donić).

(2010), Košutić (1970), Quilis (2001), Tomás Navarro (1983), Domínguez Caparrós (2014), Balbín (1975), etc.

Principios generales de las versificaciones española y serbia

Para poder razonar con mayor objetividad sobre las posibles equivalencias formales en la traducción de la poesía española al serbio, es importante tomar en consideración las coincidencias/discrepancias en la organización de las dos versificaciones, debidas principalmente a los factores inherentes a la estructura del verso tradicional. En base a las señales lingüísticas que definen el ritmo (cantidad, sílaba, acento, cesura, límites entre las palabra, estructura sintáctica, entonación, rima, etc.), que caracterizan los idiomas concretos, es posible distinguir varios sistemas de organización del verso; por un lado, el clásico sistema grecorromano, cuantitativo, y, por otro lado, el silábico, tónico o silábico-tónico, sistemas propios de la mayoría de las lenguas europeas modernas, a las que también pertenecen el español y el serbio².

En la ciencia literaria serbia el tema de la equivalencia métrica de las formas poéticas españolas y serbias fue tratado por primera vez por el filólogo Vladeta R. Košutić, catedrático y crítico literario, en su estudio “Métrica española y sus posibilidades en nuestra lengua” (*Шпанска метрика и њене могућности у нас*) publicado en 1970³. Sobre el origen y el desarrollo del verso español, Košutić reflexiona en las advertencias introductorias destacando en particular la influencia árabe y judía como “la más fundamental y la más determinante” (*најосновнија и најпресуднија*), puesto que en el siglo XII propició “el nacimiento del lirismo castellano y, por lo tanto, el cultivo de las formas estables que se iban desarrollando o se convertían en otros géneros” (Košutić 1970: 250)⁴. Este estudio representa el primer intento de reunir, definir y mostrar ejemplos de las formas poéticas españolas, a la vez que ofrecer algunas formas equivalentes localizadas en el copioso corpus de traducciones del mismo Košutić.

Pese a su gran importancia y sus aportaciones al estudio de la recepción y traducción de la poesía española en nuestra lengua, sobre todo sus aspectos formales, el trabajo de Košutić es incompleto: no abarca una consideración seria ni un estudio comparativo de elementos relevantes de los dos sistemas métricos, tampoco ofrece un intento de responder a la pregunta por qué el idioma serbio es, como el autor enfatiza, “un mediador digno y apropiado para transmitir de manera adecuada y consistente casi todas las formas originales, aun tratándose del romance y el eslavo, dos lenguas sintácticamente y métricamente tan poco relacionadas” (Košutić 1970: 250)⁵. Antes de

² Sobre el desarrollo de sistemas métricos de las lenguas romances, véase el extenso tratado de la rítmica y prosodia, métrica y versificación de Agustín García Calvo (2006: 1434-1481).

³ Como mostraremos en el artículo, en el área del idioma serbocroata al tema de la métrica española se dedicaron: Nikola Milićević, Ljiljana Pavlović-Samurović, Duško Vrtunski, Kolja Mićević, Branislav Prelević.

⁴ “почиње кастиљанска лирика а тиме и неговање устаљених облика који се развијају или прелазе у друге врсте” (Traducción de Željko Donić).

⁵ “достојан и подесан посредник да одговарајуће и складно пренесе у највећој мери скоро све изворне облике, иако су у питању језици романски и словенски, синтактички и метрички тако мало сродни”

adentrarse en el tema de las formas métricas españolas, Košutić señala brevemente que “a diferencia de nuestra métrica tonal, la métrica silábica castellana está completamente determinada por el número de sílabas” (Košutić 1970: 250)⁶, poniendo de relieve solo ciertos principios del silabeo español: que los diptongos y triptongos forman una sílaba, que las elisiones son “naturales”, y que a veces se permite, especialmente en las poesías antiguas, suprimir la preposición y/o el artículo al pronunciarlo “para reducir el número de sílabas”. Partiendo de las valiosas observaciones de Vladeta R. Košutić, en este trabajo intentaremos dar respuestas a una serie de preguntas que el especialista serbio en su estudio no ha tratado: ¿cuáles son en concreto las características de la lengua serbia que el verso serbio ajustan “apropiadamente” al español?; ¿cuál es la relación entre las dos lenguas y sus tradiciones poéticas con las formas métricas extranjeras?; ¿cómo dos métricas coinciden en el campo del ritmo?; etc.

Sistemas de organización del verso español y serbio

En los idiomas cuyos sistemas de versificación no se basan en la cantidad o en el acento, el verso se organiza mediante el flujo uniforme de la cantidad de sílabas, con la cesura en versos más largos, acentos métricos al final del verso (y en la cesura), así como con la eufonía, es decir, la rima. En ese sentido, se puede decir que la versificación de una lengua es silábica, con un verso sin pies métricos cuantitativos, donde el metro es la dimensión del verso medida por el número de sílabas que la componen. La versificación silábica de la poesía románica (la española, entre otras) proviene de la versificación latina, cuya transformación ha desempeñado un papel particularmente importante en la pérdida de la oposición entre las sílabas largas y breves en los dialectos vernáculos. A partir de este cambio, surgió una necesidad de isosilabismo, así como de marcar el final del verso a través de asonancia, rimas y cesura. La versificación latina medieval de los himnos eclesiásticos, por imitar la métrica clásica, ha tenido un impacto significativo en la evolución de la poesía en las lenguas romances (Ružić 2008: 119, 173).

Tratando de abarcar todas las manifestaciones y tipos de versos a través de la historia de la poesía española, Domínguez Caparrós (2014: 23) cuestiona la arraigada simplificación de la métrica española entendida como meramente silábica. En la poesía española tradicional existen varios sistemas de versificación, es decir, la versificación silábica prevaleciente no excluye la presencia de otros sistemas métricos y de sus principios (tónico, silabotónico, amétrico, etc.). Por ejemplo, en los versos más breves del grupo fónico medio mínimo (en español ocho sílabas), no suelen distinguirse modelos métricos firmes de la distribución acentual. En este caso, el ritmo se basa en el acento constante en la penúltima sílaba, mientras que los demás acentos se distribuyen libremente. Los elementos de la métrica silabotónica aparecen en los versos que exceden ocho sílabas, es decir, en los versos *de arte mayor* (hasta once sílabas) y en los versos compuestos (doce sílabas y más) que se descomponen estableciendo el uso regular del acento en los hemistiquios; y finalmente,

(Traducción de Željko Donić).

⁶ “за разлику од наше тонске метрике, у кастиљанској силабичној метрици све се одређује бројем слогова” (Traducción de Željko Donić).

cuando la composición del verso está conscientemente sometida a ciertos esquemas fijos de acentos “internos” (Domínguez Caparrós 2014: 23-24).

Hoy en día, la versificación serbia generalmente está considerada como silabotónica, aunque ha habido varias interpretaciones del verso serbio como predominantemente silábico o tónico. Entre los especialistas que destacaban la naturaleza tónica de la métrica serbia figuran, entre otros, Vuk Karadžić, Luka Milovanov, Jovan Subotić, Ivan Trnski, Adolfo Veber-Tkalčević, etc. Por otro lado, la posición “silábica” la sostenían Tomislav Maretić, que minimizaba la importancia del acento en el verso serbio, o Svetozar Matić, el autor del extenso tratado de la métrica *Los principios de la versificación culta serbia* (*Principi umetničke versifikacije srpske*, 1930), así como Andre Vaillant, quien afirmaba que el isosilabismo y la cesura juegan el papel decisivo en el decasílabo heroico popular serbio (Taranovski 2010: 134-135).

Žarko Ružić (2008: 174-175) es de opinión que la clasificación de los versos serbocroatas como “silábicos puros” es anacrónica, aunque en los últimos tiempos se va restableciendo la teoría de la naturaleza silábica de los versos más representativos de la poesía oral serbia, decasílabo heroico y octosílabo simétrico. En la versificación serbocroata la proporcionalidad del verso está basada en el flujo regular e isosilábico de los ictus y de los intervalos entre los ictus (sílabas átonas). De las combinaciones de los ictus y de las sílabas átonas se componen pies silabotónicos (troqueo, yambo, dáctilo, anfíbraco, anapesto), un término que hay que aceptar condicionalmente. Kiril Taranovski (2010: 136) percibe el verso serbio como silabo-tónico, enfatizando como Antonio Quilis (2001: 34) en España, que no es un verso de pies y que cada análisis de este tipo representa un desglose arbitrario del verso en segmentos que no existen objetivamente. Taranovski por lo tanto destaca que ningún verso silabotónico está compuesto a partir de la sucesión de pies, sino de una serie de unidades acentuales mutuamente emparentadas. Los límites entre las palabras en este tipo de verso aparecen como un factor rítmico considerable, ya que la misma naturaleza del ritmo depende de su disposición.

Fonética y ritmo de las dos lenguas

Puesto que las coincidencias en el funcionamiento de la sílaba, que es el fundamento de la prosodia y del ritmo de lenguaje, representan la base para la equivalencia de las formas métricas españolas y serbias, mencionaremos las más importantes, con referencia a las analogías/discrepancias en el silabeo: mientras en español, el núcleo de la sílaba es exclusivamente una vocal (a, e, y, o, u) en forma del fonema, diptongo o triptongo, en serbio los núcleos silábicos pueden ser, además de las vocales, también las sonantes [l], [r], [n]. Los elementos constituyentes de la sílaba en serbio y en español guardan gran parecido, sobre todo respecto al núcleo (rima), lo que se evidencia precisamente en el caso del silabeo: las dos lenguas siguen casi idénticos principios. La discrepancia entre la sílaba fonética y la sílaba métrica es mucho mayor en el castellano, donde las elisiones (en métrica esp. denominadas *sinalefas*) son, como indica Košutić (1970: 250), “naturales”, es decir, se suprimen en un número muy restringido de casos. En serbio, las

elisiones son facultativas y aparecen esporádicamente, como un recurso estilístico del poeta, normalmente con el fin de proporcionar la extensión del verso.

A partir de Andrés Bello, los especialistas en la métrica tradicional se valen de la terminología de la versificación cuantitativa grecolatina, distinguiendo cinco tipos de ritmo del verso español: el troqueo, yambo, dáctilo, anfibraco, anapesto, donde la oposición entre las vocales largas y breves de la métrica clásica fue observada a través de la oposición de una sílaba acentuada y átona. Entre las interpretaciones tradicionales del verso español, es importante mencionar el sistema de Tomás Navarro Tomás, denominado “musical”, por tender a analizar el verso de la misma manera que el compás de la música. Como las sílabas átonas en el principio de cada verso (hasta la primera sílaba acentuada) están en la anacrusis, según Navarro Tomás (1983: 21-44) en español pueden diferenciarse solamente el ritmo trocaico y el dáctilico (también el “mixto”). Las ideas del autor, que en su momento crearon una confusión terminológica, hoy en día están mayormente superadas; la métrica contemporánea rechaza el uso del concepto del pie clásico en el contexto de la versificación silábica como innecesario y engañoso. Antonio Quilis (2001: 34) considera que dicha clasificación toma en consideración el verso aislado, no su función en la estrofa, por lo que la revisión en pies métricos falsea por completo la estructura de la lengua española⁷.

Los versos serbocroatas igual que los españoles, tanto populares como cultos, demuestran una estructura silábica estricta, debido a que la métrica tradicional les clasificaba según el número de sílabas, como *hexasílabos*, *decasílabos*, *endecasílabos*, *dodecasílabos*, etc. La distribución de acentos del verso serbio no es tan regular como su estructura silábica, pero es posible distinguir claramente que los acentos tienden a caer sobre ciertas sílabas (ictus) mientras evitan las otras (tiempo débil). La gran mayoría de las formas métricas de la poesía serbocroata popular —*decasílabo heroico*, *octosílabo simétrico*, *dodecasílabo trimembre*, etc.— muestran una tendencia predominante trocaica en la distribución de acentos. El verso culto conservó en gran medida la estructura silábica y acentual del verso popular, es decir, la distribución trocaica, aunque a partir de la segunda mitad del siglo XIX, según el modelo del verso alemán, inglés y ruso, aparecen también los versos yámbicos, que en la poesía popular casi no existen (Taranovski 2010: 39-43).

La preponderante tendencia trocaica del verso popular serbocroata condujo a algunos estudiosos (igual que a Navarro Tomás en España) a la conclusión de que el troqueo es el ritmo connatural al verso serbio y que el yambo es una creación artificial que no puede existir sin una anacrusis (sílabas que preceden a la primera sílaba tónica). De ahí que Milan Ćurčin concluye tan explícitamente que los auténticos versos yámbicos “en nuestra lengua y en nuestra poesía no pueden existir, salvo excepcionalmente o si se construyen de forma deliberada y violenta” (Ćurčin 2010: 47-48)⁸.

⁷ Rafael de Balbín (1975: 129-137) y Antonio Quilis (2001: 33-34) proponen el modelo binario, en el que la posición de la última sílaba acentuada define el carácter del ritmo de intensidad: es trocaico si el acento ocupa la sílaba impar, o es yámbico si ocupa la posición par. De ahí, los acentos fuera de la sílaba impar en troqueo, o la sílaba par en yambo, son acentos *extrarítmicos*.

⁸ “на нашем језику и у нашем песништву не може бити, осим изузетно или ако се намерно и насилно граде” (Traducción de Željko Donić).

Coincidencias entre vocabularios rítmicos de las poesías española y serbia

La posición más frecuente del acento en palabras españolas cae sobre la penúltima sílaba (palabras paroxítonas); según Antonio Quilis, es el caso de hasta 79,50% de palabras de la lengua hablada (Quilis 2001: 27). Un porcentaje significativo de las palabras bisílabas que llevan acento en la primera sílaba (x o) en español, al igual que en serbio hablado, constituye la mayoría relativa de las unidades acentuales de la lengua. Este hecho es esencialmente indicador en términos de rima, por lo que en ambas lenguas prevalece la cláusula trocaica (*rima femenina*). Kiril Taranovski está de acuerdo con la opinión de Radovan Košutić quien concluye que el ritmo serbio más común, por lo tanto, es el trocaico: “es natural. Tantas palabras bisílabas con el acento en la primera posición (en la segunda⁹, como sabemos, no puede caer) son unos troqueos ya hechos” (*apud* Taranovski 2010: 141)¹⁰. Esta mayoría relativa de 28.2% de los “troqueos ya hechos” de la prosa, se convertirá en versos serbios en la absoluta, por ejemplo, en octosílabos con 67,7%, o en el decasílabo heroico con 50,1%.

El verso, por lo tanto, estiliza significativamente “el ritmo natural del lenguaje serbio”, escogiendo de él los segmentos acentuales con el número par de sílabas: en prosa este porcentaje (sin palabras hexasílabas) es 50.5%, mientras que en el decasílabo llega a ser 81,2%, y en el octosílabo – hasta 93,9%. (Taranovski 2010: 145-147)¹¹

Rima y cesura

Las similitudes en el funcionamiento y uso de las rimas en las métricas española y serbia son múltiples y provienen precisamente, como hemos visto, de las coincidencias fonéticas de las dos lenguas. La rima en ambas tradiciones aparece primero en los proverbios y dichos populares en los que las palabras rimadas o asonantadas destacan por el sentido o melodía (“Quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija”, “Ко рано рани, две среће граби”). Desde los primeros testimonios escritos, la poesía popular española se caracteriza por una tendencia hacia las rimas heterofónicas, es decir, hacia la asonancia vocálica.

El verso de la poesía oral serbia, por otra parte, aunque generalmente carece de rima, también muestra la tendencia hacia las rimas simples, sobre todo en la lírica (formas gramaticales, asonancia). José Domínguez Caparrós señala que “en ninguna de las literaturas románicas tiene la rima asonante vitalidad que muestra en la poesía española, donde su uso conoce una historia ininterrumpida desde la poesía medieval a la contemporánea”. Por ser técnicamente menos exigente que la perfecta, la rima asonante es particularmente adecuada para las series largas de versos, ya que le deja al poeta más

⁹ Es decir, en la última.

¹⁰ “то је и природно. Толике двосложне речи с акцентом на првом (на другом, као што знамо, га не може ни бити) готови су трохеји” (Traducción de Željko Đonić).

¹¹ “Стих, дакле, знатно стилизује “природан ритам српског језика”, бирајући из њега акценатске целине с парним бројем слогова: у прози њихов проценат (без шестосложних речи) износи 50,5%, у десетерцу – 81,2%, а у осмерцу – свих 93,9%” (Traducción de Željko Đonić).

libertad para expresar diferentes estados mentales y sentimientos líricos (Domínguez Caparrós 2004: 313).

Según Žarko Ružić (2001: 703), en la poesía serbia culta, las rimas aparecen en varias formas, debido a las diferencias en cuanto a la cantidad/calidad del acento (entonación) y al fenómeno de las sílabas largas postónicas. La similitud del vocabulario rítmico de las dos lenguas es una de las ventajas en términos de imitar parcialmente o transmitir plenamente el estrato fónico del poema, ya que deja el amplio espacio para encontrar un gran número de rimas, tanto totales (prava), como parciales (neprava). Por lo tanto Vladeta R. Košutić enfatiza que

en cuanto a la transferencia de la rima asonante —con la que está escrita la mayor parte de la lírica española— podemos decir que estamos en la mejor posición que muchas lenguas grandes europeas en las que la asonancia de dos vocales es imposible (inglés), o parcialmente posible, (francés, alemán). Nosotros, igual que los españoles, pronunciamos cada vocal principalmente por separado (y como está escrito), por lo que tenemos la oportunidad de encadenar decenas, incluso centenas de rimas asonantes, a menudo con las mismas vocales como en el original. (Košutić 1970: 249)¹²

Estamos de acuerdo con la estimación de Košutić de que esta feliz coincidencia es una ventaja del idioma serbio en el campo de la traducción de la poesía hispánica, dado que la abundancia de asonancias es una de las características formales más específicas de la poesía española.

En la poesía española, así como en la serbia, predomina la cláusula trocaica (rima paroxítona o femenina), ya que el léxico acentuado en la penúltima sílaba, como hemos visto, incluye casi el 80% de todas palabras del español hablado. En español la cláusula yámbica, rima masculina, es mucho más frecuente que en serbio porque el poeta español puede contar con un registro de palabras oxítonas más amplio, según Antonio Quilis, aproximadamente el 17% (Quilis 2001: 27).

Ya que en serbocroata, según la regla general, excepto en los dialectos, el acento no puede caer sobre la última sílaba, la cláusula yámbica en los versos serbios se podría lograr mediante el uso de las palabras monosílabas, o también, pero en menor medida, usando las unidades acentuales y palabras polisílabas que terminan con una sílaba cerrada larga postónica (*бесмртник – лик*). Esta discrepancia dificulta la traducción de poemas más largos en los que se preserva la cláusula yámbica sin interrupción, puesto que el espacio para buscar rimas de este tipo está significativamente reducido por las reglas del propio idioma. Escasa en la lengua española, con apenas 2,76% de palabras que llevan el acento

¹² “што се тиче преношења асонанси – којима је испеван највећи део шпанске лирике – можемо рећи да смо у бољем положају у од многих великих европских језика у којима је асонанса од два самогласника немогућна (енглески), или који то могу само делимично (француски, немачки). Ми као и Шпанци углавном, изговарамо сваки самогласник посебно (и онако како се пише), па нам је отворена могућност за низање десетине, чак стотине асонантских сликова, често истих самогласника као у изворнику” (Traducción de Željko Donić).

proparoxítono (lo que la hace más “exigente” y “cult”), la cláusula dactílica en la serbia figura con mucha mayor frecuencia, y como buen ejemplo nos puede servir la traducción del *Cantar de mio Cid* de Ljubomir Ristanović (*Pesma o Sidu*, 1991), traducida al serbio sin rimas, predominantemente con esta cláusula.

Igual que los versos españoles, los versos serbios conocen la cesura. Sin embargo, mientras que en la versificación española, debido principalmente a los principios silábicos, la cesura caracteriza el verso mayor compuesto, que excede once sílabas, en el verso serbocroata por la regla general la cesura aparece en todos los metros que superan seis sílabas. Taranovski explica que

[t]odas las formas de nuestra métrica popular con más de seis sílabas tienden a desintegrarse en segmentos silábicos más pequeños: hemistiquios o artículos con un número constante de sílabas. En otras palabras, tienen pausas internas o cesuras en ciertas posiciones del verso. Por ejemplo, el octosílabo simétrico tiene una cesura frente a la quinta sílaba, dividiéndolo en dos isostiquios (4 + 4), el decasílabo épico o heroico —también frente a la quinta (4 + 6); el decasílabo lírico o femenino —frente a la sexta (5 + 5), el dodecasílabo simétrico frente a la séptima (6 + 6), el dodecasílabo trimembre tiene dos cesuras, frente a la quinta y la novena sílaba (4 + 4 + 4), etc. (Taranovski 2010: 40)¹³

Además del isosilabismo, la cesura obligatoria en ciertas posiciones del verso representa una de las constantes métricas fundamentales de la poesía serbia popular y culta, por lo que se le debería prestar especial atención en la traducción versificada del español al serbio.

Resumen de metros españoles más importantes: posibilidades de la equimetría

El verso de cuatro sílabas, tetrasílabo, es el primero de los metros breves que aparece con cierta frecuencia porque los monosílabos, bisílabos y trisílabos son tan poco frecuentes en la poesía española como en la serbia, por lo que no entran en la presente consideración. En la poesía antigua, tetrasílabo se empleaba principalmente en combinación con los octosílabos, formando el pie quebrado, como lo vemos en los famosos versos de Jorge Manrique, en sus *Coplas por la muerte de su padre* (1476):

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte
contemplando

¹³ “Све наше народне метричке форме дуже од шест слогова по правилу се распадају на мање силабичке сегменте – полустихове или чланке с константним бројем слогова. Другим речима, оне имају унутрашње усеке или цезуре на одређеним местима у стиху. Тако на пример, тзв. симетрични осмерац има цезуру испред петог слога, који га дели на два полустиха (4+4); епски или јуначки десетерац такође испред петог (4+6), женски или лирски десетерац – испред шестог (5+5), симетрични десетерац – испред седмог слога (6+6), трочлани дванаестерац има две цезуре, испред петог и деветог слога (4+4+4) итд” (Traducción de Željko Đonić).

cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando [...].
(Manrique 2003: 44)

Al tetrasílabo español como el equivalente más cercano le corresponde el tetrasílabo trocaico serbio de dos ictus. Escaso en la poesía popular (*Пошла Лиля / С братом гостом; / Кад се беше / Накитила...*), este verso es algo más común en la lírica culta (Ružić 2008: 41). Al igual que el tetrasílabo español, el tetrasílabo serbio a menudo se emplea en combinación con otros tipos de versos, así como en las composiciones polimétricas. Comparemos la traducción de Vladeta R. Košutić con los versos arriba citados de Jorge Manrique, en los que los tetrasílabos, según el modelo original, se combinan armoniosamente con los octosílabos simétricos.

Сненој души је најпрече
да чулима сад не спава
и да јасно
гледа како живот тече
и како се приближава
смрт безгласно [...].
(*ŠL* 1963: 83)

El pentasílabo es un antiguo verso hispánico que se ha usado esporádicamente sin interrupciones desde el siglo XV, durante casi todas las épocas de la poesía española. Su uso decae parcialmente en el barroco cuando, como explica Antonio Quilis, no se prestaba excesiva atención a los metros de menos de seis sílabas (Quilis 2001: 60). En la versificación serbia el pentasílabo es un verso poco frecuente, en todas las variantes, tanto en la poesía popular, de donde proviene en forma de un isostiquio del decasílabo lírico, como en la culta; por lo tanto, algunos traductores de la poesía española, como Vladeta R. Košutić, lo sustituían con el hexasílabo porque este metro trocaico corresponde mejor con la naturaleza de la lengua serbia.

En su *Resumen de versificación*, Martín de Riquer afirma que el *hexasílabo* español que consta de seis sílabas métricas, es el verso castellano más breve con valor poético independiente (*apud* Quilis 2001: 61). Aparece ya en las *jarchas*, poemillas mozárabes (siglos XI-XIII), luego en las cantigas de Arcipreste de Hita (siglo XIV), así como en la famosísima “Vaquera de la Finojosa”, una de las tres serranillas hexasílabas de Marqués de Santillana (siglo XV):

Moza tan hermosa
non vi en la frontera,
como una vaquera
de la Finojosa [...].

Más tarde, el hexasílabo aparece en forma del villancico, romancillo, endecha, seguidilla gitana, igual que un hemistiquio del dodecasílabo simétrico. Para Antonio Quilis es una de las constantes métricas porque pervive durante toda la historia de la literatura española (2001: 62). Es un verso silábico del ritmo trocaico cuyo equivalente natural sería el hexasílabo trocaico serbio. Ružić afirma que este verso es más común en la poesía escrita que en la oral. Se produce en dos variaciones rítmicas. En forma de tres bisílabas (2 + 2 + 2) se le realizan todos los ictus (1.3.5), mientras el acento a menudo se desplaza a la segunda sílaba; en forma de dos trisílabas (3 + 3), el acento puede caer sobre la cuarta sílaba. En varios metros más largos que tienen una cesura, por ejemplo, en el decasílabo trocaico (heroico) o dodecasílabo simétrico, el hexasílabo emerge como un hemistiquio estable (Ružić 2008: 204). Comparemos los hexasílabos de Santillana traducidos por V. R. Košutić:

Нема моме што се
крајем лепша креће
но пастирка, цвеће,
дика Финохосе [...].
(ŠL 1963: 81)

El verso español de siete sílabas, el *heptasílabo*, aparece temprano, ya en la Edad media en la lírica popular y también en forma de hemistiquio del tetradecasílabo simétrico de la poesía narrativa. El florecimiento de este verso se produjo durante el Renacimiento, cuando aparece como verso independiente, pero también en el Neoclasicismo y en la Generación del 27 (Quilis 2001: 64). Frecuentemente aparece en combinaciones con pentasílabos o, como en las *Soledades* de Luis de Góngora (1613), con endecasílabos:

Regiones pise ajenas,
O clima propio, planta mía perdida,
Tuya será mi vida,
Si vida me ha dejado que sea tuya
Quién me fuerza a que huya
De su prisión, dejando mis cadenas
Rastro en tus ondas más que en tus arenas.
(Gongora i Argote 2015: 198)

Aunque el heptasílabo es mucho más abundante en la poesía española que en la serbia, consideramos que su equivalente serbio más cercano es el heptasílabo yámbico de 3 ictus. Es un verso hipercataléctico con una cesura después de la quinta sílaba, o a veces detrás de la tercera, aunque puede hallarse también con una cesura libre. Aparece en algunas colecciones de la poesía oral serbia (*Tu moza brata mamiš / na tvoje crne oči, / na tvoje duge kose*); es común en la poesía culta, por ejemplo, en J. J. Zmaj (*Сад нежна душа твоја // МиLINE дивне сања, – // А има л' лепша санка*

/ *Од твога миловања!* (apud Ružić 2008: 168). Vladeta R. Košutić en su antología *La lírica española* traducía casi sistemáticamente los heptasílabos españoles con los hexasílabos u octosílabos trocaicos. En la traducción del poema *Soledad* de Góngora, Branislav Prelević (*Izabrane pesme*, 2015), combina los endecasílabos con las diferentes variantes de nuestro heptasílabo (yámbico de tres ictus). Comparemos la traducción con el fragmento original anteriormente citado:

*Да ми је туђом леском,
или тлом, худом стопалу све иће,
тад живот мој – твој биће,
дадне м' ли живот, у себ' да га склониш
ти што ме бежат гониш,
с тамнице, ланце да бацим са треском
где траг твог вала већи је но песком [...].*
(Gongora i Argote 2015: 199)

El *octosílabo* es el verso más antiguo y difundido de la poesía hispánica. Antonio Quilis lo señala como verso por excelencia tanto de la poesía popular española, del Romancero y la lírica como del drama, y ciertamente el más importante entre los versos *de arte menor*. Por corresponder al grupo fónico medio mínimo, el octosílabo se adecua perfectamente a la lengua española, constituyendo una de las constantes métricas de la poesía hispánica. Aparece ya en los siglos XI y XII, en las jarchas mozárabes y, sin interrupción, permanece hasta nuestros días. Es el verso del romancero épico-lírico y de la interminable serie de versos de los poetas de todas las épocas de la literatura española (Quilis 2001: 65). Se trata de un verso típico cuyo papel dentro del marco de la literatura española puede compararse con el papel desempeñado por el alejandrino en la francesa, endecasílabo en la italiana o por el decasílabo en la nuestra.

La forma más cercana equivalente al octosílabo español sería el verso trocaico de 4 ictus y una cesura detrás de la cuarta sílaba (simétrico), cuya difusión y abundancia en la poesía oral serbia siguen inmediatamente después del célebre decasílabo heroico. Se ha atestiguado desde el siglo XIV, principalmente en la poesía lírica, pero aparece también en la épica. La ausencia del acento en la cuarta y octava sílaba, al igual que la ausencia de los límites entre las palabras frente a estas sílabas, representan constantes métricas del octosílabo simétrico serbio, mientras que la variación del ritmo se logra con cambiar del lugar del acento a la segunda y la sexta sílaba, o con no realizar el ictus en la séptima. El troqueo de cuatro ictus con una cláusula masculina representa la forma de heptasílabo (Ružić 2008: 135).

Taranovski (2010: 46) explica que en la poesía serbia culta la séptima sílaba del octosílabo trocaico lleva acento más frecuentemente que en la poesía popular, precisamente porque la rima se da con mayor frecuencia en el verso artístico que en el popular. Como el acento en las rimas suele recaer sobre la penúltima (séptima) sílaba, el octosílabo artístico es un troqueo más puro que el octosílabo popular. Las diferencias en

la estructura rítmica del octosílabo artístico y popular, Taranovski (2010: 45-46)¹⁴ ilustra con la siguiente estadística:

| Sílaba: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|----------------|------|------|------|---|------|----|------|---|
| Lírica popular | 60,2 | 26,8 | 58,8 | – | 63,6 | 39 | 45,2 | – |

| Sílaba: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|------------|------|------|------|---|------|------|------|---|
| Preradović | 64,1 | 21,9 | 66,4 | – | 81,3 | 18,- | 73,4 | – |
| Zmaj | 55,6 | 32,- | 52,5 | – | 72,9 | 18,9 | 76,- | – |

Son numerosos los casos donde el octosílabo español se traduce con el octosílabo serbio, trocaico y simétrico (de cuatro ictus), muy armonioso y acústicamente apropiado, especialmente para los romances, que son una constante métrica de la literatura española. Por lo que sabemos, el primero en utilizar este verso para traducir octosílabos castellanos fue el poeta, dramaturgo y erudito serbio Jovan Subotić, en sus traducciones de los tres romances viejos españoles del Cid, publicadas en la revista literaria *Danica* en 1862/3 y en la traducción del poema “Romance de las bodas de Rodrigo y Jimena” (*Сидову сватову*):

Más galán que Gerineldos
bajó el Cid famoso al patio,
donde el rey, obispo y grandes
en pie estaban aguardando [...]

Subotić reproduce estos versos en el ritmo trocaico-épico, usando los octosílabos populares serbios que, debido a la falta de rima, suelen terminar con una cláusula dactílica:

Лђпши него Херинелдос
Сид силази у авлију,
Гдђ га чека краљ Фернандо
И ти гранди и владика [...].
(Anónimo 1863: 273; traducción de Jovan Subotić)

¹⁴ La presente estadística de Taranovski de octosílabos simétricos en la poesía popular serbia está basada en un análisis de 500 versos publicados en el primer libro de Vuk Karadžić de La poesía popular serbia (*Српске народне песме*, Belgrado, 1891 —los poemas bajo el núm. 224, 225, 226, 229, 235, 236, 300, 385, 401, 413, 417, 419, 420, 453, 454, 460, 461, 463, 465, 467, 468, 480— así como los primeros siete versos del poema núm. 500). Para la estadística del verso culto el autor ha tomado los poemas de P. Preradović (“El Viejo”, “El Tribunal de Dios”, “La estrella”) y la primera parte de la traducción al serbio del poema “Demonio” de Lermontov de Jovan Jovanović Zmaj, con un total de 491 versos (Taranovski 2010: 45-46).

Kolja Mićević en la traducción del “Romance de la Guardia Civil española” (1977) de Federico García Lorca con los octosílabos logra no solo transponer la impresión estética de la imagen, sino también las propiedades acústicas y rítmicas el verso original:

La media luna soñaba
un éxtasis de cigüeña. (Garsija Lorka 1977: 78).

У заносу роде сања,
половина месечева. (Garsija Lorka 1977: 79).
(Traducción de Kolja Mićević)

He aquí algunos octosílabos trocaicos de la antología de los romances viejos que hemos traducido (Željko Donić, *Stare španske romanse*, 2011):

¡Ay, Dios, qué buen caballero
el Maestro de Calatrava!
(SŠR 2011: 56)

Боже мили, добар витез,
мајстор реда Калатраве!
(SŠR 2011: 57)

El *eneasílabo*, un verso escaso en la poesía española, en la tradición serbia lo es aún más. La literatura españolatampoco abunda en los decasílabos; los pocos que hay aparecen sobre todo en las danzas populares y tienen fecundos equivalentes serbios, tanto simétricos como asimétricos, con la correspondencia rítmica fiel y adecuada.

El verso de once sílabas, *el endecasílabo*, apareció en España medieval bajo la influencia trovadoresca, primero en la lírica catalana y gallego-portuguesa (endecasílabo de gaita gallega), mientras que en la poesía castellana surge relativamente tarde, en el siglo XV, con los intentos de Francisco Imperial y Marqués de Santillana de introducir formas de la métrica italiana a la lengua española. Sin embargo, estos ejemplos fueron casos aislados, ya que en realidad el endecasílabo italiano entra en la literatura española a los principios del siglo XVI, con los trabajos de Juan Boscán y Garcilaso de la Vega quienes jugaron el papel más importante en su adaptación a la prosodia castellana (Pavlović-Samurović 2001: 108-109). Durante el Renacimiento, cuando la poesía italianizante de Garcilaso y de sus seguidores penetra triunfante, el endecasílabo se convierte, junto con el octosílabo, en la forma más prolífica de la lírica culta castellana y lo sigue siendo hasta hoy. Antonio Quilis recuerda que la estructura de este verso coincide perfectamente con el grupo fónico medio máximo de la lengua española. Además del acento métrico en la décima sílaba, el endecasílabo español lleva tres o cuatro acentos silabotónicos

(4º, 6º u 8º sílaba), mientras que las variaciones en la posición inicial son mucho más significativas (Quilis 2001: 70)¹⁵.

Explicando el proceso de la difusión del endecasílabo italiano en las literaturas europeas, Ružić (2001: 317) señala que “el endecasílabo, adaptado a la poesía española durante el siglo XVI, llegó a ser una especie de verso silabotónico, análogo al italiano”. Este verso, cuyo equivalente en la literatura francesa era el decasílabo, se convirtió en la variante yámbica pura (de cinco pies) en un verso típico de la poesía dramática inglesa y, luego, bajo la influencia de Shakespeare y Milton, en el verso del drama alemán (Ružić 2001: 317).

En el serbocroata, el endecasílabo italiano fue traducido de diferentes maneras, utilizando decasílabos trocaicos, endecasílabos yámbicos, dodecasílabos simétricos y, raramente, endecasílabos poco frecuentes de tipo 6 + 5 (Ružić 2008: 90). Consideramos que para la traducción del endecasílabo español el equivalente más cercano es el endecasílabo yámbico, el yambo más común de la poesía serbia (y croata), que deriva de la poesía oral (*Mapa je zročje // u maramu brala – Oj Mapo, Mapo // moje jagње malo*). Este verso surge en la poesía burguesa serbia anterior a Branko Radičević, en el siglo XVII, pero en su forma definitiva aparece a partir de los años veinte del siglo XIX. Su creación impulsaron el endecasílabo silábico ruso (siglo XVII), el yambo de cinco pies alemán y ruso, y el endecasílabo yámbico italiano. En el auge del romanticismo fue postergado por los versos trocaicos. Se asentó sobre todo gracias al poeta Vojislav Ilić. A comienzos del siglo XX, junto con el dodecasílabo, es la forma favorita de la poesía serbocroata, de los escritores como Dučić, Rakić, Šantić, Dis, Pandurović, Mažuranić, Ujević, Kovačić, etc. (Ružić 2008: 89).

En su antología de Luis de Góngora y Argote, *Las poesías escogidas (Изабране песме, 2015)*, Branislav Prelević tradujo un gran número de endecasílabos de este poeta, tanto en los sonetos y fragmentos de la *Fábula* como en *Las Soledades*, con los endecasílabos yámbicos serbios, mostrando maestría en la manera de armonizarlos, como hemos visto en el ejemplo arriba señalado, con los heptasílabos yámbicos.

Puesto que varias estrofas españolas (*terceto, cuarteto, serventesio, estrofa sáfica, quinteto, lira, sextina, sexteto-lira, sexta rima, séptima, octava real, octava aguda*) y composiciones líricas (*soneto, sextina, canción, madrigal, silva*) están compuestas parcialmente o en su totalidad por el endecasílabo, verso que proviene de la tradición poética italiana, la traducción al serbio de la mayor parte de estas formas métricas no representa grandes dificultades, dada la existencia de las adecuadas formas equivalentes ya asentadas. El ejemplo más representativo es el soneto que se da tanto en la poesía española como en la serbia en su forma original —endecasilábica, pero también la canción petrarquista o algo menos la octava real, *stanza*—.

¹⁵ De acuerdo con este criterio, si excluimos las formas no tradicionales, los endecasílabos se clasifican en: endecasílabos heroicos (puro: 2.6.10; pleno: 2.4.6.8.10; corto: 2.4.6.10; largo: 2.4.8.10; difuso: 2.4.10), endecasílabos melódicos (puro: 3.6.10; pleno: 1.3.6.8.10; corto: 1.3.6.10; largo: 1.3.8.10), endecasílabos sáficos (puro: 4.8.10; puro pleno: 1.4.8.10; pleno: 1.4.6.8.10; corto: 4.6.10; corto pleno: 1.4.6.10; largo: 4.6.8.10; largo pleno: 2.4.8.10; difuso: 4.10; difuso pleno: 1.4.10), endecasílabos dactílicos (puro: 4.7.10; pleno: 1.4.7.10; corto: 2.4.7.10;), enfáticos (puro: 1.6.10; largo: 1.6.8.10), endecasílabos vacíos (puro: 6.10; largo: 6.8.10) (Varela Merino et al. 2005: 182-185).

En la poesía española el verso dodecasílabo es considerablemente menos frecuente que en la serbocroata. Aparece como verso compuesto simétrico (6 + 6) o asimétrico (7 + 5). Este verso solemne, también llamado *el verso de arte mayor*, floreció en los siglos XIV y XV, pero lo consagra en 1444 Juan de Mena con su *Laberinto de fortuna*. Sin embargo, el empleo de este verso en la literatura española decayó significativamente durante los siglos posteriores por la creciente popularidad del endecasílabo italiano. Para la traducción del dodecasílabo simétrico español como nuestro equivalente natural emerge el dodecasílabo simétrico popular, el verso trocaico de seis ictus y con una cesura detrás de la sexta sílaba, y para el asimétrico, el verso yámbico de doce sílabas con una cesura móvil, detrás de la quinta o séptima sílaba (Ružić 2008: 56). Vladeta R. Košutić también utilizó el dodecasílabo simétrico para traducir alejandrinos y endecasílabos españoles.

El tetradecasílabo, verso compuesto, dividido en dos hemistiquios simétricos, fue transferido de la literatura francesa a la española en el siglo XIII, con la traducción del famoso poema narrativo *Roman d'Alexandre*, por lo que popularmente se le llama *alejandrino* (o también *el verso francés*). Este tipo de tetradecasílabo gana gran popularidad en la Edad Media, en los poetas del Mester de clerecía (“verso de Berceo”), en forma de así llamado tetrástrofo monorrímo alejandrino, es decir, en cuaderna vía con la que se componían largas composiciones narrativas, para revitalizarle de nuevo, siglos después, los modernistas. Citamos un ejemplo del *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita:

Como dize Aristótiles, cosa es verdadera,
el mundo por dos cosas trabaja: la primera,
por aver mantenencia; la otra cosa era
por aver juntamiento con fenbra placentera.
(Ruiz 2001: 28)

En su estudio “El problema de la equivalencia del término métrico español ‘el alejandrino’ y nuestro alejandrino” Ljiljana Pavlović Samurović indica que, puesto que el alejandrino francés es un dodecasílabo, para el verso español del mismo nombre (que es un tetradecasílabo) debería utilizarse el término *španski aleksandrinac* (alejandrino español), para subrayar su disparidad métrica frente al francés y serbio (Pavlović Samurović 1990: 149). A pesar de esta aclaración de Pavlović Samurović, parece que para la traducción del alejandrino español podrían tomarse en consideración ambas variantes, como equivalentes igualmente legítimos. El primero es el alejandrino serbio (dodecasílabo simétrico trocaico) que, aunque dos sílabas menos extenso que el español, igual que este representa un equivalente natural del verso alejandrino francés, históricamente adaptado a la otra lengua y tradición literaria. En este caso, en vez de dos heptasílabos yámbicos, la traducción contendría dos hexasílabos trocaicos, como lo sugiere Vladeta R. Košutić traduciendo una cuaderna vía (la que hemos citado anteriormente) de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita:

Тачно је што рече Аристотел стари:
цео свет се бори само за две ствари –
прво, да му стомак има шта да ствари,
друго, да се с неком лепом женом спари.
(Ruiz, en Košutić 1970: 252)

Si bien el argumento a favor de tal elección podría ser la mayor concisión del serbio en relación con el español, la principal objeción puede ser el cambio del ritmo (de yámbico al trocaico) en la traducción. Aunque ninguno de nuestros tetradecasílabos corresponde al tetradecasílabo español, su composición es posible, como demostró Nikola Milićević (1972) en algunas traducciones de la poesía de Mester de clerecía medieval, al fusionar dos heptasílabos yámbicos de tres ictus. Damos ejemplo de una estrofa sobre el dinero de *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita:

Mucho faz el dinero, e mucho es de amar;
al torpe faze bueno, e homne de prestar,
face correr al coxo e al mudo fablar;
el que non tiene manos, dineros quiere tomar.
(Ruiz 2001: 128)

U novcu moć je silna, ljubav mu treba dati:
čovjeku cijenu diže, grubom će grubost sprati,
s njime i šepav trči, nijemu se govor vrati,
i onaj tko nema ruke hoće da novac lati.
(ZKŠP 1972: 35)

En este artículo no nos dedicamos al estudio de los poemas particulares y las estrofas, puesto que estas, tanto las “tradicionales” españolas¹⁶ como las “extranjeras”¹⁷ — adaptadas en la versificación española—, es posible traducirlas combinando los metros equivalentes y repitiendo los esquemas de rima de forma apropiada y acústicamente fiel a la original.

Por supuesto que hay excepciones, igual que hay versos y metros que es imposible traducir debido a la complejidad del significado, conceptos o contextos desconocidos al público lector serbio, es decir, por la intraducibilidad cultural o por cualquiera otra

¹⁶ De acuerdo con este criterio, si excluimos las formas no tradicionales, los endecasílabos se clasifican en: *endecasílabos heroicos* (puro: 2.6.10; pleno: 2.4.6.8.10; corto: 2.4.6.10; largo: 2.4.8.10; difuso: 2.4.10), *endecasílabos melódicos* (puro: 3.6.10; pleno: 1.3.6.8.10; corto: 1.3.6.10; largo: 1.3.8.10), *endecasílabos sáficos* (puro: 4.8.10; puro pleno: 1.4.8.10; pleno: 1.4.6.8.10; corto: 4.6.10; corto pleno: 1.4.6.10; largo: 4.6.8.10; largo pleno: 2.4.8.10; difuso: 4.10; difuso pleno: 1.4.10), *endecasílabos dactílicos* (puro: 4.7.10; pleno: 1.4.7.10; corto: 2.4.7.10;), *enfáticos* (puro: 1.6.10; largo: 1.6.8.10), *endecasílabos vacíos* (puro: 6.10; largo: 6.8.10) (Varela Merino et al. 2005: 182-185).

¹⁷ Pareado, redondilla, cuarteta, cuarteta asonantada, seguidilla simple, seguidilla gitana, seguidilla real, copla de pie quebrado, seguidilla compuesta, copla de arte mayor, ovillejo, villancico, romance, zéjel, jarcha, glosa, cosante, canción paralelística.

razón. Es un hecho, sin embargo, que el traductor de la poesía española a la lengua serbia tiene la posibilidad de repetir el ritmo, metro, rima o asonancia (a veces también acústicamente idéntica), cesura, etc., en la mayoría de los casos de modo *conveniente*, lo que es, como señaló Vladeta R. Košutić, la ventaja que tenemos sobre muchos otros idiomas (Košutić 1970: 149).

Conclusiones

En esta breve aproximación comparativa a la problemática de la equivalencia métrica en la traducción de la poesía española al serbio, hemos demostrado que casi todos los metros y ritmos de la poesía española pueden transponerse al serbio en formas apropiadas y equivalentes. La equivalencia métrica formal en el caso de los versos españoles y serbios, gracias a las afortunadas coincidencias prosódicas y fonéticas, es sorprendentemente alta. En su estudio *Métrica española y sus posibilidades en nuestra lengua*, Vladeta R. Košutić ha enumerado formas métricas españolas, ilustrando con ejemplos de su famosa antología *La lírica española: dos siglos de oro (Španska lirika: dva zlatna veka)* la posibilidad de traducirlas al serbio, en forma acústicamente análoga a la original.

El ritmo del verso español está basado en un acento constante, métrico, en la cesura y en la rima, así como en el flujo uniforme de sílabas. La cesura es obligatoria solo después de la undécima sílaba, lo que coincide con el grupo fónico medio máximo en español. Las constantes métricas elementales del verso serbio también son isosilabismo y pausas internas estables en ciertos lugares del verso. Sin embargo, la estructura silábica de nuestro verso, recuerda Taranovski, es solo

un molde en el cual los demás recursos lingüísticos —acentos, límites entre las unidades tónicas, sílabas largas postónicas, modulaciones de la melodía de la frase— están en servicio del ritmo poético y se realizan, de una manera u otra, como señales rítmicas —bien cien por ciento (como constantes métricas) bien con una probabilidad más alta o más baja (como tendencias rítmicas). (2010: 40)

Debido a la relativa coincidencia del vocabulario rítmico de los dos idiomas, el traductor serbio del español a menudo dispone de la posibilidad de repetir el mismo o el parecido esquema rítmico del verso original, en metro adecuado o *equivalente* serbio.

Los típicos metros de la literatura oral serbia y española, el decasílabo heroico y el octosílabo de los romances, respectivamente, demuestran una fuerte inclinación de las dos lenguas hacia el ritmo trocaico y el fraseo descendiente. Un alto nivel de la equivalencia métrica del octosílabo español con el octosílabo simétrico serbio representa, por lo tanto, una feliz coincidencia para el traductor de la poesía hispánica. Aunque este metro en ambas tradiciones literarias ocupa un lugar importantísimo, es sin duda, mucho más significativo en la española, dado que representa el verso nacional tanto del abundante romancero como de las interminables series de los versos líricos y dramáticos durante todas las épocas de la literatura hispánica.

En la tradición serbia es la segunda más frecuente entre las formas métricas de la poesía popular. En ambas tradiciones el endecasílabo yámbico representa una adaptación del verso extranjero, italiano, que jugó un papel particularmente importante en la poesía española durante el periodo inicial de la adaptación, es decir, desde mediados hasta finales del siglo XVI, con una influencia de gran alcance en los poetas posteriores, mientras que en la literatura serbia su recepción empezó más tarde (XVII-XIX) y alcanzó el mayor auge a principios del siglo XX, en el soneto.

La versificación española, básicamente neolatina y silábica, con la introducción de metros extranjeros desarrolló también unas características silabotónicas: el endecasílabo italiano adaptado —el verso predilecto de la poesía española desde los tiempos de Garcilaso de la Vega hasta la contemporaneidad— con su composición rítmica y esquema acentual introdujo a la métrica española el principio silabotónico. El alejandrino francés, por otro lado, fue adaptado en las tradiciones hispánica y serbia de diferentes formas —el alejandrino español se convierte en el siglo XIII—, de acuerdo con las reglas de la prosodia castellana, en un tetradecasílabo, donde los acentos estróficos, como en francés, recaen sobre las sextas posiciones de los hemistiquios heptasílabos. En nuestra literatura, según el número de sílabas y posición de cesura, al alejandrino francés le corresponde el dodecasílabo simétrico de la tradición popular serbia. Por lo tanto, creemos que las adaptaciones del alejandrino francés en las literaturas española y serbia, siendo resultado del proceso histórico-literario y lingüístico, podrían ser consideradas como los equivalentes más cercanos y no necesariamente como una especie de “falsos amigos”, lo que afirmaba Ljiljana Pavlović Samurović, argumentando que en nuestra ciencia literaria para el alejandrino español debería usarse el término con la prefijación geográfica, *španski aleksandrinac* (alejandrino español), para distinguirlo de las formas serbocroata y francesa (Pavlović Samurović 1990: 149-155).

Queda por concluir, basándonos en los argumentos presentados, que la versificación serbia, definida por la mayor parte de los especialistas como silabotónica, y la española, generalmente determinada como silábica, gracias a las numerosas coincidencias estructurales, abren un amplio espacio para la equivalencia métrica. Las coincidencias, como hemos mostrado, existen en la estructura de la sílaba, en los principios del silabeo, distribución de acentos, tipo y disposición de rimas, fenómenos métricos, metros tradicionales, vocabulario y patrones rítmicos, etc. Estas equivalencias son lo que al traductor de la poesía española a la lengua serbia brinda la posibilidad de realizar una adaptación equimétrica y de transmitir no solo las características semánticas y macroestilísticas, sino también el estrato fónico del poema, lo que hace que la transposición poética sea más completa y más fiel, acercándose al texto original en la mayor medida que dos sistemas lingüísticos diferentes permiten.

Bibliografija

- ANÓNIMO. "Sidovi svatovi". Traducción de Jovan Subotić. *Danica* IV-18 (1863): 273-274.
- BALBÍN, Rafael de. *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Editorial Gredos, 1975.
- BUGARSKI, Ranko. "Teorija prevodenja kao naučna disciplina". *Teorija i poetika prevodenja*. Ed. Ljubiša Rajić. Beograd: Prosveta, 1981. 7-26.
- ČURČIN, Milan. "Jampski stih u srpskom pesništvu". *Srpski trobej*, Ed. Mirjana D. Stefanović. Beograd: Službeni glasnik, 2010. 47-60.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Métrica española*. Madrid: UNED, 2014.
- FAVEREY-ZEČKOVIĆ, Ljerka. "Lingvističke i literarne norme u procesu prevodenja". *MSC 11/3. Naučni sastanak slavista u Vukove dane* (1981): 5-15.
- GARCÍA CALVO, Agustín. *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*. Zamora: Editorial Lucina, 2006.
- GARSIJA LORCA, Federiko. *Ciganski romansero*. Traducción y prólogo de Kolja Mićević. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1977.
- GONGORA I ARGOTE, Luis de. *Izabrane pesme*. Selección del castellano, prólogo y notas de Branislav Prelević. Beograd: Partenon, 2015.
- KOŠUTIĆ, Vladeta R. "Predgovor". *Španska lirika*. Ed. y prólogo de Vladeta R. Košutić. Beograd: Prosveta, 1963. 5-65.
- . "Španska metrika i njene mogućnosti u nas". *Anali Filološkog fakulteta* 10 (1970): 249-264.
- MANRIQUE, Jorge. *Poesía*. Ed., introducción y notas de María Morrás. Madrid: Castalia, 2003.
- MIRKOVIĆ, Dragomir. "Semantička vrednost strukturalnih pomeranja u prevodu na makro i mikrostilističkom planu" *MSC 10/2. Naučni Sastanak Slavista u Vukove dane* (1980): 211-220.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Métrica española*. Barcelona: Editorial Labor, 1983.
- QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 2001.
- RUIZ, Juan. *Libro de buen amor*. Ed. Alberto Blecuá. Madrid: Cátedra, 2003.
- RUŽIĆ, Žarko. "Rima". *Rečnik književnih termina*. Ed. Dragiša Živković. Banja Luka: Romanov, 2001. 703-705.
- . *Enciklopedijski rečnik versifikacije*. Ed. Žarko Ružić. Sremski Karlovci / Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2008.

PAVLOVIĆ-SAMUROVIĆ, Ljiljana. "Problem ekvivalencije španskog metričkog termina 'el alejandrino' i našeg aleksandrinca *MSC 18/1*. *Naučni sastanak slavista u Vukove dane* (1990): 149-155.

SŠR: *Stare španske romanse*. Selección, traducción, prólogo, notas y glosario de Željko Donić. Epílogo de Jasmina Nikolić. Beograd: Partenon, 2011.

ŠL: *Španska lirika: Dva zlatna veka*. Selección y prólogo de Vladete R. Košutića. Beograd: Prosveta, 1963.

TARANOVSKI, Kiril. "Principi srpskohrvatske versifikacije". *O srpskom stbu*. Ed. Mirjana D. Stefanović. Beograd: Službeni glasnik, 2010. 39-59.

---. "O tonskoj metrici profesora Košutića". *O srpskom stbu*. Ed. Mirjana D. Stefanović. Beograd: Službeni glasnik, 2010. 135-164.

VARELA MERINO, Elena, *et al.* *Manual de métrica española*. Madrid: Castalia, 2005.

ZKŠP: *Zlatna knjiga španjolske poezije: od XII do XX stoljeća*. Selección y traducción de Nikola Milićević. Zagreb: Matica hrvatska, 1972.

LOGOTHETES



Octavio Pineda Domínguez

Universidad Autónoma de Barcelona / Universidad Toulouse-Jean Jaurés

Geocrítica migratoria de la basura en la poesía de Fabio Morábito

Migratory geocriticism of the rubbish in Fabio Morábito's poetry

Recibido: 10.07.2018 / Aceptado: 16.11.2018

Resumen: La geocrítica estimula el diálogo del poeta desplazado con el nuevo espacio. A través de la experiencia extraterritorial, el sujeto migratorio indaga en el significado del país de arribo, por medio de los objetos y de los lugares, como la basura o la periferia. Un ejemplo de ello es la obra *Lotes baldíos* (1984) de Fabio Morábito, donde el poeta italo-mexicano explora la migración instalando su imaginario poético en los espacios abandonados y los deshechos.

Palabras clave: lote baldío, migratorio, basura, poesía, espacio.

Abstract: The geocriticism encourages the dialogue of the displaced poet with the new space. Through extraterritorial experience, the migratory subject enquires about the meaning of the arriving country, through objects and places, like rubbish or suburbs. An example of this is Fabio Morabito's work *Lotes baldíos* (1984) where the Italian-Mexican writer explores migration, supporting his poetic imaginary in abandoned spaces and waste.

Keywords: empty land, migratory, rubbish, poetry, space.

I

Ningún lugar está aquí o está ahí
todo lugar es proyectado desde adentro
todo lugar es superpuesto en el espacio

Óscar Hahn

Al estudiar a poetas cuyo *locus* se ha visto desplazado, debemos abordar prioritariamente el rastro de las coordenadas espaciales que se alojan en los textos; determinar su extraterritorialidad. El viaje y la posterior residencia en la extranjería conllevan siempre una perturbación geográfica. Una dispersión espacial que traduce al poeta en un ser migrante que frecuenta el nuevo *estar* bajo una mirada de asombro o de rechazo. “El papel del espacio no es ser un mero decorado o escenario sino estimular la actividad del personaje” (Peñate 2014: 339). Así, el espacio prevalece de forma indirecta o indirecta como huella de la extranjería. Ya Pablo Neruda exploró la relevancia del espacio sobre las coordenadas temporales, recordemos el poema “El futuro es espacio” (1999: 1329):

El futuro es espacio,
espacio color tierra,
color de nube,
color de agua, de aire,
espacio negro para muchos sueños,
espacio blanco para toda la nieve,
para toda la música.

Los versos de Neruda derriban el tradicional equilibrio entre el espacio y el tiempo. El arraigo al *estar* sobresale por encima de la permanencia del *ser*. El “futuro”, en este caso el de los desplazados, convoca un lugar, se instala adoptando los relieves físicos del entorno. El tiempo se territorializa.

Para afrontar entonces las referencias espaciales de la poesía del desplazamiento surgen dudas en torno a la relación entre el espacio y la literatura (Collot 2014: 10). Cuando hablamos de espacio y literatura ¿nos referimos al espacio referencial e histórico ajeno al texto o hablamos de la construcción espacial de la obra?, ¿aludimos a su significado o al lugar de edición y divulgación del poema?

La respuesta de Michel Collot consiste en reordenar los estudios realizados en el pasado por Albert Thibaudet o André Ferré, entre otros, articulándolos sobre dos ejes fundamentales: la literatura en el espacio, cuya mirada es geográfica, y el estudio del espacio en la literatura, que acciona la mirada poética y crítica. De modo que se puedan afrontar como objetos de estudios vertebrados estos dos ejes en tres escuelas; tres

acercamientos distintos que interiorizan los componentes del “signo lingüístico” dentro del espacio: el “significado”, el “significante” y el “referente” (2014: 11)¹.

La *Géographie littéraire* (“Geografía literaria”) refleja el elemento “referencial” del signo, establece una relación directa con la cartografía y con los “sistemas de lugares”². La *Geocritique* (“Geocrítica”) asigna el fundamento del “significado”; no profundiza en los referentes geográficos, sino en las imágenes y significaciones que evoca dicho espacio³. Por último, la *Geopoétique* (“Geopoética”) se relaciona con el “significante”. Collot centra su estudio en el material físico del texto, su presentación espacial en la página; aborda esquemas formales (2014: 105-129)⁴.

El desarrollo de cada enfoque sobre el espacio y la literatura facilita las múltiples posibilidades que alberga el análisis del espacio poético, asociando y aproximando el *topos* a la literatura migratoria. Un espacio que no se configura únicamente como motivo o estímulo poético extratextual en virtud de un desplazamiento exclusivamente físico, sino que desde el poema resuelve una evocación geopoética más amplia.

II

En el caso que nos ocupa, cuyo objetivo se centra en la revisión geocrítica de la basura y su imaginario migratorio, trasladamos nuestro estudio hacia la idea del significado del espacio (Collot 2014: 11). Se adentra en la apreciación subjetiva, donde el poeta construye su imaginario espacial. Porque la geocrítica parte indiscutiblemente del *yo*. Es participación fenomenológica del *estar*, como vínculo con el *ser*, donde se estimula el reflejo léxico *geo-ego*. La imagen espacial individualizada define los presupuestos de una *egogeografía*⁵, o geocrítica.

Este espacio desprende el contenido referencial del lugar nombrado, prescindiendo de ecos toponímicos, para adoptar una mirada alusiva, asimilada a la evocación del sujeto. “El espacio se configura como lugar significado y ese proceso de significación le brinda

¹ Esta triada ya tiene un precedente cercano en la teoría de Octavio Paz que evoca los elementos del poema: “El poema, no es ese espacio vibrante sobre el cual se proyecta un puñado de signos como un ideograma que fuese un surtidor de significaciones. Espacio, proyección, ideograma: estas tres palabras aluden a una operación que consiste en desplegar un lugar, un aquí, que reciba y sostenga una escritura: fragmentos que se reagrupan y buscan constituir una figura, un núcleo de significados” (Paz 2008: 270).

² Se fundamenta principalmente en los estudios de geografía y topografía, en el componente físico, a pesar de que puede reflejar lugares imaginarios, como el juego de disfraces múltiples de *Las ciudades invisibles* (1998) de Italo Calvino. El espacio explícito sirve como soporte para la obra (Collot 2014: 59-86).

³ Figura aquí la interacción del espacio humano con la literatura a partir de elementos que convergen en el punto-yo (Aínsa 2006: 27). Para Michel Collot, el yo desarrolla el reflejo del paisaje, y el paisaje es reflejo del yo (2014: 87-104).

⁴ La denominación “geopoética” es reivindicada desde dos escuelas poéticas, por Michel Deguy y por Keneth White, que defienden propuestas literarias diferentes. Siguiendo la lectura de Collot, Michael Deguy indaga en el sentido, en la búsqueda de signos, en un desciframiento del entorno (2014:117), mientras Keneth White se interesa por la fusión en los escritores entre espacio e historia, la influencia del espacio en la escritura, “la nature de l’écriture” (2014:119).

⁵ Hemos querido traducir aquí el concepto que Michel Collot denomina “égogéographie” (2014: 103).

proyección simbólica”, señala acertadamente Fernando Aínsa (2006: 18). En tal caso, la configuración del “lugar significado” depende de la percepción y de la intencionalidad del poeta:

Si toda la literatura supone un proceso de extrañamiento, un deliberado desdoblamiento del escritor en un álter ego que observa desde fuera, la experiencia antropológica del viaje supone un similar recorrido: un alejarse de lo familiar, una confrontación con el otro y lo diverso y, por ende, una conquista de la propia identidad y una visión más completa de sí mismos. (Aínsa 2012: 167)

La geocrítica se distanciará de la geografía de la literatura por cuanto ahonda en una geografía imaginada y en las significaciones que puede evocar el poeta a partir del cambio de escenario. Supone la experiencia de lo real, no su descripción. El paisaje se apoya, entonces, en experiencias interiorizadas por la condición migratoria (Oliva Cruz 2010: 293). El afuera se vincula directamente con la revisión del adentro. La vivencia declama interiorización, y la interiorización declama expresión:

Para la poesía, el más activo de los cinco sentidos es la visión. En torno a la visión elabora sus razones una física poética: razones de verso, de ritmo, de confrontación con el límite de la lengua y del pensamiento. El mirador de la poesía no sólo se asoma sobre el paisaje, sobre lejanías que se diluyen en lo invisible sino también al país de la interioridad, un país que tiene luces y sombras, aludes, súbitos relámpagos, llanuras y colinas. Un país cuyos horizontes limitan con el vacío y con lo imposible. (Prete 2010: 207)

Antonio Prete reclama la existencia de una poesía de la mirada, que recorre espacios del adentro y del afuera, tematizando y conversando con los dos polos que configuran la subjetividad. El paisaje se refleja dentro del sujeto como territorio de la subjetividad, lo que resulta útil para encomendarnos a interrogar la proyección de lo externo en lo interno, de mirar hacia adentro.

Desde esta revisión teórica, la geocrítica se apropia del espacio externo como equiparación del estado interno del sujeto. “Todo paisaje existe para la mirada que lo descubre. Presupone al menos la existencia de un observador”, apunta el antropólogo Marc Augé (2003:85). La mirada del poeta articula un puente entre ambos territorios, el espacio geográfico y el espacio del *yo*.

III

La poesía del desplazamiento desarrolla elementos que estimulan la relación entre el adentro y el afuera en torno a un *locus*, no siempre referenciado. La geocrítica interpreta el lugar. “No hay paisaje sin mirada, sin conciencia del paisaje”, explica Augé (2003:46).

El sujeto asume el espacio circundante como propio, como centro de la experiencia migratoria:

Para que haya paisaje, no solo hace falta que haya mirada, sino que haya percepción consciente, juicio y, finalmente, descripción. El paisaje es el espacio que un hombre describe a otros hombres. Esta descripción puede aspirar a la objetividad, a la evocación poética, indirecta, metafórica. (Augé 2003: 85)

El *yo* no se diluye en el mundo, sino que da forma al mundo. Hay una apropiación del escenario. “Derrière chaque fragment détaché du monde se trouve un corps qui lui confère l’existence” (Onfray 2007: 86)⁶. El poeta no se adapta a la recreación espacial, la reconstruye, sitúa el lugar en un plano de significación personal.

Como herramienta de análisis geocrítico, Gaston Bachelard incorpora previamente el concepto de “topofilia” a los estudios de crítica (1975: 22). Con él, se intensifica la posibilidad de apropiarse de un paisaje específico, un espacio concreto, por mediación del sujeto lírico. El espacio se establece como continuidad del *ser*. Así, el *ser* tiene su reflejo en la imagen del *estar*:

El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. (Bachelard 1975: 22)

No obstante, el tratamiento del espacio como significación del sujeto puede, y debe ser analizado desde diferentes perspectivas. “Tanto la topografía de espacios geográficos [...] como la descripción de los estados de ánimos padecidos en ellos formará núcleos esenciales de investigación”, señala Susana Bachmann (2002: 12-13). Hay *topos* y hay *grafía*. Lo cual conlleva a una reflexión de la escritura en la representación de los lugares recorridos.

Ciertamente, la geocrítica puede recurrir a la “topofilia” de Bachelard, y a la “topografía” de Bachmann. De hecho, se considera la “topografía” como herramienta perteneciente a los estudios de la retórica (Collot 2014: 100), y ha sido incluida en las figuras retóricas de pensamiento, comprometiendo así la descripción de los trazos del lugar (Luján 2007: 160). También se ha definido como “descripción de lugares reales, mientras que la ‘topotesia’ evoca lugares fingidos” (Mayoral 1994: 187).

IV

Descifrando los mecanismos teóricos que articulan la geocrítica, podemos observar que muchos poetas migratorios latinoamericanos coinciden en una representación de los espacios por construir o los espacios en ruinas, como reflejo del territorio de la periferia

⁶ Traducción: “Tras cada fragmento destacado del mundo se encuentra un cuerpo que le brinda existencia”.

y del centro de las ciudades, de los arrabales y de los espacios históricos del interior de la urbe. Este es el caso de Fabio Morábito, que aquí analizamos, pero también del argentino Jorge Boccanera, del peruano Eduardo Chirinos, o del chileno Omar Lara, entre otros. Una marca que se identifica con la frenética actividad urbana del siglo XX, motivada por migraciones, revoluciones y cambios políticos. Lo señala Marc Augé:

La urbanización del mundo va acompañada de modificaciones en lo que podemos definir como “urbano”. Estas modificaciones guardan, naturalmente, relación con la organización de la circulación, de las migraciones y de los desplazamientos de población, con la organización de la confrontación entre la riqueza y la pobreza, pero podemos considerarlas, en sentido más amplio, como una expansión de la violencia bélica, política y social. (2003: 100)

Las migraciones confrontan el desplazamiento y el asentamiento, el asilo en el nuevo lugar. El hábitat urbano de la periferia, el arrabal, se identifica como el espacio escogido por la mayoría de los migrantes, aunque no todos son externalizados en los límites de la ciudad, ya que muchos escritores se incorporan directamente al interior de la ciudad.

Desde el lugar de llegada el poeta configura su experiencia migratoria a partir de una interpretación del espacio circundante, su mirada se orienta al escrutinio del otro, pero también al arrabal o al lugar apartado y en ruinas. Un espacio que suele ser dotado de originalidad desde su mirada como foráneos. Los poetas alejan su interés de los *no-lugares*, del mundo de lo “demasiado lleno”. Aquellos espacios de abundancia que se repiten y colectivizan la experiencia espacial, como calles principales o centros comerciales⁷. Lugares a los que Augé contrasta los espacios de “lo vacío”:

Lo lleno y lo vacío se frecuentan. Eriales, terrenos improductivos, zonas aparentemente carentes de calificación concreta rodean la ciudad o se infiltran en ella, dibujando en hueco-grabado unas zonas de incertidumbre que dejan sin respuesta la cuestión de saber dónde empieza la ciudad y dónde acaba. (Augé 2003: 104)

V

En la poesía migratoria de Morábito, perteneciente a la obra *Lotes baldíos* (1984), corpus principal de este estudio, encontramos la importancia del arrabal y del solar vacío, así como la identificación geocrítica de la basura, relacionados con la migración. Afincado en una geografía literaria que le instala en México, el poeta italo-mexicano asume la significación del espacio periférico, apartado, como reflejo de su condición migratoria, de su ser “residual”.

Recordemos que Morábito está marcado por la historia reciente de las migraciones. Su nacimiento en Alejandría, en 1955, en el seno de una familia italiana, miembro de

⁷ Para Marc Augé, “vivimos en un mundo de la redundancia, en el mundo de lo demasiado lleno, en el mundo de la evidencia. Los espacios de paso, de tránsito, son aquéllos en los que se exhiben con mayor insistencia los signos del presente” (2003: 102-103).

la segunda generación de italianos nacidos en la ciudad egipcia, le distancia del resto de escritores italianos y de los mexicanos de su generación. El poeta y su familia parten muy pronto hacia Italia, repitiendo el trayecto que tomó en décadas anteriores otro poeta coterráneo criado en la misma ciudad, Giuseppe Ungaretti, mientras se aleja de la existencia del escritor más reconocido de Alejandría, Constantino Cavafis, que permanecerá en Alejandría casi toda su vida.

Morábito reside posteriormente en Milán, hasta los quince años, época en la que se interesa por la escritura. Bernardo Martín alude a los modelos italianos que persigue en estos primeros pasos, “a escribir poesía se animó tras leer a Umberto Saba [...]. Ese fue su padre espiritual. Y sus referentes, la transparencia de Giuseppe Ungaretti y el sombreado de Eugenio Montale” (Marín 2014). Es entonces cuando se produce una alteración en el orden espacial del poeta, cuando su padre emigra a México por razones laborales. Una avanzadilla que, pasado un tiempo prudencial, traslada a toda la familia a Ciudad de México. Viajes, instalaciones y desubicación que se convierten en marca biográfica presente en numerosas composiciones de Morábito, como el poema “Luna llena” incluido en *De lunes todo el año* (1992), donde evoca la mudanza: “La vida así, sin nuestro padre / y sin los muebles, / era un paréntesis” (Morábito 2006: 93).

VI

La lectura geocrítica de *Lotes baldíos* de Morábito se instala ya en el título de la obra, donde se refiere a solares sin construir, a “lotes”⁸ vacíos, espacios yermos. Estamos ante una obra que reflexiona sobre el proceso de migración y mediación de la identidad en el viaje. En ella nos interesamos por dos textos extensos: “Seis lagartijas” y “Canto del lote baldío”, cuyo significado subjetivo de la experiencia migratoria alude a un cambio de emplazamiento.

“Seis lagartijas” se compone de seis cantos o partes, con trece versos cada una. “Canto del lote baldío” tiene cien versos estructurados en veinte estrofas de cinco versos, respectivamente, donde el poeta nos asoma a los territorios vacíos de la ciudad. El concepto de “lote baldío” se convierte en el elemento espacial que atraviesa los dos textos y se recrea como emplazamiento metafórico a partir de un *punto-ya* que evoca la ambigüedad de lo lleno y lo vacío en el trámite de ir completándose. Veamos la sección “II” de “Seis lagartijas”:

La ciudad tiene lugares
donde no sucede nada,
lotes baldíos ocultos
tras una barda. Afuera,
un número de teléfono 5
se despinta, nadie compra.

⁸ Incluimos la definición dada por el *DRAE*: “ADJ. Dicho de la tierra: Que no está labrada ni adhesada. U.t.c.s.m. | 2. Vano, sin motivo ni fundamento. Discurso baldío. | II. M. 3. Am. solar (| porción de terreno)”. Como se aprecia en la última entrada, “lote” en América corresponde a “solar”.

Protegidos por el muro,
asciende la lagartija,
se espesa el matorral entre
basuras. Si hay otra vida, 10
que sea así. Atrás de un muro
ser sólo botellas rotas,
latas rendidas de lluvia. (2006: 16)

El texto explora el valor poético del solar vacío, del espacio sin aparente significación, rodeado de basura, a la vez que asienta parte del contenido migratorio, que será recurrente en la obra de Morábito: la existencia de un signo estático, “muro”, que es señal de construcción y de delimitación. Ahora bien, compartimos que “la poesía se revela indiferentemente en el cielo o en el bote de la basura”, como defendía Luis Cardoza y Aragón (1977: 472) —y asumía también Baudelaire en “Le Cygne”—; la idea de integrar dos espacios distintos, la “ciudad” y los “lotes baldíos ocultos” donde el sujeto interactúa, reclama un escenario dialéctico entre el afuera y el adentro, una mirada singular al espacio urbano.

La incorporación del bestiario, “la lagartija”, también actúa como canalizador de los territorios del afuera y del adentro. La estrofa que mejor refleja el *entre-deux*, o espacio intermedio, en el que podemos comprender la existencia migratoria del joven Morábito, nos sitúa en los últimos cuatro versos, donde tras una descripción física del espacio, el poeta acude a una oración condicional de tono existencial: “Si hay otra vida, / que sea así”, empatizando con el espacio que transita en la ciudad sin un significado definitivo.

Retomando las teorías de Gina Saraceni, quien concibe la obra de Morábito a partir de una dialéctica entre construcción y mudanza (2008: 131), como permanente estado de indecisión, de búsqueda de arraigo y de descentramiento, identificamos en el último fragmento del poema, “VI”, la necesidad de instalación, de creación de contenido. Un llenado de lo vacío:

Bien. Ya tenemos muro;
hay que mirarlo, ahora,
imaginar la casa;
es el mejor momento
de una edificación: 5
todo es limpio y posible,
todo es un don del aire,
todavía no hay nada
que contar, sólo sueños.
Quedémonos un poco 10
en esta prehistoria,
esta tierra de nadie
donde el muro es de todos. (2006: 18)

“Seis lagartijas” concluye, así, con la referencia a un proyecto de “casa” que ocupe en la imaginación ese espacio “baldío”. Trasciende la necesidad de “edificación” hasta lograr que el terreno adquiera existencia. Los lotes baldíos, “esta tierra de nadie”, se alejan de su rechazo y construyen una mirada comunitaria. El “muro” al que aludíamos antes aloja aquí la fijeza y el estatismo, donde arraiga el *yo* junto a los otros.

A través del *punto-yo* geocrítico se aporta relevancia al “lote baldío” como significado migratorio. Los espacios que no han podido concluir son en verdad lugares a medias. Si el poeta arraiga en ellos, si su mirada se entrega a territorios que pasamos de largo, terrenos ausentes o escombreras a las que no damos importancia, debemos consignarlos como rastros existenciales de su obra: representaciones de su *ser* y de su *estar*. Como reclamaba Ángel Rama, destaca el valor testimonial que adquieren los espacios cotidianos aparentemente irrelevantes en manos de escritores que sepan entender su lectura:

Las ciudades despliegan suntuosamente un lenguaje mediante dos redes diferentes y superpuestas: la física que el visitante común recorre hasta perderse en la multiplicidad y fragmentación, y la simbólica que la ordena e interpreta, aunque sólo para aquellos espíritus afines capaces de leer como significaciones los que no son nada más que significantes sensibles para los demás, y, merced a esa lectura, reconstruir el orden. Hay un laberinto de calles que sólo la aventura personal puede penetrar y un laberinto de los signos que sólo la inteligencia razonante puede descifrar, encontrando su orden. (1988: 40)

La habilidad de Morábito consiste en percibir el significado poético de los espacios y de los objetos, con el objetivo de proponer un diálogo fenomenológico con lo que le rodea. El poeta vincula al observador y al participante del lugar poetizado, al sujeto lírico, con la respiración existencial que evoca el espacio vacío.

VII

En “Canto del lote baldío”, la última composición de *Lotes baldíos*, el poeta recorre la mayor parte de los aspectos temáticos y formales de todo el poemario. En una versificación regular compuesta por heptasílabos y pentasílabos, la voz lírica adopta una escenografía juglaresca en la declamación a un público-lector. Morábito resuelve aquí una defensa de los espacios marginales, de lo incomprendido. Asistimos a la poetización de la basura y de la naturaleza salvaje, que establece puentes de conexión con los espacios apartados del pasaporte de lo urbano. Debido a la extensión del texto, con veinte estrofas de cinco versos cada una, solo presentamos los fragmentos más significativos desde el punto de vista geocrítico:

aquí, lugar violado
por los perros, las ratas
y los amantes pobres

de este barrio, paisaje
amorfo y sin historia. 10

Lo vi pasando y quise
entrar como de chico
entraba en una iglesia.
Me atrajo el santo olor
de hierba y de basura. 15
(2006: 56)

Las dos estrofas, la segunda y la tercera del poema, sitúan al sujeto lírico en el lote baldío como *punto-yo*: “aquí, lugar violado”. El lote es descrito desde su marginalidad, mientras que la adjetivación lo identifica como espacio sin forma, sin tiempo y sin historia. De este modo, el paisaje queda a expensas de ser llenado, de incorporarle vida.

La hierba representa también un reflejo de lo salvaje y lo natural, es aliada de los despojos, de los residuos, como ya hiciera en “Seis lagartijas”, en los versos 9 y 10 de la sección “II” concibiendo la conexión entre los matorrales y la basura. Es decir, a la vez que la basura refleja el despojo y el elemento desprendido, la hierba perfila en el significado del “lote baldío” una mezcla de existencia y deterioro:

¡O ser como esta lata
de cerveza, de nuevo
hueca, de nuevo amiga,
de nuevo en relación
con mi imaginación! 50

Llevarla a casa. No,
mejor dejarla viva
acorde con el todo,
aquí habría que traer
la casa y la familia, 55
(2006: 57)

Si en las anteriores estrofas Morábito indaga en el solar vacío, en estas dos estrofas, que ocupan un lugar intermedio del texto, se procede a la comunión entre el sujeto y la “lata de cerveza”, objeto que intensifica lo vacío de la periferia, la basura, el escombro. El sujeto integra un elemento que simboliza el rechazo y el vaciado. Morábito resuelve las posibilidades representativas de la “lata”, convirtiéndola en reflejo de una realidad que debe terminar de tomar forma. Una realidad que se mantiene en un permanente estado de indeterminación: “llevarla a casa. No, / mejor dejarla viva”. El sujeto lírico evoca así una tensión entre la espacialidad inmediata y familiar, y la posibilidad de ser el *yo* quien

asuma la condición marginal y confluya con el “lote”: un ir y venir existencial o *entre-deux* identitario.

Por todo ello, parece lógico afirmar que las posibilidades artísticas de estos espacios singulares, y de los lugares utilizados para dejar basura, convenientemente descritos por Marc Augé, trazan una analogía con la obra de Morábito:

El encanto de las obras en construcción, de los solares en situación de espera, ha seducido a los cineastas, a los novelistas, a los poetas. Actualmente, este encanto se debe, en mi opinión, a su anacronismo. En contra de las evidencias, escenifica la incertidumbre. En contra del presente, subraya a un tiempo la presencia aún palpable de un pasado perdido y la inminencia incierta de lo que puede suceder. [...]. Las obras en construcción, en su caso al coste de una ilusión, son espacios poéticos en el sentido etimológico: es posible hacer algo en ellas; su estado inacabado depende de una promesa. (2003: 106)

El poeta italo-mexicano refleja su identificación migratoria en el “lote” transponiendo el significado de su desplazamiento a México a través de una ecuación que evoca lo vacío a la espera de ser llenado. Lo “significado” que espera significar, la incertidumbre y el desafío que buscan la identificación.

El sujeto lírico transita el *estar* de lo que aún no *está*, el *ser* que ha dejado de *ser*. Representa una permanente búsqueda de ubicación y la necesidad de una nueva identidad que mezcle lo salvaje (natural) y el pasado (el residuo, la basura, lo que ha dejado de ser).

De una forma sutil, sin referentes cartográficos, la mirada geocrítica de Fabio Morábito explora el diálogo del sujeto con el lugar, vivido en tal caso desde la experiencia, no desde la descripción o el balizamiento realista. Acude a una instantánea del interior del nuevo paisaje, donde sitúa al sujeto poético.

El espacio del despojo y del vacío metaforizan entonces el desplazamiento y el “asentamiento”. Permiten al poeta instalar su lejanía gradualmente e identificar su desprendimiento migratorio con lo que le rodea, sin reivindicar una residencia definitiva, apenas dejando entrever que no es la noción de centro lo que promulga su poética migratoria.

Ciertamente, Morábito evoca un horizonte de medianía. Un lugar intermedio sobre el que transita insistentemente, trazando equilibrios entre lo vacío y lo lleno, entre lo periférico y el kilómetro cero de la ciudad. Discurriendo entre el espacio salvaje y el domesticado. El poeta se afirma como una voz del *entre-deux* migratorio que no se vincula a un lado o a otro del *ser* y del *estar*.

Bibliografía

- AÍNSA, Fernando. *Del Topos al Logos. Propuestas de Geopoética*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2006.
- . *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2012.
- AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *Poética del espacio*. México DF: FCE México, 1975 [1957].
- BACHMANN, Susanna. *Topografías del doble lugar. El exilio literario visto por nueve autoras del cono sur*. Sevilla: Editorial Libros Pórtico, 2002.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Poesías completas y algunas prosas*. México DF: FCE México, 1977.
- COLLOT, Michel. *Pour une géographie littéraire*. Mayenne: Éditions Corti, 2014.
- LUJÁN, Ángel L. *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Editorial Síntesis, 2007.
- MARÍN, Bernardo. "Fabio Morábito: La poesía es el atajo lingüístico por excelencia". *El País*. 14/03/2014. <<http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/14/actualidad/1394799135082248.html>> [15/03/2018]
- MAYORAL, José Antonio. *Figuras retóricas*. Madrid: Editorial Síntesis, 1994.
- MORÁBITO, Fabio. *Lotes baldíos*. México DF: FCE México, 1984.
- . *La ola que regresa (Poesía reunida)*. México DF: FCE México, 2006.
- NERUDA, Pablo. *Obras completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.
- OLIVA CRUZ, José Ignacio. "Poéticas del paisaje y el territorio en la literatura del desarraigo". *Ecocríticas: Literatura y medioambiente*. Eds. Carmen Fly Junquera, Juan Manuel Marrero Henríquez y Julia Barella Vigal. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2010. 293-310.
- ONFRAY, Michel. *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*. Paris: Le livre de Poche, 2007.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México DF: FCE México, 2008 [1956].
- PEÑATE RIVERO, Julio, ed. *Relato de viaje y literaturas hispánicas*. Madrid: Visor Libros, 2004.
- PRETE, Antonio. *Tratado de lejanía*. Valencia: Pre-textos, 2010.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- SARACENI, Gina. *Escribir hacia atrás: herencia, lengua y memoria*. Rosario: Editorial Beatriz Viterbo, 2008.

Antonio de Padua Andino Sánchez

IES "Alba Longa" Armilla, Granada

La originalidad literaria del “amor de comedias” en *Celestina*

The literary originality of “love of comedies” in *Celestina*

Recibido: 05.09.2018 / Aceptado: 02.12.2018

Resumen: La vinculación de *Celestina* con la comedia romana contiene en sí muchas de las más interesantes incógnitas que presenta la obra. Una de ellas, sin duda, es la descripción y desarrollo que la *Tragicomedia* hace del amor entre sus personajes. En este artículo se insiste en la estrecha relación de *Celestina* con las fuentes latinas de Plauto y Terencio, y se intenta elucidar el modelo de amor utilizado por Fernando de Rojas en el desarrollo de la trama.

Palabras clave: Comedia romana, comedia elegiaca, comedia humanística, fuentes literarias latinas.

Abstract: The *Celestina*'s link with the Roman comedy contains in itself many of the most interesting unknowns that the work presents. One of them, undoubtedly, is the description and development that *Tragicomedia* makes of the love between its characters. This article emphasizes *Celestina*'s close relationship with the Latin sources of Plauto and Terencio, and it tries to elucidate the love model used by Fernando de Rojas in the development of the work.

Keywords: Roman Comedy, elegiac comedy, humanistic comedy, Latin literary sources.

A. Los márgenes literarios y vitales de *Celestina*

Toda obra literaria se revela cuando tiene un cifrado que apela a unos arquetipos humanos, a un molde de sensibilidad que, al reflejarse sobre la realidad, traspasa toda armadura o indumentaria mental de la moda pasajera y ulterior.

Igualmente, lo mismo que ha existido y existe una Historia de la humanidad, de sucesos y episodios marcados en el espacio y el tiempo vivido y objetivable, también ha existido y existe paralelamente una Historia de la literatura de ficción, donde los sueños y artificios de la mente humana han cobrado forma y sentido en otros decorados escenificados bajo gemelas pero no idénticas unidades de lugar y tiempo.

Espejo frente a espejo, siempre ha sido menester interpretarlos, saber qué está a uno y otro lado y por qué la imagen virtual refleja una realidad de una manera y no de otra.

En *Celestina*, al ser una obra surgida en los límites culturales del Renacimiento español, resulta muy importante el papel que juega la tradición grecolatina rescatada en esa época. Por eso, respecto a los múltiples interrogantes que presenta su acabado, M^a Rosa Lida los ha vinculado todos a la fuente literaria original:

El planteamiento de *La Celestina* es más elemental y más pesimista [que el de *Romeo y Julieta*]: *sin intromisión de fuerzas externas muestra la trayectoria del amor desbaratado en su propio curso. ¿Qué sentido, pues, tiene la inusitada sencillez del argumento y las inusitadas proporciones de su realización?... Creo que una ojeada a la tradición literaria en que *La Celestina* se inscribe, ayuda a comprenderlo.* (1966: 63-64)¹

En efecto, los 16 o 21 actos de duración no son una radiografía del momento histórico presente, vivido o vivible, sino un retablo de personajes heredados de los libros. La carne dramática es, en verdad, carne bibliófila. Y lo que contemplamos en escena es puro arte, vinculado a otros artificios o artefactos anteriores, aunque revestido someramente de ropajes coetáneos.

En esa línea hereditaria y libresca M^a Rosa Lida asocia *Celestina* a la comedia elegíaca y la comedia humanística. La primera, escrita en dísticos elegíacos latinos, se desarrolló entre los siglos XII-XIII, principalmente en Francia e Italia y acogía, siguiendo fundamentalmente los poemas elegíacos de Ovidio, el ambiente de sus propios días. *Pamphilus* es el máximo representante del género. Su parecido con *Celestina* reside en el papel de la enamorada, que participa activamente e, incluso, toma la iniciativa en los amores. Los servidores tienen un papel secundario, pero muestran una autonomía, egoísmo y deslealtad semejante al de comedia castellana. El amor es siempre ilícito, con algunos lances escabrosos y extremos que no impiden la simpatía de los autores hacia los amantes (*cfr.* Lida de Malkiel 1966: 65-66).

La comedia humanística surge en la primera mitad del siglo XIV, según se cree iniciada por Petrarca, y su florecimiento alcanza en Italia hasta los primeros años del

¹ Toda letra en cursiva sobre texto ajeno es mía.

siglo XVI. Las obras, escritas en latín, en verso o en prosa, a diferencia de la comedia elegíaca, presentan un gran influjo de Plauto y Terencio, sobre todo, en las más tardías. El tema es también el amor ilícito con un argumento muy simplificado, donde suma todos los recursos que le brindaban la comedia romana, la elegíaca y el teatro devoto medieval: la introspección, la elocuente queja amorosa, los chistes y los lances lúbricos proceden tanto de la representación medieval del amor como de la comedia elegíaca. Toma los personajes de la realidad contemporánea y predomina el enamorado que deja la iniciativa a allegados y servidores, mostrándose las más de las veces soñador e ineficaz. Las enamoradas, en cambio, muestran pasión vehemente y protestan contra las convenciones sociales que asfixian sus afectos. El criado es fiel, con personalidad autónoma e iniciativas amorosas propias. Todos los personajes son tratados con la misma simpatía artística, cualquiera que sea su condición moral o social. La comedia humanística desapareció en Italia ante el triunfo de la “comedia erudita”, favorecida por el auge de todo cuanto supiese a Antigüedad Grecorromana (*cf.* Lida de Malkiel 1966: 66-68). Ya a comienzos del XVI, en competencia con la propia *Celestina*, se publicó en lengua vulgar *La Venexiana*, comedia anónima que destaca por el trazado de sus personajes y su intensidad afectiva, estructurada ya en los cinco actos establecidos de rigor en el género.

Sin embargo, admitiendo la posible influencia de ambas, hay que tener en cuenta, también, que la publicación en imprenta de las obras de Plauto y Terencio constituyó un suceso literario tanto o más contemporáneo y, sobre todo, más relevante que las comedias elegíacas y renacentistas: “El primer autor de *La Celestina* parece haber ido a buscar sus modelos de comedia en Plauto y, sobre todo, en Terencio, más que en los humanistas del siglo XV italiano” (Bataillon 1980: 519).

Pues antes, durante la Edad Media, en España las referencias a Plauto y Terencio fueron muy escasas. Con la aparición de la imprenta de Johannes Gutenberg, entre 1441 y 1445, la difusión de los textos clásicos adquirió unas proporciones jamás conocidas. Y, lo mismo que *internet* en nuestros días, supuso la gran revolución cultural del siglo:

La edición príncipe de Plauto es la de G. Merula (Venecia, 1472), a la que siguen otras varias dentro del mismo siglo XV, como la de Euplio Escutario (Milán, 1490) y Bernardo Sarraceno (Venecia, 1499). (Román Bravo 2007: 92-93)

En España la primera traducción de una comedia de Plauto es el *Amphytrion* del doctor Francisco L. de Villalobos, médico de Fernando el Católico y Carlos I (Zaragoza, 1515). (Román Bravo 2007: 95-96)

La edición príncipe de Terencio (anónima) se publicó en Estrasburgo en 1470. A ella siguen, dentro del mismo siglo XV, entre otras, la de Mureto (Venecia, 1472); la de Regio (Venecia, 1473), la de Ascencio (Lyon, 1491) y la de Juvenal (París, 1492). A partir de 1500 las ediciones y reediciones de Terencio se multiplican. (Román Bravo 2001: 112)

Aunque del siglo XV son la mayoría de los códices conservados en nuestras bibliotecas, la primera publicación española mecanizada de Terencio no tuvo lugar hasta 1498 en Barcelona, editada por el alemán Juan de Rosembach. Por lo que, evidentemente, los autores de *Celestina*, si no fue de esta, tuvieron que hacerse con la lectura en latín de un ejemplar impreso en Italia, pues la primera traducción de la obra completa al español fue del gran humanista Pedro Simón Abril, publicada en Zaragoza en 1577 (*cf.* Román Bravo 2001: 100-117), muy lejos ya de la primera aparición de *Celestina*.

Si vinculamos el tiempo del proceso de creación de la *Tragicomedia* a dichas ediciones impresas, debemos de afirmar que las obras de Plauto y Terencio fueron conocidas por Rojas y el primer autor en latín original, y en ambientes estudiantiles. Pues es en el último cuarto del siglo XV, cuando por influjo de Italia, hace su aparición Terencio en la escuela, para posteriormente ser estudiado en las universidades ya durante todo el siglo XVI (*cf.* Román Bravo 2001: 100-101). De hecho, la mayor parte de las ediciones de Terencio y todas las de Plauto proceden de imprentas de la nación italiana en este periodo.

Así pues, por lo que queda dicho, las comedias elegíacas y humanistas fueron otros tantos intentos de recrear la obra de Plauto y Terencio con personajes, decorados y vestimentas actualizadas, pero sin cambiar como lengua literaria el latín hasta entrado el siglo XVI. En España, en cambio, de forma paralela, se abrió paso la propuesta original de *Celestina*, entendida como la realización castellana, en lengua vernácula. Las tres soluciones dramáticas constituyen formas alternativas enraizadas al mismo tronco común literario: la comedia romana. Todas usan los mismos recursos y personajes de partida, pero solo Rojas los pone al servicio no de la simpatía o *ludus litterarius*, con que se prodigaban los autores de una y otra variación, sino de la contemplación del fenómeno amoroso en el devenir de la vida humana tanto a través del despliegue sórdido y egoísta de los personajes como mediante la reflexión filosófica en el último acto, mediante el monólogo final de Pleberio: ante el cadáver de Melibea, “el padre pronuncia el largo lamento que encierra, no la moraleja, sino *la desolada lección moral de la obra*” (Lida de Malkiel 1966: 77).

B. El argumento: “un amor de comedias”

El combustible dramático de *Celestina* es, por tanto, el mismo que, como denominador común, daba vida a las comedias latinas de referencia: “Los fines que mueven a los personajes [en *Celestina*] se reducen a dos: *el dinero y el sexo*” (Moreno Castillo 2010: 101).

Pero ambos temas aparecen tocados peculiarmente por Rojas no de manera jovial y risueña, sino desde una perspectiva egoísta, sórdida y pesimista:

Los personajes que constituyen el mundo o la circunstancia que rodea a los amantes se relacionan entre sí con desconfianza y por interés. Aunque proclives a la locuacidad y buscándose ansiosamente unos a otros, todos están replegados sobre sí mismos, abrazados a sus deseos, de manera que el otro es un instrumento para conseguir los propios fines. (Moreno Castillo 2010: 101)

La propuesta dramática original, feliz y divertida en un principio, es revisada y re-dactada por Fernando de Rojas, dotándola de texto y contexto, apurándola por completo hasta el desencanto. Los dos modelos de amar, de amos y criados, que se ofrecen son recreados exclusivamente de manera artística, *retórica* en el buen sentido de la palabra, es decir, con una lógica enhebrada y consecuente, no *empírica* (ni, mucho menos, *realista*); porque su “ADN” se encuentra en la comedia grecolatina, no en los pergaminos ni actas de nacimiento o defunción de la época. En esto coincidimos plenamente con Menéndez Pelayo:

Elicia y Areusa son figuras perfectamente dibujadas, aunque episódicas en la Tragicomedia. Sirven para completar el estupendo retrato de Celestina, mostrando los frutos de su enseñanza. *Ni ellas ni su maestra pertenecen al mundo triste y feo de la prostitución oficial y reglamentada, de las públicas mancebías*, sobre las cuales guardan nuestros archivos concejiles tan peregrina cuanto lamentable documentación. (1947: 141)

En *Celestina* criados codiciosos y taimados suplen a los astutos y ventajistas *servi* de la comedia romana; Calisto asume el papel de *amens amansque*, “enajenado y enamorado” (Plauto / Román Bravo 2005: 22); Melibea es la hermosa que consiente y transige a escondidas al amor y las dádivas de su compañero en amores; Pleberio y Alisa son los viejos conservadores de siempre, los últimos en enterarse.

¿Cómo los concibió y/o los desarrolló el primer autor y/o Fernando de Rojas? Salta a la vista: por juego de oposiciones. En la edición de 1502, con el título ya consagrado de *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, el prólogo del autor explica que la obra se inspira en la máxima del filósofo griego Heráclito (siglo VI a. C): “Todas las cosas ser criadas [= “generadas”, “desarrolladas”] a manera de contienda o batalla”; es decir, “la guerra o discordia es el padre de todas las cosas” (2011: 15). Así entiende Rojas la concepción dialéctica de la vida de sus personajes, al entrar en liza siervos y señores, jóvenes y viejos, hombres y mujeres, ingenuos y avispados. Pero no lo hace cartesianamente, en historias lineales, ajenas y aparte, sino todas enlazadas, ajetreteadas, en un torrente de confusión donde unas afectan a otras. Es más, hasta el mismo lenguaje batalla consigo mismo de forma promiscua, poniendo en boca de criados, prostitutas y alcahueta lo mismo un estilo elevado y latinizante que otro bajo, coloquial y vulgar. A la hora de poner en marcha la acción, este modo de planteamiento dialéctico es el que mejor se presta a la creación literaria, sobre todo la de perfil cómico y teatral. Así los personajes y los encuentros en escena pueden despegarse con mayor nitidez y resulta más fácil para el autor combinarlos.

Rojas no pretende mostrar unos amores más espirituales que otros en la obra. Todos son carnales. No existe mayor o mejor validez en unos que en otros. La aparente objetividad para describirlos en toda su naturaleza tiene el mismo tratamiento escénico que en Plauto y Terencio:

Plauto y Terencio *no se sienten ni atraídos ni intimidados por el amor*. Para Plauto *el amor no es más que un risible aspecto de la molición griega –amare (= “amar”), pergraecari (= “vivir a la griega”, “llevar una vida disipada y disoluta”)* van juntos en la enumeración de desarreglos de un adolescente– y, aun en los raros casos en que no es *puro libertinaje*, está tan *lejos de dominar al enamorado* que este siempre *puede juzgar en frío su error moral*. Terencio expresa su urbano *menosprecio* con la creación de *apocados galanes*, ansiosos de librarse de su amor y más atentos a obedecer a sus padres que a corresponder a sus amadas. (Lida de Malkiel 1970: 32)

La crítica actual ya ha desestimado suficientemente el remedo de amor cortés de Calisto como amor puro, ideal, frente a amor ponzoñoso, obscuro y carnal de los criados. Amor de almas limpias frente a sexo de sucios establos. Hay, eso sí, pasión erótica, que es concebida como una transgresión del equilibrio emocional de la persona; tratamiento racionalista más en consonancia con el sentido propio que se le daba en la Antigüedad que con la religiosidad moral vigente en la época: “En las dos escenas de *La Celestina* en que Calisto hace el amor con Melibea hay una *violencia y una desarmonía* que ilustran esa tendencia de Calisto a situarse ante su felicidad como objeto de posesión” (Moreno Castillo 2010: 127).

Ese es el tema que aborda y desarrolla Rojas bajo su lupa literaria de muchos aumentos y con moroso detalle: la efímera contundencia que tan desbordante sentimiento ejerce en el devenir humano; o, dicho con las mismas palabras de M^a Rosa Lida con las que iniciábamos este artículo: “la trayectoria del amor desbaratado en su propio curso” (1966: 63), apurado hasta las últimas consecuencias.

Nuestra aportación consiste en intentar comprenderlos mejor dentro del esquema amoroso del género de origen. A este fin es menester retrotraerse a las mismas fuentes literarias que *Celestina* tiene en común y en paralelo con la comedia elegiaca y renacentista: las comedias romanas.

Suele explicarse el amor en Plauto y Terencio como herramienta al servicio de la acción, como un “ardid ingenioso”, como un elemento de laboratorio literario, donde “la comicidad radica precisamente en ese juego de ingenio” (Lida de Malkiel 1970: 32). Pero suele pasar desapercibido cómo lo interpretaban *de facto* los espectadores coetáneos del teatro romano para que este cumpliera su objetivo eficazmente: hacerlos reír.

Un botón de muestra de *vis comica* en asunto de amores es el *Mercator* de Plauto, donde también existe la habitual oposición jocosa entre los dos modelos de amor: uno, de sentido común, sano y corriente, frente a otro, loco, insano y disparatado, absurdo y risible.

Se distinguen ambos nada más comenzar la obra. En el Prólogo el personaje principal, el joven Carino, tiende un lazo de complicidad con el público. Esta licencia literaria era una prerrogativa propia de la comedia y, al mismo tiempo, un modo de rebajar y acercar las tablas dramáticas a la sandalia común de todos los días. La industria de entretener pasaba por otorgarle al público cierta superioridad moral sobre los comportamientos que iban a representarse en escena. Desde esas dos orillas era como tenía lugar y

era posible la risa: todos sabían en qué consistía el “amor” real y auténtico y podían reírse a mandíbula batiente cuando fueran a verlo caricaturizado en la acción teatral.

¿Y en qué consistía el amor, el amor natural, de sentido común y sano, para los espectadores coetáneos de Plauto? Pues, según las confidencias de los personajes de la obra, cuando se prestaban a congeniar con el público y dejaban aflorar la sensatez compartida, el amor era una práctica ordinaria, un elemento más de la economía doméstica; esto es, vivía integrado en el conjunto de bienes disponibles para uso y consumo del varón en sociedad. Por ejemplo, el anciano Demifón en la obra plautina lo describe así:

Poco tiempo ya me queda de vida. *Me entregaré a los placeres del vino y del amor para alegrar mis días.* Pues a la edad que yo tengo resulta más razonable darse a la buena vida. *Cuando eres joven y te hierve la sangre, no queda más remedio que dedicarse a ganar dinero.* Así que al final, *cuando ya eres viejo, es cuando debes entregarte al ocio y hacer el amor, mientras puedas.* (Plauto / Román Bravo 2005: 44)

Es fácil darse cuenta de que no era un amor casto, evocador o romántico; era un amor de consumo personal, identificado con el concepto actual de la palabra sexo: una aspiración material, pegada al cuerpo como los placeres gustativos del vino y del alimento. De hecho la práctica del sexo en aquel tiempo histórico no era tabú, sino perfectamente legal y asequible entre los hombres libres. Las tres alternativas establecidas y bien vistas para disfrutarlo eran: a) la prostitución; b) la compra-venta de una esclava; c) y el matrimonio.

Curiosamente este “amor sexual”, aceptado e instituido socialmente para mayor placer del varón, del que el público que asiste a la comedia romana tiene perfecto conocimiento y que comparte con los personajes en abierta complicidad, conlleva como objeto de deseo a la mujer en el sentido literal de “objeto”, de disfrute carnal. Por eso era cosa natural que un hombre se implicara sabrosamente en su consecución desde todos los ángulos que la sociedad le permitía: tanto si estaba soltero como casado. Su intervención se ejercía en calidad de usufructuario, a beneficio propio, masculinamente. Que un hombre se desviviera por el amor de una única mujer en especial, era un modo de alienarse, perder el control de sí y de todo, dejaba de ser masculino. De ahí que el enamorado cómico, prendado de la belleza de su hermosa amante, se comportara como un auténtico enajenado, con unos modos impropios de su condición varonil. El joven Carino lo describe así:

Pero el amor viene escoltado también por otros muchos males que todavía no he mencionado: insomnio, aflicción, desorientación, miedo y exilio, estupidez y necedad, temeridad, imprudencia, sinrazón, desmesura, insolencia, lujuria y malevolencia, indigencia, afrenta y derroche, hiperlocuencia e hipolocuencia. ¡Y esto explica por qué *el enamorado no dice más que palabras impropiedades e inútiles en el momento más inoportuno!* (Plauto / Román Bravo 2005: 20)

Calisto también define su estado de enamorado con una retahíla de sentimientos contrapuestos: “¿Cómo templará el destemplado? ¿Cómo sentirá aquel que consigo está tan discordes, aquel en quien la voluntad a la razón no obedece, quien tiene dentro del pecho *aguijones, paz, guerra, tregua, amor enemistad, injurias, pecados sospechas*, todo a una causa?” (Rojas 2011: 32-33).

Al otro lado de este amor excesivo y paródico queda la mujer. ¿Cómo siente la mujer el amor en la comedia romana? Tenemos en esta obra plautina dos testimonios: la de la joven y hermosa Pasicompsa y la de la vieja esclava Sira, presente y futuro realizado de un mismo rol de género, cuyos márgenes socialmente están también muy restringidos en el ámbito del mundo real, al otro lado de las tablas del escenario.

En primer lugar, todas las mujeres, en tanto proyección psicológica de la mentalidad varonil, son sospechosas de prestarse al “juego irregular de Cupido”, como un sino irremediable de su género. Pasicompsa, la protagonista enamorada, lo admite:

PASICOMPSA: Pero te advierto, buen anciano, que no estoy acostumbrada a transportar bultos ni a apacentar el ganado en el campo ni a criar niños.

LISÍMACO: Si eres buena, te irá bien.

PASICOMPSA: Entonces, pobre de mí, estoy perdida.

LISÍMACO: ¿Por qué?

PASICOMPSA: Porque en el país del que vengo, era *a las malas a las que les iba bien*.

LISÍMACO: Parece que quieres decir que *no hay en el mundo ninguna mujer buena*.

PASICOMPSA: No, no lo digo. *No es mi costumbre pregonar lo que creo que todo el mundo sabe*. (Plauto / Román Bravo 2005: 41)

En segundo lugar, a diferencia de la vieja esclava Sira, el amor es entendido por la joven e ingenua Pampsicosa como algo recíproco que implica completa fidelidad mutua, un concepto completamente fantasioso, iluso y pueril para la áspera y encallecida mentalidad de los espectadores: “*Y nos hemos jurado el uno al otro, yo a él y él a mí, que ni yo haría el amor con otro hombre ni él con otra mujer, sino sólo entre nosotros, yo con él*” (Plauto / Román Bravo 2005: 43).

Suenan estos juramentos a inocencia, a irrealidad, a inmadurez, cuando tal aserción se confronta con la voz experimentada (la voz del futuro de Pasicompsa, tal vez) de la vieja esclava Sira. Parecen así de estúpidas, precisamente, porque esas son las infantiles reglas del juego, propias de mujeres, que incumple de continuo egoístamente la estirpe varonil. La anciana se dirige al público a manera de denuncia por la discriminación injusta e inveterada de la mujer durante siglos, pero sus palabras (no nos engañemos) no tienen otro objetivo que servir de chiste y cebar la superioridad social del público masculino asistente. Este oye las quejas femeniles como estímulos de su hombría sobre ellas; al fin y al cabo, para la masa de gente allí reunida la escena es una caricatura burda y chistosa. La hipótesis que la vieja esclava expone para la reflexión al final de su perorata tiene seguro el “¡anda ya!” incrédulo y a coro del público, convencido de que las mujeres

son todas más enamoradizas y suelen irse más fácilmente con unos y con otros. Solo precisan que cualquiera quiera arrimarse con la pretensión de seducirlas:

¡Pobres mujeres! ¡Qué dura es la ley a las que viven sometidas, y cuánto más injusta que la que se aplica a sus maridos! Porque, si un marido tiene una amiga a escondidas de su mujer y se entera ésta, nada le ocurre al marido. Pero, si una mujer sale de casa a escondidas del marido, éste la lleva a juicio y la repudia. Si la mujer que es honrada, se conforma con un solo marido, ¿por qué no ha de conformarse el marido con una sola mujer? Os aseguro, por Cástor, que si se castigase al marido que tiene una amiga, de la misma manera que se repudia a las mujeres que han cometido algún desliz, habría más maridos sin mujer, que mujeres hay sin marido. (Plauto / Román Bravo 2005: 58)

En definitiva, ya sean doncellas de buena familia destinadas al matrimonio, o “chavalas” (*puellae*) serviles dedicadas a la mera satisfacción sexual del varón, en la sociedad romana ambas soportaban la misma condición de género sometido al modelo patriarcal de convivencia. Esta era en la comedia, cual espejo, la imagen que reflejaba la realidad cómplice, comunicada del mundo corriente y de aplauso que tenía enfrente. Y estos eran en el desarrollo dramático los límites de la cordura y de la mente considerada socialmente sana y varonil: tanto solteros como casados, los hombres disfrutaban del “amor sexual”, o sea, del “amor sensato”, como un bien de consumo egoísta hecho a su medida. Las mujeres eran para lo que estaban, o engañadas por una ilusoria fidelidad aparentemente mutua, o decepcionadas definitivamente del comportamiento desleal y permisivo de la comunidad masculina con la que tenían que convivir. Curiosamente, siendo las portadoras de la hermosura y del amor, no les alcanzaba a ellas disfrutar las mieles de su atracción por igual; a lo más que llegaban en cuanto a complicidad, era a ser cortejadas mediante un trato vano, ilusorio y estúpido, producto del autoengaño o la enajenación de los amantes ocasionales que la Fortuna ponía a su alcance.

Pues Carino y su padre Deifón (al igual que Calisto) no pretendían engañar a la mujer de sus deseos para satisfacer sus pasiones íntimas; simplemente estaban locos, o sea, enamorados, y con eso se convertían en diana de la burla del público asistente. Si hubieran estado cuerdos, no le habrían dado tanta importancia a ese amor, porque en realidad podían alternarlo con otros amores con total serenidad, provecho y sentido común. Así era como pensaba el público de muchedumbre y soldadesca que acudía a ver el *Mercator*. Así es como debía ser y tenía toda aprobación en la vida real. Y así lo recogía la comedia romana en sus páginas, inmarcesibles y supervivientes al paso del tiempo. Pues “*El patrón de la sexualidad en la sociedad patriarcal romana es el hombre, cuyo papel de género depende de su sexo biológico, caracterizado entre otras cosas por impulso irrefrenable, promiscuidad, agresividad, violencia*” (López López 2003: 146).

Veamos entonces ahora cómo se convertía el “amor sexual”, cotidiano, sensato, vulgar, corriente y masculino, con el que cualquiera trataba en su vida diaria en “amor de comedias”, en “amor afeminado”, en “amor de risa”.

Plauto establece dos niveles de burla, dos caricaturas. La primera, la del viejo Demifón. Todo su comportamiento es excesivo, ajeno a su condición de casado y a su edad avanzada. En el primer encuentro con su amigo Lisímaco lo exterioriza para su propio escarnio como si fuera otra vez, ridículamente, un niño:

DEMIFÓN: *Hoy he empezado a ir a la escuela, Lisímaco, ya he aprendido tres letras.*

LISÍMACO: ¿Cómo que tres letras?

DEMIFÓN: Sí: la *a*, la *m*, la *o*; *amo*.

LISÍMACO: ¿Tú con tus cabellos blancos, amas, depravadísimo viejo? (Plauto / Román Bravo 2005: 31)

La burla, el chiste, sin más oropel estético, es el modo de caracterizar las pasiones en el anacrónico *apetito febril* del padre anciano: “La comicidad plautina más atenta a la *diversión de los espectadores*, le lleva a *simplificar los caracteres y los tonos emotivos* y a empeñarse ante todo en producir *efectos cómicos*” (Pociña Pérez 1997: 33).

Pero Demifón de joven también disfrutó del amor cotidiano y corriente. Por eso puede distinguir perfectamente las dos maneras, sana e insana, de entregarse a su anhelo, habiendo en tiempos compartido una de ellas, al menos, con la de los supuestos espectadores:

Y allí veo yo de repente a una joven de extraordinaria belleza, que trajo mi hijo de esclava para su madre. Y en cuanto la veo, *me enamoro de ella*, pero *no como un hombre cuerdo, sino a la manera de los locos*. He estado enamorado yo, por Hércules, en otro tiempo, cuando era joven, pero nunca tan locamente como ahora. Lo único que sé, por Hércules, es que *estoy perdido*. (Plauto / Román Bravo 2005: 29-30)

En cambio, en la segunda caricatura, la del joven Carino, el autor lleva a las tablas los aprietos que en un hijo supone pretender satisfacer sus intereses íntimos y esquivar, a la vez, la dureza y fría voluntad paterna. Si apartamos el conflicto paternofamiliar propio de la comedia, el material que nos queda es el mismo que tenía a su disposición la poesía lírica griega arcaica y helenística; es decir, todos sus recursos expresivos al uso, como, por ejemplo, alusiones a episodios mitológicos para ilustrar los sentimientos del enamorado: “CARINO: *Penteo dicen que fue despedazado por las Bacantes*. Pero eso, a mi juicio no fue más que una solemne tontería, *en comparación con los tormentos que desgarran mi corazón*” (Plauto / Román Bravo 2005: 39).

Para lograr este efecto el teatro “vampiriza” un género literario hermano y adosa conceptos extraídos de otras construcciones poéticas a la acción de personajes habituales de su trama. Precisamente, en llevar tales envolturas literarias a escena radica su hilarante comicidad. Porque la poesía elegíaca erótica, de sentimientos minimalistas del yo, archiconocida para el comediógrafo, como gestor de literatura que también era, resultaba completamente desconocida para el gran público de a pie de escenario.

Y en eso consistía el asombro que pretendía provocar. Era un amor que no era real; no podía serlo. Era selectivamente exquisito y literario, tan alejado de la vida cotidiana que solo era comprensible para el gran público si se concebía y se presentaba exclusivamente como cosa de estúpidos, de locos, de *amentes amantesque*: “La comedia se desarrolla dentro de unos cánones argumentales típicos, que la convierten en agradable a una *masa de espectadores que no requiere una formación especialmente exquisita*” (Pociña Pérez 1997: 35).

Todo esto, de un modo casi pedagógico, el joven Carino en el prólogo del *Mercator* lo presenta al público, no solo para ganarse las simpatías y la comprensión de su arte, sino para explicarles una visión estéticamente distinta de lo que pudieran entender y conocer por la propia experiencia de la vida. Pues los está llevando, sin que lo sepan, a la contemplación del amor pulsado y vibrado por la elegía y los versos líricos. Desde la superioridad que otorgaba la vulgaridad cómplice y en contraste con la realidad grosera, todo el alarde sentimental que destilaba la poesía culta se convertía en motivo de risa y burla teatral.

Él mismo, el joven Carino, se ofrece como vasija cristalina a través de la cual se observan los estragos del amor. Pero su referente caricaturizado es la poesía griega que inspiraría en tradición directa, posteriormente, a los poetas elegíacos romanos del siglo primero anterior y posterior de nuestra era: Catulo, Propercio, Horacio, Tibulo y, sobre todo, por su repercusión literaria ulterior, Ovidio.

En cuanto a la *vis comica* que el primer autor de la *Comedia de Calisto y Melibea* quiere poner de relieve al comienzo de la obra, es este “amor pasión”, lírico y literario, consistente en atender al deseo sexual de manera única, exclusiva y extravagante, llegando incluso hasta la blasfemia. Lo refleja perfectamente en el diálogo primero entre Calisto y Sempronio:

CALISTO. ¿Qué me repruebas?

SEMPRONIO. Que sometes la dignidad del hombre a la imperfección de la flaca mujer.

CALISTO. ¿Mujer? ¡O grosero! ¡Dios, Dios!

SEMPRONIO. ¿Y así lo crees, o burlas?

CALISTO. ¿Que burlo? Por Dios la creo, por Dios la confieso y no creo que hay otro soberano en el cielo aunque entre nosotros mora.

SEMPRONIO. (¡Ja! ¡ja! ¡ja! ¿Oíste qué blasfemia? ¿Vistes qué ceguedad?)

CALISTO. ¿De qué te ríes?

SEMPRONIO. Ríome que no pensaba que había peor invención de pecado que en Sodoma.

CALISTO. ¿Cómo?

SEMPRONIO. Porque aquellos procuraron abominable uso con los ángeles no conocidos, y tú con el que confiesas ser dios.

CALISTO. ¡Maldito seas, que hecho me has reír, lo que no pensé hogaño.

SEMPRONIO. ¿Pues qué? ¿Toda tu vida habías de llorar?

CALISTO. Sí.

SEMPRONIO. ¿Por qué?

CALISTO. Porque amo a aquella ante quien tan indigno me hallo que no la espero alcanzar. (2011: 37)

Esta inferioridad del amante respecto a la amada forma parte de la tradición con la que se presentaba el “amor pasión” del poeta elegíaco, que no es más que desorden interior, enfermedad del ánimo, feminización de los auténticos impulsos viriles. Calisto lo encarna y el criado Sempronio se burla de él, oponiendo otro concepto de amor que solo se justifica pragmáticamente en el placer físico, el “amor sexual”, identificando lo erótico con lo estrictamente coital (Moreno Castillo 2010: 126), del mismo modo que lo entendía la plebe romana que acudía al teatro.

Y, en la práctica, gracias al seguimiento pormenorizado de Rojas, ese es precisamente el deleite que experimenta Calisto, de un modo compulsivo y egoísta, “depredador”, más cercano a la satisfacción de una obsesión íntima que a la comunicación eficaz con otro ser semejante. Calisto, como los criados, busca satisfacer también su deseo carnal, el único que está presente bajo las dos máscaras del “amor de comedias” en Plauto y Terencio: “Calisto, en cuanto entra en el jardín, lo que quiere es satisfacer la urgencia de su apetito. *No va hacia Melibea, sino hacia el placer que su cuerpo le proporcionará*: su deseo no se acompasa con el deseo de la muchacha, sino que *satisface el suyo doblegando el de ella*” (Moreno Castillo 2010: 128).

Pero con Melibea ocurre lo mismo. Ella interpone al principio, tal como Ovidio describe, una primera prudencia, discreción y miedo al qué dirán; pero cae en un estado similar de erotismo que Elicia y Areusa. Tiene roce y goce físico. Solo se queja de querer participar del festín amatorio con más dulzura, con más agrado para sus sentidos femeninos y, en su despedida suicida, con más tiempo. Casi, diríamos, que reafirma el placer del amor, lo reivindica en su identidad como protagonista de su propia vida, al igual que hicieran las amantes femeninas del teatro romano:

MELIBEA: Por mi vida que aunque hable tu lengua cuanto quisiere, no obren las manos cuanto pueden. Está quedo, señor mío. Bástete, pues ya soy tuya, gozar de lo exterior, desto que es propio fruto de amadores; no me quieras robar el mayor don que la natura me ha dado. *Cata que del buen pastor es proprio tresquilar sus ovejas y ganado, pero no destruirlo y estragallo*. (2011: 273)

Sobre el erotismo de la obra, Gerald Brenan dice:

No hay en sus relaciones nada del encanto o la dulzura que se ve en Romeo y Julieta. Su pasión tiene una violencia inhumana que pasa completamente por alto la naturaleza y la identidad de la persona amada. Sí, apenas se ve en el jardín con su “preciosa perla” y su “angelical imagen”, Calisto mete su mano por debajo de las

faldas de la joven y pide a esta, como hubiera podido hacerlo a una criada, que le entregue inmediatamente su virginidad. (citado por Moreno Castillo 2010: 130)

Todas las manifestaciones amatorias de la obra son, en verdad, variaciones activas del mismo fenómeno que se perfila dramáticamente como nudo del argumento. La pulsión sexual o erótica descrita tanto en unos como en otros pertenece a la esfera del arte, a la tradición del género literario, que se intenta exportar al castellano. Ambos son “amores de libro”.

C. La conclusión “filosófica” del drama

Non laudare rem sed artem (“no prendarse de la realidad —que refleja— sino de su composición artística”) fue la expresión latina con la que en el prólogo de la versión inglesa de *La Celestina*, *The Spanish Bard* (*La alcahueta española*), James Mabbe en 1631 defiende la legitimidad del arte de representar la vida, sin necesidad de aplaudir “la materia de la imitación, sino la pericia y destreza del artista que ha representado tan al vivo el objeto que se proponía” (*cf.* Menéndez Pelayo 1947: 197).

La razón de la advertencia se debe a que el destinatario, si la cultura literaria no le acompaña para captar lo que la obra debe a la comedia romana, solo es capaz de entender la ejecución dramática como modelo moral o paradigma social, identificándolo y aplicándolo todo de forma inmediata a lo real.

No es cosa nueva. Así entendían los relatos de ficción los contemporáneos de Luciano de Samósata en el siglo II d. C., y así lo asimilarán, por ejemplo, en sus lecturas tanto Alonso Quijano mientras se iba transformando poco a poco en don Quijote como el ventero y sus acólitos, la masa que leía de oído y configuraba en sus mentes ese universo ordenado de acontecimientos narrados en los libros de caballerías (*cf.* Andino Sánchez 2017: 21-22).

Pero la realidad que pinta el mundo de *Celestina* no es ni idílica ni feliz, a pesar de haber salido de las comedias romanas. Según describe Pleberio en el Auto XXI a modo de corolario de los hechos dramatizados, es un mundo que alberga “un *laberinto de errores*”, “una *morada de fieras*”, “*dulce ponzoña, vana esperanza, falsa alegría, verdadero dolor*”; un mundo falso que ceba a los humanos “con el *manjar de sus deleites*” para, al mejor sabor, descubrirles “el *anzuelo*” cazando las voluntades. Un mundo, en fin, que promete mucho y nada cumple echándonos de la vida “*porque no le podamos pedir que mantenga sus vanos prometimientos*” (2011: 340-341). Con esa reflexión nos dice que la historia de Calisto y Melibea viene a destapar toda la falsedad del mundo, utilizando para ello como centro de atención el amor de unos jóvenes amantes junto a una camada de “fieras humanas” cegadas por la *sacra fames auri* (“maldita sed de dinero”), tal como lo hubiera dicho el filósofo Séneca, de gran actualidad en tiempos de Rojas, recogiendo los versos del poeta Virgilio: “*Quid non mortalia pectora cogis, auri sacra fames?* (¿Qué no obligas [a hacer] a los corazones mortales, maldita sed de oro?)” (*Eneida*, III, 56-57).

Así pues, personajes, trama y diálogos detallan y avientan el tema erótico de las comedias de Plauto y Terencio al natural, con la mezcla de intereses egoístas y miserables

que campean, también, en las piezas originales. Rojas traslada al público lector y oyente el sentimiento amoroso tal cual se muestra en los modelos latinos de referencia, pero minuciosamente, en toda su expansión. Por eso el concepto de amor aparece degradado, intoxicado por la propia miseria humana solipsista, fatua y banal, incapaz de salir de su absurda incomunicación que tienen *de serie* los patrones literarios de partida. Sus devaneos y peripecias nos dicen que, al fin y al cabo, el amor es una trampa más de la vulgar naturaleza que acecha al hombre como al resto de los animales. Todo lo más que puede llegar a hacer la estirpe humana para diferenciarse es contarlo, convertirlo en materia verbal, para vivirlo ilusamente en un formato tan vacío como el aire de las palabras.

Así es, precisamente, como lo entiende Celestina, y con esa calculada frialdad materialista se lo revela a Pármeno desde su bregada vida de burdel:

El deleite es con los amigos en las cosas sensuales y especial en recontar las cosas de amores y comunicarlas: “Esto hice, esto otro me dijo, tal donaire pasamos, de tal manera la tomé, así la besé, así me mordió, así la abracé, así se allegó. ¡Oh qué habla, oh qué gracia, oh qué juegos, oh qué besos! Vamos allá, volvamos acá, ande la música, pintemos los motes, cantemos canciones, invenciones justemos. ¿Qué cimera sacaremos o qué letra? Ya va a la misa, mañana saldrá, rondemos su calle, mira su casa, vamos de noche, tenme el escala, aguarda a la puerta. ¿Cómo te fue? Cata el cornudo, sola la deja. Dale otra vuelta, tornemos allá”. Y para esto, Pármeno, ¿hay deleite sin compañía? Alahé, alahé, la que las sabe las tañe. *Este es el deleite; que lo ál [lo demás] mejor lo hacen los asnos en el prado.* (2011: 77-78)

La vocación literaria de Rojas no es, en absoluto, de corte religioso o, como él mismo dice en su autodefensa, de interés moralizante: es claramente filosófica. Lo pone de manifiesto cuando admira “las deleitables fontecicas de *filosofía*” (2011: 6) y al “gran *filósofo*” (2011: 7) que ve en el texto y en el autor del Auto Primero. Por eso, *filosóficamente*, hace una reflexión dramatizada del planteamiento original de los patrones heredados de la comedia (personajes, trama, situaciones), y los exprime hasta las últimas consecuencias en el marco de la propia lógica que emana su contenido: “En la visión del mundo de *La Celestina* vivir es *no enterarse de que se vive, todo es una danza ciega* en la que sólo se puede ser un *canalla, un ingenuo o un desesperado [...]* *La ley del mundo es el egoísmo*” (Moreno Castillo 2010: 107).

Efectivamente, es un egoísmo que la propia Celestina concibe como la secreta urdimbre que enlaza a unos individuos con otros; es decir, constituye la auténtica regla del juego de las relaciones sociales: “*Estos señores deste tiempo más aman a sí que a los suyos, y no yerran.* Los suyos igualmente *lo deben hacer*” (2011: 73).

Ma Rosa Lida describe certeramente el producto literario elaborado por Rojas: “Con esta *visión desolada* construyó Rojas su drama, un drama sin héroes ni villanos, *una guerra de egoísmos igualmente destructores: amor egoísta de unos nobles amantes, codicia egoísta de unos servidores, rencor egoísta de unas perdidas*” (1966: 25).

Rojas se vale, desde nuestra interpretación, del material teatral en torno al amor, siguiendo escrupulosamente los esquemas canónicos latinos de esa tradición literaria. Lo hace, reflexivamente, con todo detalle, derivando del carácter de los personajes su actitud y de su disposición, su comportamiento, su *ethos*: “La estructura subyacente puede interpretarse [...] como una *estructura muy trabada*, en la que *el personaje determina la acción, la acción transforma al personaje y un inexorable encadenamiento de causas lo gobierna todo*” (Deyermond 1980: 486).

El hombre renacentista es un hombre “moderno”, “*modus hodiernus*”, “del modo de hoy”, “actual”. Se asoma al pasado que le trae el conocimiento y los recursos de la literatura clásica, pero no para otra cosa que para entender su propio presente. No es un copista medieval. Por eso, Rojas reinventa y recrea un universo textual a imitación de los modelos clásicos, sostenido al margen de la realidad misma pero actualizado: los personajes, aunque vistan ropas de la época, no tienen actas notariales de nacimiento ni son remedos de auténticas personas de carne y hueso.

El escritor del Renacimiento español, del que Cervantes será fruto tardío, descubre el mundo que le rodea y, siendo plenamente consciente por primera vez (gracias a artilugios como la imprenta), también descubre su representación simbólica a través del lenguaje, de la letra escrita, transmitida a lo largo de los siglos, que le trae a sus días un acervo cultural fresco y novedoso, y que él lo siente completamente veraz en su mente. La reacción inmediata es asimilar esa materia con los símbolos lingüísticos de su día de hoy, su ropaje moderno, su existencia directa, para coordinar la mirada virtual actual con la del pasado. Más tarde, *Don Quijote* será exponente del fracaso y frustración de ese maravilloso mundo de ideas recreadas en el pensamiento frente al mundo cotidiano, real y físico que habita. Pero Rojas está todavía en el primer descubrimiento, en la deconstrucción y asimilación de los símbolos y valores de la Antigüedad, de sus textos, de su lenguaje, estudiándolos concienzudamente para hacerlos coincidir casi “científicamente” con la expresión propia, con la lengua vernácula y el ambiente de sus días. Y se sumerge en la obra literaria buscando respuestas, desarrollando los componentes heredados y colocándolos en la lógica de los acontecimientos. Así, toma prestados los elementos originales de la acción y consigue mantenerlos intactos, describiendo de forma coherente el devenir del diseño de partida. Y este devenir, como diría en el siglo I d. C. el poeta Lucano respecto a la gloria de Roma, se manifiesta con “la degradación irremediable de la Naturaleza” de los personajes del drama, “inexorable”, “motivado por la *series fatorum*” o “encadenamiento de los destinos” de unos y otros (*cf.* Andino Sánchez 2013: 16).

Todo ocurre en *Celestina* como una sucesión trabada de avatares hasta apurar el fin de todos sus protagonistas. La muerte de Calisto, que parece forzada, es previsible según su carácter volátil y atolondrado. Ocurre por accidente. No cabía esperar otra cosa. Es una muerte poco “épica” o nada “heroica”, que son otros términos emparentados con la seriedad y el prestigio que suele atribuirse en literatura a dicho lance. Pero, en cambio, es muy humana. En la filosofía grecorromana de consolación (siguiendo a Séneca y Cicerón como exponentes) se entendía que el dolor es mucho mayor si es inopinado, si es imprevisto: cuando la muerte del ser querido sobreviene sin avisar.

En cuanto a la muerte de los malhadados criados y Celestina, el propio Calisto la justifica, en buena lógica de causa/efecto, por las trazas de sus personalidades:

Ellos eran atrevidos y esforzados: ahora o en otro tiempo de pagar habían. La vieja era mala y falsa, según parece que hacía trato con ellos y así que riñeron sobre la capa del justo. Permisión fue divina que así acabase en pago de muchos adulterios, que por su intercesión o causa son cometidos” (2011: 269)

Melibeia, por su parte, con su muerte buscada responde perfectamente al perfil de entrega y sumisión absoluta que la comedia romana otorgaba a las jóvenes enamoradas respecto a quien creían su enamorado. Ya avisa la hija de Pleberio de este modo de ser en el Auto XIV, por ejemplo: “Es tu *sierva*, es tu *cautiva* es la que más tu vida que la suya estima. ¡Oh, mi señor, no saltes de tan alto, que me moriré en verlo! Baja, baja poco a poco por la escala. ¡No vengas con tanta presura!” (2011: 272).

El resultado (y veredicto) final de todo ese entramado no puede ser otro que las lúgubres palabras de Pleberio. Pleberio se convierte así en el “*deus ex machina*”, una especie de aparato final para dar sentido a la conclusión de los hechos. Su alocución no representa en absoluto el impedimento y ajuste social, que, por otra parte, no se ha echado en falta durante toda la obra, ni la admonición de que los amores de los protagonistas, por ser furtivos, tengan que ser necesariamente nefastos.

El objeto de reflexión es el delgado y frágil sostén de la existencia y de los asuntos humanos ante esta flor de un día que es el sentimiento amoroso, tan alocado y egoísta como efímero y banal. Nada diferente de lo que puede deducirse de la propia lectura de las vidas librescas transmitidas por Plauto y Terencio.

La razón humana es inapelable: la vida es una trampa sin salida, alimentada por egoísmos e intereses; el ser humano es un juguete de las circunstancias que sobrevienen, dándole y quitándole aquello que más pueda apreciar. La sabiduría profana, tan valorada en el Renacimiento por su antigüedad, es decir, por su palabra más antigua y, por tanto, al estar más próxima al origen de todo, más veraz, le transmite a Rojas un balance de la realidad así: la vida es cruda, egoísta, interesada, hecha y deshecha por los lances del azar, tal como se aprecia en las comedias de los autores romanos.

Por eso, también los amores de *Celestina*, como sus modelos, son atemporales, clásicos, resistentes al tiempo, y se expresan libremente, extraídos de la tradición literaria, ajenos en su proceder a encorsetamiento alguno o moralina religiosa de la época. Es, en su amplio sentido, una comedia “terenciana”, que celebra con la llegada de la imprenta la nueva mirada renacentista surgida de la imitación innovadora del teatro de Plauto y Terencio. Y, de manera minuciosa y concienzuda, hace un seguimiento e interpretación lógica y actualizada de su contenido. Por eso, sus personajes no son retratos realistas al estilo de la novela del XIX y XX, ni su puesta en escena noticioso veraz de la realidad del momento como hacemos en nuestro siglo, sino que toda ella es magnífica y exclusivamente literatura en estado puro. Su presencia en las letras hispanas constituye un eslabón importantísimo, al vincular estrechamente la producción literaria moderna con

textos procedentes de la antigüedad profana. Cien años más tarde Cervantes, renacentista tardío, hará acopio de todo el material bibliográfico del mundo grecolatino a su alcance para construir la obra cumbre de la literatura española. En el uso y originalísima adaptación de las fuentes clásicas para construir la *Tragicomedia* pensamos que radicaba el lado “divino” que el autor del *Quijote* observó con admiración en su breve comentario de *Celestina*.

[...] *Celesti-*,
libro en mi opinión *divi-*
si encubriera más lo huma-
(Rico Manrique 2004: I, 30)

Esa admiración la causaba el “deleite de hallar en *La Celestina* tanta *reminiscencia*” —de Plauto, de Terencio, de Lucano, de Séneca, de Ovidio y de tantos otros—; deleite que llevó a M^a Rosa Lida a acercarse y ser capaz de comprender y explicar el éxito de la obra de Rojas a través del estudio de sus fuentes: “porque pienso que en la época en que *La Celestina* salió a la luz y en los siglos inmediatos en que perduró su éxito, *ese deleite debió constituir uno de los más eficaces atractivos* para la enorme mayoría de los lectores, *dadas las condiciones culturales vigentes*” (Lida de Malkiel 1970: 723-724).

Bibliografía

- ANDINO SÁNCHEZ, Antonio de Padua. “La guerra y la paz en Lucano: la épica como discurso y arma política”. *En Grecia y Roma IV: La paz y la guerra*. Eds. A. Pociña y J. M. García. Granada: Universidad de Granada, 2013. 9-26.
- . “Luciano de Samósata, Cervantes y Don Quijote”. *Colindancias, Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central* 7 (2016): 9-32.
- BATAILLON, Marcel. “Tuteo, Diálogo y Aparte: de la forma al sentido”. *Historia y Crítica de la Literatura Española 1: Edad Media*. Coord. F. Rico y A. Deyermond. Barcelona: Crítica, 1980. 517-520.
- CASTRO, Américo. *La Celestina como contienda literaria (castas y casticismos)*. Madrid: Rev. de Occidente, 1965.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004. 2 vols.
- DEYERMOND, Alan David. “*La Celestina*: Introducción”. *Historia y Crítica de la Literatura Española 1: Edad Media*. Coord. F. Rico y A. Deyermond. Barcelona: Crítica, 1980. 485-493.

- GILMAN, Stephen. *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de La Celestina*. Madrid: Taurus, 1978.
- . "La voz de Fernando de Rojas en el monólogo de Pleberio". *Historia y Crítica de la Literatura Española 1: Edad Media*. Coord. F. Rico y A. Deyermond. Barcelona: Crítica, 1980. 521-524.
- LIDA DE MALKIEL, M^a Rosa. *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: EUDEBA, 1970 (2^a ed).
- . *Dos obras maestras españolas: El Libro del Buen Amor y La Celestina*. Buenos Aires: EUDEBA, 1966.
- LÓPEZ LÓPEZ, Aurora. "Las prostitutas en Roma". *En Grecia y Roma: las gentes y sus cosas*. Eds. J. M^a García González y A. Pociña Pérez. Granada: Univ. Granada, 2003. 143-163.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *La Celestina. Razones para tratar de esta obra dramática en la historia de la novela española*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.
- MORENO CASTILLO, Enrique. *La Celestina como tragedia*. Sevilla: Ed. Renacimiento, 2010.
- POCIÑA PÉREZ, Andrés. "Épica y teatro: La primera poesía desde sus comienzos hasta el siglo I a. C.". *Historia de la Literatura Latina*. Ed. Carmen Codoñer. Madrid: Cátedra, 1997. 13-70.
- PLAUTO. *Comedias I*. Traducción de Mercedes González-Haba. Madrid: Gredos, 1992.
- . *Comedias I*. Traducción de José Román Bravo. Madrid: Cátedra, 2007 (8^a ed.).
- . *Comedias II*. Traducción de José Román Bravo. Madrid: Cátedra, 2005 (3^a ed.).
- TERENCIO. *Comedias*. Traducción de José Román Bravo. Madrid: Cátedra, 2001
- ROJAS, Fernando de. *Celestina*. Ed. P. M. Piñero. Madrid: Espasa-Calpe, 1998.
- . *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melíbea*. Ed. P. E. Russell. Madrid: Castalia, 1991.
- . *La Celestina*. Ed. D. S. Severin. Madrid: Cátedra, 1989 (3^a ed.).
- . *La Celestina*. Ed. Gerardo Gonzalo. Madrid: McGraw Hill, 1996.
- . *La Celestina*. Ed. Francisco J. Lobera, *et al.* Madrid: Real Academia Española – ESPASA / Círculo de Lectores, 2011.

Natalia Biancotto

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades

(IECH, Universidad Nacional de Rosario-CONICET)

La lengua del malentendido. Una lectura del *nonsense* en *La furia y otros cuentos* de Silvina Ocampo

The language of misunderstanding. A reading of the *nonsense* in *La fury and other stories* by Silvina Ocampo

Recibido: 05.12.2017 / Aceptado: 03.05.2018

Resumen: El propósito de este trabajo es presentar una lectura de *La furia y otros cuentos* de Silvina Ocampo en función del interés central y aún inexplorado que estos relatos manifiestan por las formas del *nonsense*. Específicamente, se buscará describir y caracterizar el modo en que estos cuentos construyen ficción a partir de los efectos de sinsentido propios del malentendido. Mediante esta lógica de la invención, se pone en marcha un incesante efecto de frustración del sentido que invade tanto las premisas del relato como el desarrollo de la anécdota y el clímax de desatino que alcanzan los finales.

Palabras clave: *La furia y otros cuentos*, Silvina Ocampo, *nonsense*, malentendido, frustración del sentido.

Abstract: The purpose of this paper is to present a reading of *La furia y otros cuentos*, by Silvina Ocampo, based on the central and still unexplored interest that these stories show for the nonsense forms. Specifically, it will seek to describe and characterize the way in which these stories build its fiction based on the effects of nonsense inherent in misunderstanding. Through this logic of invention, an incessant effect of frustration of meaning is set in motion. It invades not only the story's premises but also the development of the anecdote and the climax of nonsense reached by the endings.

Keywords: *La furia y otros cuentos*, Silvina Ocampo, nonsense, misunderstanding, sense frustration.

1. Introducción

En líneas generales, las lecturas críticas que recibieron los relatos de Silvina Ocampo se ocuparon, hasta el momento, de identificar sus problemas centrales con los del género fantástico. La revisión y evaluación crítica de la bibliografía especializada pone de manifiesto un vacío crítico en relación con la importancia que la literatura del *nonsense* tiene para esta narrativa. Más allá de unos pocos trabajos que sugieren, sin profundizar en el análisis, un posible diálogo entre los relatos de Ocampo y los de Lewis Carroll (Pizarnik 1968, Molloy 1969, Ulla 1981, Sánchez 1991 y Panesi 2004), no existen hasta el momento antecedentes de estudios sobre el vínculo entre la narrativa ocampiana y la literatura del *nonsense*.

A partir de esta comprobación, presenté en trabajos anteriores (Biancotto 2015, 2016 y 2017) una lectura crítica de los últimos relatos de Ocampo, reunidos en las colecciones *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* (1988), en función del interés central y aún inexplorado que estos manifiestan por las formas del *nonsense*. A partir de la perspectiva de lectura que abre la interpretación de este momento de su narrativa, me interesa ahora evaluar retrospectivamente su producción anterior. Me ocuparé, entonces, de describir y caracterizar el modo específico en que los relatos de *La furia y otros cuentos* (1959) —uno de los volúmenes más profusamente leídos por la crítica en clave fantástica— ponen de manifiesto una exploración sostenida con las formas del *nonsense* en la narrativa ocampiana, que se intensifica en las últimas compilaciones.

2. Del malentendido al sinsentido

Al revisar la vasta y heterogénea bibliografía teórico-crítica sobre la literatura del *nonsense* se observa, antes que la configuración de una constelación teórica que permita definir y circunscribir el concepto, un amplio conjunto de reflexiones de muy diversa índole, que abordan el problema desde enfoques, concepciones e intereses variados, y con distintos grados de rigurosidad. La evaluación crítica de cada uno de los momentos más relevantes de esta discusión me permitió proponer una distinción tentativa entre dos grandes perspectivas que recorren los estudios sobre el *nonsense*: por un lado, los estudios basados en *enfoques literarios*, centrados en el análisis de tópicos y procedimientos propios de esta modalidad (Sewell 1952 y Tigges 1988), y por otro, los que sostienen *enfoques filosóficos*, marcados por la preocupación capital de definir las categorías de “sentido” y “sin sentido” y desarrollar a partir de estas definiciones la cosmovisión implicada en esta literatura¹. Entre los primeros, distingo a su vez dos líneas: por un lado, las interpretaciones que consideran al *nonsense* como un *género o subgénero literario* y, en este sentido, circunscriben su estudio al fenómeno específico que se origina en Gran Bretaña durante la época victoriana y a las obras de Edward Lear y Lewis Carroll en particular²; y

¹ Señalo esta distinción, de la que no podré ocuparme aquí por cuestiones de espacio, solo a los fines introductorios de mi exposición. Para un amplio desarrollo, véase Biancotto (2015a).

² La mayoría de los estudios localiza el surgimiento y desarrollo de esta modalidad literaria entre la publicación del primer libro de poesía *nonsense* de Lear, *A Book Of Nonsense*, en 1846, y la muerte de Carroll, en 1898. trabajosdam::ilbert Keith. reliza de molde narrativo para el sinsentido:

por otro lado, las lecturas que definen al *nonsense* como un fenómeno literario atemporal, con distintas variantes que alternan entre considerarlo un *modo literario* o un *conjunto de tópicos y procedimientos estilísticos* y, en este sentido, construyen una larga tradición de literatura *nonsense*, que algunos trabajos no vacilan en iniciar con la Biblia, texto en el que encontrarían antecedentes primigenios de esta modalidad literaria. Dentro de los llamados *enfoques filosóficos*, me interesa considerar especialmente para mi trabajo crítico con los relatos de Ocampo las tempranas reflexiones de G. K. Chesterton en su “Defensa del desatino” (1901) y, sobre todo, el aporte de Gilles Deleuze en la *Lógica del sentido* (1969) como una teoría contemporánea del *nonsense*. Si bien ninguno de los dos autores se ocupa del *nonsense* estrictamente como género o modo literario, sino que lo usan a título de “ejemplo” de la práctica del sentido, es evidente que la forma, los tópicos y los procedimientos propios de la obra de Lear y de Carroll son en efecto la ocasión para el desarrollo de las lecturas que realizan; es decir, antes que meros ejemplos, el *nonsense* leiriano para Chesterton y el *nonsense* carrolliano para Deleuze funcionan en este sentido como “ejemplos ejemplares”.

La perspectiva deleuziana, por su parte, posibilita leer en el *nonsense* la dinámica propia de la constitución del sentido, en una relación estrecha, de no exclusión, con el sinsentido: “El sinsentido es lo que no tiene sentido, y a la vez lo que, como tal, se opone a la ausencia de sentido efectuando la donación de sentido. Esto es lo que hay que entender por *non-sense*” (Deleuze 2008: 90). Para Deleuze, el sentido es lo que está siempre por producirse, y es “siempre producido en función del sinsentido” (2008: 91). Dentro de los lineamientos planteados por esta perspectiva pueden ubicarse los más recientes estudios teórico-críticos sobre la literatura del *nonsense* que me interesa recuperar aquí para el análisis de la narrativa ocampiana, como son los ensayos de Susan Stewart (1989), Sergio Cueto (1999) y César Aira (2004).

Si se tiene en cuenta que el punto de partida para el *nonsense* es, según Stewart, “el lenguaje sacado de contexto, el lenguaje vuelto sobre sí mismo, el lenguaje en infinita regresión” (1989: 3), es posible leer una serie de cuentos de Silvina Ocampo a partir del modo en que un *malentendido* se vuelve la materia, la forma o el motor de la ficción. La hipótesis que guiará la lectura afirma que en los relatos de *La furia*... la forma del *nonsense* se define a partir de la lógica del malentendido y la literalidad. Así como para que exista el malentendido es necesario el relato —solo en la medida en que hay narración, esta proyecta la sombra de una incongruencia³—, en estos cuentos la ficción nace de las distintas formas de explotar las posibilidades del malentendido. No hablo, por supuesto, del malentendido “involuntario”, el que a cada momento puede ocurrir en una situación de discurso, sino del uso narrativo del malentendido como artificio, de la proyección de

³ En este sentido, César Aira (2004) afirma que “el arte del sinsentido se refiere siempre a la narración” y argumenta: “El núcleo original de la narración hay que buscarlo en la previsión del receptor: en sus expectativas o en el desfase temporal que establece la intersubjetividad, y la crea. La narración más realista y convencional ya opera con la burla a las expectativas; es el modo de hacer que valga la pena. [...] El sinsentido opera con este sistema de expectativas en general, con su existencia misma generadora del cuento que alguien le cuenta a otro. Se logra el sinsentido cuando se burla la expectativa, tomada esta última como ‘expectativa de la expectativa’” (2004: 17-18).

sus efectos a la lógica del relato. A menudo estos cuentos se desarrollan a partir de la premisa de malentender o sobreentender ciertas expresiones: en “Voz en el teléfono”, por ejemplo, Fernando sobrecarga de sentido la frase “jugar con fuego”; o en “La boda”, se literaliza el sentido de la frase hecha “ser una tumba”. Tal como advirtió tempranamente Alejandra Pizarnik (1968) en “Icera” (*Las invitadas*), la anécdota cobra fuerza a partir del malentendido infantil de la nena, “sobre todo, su desconocimiento de la expresión ‘en la medida de lo posible’, característica de los adultos” (1994: 417). Si, como afirma César Aira, “la anécdota siempre está a un paso de ser humorística” (2004: 19), Ocampo construye ficción con los procedimientos del humor, al desplegar la potencia narrativa de la anécdota. El relato nace como efecto de una descolocación, de un malentendido, que con frecuencia procede de sacar de contexto una frase común. Esto también equivale a frustrar expectativas: lo que se espera (lo que el sentido común espera) es que frases como “morirse de calor” o “probarse ropa es una tortura” aparezcan en contextos narrativos en los que nadie *muere* literalmente ni *se asfixia* con un vestido. Cuando esos enunciados aparecen en un marco de lo más inapropiado (¿quién en su sano juicio diría “hace un calor de morirse” en el relato de una trágica muerte por sofocamiento?), develan un sinsentido que se impone a la realidad y todo el relato queda impregnado de una locura insalvable. El insistente “¡Qué risa!” de la nena en “El vestido de terciopelo” resuena, en un punto, como la risa frenética del loco. Lo humorístico del malentendido tiene, no obstante, menos que ver con la risa que con el modo en que frustra las expectativas del “entendido”. De acuerdo con la lectura deleuziana que realiza Aira, el malentendido provee una suerte de molde narrativo para el *nonsense*:

el sinsentido es una divergencia, y hay que seguir creando divergencias todo el tiempo. Pero el sinsentido involuntario, el lapsus o *el malentendido o la mera estupidez*, sigue siendo el modelo. Lo involuntario mismo es irremplazable, porque es esencial a la producción del sinsentido. De modo que al volverse deliberado, esa producción no puede disimular su carácter artificioso, su ficción. Su estado natural no pertenece al arte, sino a la vida. De algún modo, este mecanismo colorea de sinsentido todo el arte.

Y todo el lenguaje. El sinsentido se percibe sobre el fondo del sentido. ¿No sucederá lo mismo con el sentido? Es cierto que a este le alcanza con el contraste que hace con el silencio, pero una vez que el silencio se ha roto, o inclusive para que el silencio signifique algo, debe hacer contraste con otra cosa. (Aira 2004: 16. La cursiva es mía)

Los relatos del *nonsense* pasan *del sobreentendido al malentendido sin hacer escala por el entendido*, como continúa explicando el autor:

Los dos campos extraños que se solapan para dibujar el campo propio del nonsense son lo humorístico y lo infantil, que son las formaciones propias, respectivamente,

del malentendido y el sobreentendido. El nonsense echa mano a todos los recursos del humor: exageración, inversión, trueque de niveles, sorpresa (Aira 2004: 19-20)

Así, en estos cuentos de Ocampo, es la anécdota la que liga malentendido y sobreentendido para producir el sinsentido como efecto y forma de la ficción. Los relatos de *La furia*... juegan con el sentido vulgar del *cuento*, con el “¡Qué te cuento!” de las señoras (casi siempre coronado por un “¡Qué risa!”), con el chisme de barrio, con el pequeño relato curioso que se cuenta por teléfono: la *anécdota* da lugar al primer malentendido. La primera incongruencia, la primera frustración de la expectativa es ese *fuera de lugar* por el que un hecho atroz se narra en el registro de la banalidad. Esto no es más que el tantas veces señalado desfasaje que los cuentos de Silvina Ocampo plantean entre lo terrible de la anécdota y la “inocencia” de voz que narra (*cf.* Balderston 1983). Desde el punto de vista del malentendido, sin embargo, parece más pertinente considerar, antes que la supuesta “crueldad” de esa voz, el artificio por el cual el relato insiste en frustrar las expectativas del lector. Hay que saltarse entonces esa primera frustración, la más superficial, para adentrarse en los modos de construir ficción con los efectos de sinsentido propios del malentendido.

La furia... inaugura en la narrativa de Ocampo una lógica del relato construido sobre la premisa de un malentendido como “temporario abandono del sentido común”, tal como define Jean-Jacques Lecercle a la razón del *nonsense* (1994: 200). Esa fórmula, que recuerda a la de “la voluntaria suspensión de la incredulidad” de Coleridge, nos pone sobre la huella de la intermitencia que el relato estimula entre el orden de la creencia/expectativa y el del descreimiento/frustración. El lector se extraña, se sobresalta, tensionado entre la inercia de la credulidad y el impacto de la frustración. En el espacio de esa intermitencia se dirime la ficción.

El verosímil, antes que construirse a partir de “acciones de sentido común seguidas unas de otras” (Stewart 1989: 142), pone en escena el problema de la arbitrariedad de las conexiones en la mecánica de la composición (1989: 143). Si todo verosímil es por definición arbitrario, en estos cuentos, y por la gracia del *nonsense*, las razones de la ficción dan una vuelta de tuerca que exaspera el sentido común.

En una ficción construida sobre las premisas del *nonsense*, extrañas a las del sentido común, es natural —es necesario— que acontezcan, como en “La casa de los relojes”, “Voz en el teléfono”, “Las fotografías” y “La boda”, las *fiestas del revés*: cumpleaños, bautismos y casamientos que se resuelven en velorios. Por lo demás, los “héroes” malogrados (la inválida, el jorobado, los videntes) arman una galería de *freaks* o excéntricos de circo que contribuye a instalar el malentendido en el centro del relato. La hipótesis de un realismo de la insensatez habilita a explorar las relaciones entre lógica y ficción que plantean los relatos de *La furia*... a partir de una verosimilitud que juega con la suspensión del sentido. A contrapelo del sentido común, la insensatez de la ficción.

En “Las fotografías”, “Voz en el teléfono” y “La boda” el efecto humorístico está dado por una lógica de la invención que deliberadamente *malentende* el sentido de tres expresiones del discurso cotidiano, respectivamente: “hace un calor de morirse”, “jugar

con fuego” y “ser una tumba”. En el primero de los cuentos, el malentendido se hace explícito hacia el final: “—Está muerta. Algunas personas alejadas de la cabecera creyeron que se trataba de una broma y dijeron: —Como para no estar muerta con este día. (2006: 92)”⁴. Si, como creemos, el relato se mueve en torno a esta expresión entre la lógica de la literalidad y el sinsentido, Adriana Mancini, por su parte, la lee en un sentido contrario: “los invitados —afirma— corrigen el drama enmascarándolo en su connotación metafórica” (2003: 64). Según su interpretación, el cuento “descubre la insensibilidad, ‘la crueldad inocente’, característicos de un ‘modo de existencia dominado por el kitsch en la narrativa de Ocampo’ (2003: 61). A pesar de que la frase en cuestión aparezca al finalizar el relato, entendemos que la vacilación entre cumpleaños y velorio se plantea, sin embargo, en forma sostenida desde el comienzo, hasta que los sentidos de ambos se juntan al final (cuando la nena yace muerta luego del sofocamiento sufrido en la sesión de fotos a la que es sometida). Adriana, la protagonista, una nena paralítica, aparece siempre en el centro de la escena, envuelta en puntillas blancas y rodeada de muchas flores que en un momento le colocan a sus pies. Esa descripción sugestiva (en la que uno no puede pasar por alto la insistencia en la mención de las flores), sumada a la de la concurrencia, que permanece de pie expectante mientras se “entretiene” hablando de temas fúnebres, elabora con sutileza el arrastre de los semas de la fiesta hacia una ambigua zona en la que se confunden con los de un velatorio. Contribuye, naturalmente, la inmovilidad de la nena en cuestión, que es trasladada cada vez que se hace necesario por dos hombres que toman su silla uno de cada lado. La parálisis de Adriana no se reduce a la de sus piernas: está inmersa en un letargo que se parece a la enajenación. Mientras todos cuentan “cuentos de accidentes más o menos trágicos”, como el que a ella misma la dejó lisiada, “Adriana sonreía” (2006: 88). Con esto presente, el “era un angelito” (2006: 93), que se dice de ella al final del cuento, suena bastante parecido a decir que era un poco estúpida. *Se deja hacer* y no hace nada, ni siquiera habla: “estaba tan agitada que no podía pronunciar ninguna palabra” (2006: 91).

La sonrisa de Adriana está tan fuera de contexto como el “¡Qué risa!” de “El vestido de terciopelo” y como el grito de alegría del jorobado en “La casa de los relojes” (la famosa sonrisa del gato de Cheshire de Carroll resulta, en este sentido, metáfora del *fuera de contexto* como mecanismo productivo del *nonsense*). Suenan desubicados, suenan a un malentendido que parece extenderse a todos los niveles del relato: no solo afecta a los personajes, sino que, además, nos hace dudar de nuestro propio modo de entender el cuento (¿de qué se ríen? ¿cuál es el chiste? ¿son tontos o cínicos?, como otras tantas maneras de preguntarse *¿cuál es el sentido del relato?*).

Del mismo modo, la vacilación entre “¿no entienden o se hacen?” añade un nuevo orden de ambigüedad en “La boda” y “Voz en el teléfono”. En estos relatos, sobreentendidos y malentendidos se solapan para dar movimiento a la narración. Ellos son la razón, en el primero de los cuentos, para que la nena plante su trampa mortal en el rodete de la futura novia:

⁴ De aquí en adelante, las citas corresponden a la edición de *La furia y otros cuentos* de Editorial Sudamericana, 2006.

Se me antojó que Roberta me miraba, pero era tan distraída que veía solo el vacío, mirando fijamente a alguien.

— ¿Pongo la araña adentro? —interrogué mostrándole el rodete.

El ruido del secador eléctrico seguramente no dejaba oír mi voz. No me respondió, pero inclinó la cabeza *como si asintiera*. [...]

— Todo esto será un secreto entre nosotras —dijo Roberta, al salir de la peluquería, torciendo mi brazo hasta que grité. Yo *no recordaba qué secretos me había dicho* aquel día y le respondí, como había oído hacerlo a las personas mayores.

— *Seré una tumba*. (2006: 181. La cursiva es mía)

El doble sentido de “antojo”, “secreto”, “tumba”, y de los gestos de Roberta, precipitan los acontecimientos, al tiempo que mantienen la ambigüedad y hacen recrudecer las expectativas de resolución. ¿En cuál de los dos sentidos se resolverá el relato? ¿La acción depende del malentendido o del sobreentendido?⁵ ¿No es acaso el relato mismo el que se sostiene en el vaivén entre ambos? Impresos sobre esa lógica, los movimientos de los personajes se juegan siempre en la efervescente vacilación del amor/odio, de vida y muerte, de una pulsión que de tanto perseguirse se aniquila a sí misma. Así, la devoción de la nena por Roberta —“Si me hubiera ordenado ‘Gabriela, tírate por la ventana’ o ‘pon tu mano en las brasas’ o ‘corre a las vías del tren para que el tren te aplaste’, lo hubiera hecho en el acto” (2006: 177)—, comparable a la de Fernando por los fósforos en “Voz en el teléfono” —la advertencia de la madre, dice el nene, “me inducía a tocar fósforos, a acariciarlos, a tratar de encenderlos, a vivir por ellos” (2006: 193)—, los lleva a ambos, con más o menos literalidad, a “poner las manos en el fuego” por lo que dicen amar. Para Molloy (1969), son protagonistas de “comportamientos extremos, exagerados. Los niños de estos cuentos son aceptados literalmente, sin que medie la posibilidad de una traducción entre la palabra y el hecho” (1969: 21). Ya sea desde el punto de vista de la exageración y la parodia, como en la interpretación de Molloy (1978), retomada por Tomassini (1995); ya desde el de la subversión (Pezzoni 1982), a partir de la sátira en el eje horror-humor (Zapata 1997 y 2009); o en función de la perversidad (Mancini 2003), los críticos se han referido en numerosas ocasiones al recurso a la literalización del estereotipo en los relatos de Ocampo⁶. En este sentido, Adriana Mancini señala:

⁵ Mónica Zapata (1997) entiende, en cambio, que no hay tal ambivalencia y que estas cuestiones quedan zanjadas en el relato, ya que —afirma— la nena está “jugando con el rodete” y, así, “lo que Roberta no hubiera podido hacer nunca por sí misma, la niña lo efectúa a través del juego. Cuenta para ello, y esto es fundamental, con el *asentimiento* de la amiga mayor” y con el aval de un claro “pacto sellado” entre ellas (1997: 350. La cursiva es mía).

⁶ En un sentido que luego reconduce hacia la parodia, Molloy afirma que Ocampo “[s]e permite tomar esos lugares comunes ridículos literalmente, haciendo de ellos algo más que ‘signos obvios de distracción y deterioro’, haciéndoles decir [...] lo que alguna vez dijeron. Lo trivial, lo ridículo y lo literal coinciden en las declaraciones de estos cuentos, no se excluyen” (1978: 248). Tomassini retoma estas ideas cuando dice: “El estereotipo queda librado a una reversión paródica, o a una exageración caricaturesca, cuando no a una desautomatización que desbarata su libertad, devolviéndolo al terreno indócil de la metáfora” (1995: 60). En un sentido similar pero subrayando su funcionalidad subversiva, Pezzoni entiende que “[e]l estereotipo reactivado *desata la lengua*: otorga a los lugares comunes que se suceden en cadena una literalidad que suscita la risa y el temor. [...] El estereotipo y la fórmula se descongelan, pierden la

La crítica ha destacado el trabajo de Silvina Ocampo con el idioma, con las formas populares del habla, el chisme, los estereotipos. La escritora compromete el significado de las palabras, provoca su desplazamiento por las distintas acepciones, altera el sentido de las oraciones y, fundamentalmente, el de las construcciones cristalizadas, en las que problematiza el margen estrecho e inestable que se establece entre el sentido literal y el figurado: indaga en uno y, al mismo tiempo, intenta concretar el otro. (2006: 105)

En el mismo estudio sobre las pasiones en Ocampo, Mancini trabaja la ambivalencia del afecto y la tensión entre amor y odio que emerge en los cuentos (2003: 121-177). En Fernando, la “pasión por los fósforos” (2006: 194) es, como toda pasión en Ocampo, o todo o nada. Cercana a la obsesión o la manía, le hace sobreentender el fuego en cualquier parte; así es como malentende a la amiga de la madre cuando esta dice “uno quiere quemarse”, y él: “Yo creía que se refería a los fósforos y no al sol” (2006: 196). La duda es, otra vez, si el malentendido es involuntario o no⁷. Lo que sin lugar a dudas es deliberado es el incesante efecto de frustración del sentido que se genera al plegar un malentendido sobre otro. Esta es la lógica de un relato que, sobre la permanente vacilación entre intención, tentación y fascinación que afecta a los personajes, sobre la insensatez de la ficción —tanto de sus premisas como del desarrollo de la anécdota y del clímax de desatino que alcanzan los finales—, apunta la ambivalencia del lector entre creencia e incredulidad, expectativa y fracaso.

La anécdota de “Voz en el teléfono” dirime las relaciones entre lógica y ficción con la insensatez propia del *nonsense*. Sopesándolas en el juego entre razón y sinrazón, el cuento le otorga desarrollo narrativo a la formulación lógica “si *x*, luego, *y*”. —Fernando, si jugás con fósforos, vas a quemar la casa —me decía mamá, o bien—: Toda la casa va a quedar reducida a un montoncito de cenizas —o bien—: Volaremos como fuegos de arteificio” (2006: 193). Como si no la entendiera, o como si la entendiera extremadamente al pie de la letra; por desobedecerle o por ser tan fiel a sus palabras como para hacerlas valer por presagios, Fernando juega con fósforos y prende fuego la casa. Como en todos los numerosos casos de pasión desbordante en los cuentos de Ocampo, la distancia entre razón extrema y sinrazón es mínima.

‘naturalidad’ que los volvía imperceptibles, se vuelven decir-actuar” (1982: 19-20. Cursiva en el original). Desde una interpretación diferente, preocupada por “la combinación de rasgos de humor con motivos de horror”, Mónica Zapata (1997: 353) considera que los clichés, en boca de los personajes, (como el “Seré una tumba”) “producen en el lector la risa que conjura el horror” (1997: 352). Por su parte, Adriana Mancini piensa la productividad narrativa del clisé desde el punto de vista de la perversidad y, en su análisis de “Mimoso”, señala: “La valencia que se corresponde con el significado metafórico enmarca la puesta en escena de una reunión decorosa; y la que remite a su significado literal hace avanzar la diégesis anticipando el desenlace y, a su vez, tiñe el relato de perversidad” (2003: 250).

⁷ Otras lecturas atentas al reconocimiento de los rasgos propios del modo fantástico en esta narrativa resuelven y clausuran la suspensión del sentido que intento señalar como esencial en el *nonsense* ocampiano. A partir de un abordaje de la literalidad discursiva desde la psicología cognitiva, Marisa Martínez Pérsico (2012) explica las anécdotas de los relatos como productos de un modo infantil de percepción del mundo. De acuerdo con dicha interpretación, el niño en su fase de pensamiento concreto intentaría reponer la laguna de sentido que existe entre lo que se dice y el concepto metafóricamente evocado.

“En un sentido el *nonsense* es —afirma Lecercle— metanarrativo, una mirada intuitiva, proto-reflexiva de la ficción. A su turno, esta capacidad para la intuición se debe a [su] íntima relación [...] con la lógica” (1994: 199). Así como lógica y ficción se superponen en el campo del desatino, en “La casa de los relojes” se ensaya otra suerte de reflexión metanarrativa, la que afirma que *la ficción es como un juego*. Este cuento guarda, en cierto sentido, resonancias con los de *Viaje olvidado*, por su vínculo con respecto a la verosimilitud del dibujo animado y el juego, que aquí impacta sobre la forma de la ficción.

En el registro de la trivialidad que promueve el género redacción escolar (motivado en este caso por el consabido disparador “Qué hiciste en las vacaciones”), un nene que firma con los significantes del anonimato (“N. N.”) —rúbrica de la vulgaridad del relato o mera coincidencia— se dispone a contar cómo “se divirtió” en una fiesta del vecindario. Estanislao Romagán, el relojero del barrio, ingresa en la narración como un personaje que indefectiblemente se recorta de la multitud, que sobresale por su rareza: nadie olvidaría al jorobado, al *freak*. Si la joroba es lo que más “sobresale” de lo común, el relojero se destaca también porque vive en una suerte de irrealidad: en su “casilla” “que parece de perro”, el tiempo enloquece: suenan “todos los despertadores en cualquier momento” y los relojes dan “las horas mil veces al día” (2006: 50-51).

El espíritu de fiesta “del revés” se redobra en una suerte de carnavalización por la que no solo los invitados invierten sus roles habituales —“Mi madre, que habla poco, charlaba con una señora cualquiera y Joaquina, que es tímida, bailó sola cantando una canción mejicana que no sabía de memoria. Yo, que soy tan hurraño, conversé hasta con el viejito malo que siempre me manda al diablo” (2006: 52)— sino que hasta se designa como “rey de la fiesta” al personaje más ridículo, el jorobado, al que todos ofrecen “mil atenciones” (2006: 52). Entre ellas, la del plancharle el traje, que traía arrugado. “Todos acogieron la idea con entusiasmo, hasta el mismo Estanislao, que es tan moderado, gritó de alegría y dio unos pasitos al compás de la música [...]. Así, iniciaron la peregrinación a la tintorería” (2006: 53). Que el planchado de un traje sea motivo, no de la alegría, sino del *gritar y bailar de alegría*, y que motive además una “peregrinación” a tal efecto, adelanta la incongruencia humorística, la exageración disparatada que desembocará naturalmente (según la ley de necesidad del verosímil) en la idea de plancharle el traje con el traje puesto. Propia del disparate de los dibujos animados, o del de *Los tres chiflados*, la secuencia llama la atención sobre la presumible inocencia de su protagonista, que se inscribe en el sugestivo *dejar(se) hacer* de los personajes de Ocampo. Igual que Adriana, de “Las fotografías”, u Octaviano, “El vendedor de estatuas” (*Viaje olvidado*), el jorobado, que “era buenito” (2006: 51), también *se deja*, pero con una alegría especial, que fluctúa entre la indiferencia y la estupidez⁸.

⁸ Andrea Ostrov (1997) asocia, en cambio, el planchado del traje con el traje puesto en “La casa de los relojes” con la anécdota de “El vestido de terciopelo”, por el modo en el que en ambos “Hasta tal punto la tela es constitutiva de la identidad [que] cuerpo y vestido se con-funden” (1997: 303). De esta manera, Ostrov ensaya una lectura diferente de los cuentos, según la cual afirma: “los afeites *matan* —parecen decir los textos— en tanto suponen un sometimiento a la convención y a la norma que implica en gran medida el congelamiento, la parálisis del sujeto. En este sentido, “Las fotografías” constituye un ejemplo privilegiado” (1997: 303).

No obstante, el tono lúdico que reviste la aventura del planchado parece sugerir la siempre renovada promesa de júbilo que ofrece el juego. En ese interés —del orden de las pasiones totales ocampianas— que manifiesta el jorobado por el juego, literalmente *se le va la vida*. “Nadie se reía, salvo Estanislao” (2006: 55), anota el nene en su composición. En este sentido, menos que la niñez del narrador, importa la *infancia* del jorobado. Con su risa inexplicable irrumpe la trivialidad de la infancia en tanto “afirmación infinita de una alegría imperceptible”, según la define Sergio Cueto en uno de sus ensayos sobre el *nonsense* (1999: 95).

El jorobado ríe, uno podría decir “como un loco” o como un idiota. Sin negarle esos atributos, todo parece indicar que ríe con infantil alegría, con el júbilo indiferente de quien está absorto en el juego. Por esa incesante e insensata (aun insana) ocupación en la alegría del juego, los otros lo condenan: *ellos*, el personaje colectivo que, como el “*they*” de los limericks de Edward Lear (*cf.* Aira 2004), no tolera la singularidad y, por lo tanto, la aplasta, la *plancha*. La esencial incongruencia de este adulto-niño, hombre-bestia, su condición excéntrica (humorística), no puede ser tolerada por estos “ellos”, que no tienen sentido del humor.

En el orden del juego, los valores del mundo se suspenden: se instaura una fisura en el mundo cotidiano, se abre un espacio en el que rigen valores inmanentes. El juego postula una hipótesis y la desarrolla en una sucesión lógica, una lógica que es insensata desde el punto de vista del mundo corriente. El mundo corriente entiende mal el mundo del juego. En los relatos de Ocampo, la lógica del juego se entromete con la del mundo habitual: hay seres que habitan el mundo como juego, son los marginales, los locos, los idiotas. Son personajes que malentenden el mundo y son, por lo tanto, malentendidos por los otros (“ellos”, “*they*”): la incongruencia entre unos y otros, la insensatez y la inquietud que provoca el excéntrico confieren movimiento a la narración de una anécdota que es, siempre, mínima. La ficción se sostiene así, insensatamente, en un juego entre el *despropósito* y la *necesidad absoluta* de lo que sucede. El encadenamiento lógico y riguroso de las secuencias de un disparate, la necesidad con la que se inviste una insensatez, constituye la lógica del relato. La ficción es ese malentendido por el que un sinsentido le da todo el sentido al relato.

En esa lógica de la insensatez, el hiato está siempre en primer plano. Una imagen, la más potente de todo el relato, permanece ausente: la escena del planchado de la joroba. Se funda, así, el *hueco* de la narración como *lugar del malentendido*. Si la imagen queda, necesariamente, a cargo del lector, ese sobreentendido estremece, junto con la sensibilidad, la *incomodidad* de su creencia. Entre la molestia, el fastidio de la credulidad y la frustración de las expectativas, se dirime el malentendido del lector, que no termina de dar crédito a lo sobreentendido. (De manera semejante en que, se supone, lo hará la maestra al leer la carta de su alumno, el lector se pregunta “¿estoy entendiendo bien, le planchan la joroba?”). Surge, entonces, como efecto de lectura, una suerte de “malentendido de la claridad” en la medida en que se frustra la expectativa de complejidad o, mejor, de *profundidad* del sentido (Claro que le planchan la joroba, se sobreentiende —seguirá razonando el lector—, pero, ¿qué más habrá que sobreentender en ese gesto?, ¿cuál es

el sentido *no dicho*?, ¿qué significa una joroba? En definitiva: ¿cuál será el límite entre lo sobreentendido y lo malentendido?). De tan clara, la anécdota se vuelve oscura. Falta el valor moral de la acción, el sentido que la orientaría y, por lo tanto, solo queda la afirmación vacía de la indiferencia. La perplejidad de la superficie aparece en estos cuentos como la marca *nonsensical* de la narrativa ocampiana.

Al fin y al cabo, la anécdota del jorobado, lejos de simbolizar ni representar nada, se agota en el propio gesto de proseguir y acelerar el movimiento de la narración. En este sentido, el valor de la marginalidad del personaje, de su condición de *freak*, es menos el de representar —o satirizar, en términos de Tomassini (1995: 74) y Zapata (1997: 346)— la opresión social del débil que el de manifestar con alegría incólume la pura indiferencia al valor. Perfectamente integrado a la sociedad, el *freak* es, con todo, un honesto relojero abocado con afán a su tarea. Su marginalidad no se encuentra, así, en los márgenes del mundo social organizado, sino, antes bien, en la suspensión de los valores del sentido común. La neutralidad de la indiferencia, la perplejidad de la superficie, se impone por fuerza a la interpretación moral de la crueldad. O acaso haya que entender que la “verdadera” crueldad no es más que esa “indiferencia que dice indiscriminadamente sí a todo y que por eso no afirma nada y no deja que nada se afirme” (Cueto 1999: 99).

Tal vez haya que leer el “¡Qué risa!” de la nena de “El vestido de terciopelo” en esa misma clave: la de la risa sin propósito, sin valor, la *risa sin razón*⁹. Esa suerte de estribillo del relato, subraya tanto la gracia de los momentos gloriosos —“El vestido ya no tenía casi ningún defecto [...] ¡Qué risa!” (2006: 159)— como la de los trágicos —“la señora respiraba con dificultad [...] ¡Qué risa!” (2006: 158)—. Indiscriminadamente se ríe de todo, lo que lleva a concluir que nada le parece particularmente digno de risa y que la risa no significa nada en particular. La muerte de la mujer, ahogada por el vestido, se vuelve objeto de irrisoria afirmación, al igual que todo lo demás: que se caigan los alfileres, que lleguen acaloradas a la casa, que confundan a la modista con la madre de la nena... Todo amerita el “¡Qué risa!” de la narradora, su indiferente alegría. No está en juego el cinismo, sino la suspensión de los valores, la neutralización de los lugares que delimita el valor. Por eso, resulta impropio e impertinente cuestionarse de qué lado está la nena, si del lado de la candidez o del de la crueldad, si del de la ingenuidad o del lado del escándalo moral.

⁹ Cuando se habla del humor en Silvina Ocampo, rara vez deja de atribuírsele un propósito o una intención claramente determinados. Mónica Zapata (2009), por ejemplo, trabaja el humor y la estereotipia en relación con su función de conjurar el horror. En su lectura de este cuento, entiende el funcionamiento del sintagma “¡Qué risa!” como el de un chiste de “risa liberadora”, con el que la niña “firma la venganza de todas las de su género y de su clase” (2009: 158). Otro caso es el de Hiram Aldarondo que, en *El humor en la cuentística de Silvina Ocampo* (2004), estudia específicamente el problema con el objetivo de demostrar “cómo Ocampo trabaja con diferentes estrategias humorísticas cuya combinación o reordenación lúdica tiene como propósito provocar la risa amarga de la constatación de una experiencia real de extrema crueldad” (2004: 16). Asimismo, se refiere a la “deformación grotesca” en los cuentos, a la que le atribuye “como intención final la degradación risible” (2004: 19), y a la sátira, “con vistas al desmascaramiento y desmitificación de ciertas actitudes burguesas y de marcados estereotipos sociales” (2004: 19).

Con su orgulloso “¡Qué vestido! Creo que no hay otro modelo tan precioso en todo Buenos Aires” (2006: 158) y su suspiro final “¡Me costó tanto hacer este vestido!” (2006: 160), la modista corona el exitoso fracaso de la aventura. “Irrisorio triunfo [...] que hace de todo triunfo una irrisión, de todo fracaso una risa triunfal” (Cueto 1999: 101). Triunfo y fracaso son irrisorios, se juntan en la risa indiferente de la sinrazón: risa sin juicio de la locura (puesto que, sin juicio, todo da lo mismo). “¡Qué gracioso!”, dice también el Grifo de Carroll, mientras la Reina habla de sus ejecuciones (en el capítulo IX de *Alicia en el país de las maravillas*), y es como decir “¡Qué gracia!” (o “¡qué cosa!”) para señalar una divergencia, un desplazamiento de los hechos del plano de lo habitual, sin establecer un significado profundo, sin juzgar. Que todo dé lo mismo es la legítima crueldad¹⁰.

Si la risa es satírica o paródica, como se ha dicho (*cf.* Tomassini 1995, Zapata 1997, Aldarondo 2004), ¿cuál es, en ese caso, la crítica que la define, el juicio, el punto de vista superior? Por encima de todos los acontecimientos, sobre su superficie, está la risa y no el juicio. ¿Hay algo más inquietante, más ridículo¹¹ y más cruel que esa suspensión de todos los sentidos? Digo suspensión y no negación: la risa no niega nada, afirma un sentido, pero no dice cuál. Una voz dice “qué risa” y pone a circular un sentido, un ser, un saber que no pasa por el entendimiento —“*lo sé yo, pero no mi entendimiento*”, así resume Carlos Foix el sentido del humor para Kierkegaard (1965: 17. Cursiva en el original)—. Como tantas otras veces en Ocampo, el lector ve frustrada su expectativa por entender el sentido de la risa. El humor en esta narrativa aparece como una de las formas del fracaso: “La risa es [...] el saludo con que, abriendo la puerta de una promesa, se hace pasar la nada” (Foix 1965: 12). Voz donde nada se piensa, voz inquietante, voz infantil, la de la infancia “sin edad, que ríe por debajo de la vulgaridad humana” (Cueto 1999: 105).

3. Conclusión

La propuesta de lectura de *La furia y otros cuentos* a partir de las formas del *nonsense* puso de manifiesto el modo en que en estos relatos la ficción nace de las distintas formas de explotar las posibilidades narrativas del malentendido. A contrapelo del sentido común, la ficción ocampiana construye una verosimilitud que juega con la suspensión del sentido, en un calibrado balance entre el *despropósito* del malentendido y la *necesidad absoluta* de la trama que desencadena. Tras el hilo insensato de una anécdota que es siempre mínima, y por la ley de necesidad de la narración —la causalidad—, estos relatos se sostienen hasta la insensatez en el despropósito de sus enunciados.

¹⁰ En relación con esto, dice Adriana Mancini (2003) que la falta de distancia irónica o paródica impide que el lector establezca un juicio de valor respecto de los hechos narrados. Sin embargo, su lectura está lejos del “todo da lo mismo” que proponemos acá. Para Mancini, el desenlace del relato indica una consecuencia moral, puesto que, según entiende, el “exceso kitsch [...] venga implacable la cursilería de la ociosa señora” (60).

¹¹ Cueto precisa que lo ridículo no es lo absurdo ni “es lo extravagante; tampoco lo que mueve a burla. Lo ridículo es simplemente lo irrisorio, la ilocalizable insignificancia de lo cotidiano, la trivialidad sustraída al sentido común. Lo ridículo es el da del da lo mismo. Solamente lo ridículo ríe en el mundo, es el mundo que ríe de sí mismo mientras todo se derrumba [es] la chifladura sin fin de cada día” (1999: 102-103).

Mientras que otras interpretaciones de *La furia*... habían privilegiado la metáfora a la literalidad, dando lugar con frecuencia a una lectura en clave subversiva, afirmamos la hipótesis del uso narrativo del malentendido como artificio, de la proyección de sus efectos a la lógica del relato. Aquí el malentendido no tiene que ver con una falta de claridad del relato, como puede ocurrir en muchos de los cuentos de *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo*, las últimas compilaciones de Ocampo, sino antes bien por un exceso de claridad, una exasperación de la literalidad. El encadenamiento lógico y riguroso de las secuencias de un disparate, la necesidad con la que se inviste una insensatez constituye en estos cuentos la lógica del relato. La ficción es en Ocampo ese malentendido por el que un sinsentido le da todo el sentido al relato.

Bibliografía

- AIRA, César. *Edward Lear*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- ALDARONDO, Hiram. *El humor en la cuentística de Silvina Ocampo*. Madrid: Pliegos, 2004.
- BIANCOTTO, Natalia. "Del fantástico al *nonsense*. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo". *Orbis Tertius* 20/21 (2015)
- < <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv20n21a05/6799> > [23/07/2018]
- . "El *nonsense* en la narrativa de Silvina Ocampo". Tesis Doctoral. Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. *Mimeo* (2015a)
- . "Los cuentos limerick de Silvina Ocampo". *Castilla. Estudios de Literatura* 7 (2016): 492-516. <<http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/521>> [23/07/2018]
- . "El *nonsense* de Silvina Ocampo en 'Cornelia frente al espejo'". *Cuadernos del Sur*, Fascículo *Letras* 46 (2017): 63-80.
- BALDERSTON, Daniel. "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock". *Revista Iberoamericana* 125 (1983): 743-752.
- CHESTERTON, Gilbert Keith. "Defensa del desatino". *Ensayistas ingleses*. Comp. Ricardo Baeza. Buenos Aires: Jackson, 1948 [1901: "A Defence of Nonsense"].
- CUETO, Sergio. *Versiones del humor*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Traducción de Miguel Morey. Buenos Aires: Paidós, 2008 [1969].
- FOIX, Juan Carlos. *Qué es lo cómico*. Buenos Aires: Columba, 1965.
- LECERCLE, Jean-Jacques. *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*. London: Routledge, 1994.
- MANCINI, Adriana. *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa. "Resurrección de la infancia y literalidad discursiva en *Viaje olvidado* de Silvina Ocampo. Un abordaje transdisciplinario de lo fantástico desde la psicología cognitiva". *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* 4 (2012) <<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/41>> [20/09/2018]
- MOLLOY, Sylvia. "Silvina Ocampo, la exageración como lenguaje". *Sur* 320 (1969): 15-24.
- . "Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo". *Lexis* 2 (1978): 241-251.
- OCAMPO, Silvina. *La furia y otros cuentos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006 [1959].
- PANESI, Jorge. "El tiempo de los espejos: Silvina Ocampo". *Orbis Tertius* 10 (2004): 93-100.
- PEZZONI, Enrique. "Silvina Ocampo. La nostalgia del orden". Prólogo. *La furia y otros cuentos*. Silvina Ocampo. Madrid: Alianza, 1982.
- PIZARNIK, Alejandra. "Dominios ilícitos". *Sur* 311 (1968): 91-95.
- . *Obras Completas: Poesía completa y prosa selecta*. Ed. C. Piña. Buenos Aires: Corregidor, 1994. 415-421.
- SÁNCHEZ, Matilde. "Prólogo y notas". *Las reglas del secreto*. Silvina Ocampo. Ed. Matilde Sánchez. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- SEWELL, Elizabeth. *The Field of Nonsense*. London: Chatto & Windus, 1952.
- STEWART, Susan. *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*. Baltimore / London: The Johns Hopkins University Press, 1989 [1978].
- TIGGES, Wim. *An anatomy of literary nonsense*. Amsterdam: Rodolpi B. V., 1988.
- TOMASSINI, Graciela. *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1995.
- ULLA, Noemí. "Silvina Ocampo". *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.
- ZAPATA, Mónica. "Entre niños y adultos, entre risa y horror: dos cuentos de Silvina Ocampo". *América. Cahiers du CRICCAL* 17/1 (1997): 345-361.
- . *Silvina Ocampo: Récits d'horreur et d'humour*. Paris: L'Harmattan, 2009.

Ignac Fock

Universidad de Ljubljana

Metáfora y metonimia: dos prólogos de *Eusebio* de Pedro Montengón

Metaphor and metonymy: Two prologues of *Eusebio* by Pedro Montengón

Recibido: 07.05.2018 / Aceptado: 23.07.2018

Resumen: Este artículo trata de los dos prólogos de la novela ilustrada *Eusebio* escrita por Pedro Montengón, un jesuita español expulsado. El autor delimita la problemática del prólogo apoyándose en las teorías de Genette (1987) y de Porqueras Mayo (1957) sobre el prólogo y en las de Eco (1979) y de Iser (1974) sobre el lector, complementándolas con estudios sobre *Eusebio*. A través de un análisis narratológico comprueba que los prólogos de *Eusebio* son tipológicamente iguales, pero que se distinguen por la manera en que tratan al lector y sobre todo por la relación que establecen con el texto primario (la novela). En el primer prólogo, esta relación es metafórica; en el segundo, en cambio, es metonímica, ya que instituye la contigüidad entre el mismo y el texto novelesco, lo cual repercute también en la distancia ética tomada por el autor, que en el segundo prólogo se ve disminuida.

Palabras clave: prólogo, paratexto, novela española, novela ilustrada, *Eusebio*.

Abstract: The following article discusses the two prefaces to *Eusebio*, a novel of Enlightenment written by Pedro Montengón, an expelled Spanish Jesuit. The author delimits the subject on the basis of Genette's (1987) and Porqueras Mayo's (1957) theoretical studies about the preface as well as Eco's (1979) and Iser's (1974), about the reader, combining them with recent studies about *Eusebio*. Through a narratological analysis the author proves the two prefaces to *Eusebio* to be typologically equivalent, but different in regard to their treatment of the reader and, most of all, with respect to the relation they establish with the core narrative, i.e., the novel. This relation is metaphorical in the first preface, while it is metonymical in the second preface, in which a principle of contiguity between the preface and the core narrative is established and where the ethical distance taken by the author is thus reduced.

Keywords: preface, paratext, Spanish novel, novel of Enlightenment, *Eusebio*.

1. Introducción

Toda obra literaria consiste principalmente en un texto, pero este jamás se presenta solo, sino que va acompañado por una serie de elementos secundarios, textuales o no, que lo complementan, los *paratextos*¹: el título, el nombre del autor, la paginación, el tamaño, epígrafes, ilustraciones y, finalmente, el prólogo. Conceptual y formalmente el prólogo proviene de la antigüedad clásica: del prólogo dramático, que daba a conocer los antecedentes mitológicos de la tragedia, y del exordio, que en la retórica anunciaba el tema del discurso. Ambos se empeñaban en captar la buena voluntad (*captatio benevolentiae*) del espectador o del oyente, de ahí que el prologuista y el orador con frecuencia usaran motivos con valores meramente funcionales, unos recursos que en la tradición literaria se fijaron como *tópicos*. Como procedimiento retórico por medio del cual el autor alza su obra al pedestal del arte y de la ficción, el prólogo se fue convirtiendo en un elemento convencional en la tradición literaria.

Este artículo trata de los dos prólogos de la novela *Eusebio. Historia sacada de las memorias que dejó el mismo*, escrita por Pedro Montengón y Paret (1745-1824) y publicada en cuatro tomos entre 1786 y 1788: “Prólogo” a la *Parte primera* y el “Aviso” con el que empieza la *Parte tercera*. A pesar de las similitudes que podremos comprobar a través de los principales estudios teóricos dedicados al prólogo, estos dos prólogos se distinguen en su tratamiento del lector, lo que cambia radicalmente sus imágenes retóricas y poéticas como también el lugar que ocupan en el marco de la obra entera.

Pretendemos demostrar que el primer prólogo de *Eusebio* establece con el texto de la novela una relación metafórica: no tiene una función retórica plena, sino que atestigua el fondo doctrinal de la novela, aunque su referente se halla fuera de la misma. El segundo prólogo, en cambio, establece con el texto de la novela una relación metonímica, de contigüidad: señala a la novela, orienta e influye intencional y abiertamente al lector, tratando de funcionar como un puente causal-consecutivo. Asimismo, se podrá observar que ese desajuste prologal provoca un cambio considerable y novedoso relativo a la distancia ética tomada por el autor-prologuista, aunque narratológicamente este permanece idéntico.

2. El prólogo: un recurso retórico y literario

En su estudio ya “clásico” dedicado al prólogo, Alberto Porqueras Mayo combinó el enfoque histórico-literario con el filológico y el retórico para sostener que en el Siglo de Oro español el prólogo disponía de todas las características del género literario. Propuso una clasificación doble de los prólogos, según la forma exterior y, más importante, según el contenido: prólogo presentativo, preceptivo, doctrinal y afectivo (Porqueras Mayo 1957: 114-117). A continuación partió del estudio de Ernst Robert Curtius *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (1948) para comentar la presencia del tópico en los prólogos; el teórico alemán había dividido los tópicos en cinco categorías y una de ellas es la tópica exordial. Porqueras Mayo observó que los intentos de originalidad en el pró-

¹ Véase Genette (1987 y 1982).

logo giraban en torno al contacto con el lector, y sobre este inciden casi siempre también los tópicos (Porqueras Mayo 1957: 140-143). Para nosotros, el concepto más relevante que define Porqueras Mayo es el de la “permeabilidad”, pues deriva de la relación entre el prólogo y “su” texto, que es el tema de este escrito:

El prólogo recibe, por su proximidad al libro que acompaña, unas marcadas influencias que lo atraviesan, modelan y transforman. Su carácter introductorio a *algo*, hace que este *algo* se prolongue hasta él y le revista de sus características. De aquí que el género se torne algunas veces subgénero dependiente de un género más potente al cual presta un “servicio” o “funcionalidad” precisos. (Porqueras Mayo 1957: 100)

En la teoría de la narrativa, el estudio de referencia es el de Gérard Genette (1987), quien establece que el prólogo (*préface*) es “toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède” (1987: 164), pero, como todo paratexto, es un discurso heterónimo, auxiliar, destinado a prestar servicio al que es su causa primaria: el texto (*cf.* 1987: 17). Genette divide los prólogos según el rol y el régimen de la instancia prologal, esto es, la figura narrante del prólogo². Así fija diez tipos de prólogos y les atribuye sus respectivas funciones. Otras investigaciones narratológicas o continúan la línea de Genette con ciertas modificaciones o lecturas críticas o tratan de armar otro concepto ontológicamente parecido al del paratexto³. El denominador común de estos estudios es la separación ontológica entre el prólogo y la novela, y no suelen detenerse en la relación entre ambos.

Sin embargo, fue gracias a su posición en la obra literaria que el prólogo se convirtió en el punto de arranque para la subversión, la parodia y, por lo tanto, para la originalidad y la modernización⁴. La novela moderna, que se articuló en el siglo XVIII, es

² Según el rol que tiene el prologuista en la obra literaria, el prólogo puede ser auctorial (si el presunto autor del prólogo también es el autor, real o presunto, de la obra), actorial (si es un personaje de la obra) o alógrafo (si es un tercero). Según el régimen del prologuista, el prólogo puede ser auténtico (si la autoría del prólogo es confirmada por los todos indicios paratextuales) o, *mutatis mutandis*, apócrifo o ficticio; véase Genette (1987: 181-186).

³ Otras investigaciones narratológicas o continúan la línea de Genette con ciertas modificaciones o lecturas críticas (*cf.* del Lungo 2009) o tratan de armar otro concepto ontológicamente parecido al del paratexto: Susan Sniader Lanser (1981) incluye el prólogo en la así llamada estructura extraficcional (*extrafictional structure*) y Brian Richardson introduce el término antetexto (*antetext*) para designar “the prefatory and framing material provided by the author that circumscribes the narrative proper” (2008: 113).

⁴ Mencionemos uno de los ejemplos más destacados. Si *Don Quijote* es una parodia de la novela cabalresca, del mismo modo el prólogo a la *Primera parte* es un hipertexto del prólogo tradicional, a saber, una reacción autorreferencial y metaficcional a las proporciones formales y funcionales del prólogo y del exordio clásicos. Francisco J. Martín incluso sostiene que con *Don Quijote* nació el prólogo moderno “como entidad literaria en su propio derecho”: “si Miguel de Cervantes Saavedra es el ‘padre’ de la novela moderna, lo es también del ‘prólogo novelístico’” (Martín 1993: 77, 79). Nótese que la función crítico-innovadora de la parodia ha sido defendida por muchos teóricos desde diferentes puntos de vista. Yuri Lotman habló de la estética de identidad y de la estética de oposición; la última, que aparece en el barroco, se

un producto de la burguesía ilustrada, un testimonio de la secularización de la cultura y, a la vez, uno de los apoyos más importantes de ese proceso (*cf.*: Todorov 2006). Implica una lectura desprovista de dogmas, lo cual se refleja en su base ideológica, pero también en su estructura narrativa.

Alberto Caturla Viladot se dedica a la dimensión pragmática del paratexto⁵, que él entiende como un espacio limítrofe “a orillas del texto”. Cabe destacar una aportación suya que es crucial para nuestro análisis. Según él, cualquier paratexto está involucrado en el carácter de enunciado⁶ de la novela, pero no (solo) en el sentido literal, llevando a cabo una acción o una función (diría Genette), sino también por imprimirle un tono al texto principal el cual, inserto en el espacio paratextual, nunca nos llega “neutro”:

El espacio paratextual contribuye a la intención comunicativa del enunciado y le imprime una determinada entonación. [...] Además, el paratexto en general puede verse como un repliegue sobre el propio enunciado principal que contribuye a imprimir sobre el mismo una acentuación determinada. (2005: 53)

Siendo el lugar privilegiado para realizarlo, el prólogo desempeña su papel modernizador en el sentido preceptivo —todo lo relativo a la novela como género literario⁷— y en el sentido intelectual y doctrinal, ya que tiene la capacidad de matizar, teñir y entonar el “mensaje” novelesco.

3. “El hombre es el objeto de este libro”

La novela de Montengón cuenta la historia de un niño de seis años llamado Eusebio que tras sobrevivir un naufragio en las costas norteamericanas es adoptado por un matrimonio de cuáqueros. El cesterero Jorge Hardyl se ocupa de su educación, pero sustituyendo el dogmatismo católico por los preceptos de Epicteto sobre el estoicismo, la responsabilidad y la disciplina, y por el empirismo de Locke⁸. Acompañado por Hardyl,

refiere a una solución artística que se ha vuelto original por oponerse al modelo preestablecido y al cliché; véase Lotman (1977). Patricia Waugh, por su parte, define la parodia como “creation plus critique” (2001: 68, 69). Linda Hutcheon, finalmente, en su estudio sobre la metaficción entiende la parodia de Cervantes como “an intent to unmask dead conventions by challenging, by mirroring” (2013: 18, 23).

⁵ También Genette había hablado de la “fuerza ilocutoria del paratexto” (1987: 16-17).

⁶ Caturla Viladot propone enfocar el paratexto a través de la teoría bajtiniana sobre el enunciado.

⁷ Visto que el gusto moderno requiere una representación verosímil del mundo circundante y unos héroes con los que el lector, hombre común, pueda identificarse, los novelistas, además de ir cambiando los temas y los personajes, recurren a las técnicas que permiten cumplir con tales requisitos: las novelas se presentan como correspondencias y manuscritos encontrados, como diarios, memorias, relatos de viaje... No en balde aparecían en los prólogos dieciochescos fórmulas como “esto no es una novela” e incluso discusiones autorreferenciales en torno al mismo término “novela”.

⁸ No solo el marco educativo de Eusebio es un compendio del pensamiento filosófico ilustrado, también el hecho de que él “renació” en las costas del Nuevo mundo para crecer en una familia de cuáqueros tiene un significado ideológico. Entre los enciclopedistas, el cuaquerismo fue un sinónimo de la austeridad y del justo medio, de la honestidad, del pacifismo, de la tolerancia religiosa y del deísmo. Voltaire escribió sobre los cuáqueros en las obras *Lettres philosophiques* (1734), *Essai sur les moeurs* (1754) y *Traité sur*

el joven Eusebio viaja a Inglaterra donde aprecia la naciente industria, el progreso y el bienestar público. Reflexiona sobre la tolerancia y los prejuicios causados por el fanatismo religioso.

Gracias a su ejemplaridad en tratar el conjunto de los temas ilustrados, *Eusebio* podría pasar por una obra de programa. Además, Montengón no compuso una sátira⁹, sino que se dedicó a la educación moral e intelectual del individuo¹⁰. Pero el enciclopedismo de *Eusebio* no se adecuaba en todos los aspectos a la tradición literaria de la que se nutre. Es sabido que Rousseau consideraba al hombre como naturalmente bueno, sus vicios siendo de proveniencia externa; Montengón, en cambio, opina que desde el nacimiento le acompaña al hombre los gérmenes tanto de la virtud como del vicio, pero gracias a la buena educación y al conocimiento de la naturaleza llega a desarrollar y a consolidar su lado positivo¹¹.

Maurizio Fabbri, quien analiza los paralelismos entre *Eusebio* y *Emilio*, constata que la educación de Eusebio transmite la propuesta de cómo el ser humano al integrarse en la sociedad y al llegar a serle útil, podrá ir aprendiendo a defenderse de ella. En la novela, el estudioso nota dos modos de comportamiento relativamente esquemáticos, casi dos moralejas: la indiferencia frente a las paradojas de la vida y a las contradicciones sociales, y la búsqueda del refugio en la naturaleza (*cf.* Fabbri 1972: 72-73).

Por su parte, María Isabel Román Gutiérrez entiende las modificaciones del pensamiento rousseauiano como autocensura por parte de Montengón, jesuita, quien habría procurado esquivar la censura eclesiástica¹²: en efecto, su doctrina no se opone directamente al dogma del pecado original (1989: 283). Pero lo que llama especialmente la atención es que, al hablar de las modificaciones ideológicas y de las atenuaciones del pensamiento ilustrado en lo tocante a la religión, la autora se refiere al (primer) prólogo de *Eusebio*.

3.1 El primer prólogo de *Eusebio*

Este prólogo es del tipo autorial auténtico asumible (*préface auctoriale authentique assumptive*). Es autorial porque el supuesto autor del prólogo equivale al autor de la no-

la tolérance (1763) expresando una gran admiración por sus virtudes sociales, aunque al mismo tiempo aprovechó su ejemplo para reprobear el catolicismo; véase García Lara (1998: 59).

⁹ Lo hubiera hecho Isla en *Fray Gerundio*, partiendo de la predicativa posbarroca, y lo haría, unos años más tarde y ya con un toque prerromántico y costumbrista, Cadalso en *Cartas marruecas*.

¹⁰ Son innegables el influjo de *Emilio* de Rousseau y el de *Telémaco* de Fénelon; véase Grandroute (1985). En cuanto a la composición, Guillermo Carnero (1995/2: 995) constata algunas similitudes con Marivaux, Prévost y Richardson, sobre todo por las narraciones intercaladas que complementan semánticamente a la principal y no se limitan a ser unos episodios metadieгéticos aislados.

¹¹ Así viene descrito el carácter del héroe en la novela: “Eusebio era vano, astuto, ambicioso, pusilánime, soberbio, envidioso. Tenía todos los defectos que contrae el hombre desde la cuna. ¿Ha desarraigado Hardyl tales vicios? No; esto es imposible en la naturaleza del hombre, pues si fuera posible no necesitaríamos entonces de virtud, pero bien si ha disminuido las fuerzas, las ha sujetado y rendido. [...] Bajo de su enseñanza ha cobrado amor a la virtud y horror al vicio” (Montengón 1998: 214-215).

¹² A pesar de todo, la exposición de sus ideas le causó a Montengón serios problemas con la censura. Se vio obligado a ir modificando la novela, “desequilibrándola y perjudicando, claro está, su coherencia ideológica” (Román Gutiérrez 1989: 283). Además, según la autora, “sería difícil deslindar las modificaciones del propio Montengón de las del censor” (1989: 283).

vela; es auténtico porque la posibilidad de atribuir la autoría del prólogo a una persona real (Pedro Montengón) es confirmada por todos los indicios (para)textuales aunque esta persona no lo firmó; y es asumible porque el presunto autor, aunque no asume explícitamente la autoría de la novela que sigue, tampoco la niega (*cfr.* Genette 1987: 181-182). Según Genette, este tipo, que denomina “prólogo original”, es el “prólogo por excelencia” y cumple con las funciones más primordiales y tradicionales: le asegura al texto una buena lectura, a saber, le asegura la lectura y consigue que esa sea buena, apropiada, conforme al interés del autor. Las funciones del prólogo original se distribuyen entre las que justifican por qué leer la obra y las que precisan cómo leerla¹³. Pero el “cómo” responde tanto al modo de leer como al modo en que el libro es escrito y, por lo tanto, apunta a una correlación entre la técnica narrativa, el estilo y el contenido de la obra por una parte, y, por la otra, las proporciones éticas e intelectuales del lector. Es innegable que tal noción del lector coincide con el concepto del lector modelo (*lettore modello*) fijado por Umberto Eco: según él, el lector ante todo es una estrategia narrativa¹⁴.

Consciente de lo discutible que podría ser su novela, Montengón no se vuelve satírico o esquivo, sino que opta por una postura seria y austera oponiéndose a los que lean desde una perspectiva filosófica altanera: siendo una novela ilustrada, *Eusebio* es destinado a todos.

El hombre es el objeto de este libro: las costumbres y las virtudes morales son el cimiento de su religión. Católico, al tuya es sola verdadera, sublime y divina; mas tú no eres solo en la tierra y el Eusebio está escrito para que sea útil a todos. El impío, el libertino, el disoluto, no se mueven por objetos de que hacen burla, ni se dejan convencer de razones que desprecian; y aquellos mismos que desde el trono de su altanera filosofía, querrán tal vez dignarse de poner los ojos en el Eusebio, lejos de aprovecharse de su lectura, le volverían con desdén el rostro después de haberle

¹³ *Les thèmes du pourquoi* y *les thèmes du comment*, respectivamente. Tal prólogo subraya la importancia de la obra por su utilidad documental, intelectual, moral, religiosa, social o política. Puede defender o negar la modernidad o la tradicionalidad de la obra y su veracidad, y asimismo funciona como un pararrayos frente a eventuales críticas. Asimismo puede indicar el género (“esto (no) es una novela”) y el contexto (cuando el libro consta de varios tomos), declara la intención de autor o se encarga de establecer el contrato de ficción para que los lectores, por ejemplo, no traten de buscar en los personajes ficcionales a personas reales, etc. Véase Genette (1987: 202-211).

¹⁴ Se trata de un lector presente y ubicable en el texto porque, según Eco, la participación del lector es necesaria para la actualización del texto, pero la clave de este proceso está en la producción y ni siquiera se limita a la recepción: “Possiamo dire meglio che un testo è un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo: generare un testo significa attuare una strategia di cui fan parte le previsioni delle mosse altrui” (Eco 1979: 54). Al establecer su propia estrategia narrativa, el autor toma en consideración una serie de competencias —relativas al conocimiento de la tradición y de las convenciones— que le dan el contenido y el significado a su expresión literaria, y simultáneamente debe prever que el lector posea iguales competencias. Es decir que el autor prevé a un lector que sea capaz de participar en la actualización del texto de la misma manera en que el autor lo ha concebido, y que al interpretar el texto actúe del mismo modo en que ha actuado el autor al escribirlo. Pero no es suficiente “prever” al lector deseado: es preciso crear el texto de tal modo que este lector aparezca en él. Por lo consiguiente, el lector modelo no solo está presente en el texto, sino que influye en la creación, convirtiéndose en una estrategia narrativa. Véase Eco (1979: 50-66).

arrojado de sus manos, si en vez de la doctrina del filósofo gentil Epicteto, vieran la de Kempis, o la de otro católico semejante. Tal es la extravagancia de la mente y la depravación del corazón humano. (Montengón 1998: 80)

No se puede esperar que el rigor doctrinal automáticamente goce de la simpatía del lector, pero está claro que Montengón, en calidad de prologuista, al evitar toda ambigüedad moral trata de acercarse al principal destinatario que hay que hacer más propenso, el lector católico. García Lara constata que el escritor emprendió un proyecto muy atrevido al hacer coexistir las leyes naturales con el dogma católico y la filosofía moral con el cristianismo, sobre todo en el marco de un proyecto educativo (*cf.* García Lara 1998: 54, 59).

Si leemos con atención el primer prólogo, podemos comprobar que va más allá de un discurso doctrinal: parece simbolizar ese proyecto del autor. Bifurca al público o, mejor dicho, aísla a un lector —el destinatario del prólogo, el lector católico— de todos los demás. No obstante, ninguno de ellos es bueno, perfecto o, en términos narratológicos, “modelo”. El tratamiento no dialéctico del lector incluso corresponde más al concepto del horizonte de expectativas definido por Wolfgang Iser en conexión con su lector implícito (*der implizite Leser*)¹⁵. Aunque el lector de *Eusebio* no “flote” a flor del texto, sí que allí termina por flotar el fondo (*sic*) ideológico: conciliar la religión con las leyes naturales. Montengón aquí no habla de cómo debe ser *el lector*, sino de cómo debe ser *la lectura* que haga *cualquier* lector, cuando al final le pide al lector católico: “Deja, pues, que estos tales vean la virtud moral desnuda y sin los adornos de la cristiana, para que reconociéndola después ataviada con ellos, puedan tributarle mejor sus sinceras adoraciones” (Montengón 1998: 80). El impío, el libertino y el disoluto, pero también el altanero filósofo ilustrado, o no se convencerán o se indignarán, por eso el autor le ruega al lector católico que sea más sensato, o bien, como si quisiera simplificar —siempre favorable al católico, pero sin menoscabo a su propia doctrina— la cuestión de la tolerancia religiosa y de la filosofía moral por medio de la moderación; desde luego, muy a la ilustrada.

3.2 El segundo prólogo de *Eusebio*

El subtítulo de *Eusebio* es *Historia sacada de las memorias que dejó él mismo*. En la novela, que se presenta como memorias para insistir en la verosimilitud, este es el único indicio de la estrategia de autenticación, pues el narrador de la novela es omnisciente y heterodiegético. El autor entonces no intenta persuadirnos de que esté publicando una obra ajena —memorias escritas por Eusebio—, pero sostiene que la historia de Eusebio

¹⁵ A diferencia del lector modelo, el lector implícito es una abstracción y solo designa una categoría en la recepción de la obra literaria. La última, según Iser, tiene dos polos, el artístico y el estético, que representan el texto escrito y la realización del mismo, respectivamente. La obra literaria entonces no es idéntica ni al texto ni a su realización, sino que acaba por flotar a medio camino entre ambos. Lo que le da la existencia, es el acercamiento mutuo o, en términos de Iser, la convergencia (*convergence*) entre el texto y el lector. El texto o es sugestivamente insuficiente y deja espacios vacíos que el lector tendrá que ir llenando, o es exigente y sugiere demasiado: “What constitutes this form is never named, let alone explained in the text, although in fact it is the end product of the interaction between text and reader” (Iser 1974: 276).

no es un fruto de su imaginación¹⁶. Es otro argumento para calificar el primer prólogo de autorial auténtico asumible o, brevemente, de prólogo original. El segundo prólogo, que encabeza la tercera parte de la novela y es titulado “Aviso”, es tipológicamente igual.

Para ilustrar el comportamiento deseado del lector (modelo), Montengón se sirvió de una anécdota sobre la representación de una de las tragedias de Eurípides, *Belerofonte*¹⁷. Explica Montengón: “Se representaba en Atenas la tragedia de Eurípides en que es gravemente castigado Belerofonte por su excesiva y descarada codicia. Para hacer de ésta una viva pintura, el poeta pone en boca de Belerofonte estos versos” (Montengón 1998: 533). Sigue el poema en forma de silva y que es un elogio al dinero. Belerofonte prefiere morir a vivir pobre, dice que “los caudales son el supremo bien de los mortales” (1998: 533) y valen más que la ternura de la madre, la hermosura de Venus y el amor humano o divino. Montengón cuenta que el público, escandalizado, quiso echar del teatro a Belerofonte y a Eurípides, quien se vio obligado a sosegar a los espectadores, rogándoles que esperaran hasta el último acto “en que vería[n] lo que le acontecía al que así ensalzaba a las riquezas” (1998: 533).

La tragedia de Eurípides es conservada en fragmentos y el más conocido es el así llamado “discurso ateísta”. Belerofonte afirma que los dioses deberían velar sobre la justicia, pero como en el mundo hay tantas injusticias, concluye que los dioses no existen. En el prólogo de *Eusebio* el orgullo “ateísta” es sustituido, por razones obvias, por la codicia. Esta transposición vendría a ser de la mano de Montengón y lo más probable es que también lo es la anécdota sobre Eurípides. Sin embargo, el novelista español hubiera podido inspirarse en Aristófanes¹⁸, en cuya comedia *Las Tesmoforiantes* Eurípides aparece en un rol parecido, pero es acusado de la misoginia (*cf.* Lefkowitz 1989).

El “Aviso” termina con la siguiente moraleja:

Ruego del mismo modo a los que echan de menos la religión en las primeras partes del Eusebio que tengan en suspensión sus quejas hasta la cuarta parte, en que verán suplido con ventajas este defecto. La comedia no es peor porque en el desenlace de su nudo muestre con sorpresa una imagen no esperada y del todo opuesta a lo que se creía y manifestaba. (Montengón 1998: 533)

Es decir que un lector bueno no debe ser como los atenienses y debe resistirse a sacar conclusiones sin haber leído la novela hasta el final. La comedia no es peor porque

¹⁶ La estrategia de autenticación más usada en la novela dieciochesca, sin duda alguna, es el tópico del manuscrito encontrado (véase arriba), pero este comporta los dos matices porque atañe, primero, el hallazgo del manuscrito y, segundo, el contenido del mismo: “après l’authenticité des lettres, celle des faits” advierte Versini (1979: 52) en su estudio sobre la novela epistolar. En nuestro caso, obviamente, solo se afirma la autenticidad de los hechos.

¹⁷ Belerofonte, hijo del rey Glauco de Corinto y de Eurímede, era un héroe de la mitología griega. Con una brida de oro domó al caballo alado Pegaso y, montado en él, mató a Quimera, un monstruo híbrido que tenía el cuerpo de cabra, la cabeza de león y la cola de dragón. Lleno de presunción, tras su hazaña quiso volar al monte Olimpo, pero fue castigado por su orgullo: Zeus envió una avispa que para que enfureciera a Pegaso, Belerofonte perdió el equilibrio, cayó de su espalda y murió.

¹⁸ En efecto, Montengón fue un conocedor de las letras clásicas y, además, tradujo a Sófocles.

el desenlace sea inesperado o incluso contrario a lo que se espere; en el caso de la novela, en cambio, podríamos sospechar que no se trate (solo) de la calidad sino (también) de la cantidad: *Eusebio* consta de mil páginas y posiblemente la anécdota sirva de estímulo, disfrazado de moraleja, con el objetivo de captar, de nuevo, la atención, la buena voluntad y principalmente la paciencia del lector.

Pero si somos precisos, ¿podría tratarse aquí de otra manera de captar otro tipo de benevolencia? El primer prólogo ha sido clásicamente doctrinal: en él repercuten evidentemente la estructura y el fondo doctrinal de la novela y, asimismo, expone un mundo ideológico aparte de lo puramente literario. A la vez, se ha ido volviendo afectivo, intensificando su técnica de diálogo con el lector (*cf.* Porqueras Mayo 1957: 115-117). El lector ha sido el destinatario de la doctrina filosófica y la lectura de la novela ha sido usada como el tema o el medio apropiado para demostrarlo; si conocemos el fondo ilustrado, y católico, del jesuita Montengón, la estructura y la inclinación del prólogo nos han resultado lógicas. A primera vista, el segundo prólogo no se aparta mucho del esquema: en el primero, el prologoísta ha pedido al lector católico que no insista en que todo el mundo lea el libro de la manera que él hubiera querido —“mas tú no eres solo en la tierra” (Montengón 1998: 80)—, puesto que otras lecturas también resultarán gratificantes cuando, terminado el libro, su objetivo pedagógico sea alcanzado: “Deja, pues, que estos tales vean la virtud moral desnuda y sin los adornos de la cristiana, para que reconociéndola después ataviada con ellos, puedan tributarle mejor sus sinceras adoraciones” (Montengón 1998: 80). En el segundo vuelve a recurrir al mismo lector católico porque, de todo los lectores mencionados en el primer prólogo, ¿quién otro habrá añorado la religión? ¿Quién otro podría ser el destinatario de las palabras siguientes?: “Ruego del mismo modo a los que echan de menos la religión en las primeras partes del Eusebio que tengan en suspensión sus quejas hasta la cuarta parte, en que verán suplido con ventajas este defecto” (Montengón 1998: 533).

Sin embargo, aunque tipológicamente son iguales, existe una gran diferencia entre los dos prólogos. El primero usa el tema de la lectura de la novela para apoyar la doctrina, que debido a la “permeabilidad”, coincide con la de la novela. El segundo, en cambio, usa un ejemplo —en el sentido de *exemplum*; una técnica que de por sí no es novedosa— para incitar a la lectura de la novela en el sentido más clásico y tradicional de todo prólogo original: para asegurar la lectura y para asegurar una lectura apropiada. También el carácter afectivo del segundo prólogo es más destacado: desvanecen la distancia y el tono solemne del primer prólogo. Ciertamente, por vía del afecto —y del efecto artístico— se puede plantear un tema con más eficacia y conseguir la finalidad “funcional” con mayor facilidad.

4. Conclusión: metáfora y metonimia

Hemos visto que los dos prólogos de *Eusebio*, aunque tipológicamente iguales —son autoriales auténticos y coinciden también en su inclinación doctrinal y afectiva—, no ejercen las mismas funciones. Sus respectivas estructuras empiezan a hacerse más obvias a través de la aplicación consecutiva de las teorías de Genette, Porqueras Mayo,

Eco e Iser¹⁹, aunque estas siguen sin aclarar la problemática que, a pesar de todo, ayudan a delimitar: la relación que establecen los dos textos secundarios con el primario.

La relación entre el primer prólogo y la novela puede calificarse de metafórica: la doctrina expuesta representa el fondo filosófico y el objetivo pedagógico de la novela, a la cual también da la entonación. Es decir que en el marco de la novela entera el primer prólogo no tiene funcionalidad narrativa, pero sí tiene un significado. Por otra parte, la relación entre el segundo prólogo y la novela puede calificarse de metonímica: entre la instrucción al lector, ilustrada por la moraleja, y la misma novela existe una sucesión lógica, la contigüidad que trata de un nexo causal-consecutivo.

El segundo prólogo aprovecha el valor y el influjo de autor para apuntar a la novela o, más precisamente, a las partes de la novela que le siguen. En el primer prólogo, en cambio, el autor se aprovecha de su posición de autoridad y respeto para exponer algo que revela el mismo fondo doctrinal que el de la novela, pero que ontológicamente es separado de ella. Por lo consiguiente, la distancia ética entre el prologoista y el lector, o entre el autor y la novela, aumenta en el primer prólogo y se reduce en el segundo. Este cambio, al fin y al cabo, puede explicarse por los principios que rigen los tropos que hemos usado para ilustrarlo: la metáfora es la sustitución por semejanza, la metonimia la sustitución por procedencia, causalidad o sucesión.

Bibliografía

Primaria:

MONTENGÓN, Pedro. *Eusebio*. Ed. Fernando García Lara. Madrid: Cátedra, 1998.

Secundaria:

BLASCO, Javier. *Cervantes, raro inventor*. Guanajuato: Universidad De Guanajuato, 1998.

CARNERO, Guillermo. "Introducción al siglo XVIII español". *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*. Dir. Víctor García de la Concha. Coord. Guillermo Carnero. Madrid: Espasa Calpe, 1995/1. XIX-LXXVIII.

---. "11.4. Pedro Montengón". *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*. Dir. Víctor García de la Concha. Coord. Guillermo Carnero. Madrid: Espasa Calpe, 1995/2. 949-959.

CATURLA VILADOT, Alberto. *A orillas del texto. Por una teoría del espacio paratextual narrativo*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2005.

CURTIUS, Ernst Robert. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern: Francke, 1948.

¹⁹ Indirectamente, esto demuestra también la absoluta necesidad de un cierto eclecticismo teórico a la hora de analizar la estructura narrativa del prólogo.

- ECO, Umberto. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani, 1979.
- FABBRI, Maurizio. *Un aspetto dell'Illuminismo spagnolo: la opera letteraria di Pedro Montengón*. Pisa: Libreria Goliardica, 1972.
- GARCÍA LARA, Fernando. "Introducción". *Eusebio*. Pedro Montengón. Madrid: Cátedra, 1998. 11-68.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
- . *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- GRANDEROUTE, Robert. *Le roman pédagogique de Fénelon à Rousseau*. Genève: Slatkine, 1985.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo / Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2013.
- ISER, Wolfgang. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. London: The John Hopkins University Press, 1974.
- LANSER, Susan Sniader. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University, 1981.
- LEFKOWITZ, Mary R. "'Impiety' and 'Atheism' in Euripides' Dramas". *Classical Quarterly* 39 (1989): 70-82.
- LOTMAN, Jurij. *The Structure of the Artistic Text*. Ann Arbor: University of Michigan, 2010.
- LUNGO, Andrea del. "Seuils, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette". *Littérature* 155 (2009): 98-111.
- MARTÍN, Francisco J. "Los prólogos del Quijote: la consagración de un género". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 13/1 (1993): 76-87.
- PORQUERAS MAYO, Alberto. *El prólogo como género literario*. Madrid: CSIC, 1957.
- RICHARDSON, Brian. "A Theory of Narrative Beginnings and the Beginnings of 'The Dead' and Molloy". *Narrative Beginnings. Theories and Practices*. Ed. Brian Richardson. Nebraska: University of Nebraska Press, 2008. 113-126.
- ROMÁN GUTIÉRREZ, María Isabel. "Un capítulo de historia de la novela en el siglo XVIII: la novela ilustrada de Pedro Montengón". *Philologia hispalensis* 4/1 (1989): 275-303.
- TODOROV, Tzvetan. *L'Esprit des Lumières*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2006.
- VERSINI, Laurent. *Le roman épistolaire*. Paris: PUF, 1979.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London / New York: Routledge, 2001.

Snezana Jovanovic

Asociación Serbia de Traductores Literarios / Universidad Complutense de Madrid

Madrid callejero y el callejero de Madrid: espacio urbano en el universo narrativo de Ayguals de Izco

Street life and street map of Madrid: the urban space in Ayguals de Izco's narrative universe

Recibido: 23.08.2018 / Aceptado: 05.11.2018

Resumen: En este trabajo nos proponemos analizar e ilustrar con ejemplos concretos la importancia del espacio urbano y su diseño en Ayguals de Izco, presentar su mirada literaria proyectada sobre las calles de Madrid y explorar el papel de la calle en la configuración de la ciudad imaginada. Nuestras observaciones se centran en su famosa trilogía (*María o la hija de un jornalero*, *Marquesa de Bellaflor o el niño de la Inclusa*, *Palacio de los crímenes o el pueblo y sus opresores*) y en otras tres novelas: *Pobres y ricos o la bruja de Madrid*, *Los pobres de Madrid* y *La justicia divina o el hijo del deshonor*.

Palabras clave: Ayguals de Izco, realidad urbana, espacio, calle, Madrid.

Abstract: In this paper we propose to analyze and illustrate with concrete examples the importance of urban space and its design in Ayguals de Izco, present its literary gaze projected on the streets of Madrid and explore the role of the street in the configuration of the imagined city. Our analysis is based on his on his famous trilogy (*María o la hija de un jornalero*, *La marquesa de Bellaflor o el niño de la Inclusa*, *El palacio de los crímenes o el pueblo y sus opresores*) and three other novels: *Pobres y ricos o la bruja de Madrid*, *Los pobres de Madrid* and *La justicia divina o el hijo del deshonor*.

Keywords: Ayguals de Izco, urban reality, space, street, Madrid.

Introducción

La visión de la ciudad y la representación del espacio adquieren en la narrativa de la época entre 1840 y 1869 valores hasta entonces impensables y paulatinamente dejan de ser solo el mero soporte de la acción y el escenario donde se desenvuelven los personajes¹. Refiriéndose a la novela decimonónica Zubiaurre destaca que el espacio forma una parte fundamental de la estructura narrativa, representa un elemento dinámico, estrechamente vinculado con los demás componentes del texto (2000: 20). Pero para tener relevancia el espacio necesita ser habitado, es decir “son las gentes quienes refuerzan el carácter del espacio, y este quien contribuye decisivamente a configurarles” (Gullón 1980: 55). El tema madrileño, sus tipos, sus costumbres, su arquitectura y geografía se convierten en un elemento caracterizador de esta producción. Y esa pretensión de reconstruir la metrópoli y su idiosincrasia más que en ningún otro escritor de la época se hace evidente en la obra del escritor vinarocense, lo que ha llevado a Sebold² a declarar que hay pocas novelas en las que habrá más Madrid (2007: 37), y a Benítez a considerar la posibilidad de incorporar a Ayguals de Izco a la nómina de escritores que difunden las bellezas de España pintoresca (1979: 142).

La topografía y la mención concreta de las calles es uno de los rasgos más importantes del realismo de Ayguals de Izco y el medio preferido para lograr la total sensación de realidad. Su manera de pintar la ciudad corresponde a su propósito de crear una novela que abarcaría la sociedad, la historia, la costumbre y la moral, una novela que sería la expresión directa y fiel de la realidad. Una de las estrategias narrativas de las que se vale para este propósito consiste en situar los acontecimientos y a los personajes en los escenarios reales y en un marco histórico contemporáneo. Las calles representan uno de sus escenarios predilectos por la posibilidad que le brindan de exponer una galería de tipos y costumbres madrileñas y españolas, además de ayudarle a formar la imagen de la ciudad imaginada en la mente de sus lectores, pero también le facilitan una vía de responder a las representaciones estereotipadas de los autores extranjeros con su visión de Madrid. Ayguals era consciente del atractivo que las descripciones de la capital podrían tener

¹ El espacio urbano en la novela de la época entre 1840 y 1869 a menudo sirve de recurso para analizar las relaciones sociales y se convierte en el personaje del texto. Las huellas de esta personificación del espacio Gullón (1983: 2) las encuentra ya en *La vida de Lazarillo de Tormes* (1554), en el episodio en el que se narra la convivencia de Lázaro con el escudero y en el que la casa que habitan se describe como espacio de miseria que contagia a sus habitantes. A mediados del siglo la personificación del espacio se lleva a cabo mediante las abundantes referencias topográficas y la pintura de los tipos y costumbres. Tal es el caso de las obras de Ayguals de Izco, Martínez Villergas (*Los misterios de Madrid*, 1844), Ramón de Navarrete (*Madrid y nuestro siglo*, 1845-1846), García Tejero (*El pilluelo de Madrid*, 1848) o Teodoro Guerrero (*Una historia del gran mundo*, 1851). Espacio urbano aparecerá como personaje y en las novelas posteriores; el ejemplo es la recreación de Oviedo como Vetusta en *La Regenta* de Clarín o Madrid en varias novelas de Pérez Galdós. Sobre el tema véase Francisco Estévez (2016), especialmente el capítulo “La ciudad como personaje”.

² La amplia visión del Madrid contemporáneo que Ayguals de Izco plasma en las páginas de sus novelas Sebold la compara con la de las mejores novelas de Galdós. A las novelas del escritor vinarocense le confiere el valor de los clásicos, modelos directos de los escritores realistas e insiste que la obra de Ayguals de Izco y los novelistas de su círculo deberían definirse como la novela realista entre 1840 y 1869 (2007: 14-17).

para los lectores de otras zonas de España, a los que descubría diferentes caras de Madrid, como delata el uso amplio e intenso que del paisaje urbano madrileño practica en toda su narrativa; por otro lado, estas imágenes de la capital permitían a los lectores que conocían la ciudad integrarse en el relato por identificación. Según el criterio de Benítez estas descripciones creaban sensación de realidad auténtica en el lector de entonces que aceptaba la vida de los personajes como reales porque se movían en un mundo concreto, de referencias conocidas (1979: 153).

La representación del espacio y las referencias topográficas no tienen la misma importancia en toda la obra del autor. La mayor presencia de Madrid se nota en *María la hija de un jornalero* y *La marquesa de Bellaflor*, mientras la menor, en *La bruja de Madrid*, donde aparte de la referencia en el título, un suceso madrileño, la historia de 2 de mayo, sirve como pretexto para desarrollar la trama casi totalmente folletinesca. Es también el caso de *Los pobres de Madrid* y *La Justicia divina*, con pocas o ningunas referencias históricas, los retratos físicos de la capital están casi completamente ausentes, aparecen algunas referencias y breves apuntes sobre ciertos espacios con el único fin de reforzar la impresión de verosimilitud.

Las calles capitalinas

Las novelas de Ayguals de Izco están pobladas de un sinnúmero de calles; hay menciones y testimonios de casi todas las calles conocidas, sin embargo, las céntricas son las que acaparan su atención, mientras apenas aparecen alusiones al entorno del extrarradio. Todas las calles se presentan con sus nombres reales, aunque algunos pueden resultar desconocidos a los lectores de hoy, debido a los cambios producidos sobre todo en las últimas décadas del siglo XIX. Ese es el destino de la calle Gorguera, actual Núñez de Arce; la calle de Cantarranas que se convirtió en la calle Lope de Vega; la famosa calle de casuchas miserables San Antón, ahora Augusto Figueroa; la calle del Lobo que es la calle Echegaray o la calle del Olivo que ahora lleva el nombre de Mesonero Romanos. Esta práctica no pasa desapercibida por Ayguals de Izco, la encuentra absurda e inútil, ya que la gente seguirá utilizando los nombres de siempre, a los que está acostumbrada. Por temor a que sus lectores no reconozcan la calle de Lope de Vega, se queda con su nombre antiguo Cantarranas.

Déjese el Ayuntamiento de pueriles innovaciones que jamás serán respetadas, mayormente cuando respiran inexactitud y torpeza, pues no entendemos por qué se le quiere dar a la calle de Cantarranas el nombre de Lope de Vega, cuando este famoso escritor vivió y murió en la casa número 15 de la calle de Francos, y es lo más gracioso que a la calle de Francos se le ha puesto el nombre de Cervantes cuya casa tenía la entrada por la de León. (Ayguals de Izco 1847-1848, vol. I: 633)

La única calle cuyo nombre parece fruto del imaginario del escritor es Sal si puedes, sin embargo esta “calle triste y angosta” en la que “hacíase de noche una hora antes de lo regular” (Ayguals de Izco 1850-1851, vol. I: 184) también es real y hoy lleva

nombre de Travesía de las Beatas. La mayoría de estas calles se menciona solo de pasada y su función es destacar la veracidad. El procedimiento más habitual en estos casos es hacer una breve mención sobre la ubicación de algún edificio de interés, de la casa o del sitio donde se encuentra algún personaje, sin descripciones largas y pormenorizadas. Utiliza este procedimiento para ubicar todos los sitios importantes, públicos o privados, diferentes instituciones estatales y culturales, varios sitios de ocio como bares y tabernas. En la carrera de San Jerónimo está la famosísima *Fontana de Oro*, el sitio preferido de Alcalá de Galiano, Benito Pérez Galdós y de los revolucionarios de la época; en la calle Gorguera, la fonda *Águila Negra*; la Inclusa estaba primero en la calle Preciados y luego fue trasladada a la calle Embajadores donde también está la fábrica de tabaco; la fábrica de cerveza se encuentra en la calle Lavapiés, la Imprenta nacional en la calle Carretas, y Café nuevo en la calle Alcalá. Con menos frecuencia proporciona la dirección exacta, el número de la calle o más detalles sobre la ubicación de cierta calle o casa.

Los desplazamientos de los personajes a menudo tienen la misma función de plasmar un itinerario urbano verosímil. El autor no describe el aspecto de las calles, sino haciendo la lista de las calles reales que transita un personaje ficticio dibuja un mapa de su itinerario. El recorrido de las calles en ocasiones le sirve para mostrar la desesperación de los personajes en algunos momentos de su vida. María abandona la casa de sus padres y deambula por las calles madrileñas con intención de buscar el puesto de doncella en alguna casa rica:

Cuando María abandonó la casa paterna, iba por las calles sumergida en profundas meditaciones, sin dirección, sin plan hasta que llegó maquinalmente a la Puerta de Sol, donde el bullicio y general alegría de la multitud, contrastaba acerbamente con el doloroso afán de aquella infeliz criatura. Arrollada por una turba de curiosos que se agolpaban en derredor de unos ciegos, vióse María obligada a seguir la dirección de los demás y quedó encerrada en el apiñado círculo que formaban. (Ayguals de Izco 1847, vol. I: 147)

Los personajes históricos también caminan por las calles madrileñas de Ayguals de Izco, desde Isabel II, Francisco de Asís de Borbón y María Cristina de Borbón, hasta el capitán general de Castilla Nueva José de Cantarac y Espartero. Resulta curiosa la descripción de la heroica entrada de Espartero a Madrid si sabemos que desde sus periódicos Ayguals de Izco le dirigía los más feroces ataques: “De pie en su carroza, con lágrimas en los ojos, y puesta una mano en leal corazón, saludaba el caudillo a la inmensa muchedumbre que poblaba todo el tránsito de la calle Alcalá, Puerta de sol. La calle Mayor, hasta la Plaza de la Constitución, en donde está la Casa Panadería” (Ayguals de Izco 1847-1848, vol. I: 256).

El escritor con mucha frecuencia elige la calle como punto central para intentar facilitar la integración del plano narrativo e histórico. Cumple esta función la descripción que nos proporciona en *La marquesa de Bellaflor* (vol. II: 403) del paso de la comitiva de María Cristina el día de su boda, el 11 de octubre de 1846. Sus elegantes carrozas

pasan por Arco de Palacio, calle de la Almudena, calle Mayor, Puerta de Sol, calle Alcalá, Prado, Paseo de Atocha hasta la Real Basílica de Nuestra señora de Atocha. En la misma novela (vol. I: 362-234) narra la insurrección de la milicia nacional en Madrid el 7 de octubre de 1841 y hace partícipe de este acontecimiento histórico a uno de sus protagonistas, el marqués de Bellaflor. El marqués se une a la sublevación hombro a hombro a un personaje histórico Juan Miguel de la Guardia, capitán de la milicia, representado como amigo de este personaje ficticio. De todas sus novelas, *El palacio de los crímenes* es sin lugar a duda la novela donde el plano histórico le importa mucho más que el narrativo. Aquí más que en ninguna otra, las calles de la capital son testigo y escenario de los dramáticos hechos históricos.

Barrios populares y barrios de las clases privilegiadas

Benítez pone de relieve que Ayguals de Izco dedica más tiempo a la descripción de los espacios interiores de palacios y casas de ricos que a “humildes moradas de pobres”, y considera que son fruto de la observación directa, ya que el escritor conocía personalmente el palacio de María Cristina (1979: 142). Igual de observador el escritor se muestra cuando se trata de espacios abiertos y calles, sin embargo, abundan las descripciones de las calles de los barrios populares y de la gente de mal vivir. Representando estos espacios no se conforma con breves bosquejos o menciones de la calle, los retrata con asombrosa profusión de detalles describiendo sus particularidades, sus moradores y sus costumbres, sus viviendas y tabernas, toma nota de la limpieza y estado de estas calles, de sus colores, sonidos y olores. Tal es el caso de la calle Rosario, prototipo de la pobreza y de la desgracia, una de las calles de los barrios considerados marginales más por la gente que lo habitan que geográficamente. Ahí en el número 3³ está ubicada la casa de María, la protagonista de la trilogía del escritor:

A espaldas del convento de san Francisco el Grande está la calle del Rosario, que, como todas las de los barrios extraviados, presenta un contraste singular con el bullicioso movimiento y animación que reinan siempre en los parajes céntricos de Madrid. La calle del Rosario no es sin embargo de las más solitarias y silenciosas, particularmente desde que se ha convertido en cuartel el convento de san Francisco. Hay inmediatamente á una fuentecilla, en un rincón de esta calle, un casucho muy antiguo, de bastante capacidad, que generalmente ha sido habitado por esas infelices á quienes al hambre obliga a prostituirse, porque no todas las mujeres están dotadas del suficiente heroísmo para resignarse á sufrir una existencia fatigosa, llena de privaciones y penalidades. (Ayguals de Izco 1847, vol. I: 17)

³ Sebold considera este detalle de la dirección callejera como una radical novedad que antes de Ayguals de Izco ha aparecido solo una vez en la literatura española en la obra *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín (2007: 42). El mismo detalle aparece en otra novela del escritor, *Los pobres de Madrid* (vol. I: 410), en la que uno de los personajes, Trifón, vive en una buhardilla en el número 20 de la calle Lavapiés.

La primera mención de esta calle le sirve al autor para uno de sus discursos ideológicos, la condena de la desigualdad existente entre la clase trabajadora y la élite rica. Denuncia la falta de trabajo, las condiciones inhumanas de los trabajadores, sobre todo de las mujeres de la fábrica de tabaco y sus salarios mezquinos. Por esta situación desesperada, la mujer tiene solo dos salidas: suicidio o prostitución, lo que en su parecer podría solucionarse si las clases dirigentes se ocuparan del problema. Ayguals de Izco nos proporciona datos sobre los transeúntes, sus vestidos, la época del año de más concurrencia. Aparte de las “manolas de rompe y rasga”, cruzan esta calle “los hombres de capa parda, gran patilla y sombrero calañés y bastantes viejas de esas que cubren sus pingajos con un grande y sucio mantón de estambre a cuadros verdes y encarnados” (1847, vol. I: 26). Es curioso que aunque el escritor en repetidas ocasiones en sus obras levanta la voz contra la imagen distorsionada y estereotipada y representaciones conflictivas de los españoles, aquí recurre a la idéntica imagen, tantas veces criticada: capa, patilla y calañés. El aspecto lúgubre de esta calle inmunda cambia con el buen tiempo:

En la primavera particularmente no deja de ser bulliciosa la calle del Rosario. Las vecinas salen á tomar el sol en medio de ella, y se peinan unas á otras, mientras las viejas se entretienen en murmurar del prójimo. Multitud de chiquillos, porque parece que los pobres son más fecundos, jugando en camiseta los que no andan en cueros, entre las gallinas de la tabernera, interrumpen el paso de los transeúntes. (1847, vol. I: 26-27)

En el barrio marginal de Maravillas está la calle Palma Alta “de más nombradía por la gente de trueno” (1847, vol. I: 116). Este “cenagal de la inmoralidad” no frecuenta el pueblo, sino populacho⁴: “los mozalbetes rateros, mozelas pervertidas, baratero, viejas inmorales, tahúres, mujeres adúlteras, rufianes, presidiarios, desertores, ladrones, asesinos y malhechores” (1847, vol. I: 116). Está llena de tabernas y casuchos de paredes ennegrecidas, balconcillos rotos y ventanas informes de vidriera carcomida. En esta calle encuentran cobijo para sus reuniones secretas los miembros de la asociación carlista el Ángel exterminador, especialmente odiada por el escritor democrático, en la taberna del tío Gazpacho, recién blanqueada, con el marco de la puerta de color amarillo y un letrero encima que demuestra la ignorancia y muy mal conocimiento de la ortografía de su dueño.

El escritor retrata de manera parecida la calle de San Antón, otra de las calles olvidadas de todo el mundo decente: larga, estrecha, mal empedrada, poblada con miserables casuchas, mal hechas y desiguales, de paredes negros del tiempo y suciedad. Sus habitantes no se distinguen mucho de la gente de otros barrios pobres, viven sus vidas en miseria terrible y sin ningún tipo de protección. Se repite la imagen de las mujeres andrajosas que se peinan o toman el sol y de los niños que juegan en la calle llena de lodo. Ayguals de Izco se

⁴ Ayguals repetidamente insiste en diferenciar el pueblo y populacho: “No confundiremos nunca a las clases pobres del pueblo, a las masas laboriosas, a los jornaleros honrados, a los artesanos virtuosos con la hez de turbas soeces y repugnantes, hijas de la holganza, de la prostitución y crimen” (Ayguals de Izco 1847, vol. I: 116).

vale de la descripción de esta calle para introducir el discurso sobre el estado de abandono de los barrios menesterosos, a la vez que la utiliza como pretexto para presentar toda una galería de seres del mundo bajo que se reúnen en la taberna de la tía Marciana: las mujeres de mal vivir, prostitutas, descalzas, en harapos, enfermas y de “rostro lívido y amarillento” y de hombres del mundo criminal, ex presidiarios y saltadores con inevitable navaja en la faja o el garrote. La representación de este mundo se escapa de los límites de la descripción costumbrista o del estilo periodístico que a menudo emplea para retratar los edificios públicos o privados que albergan ciertas calles. Benítez considera que por su pericia en la pintura de este mundo Ayguals de Izco parece un prenatalista (1979:198). El escritor no pierde ni el detalle de los olores de la calle San Antón, del “nauseabundo y fétido hedor” del lodoso barro de la calle que se extendía por todas las partes.

Y para que nada falte a los moradores de tan privilegiado sitio, empiezan desde las diez de la noche á embalsamar la atmósfera las odoríferas y nunca bien ponderadas *carretelas de Sabatini*, que tienen su gran corral en la calle de *Regueros*, sírveles de tránsito la de San Antón, y no paran en toda la noche de cruzarse esos que seguramente por burla se llaman *carros de la limpieza*, cuando no hay cosa más fétida en todo Madrid que los tales factones. (Ayguals de Izco 1847, vol. II: 39. Cursivas del autor)

Al parecer, las carretelas de Sabatini no recorrían solo las calles de los barrios bajos de gente pobre, abandonada y olvidada. Esos “tilburíes odoríficos” circulaban por toda la ciudad, aunque por las calles céntricas más tarde, “a cosa de media noche como las brujas”, justo cuando los elegantes volvían de las tertulias y espectáculos públicos a sus casas. Caminaban de prisa, intentando tapar la boca y la nariz con un pañuelo para no respirar “ciertos perfumes, que se parecen muy poco a las esencias de rosa y de jazmín” (1847, vol.I: 13). De nuevo, el escritor aprovecha la oportunidad de criticar esta “vitu-perable costumbre” de Madrid y las autoridades competentes por no mostrar voluntad de resolver este problema que se podría por lo menos paliar retardando la hora de hacer acopios. En una nota al final de la página informa a los lectores que su crítica ha surgido efecto porque la autoridad competente ha dispuesto que se haga una importante mejora: la construcción de las cloacas en la calle.

Las clases privilegiadas habitan y frecuentan otros barrios. En la elegante y céntrica calle del Carmen, conocida por sus tiendas lujosas y almacenes de moda, la gente disfruta de un “ambiente deliciosísimo” y olores mucho más agradables:

Inmenso número de macetas de albahaca que se llevan allí para vender, embalsaman el aire, y este aroma, unido al bullicio y alegría de las gentes, a las buenas vistas que ofrecen las beldades de Madrid, a la elegancia de sus lujosos trajes y otros atractivos, forman el imán irresistible de esa juventud atolondrada que sabe fascinar a las buenas mamás en beneficio y consuelo de sus hijas, y cae siempre como fatal meteoro sobre la cabeza de algunos pobres maridos. (1847, vol. I: 37)

Una vez al año, el 16 de julio, el día de la fiesta de la Virgen del Carmen, esta calle está abierta para todo el mundo, la gente acude para comprar, vender, para mirar y entretenerse o pasear. Los vendedores callejeros entre la gran variedad de artículos que ofrecen no se olvidan de los productos para los niños: “juguetes de plomo, muñecos, perritos, caballos de cartón, guitarras, violines, atabales, pitos, angelitos de yeso y santos de barro” (1847, vol. I: 37). La pobre María, protagonista de la famosa trilogía, se dirige a esta calle con la esperanza de encontrar entre la multitud de gente y bullicio general a algún interesado en comprar su canario, para socorrer de esta manera a su familia. La calle del Carmen será el lugar de encuentro fortuito con el hombre que más tarde será su marido, el marqués de Bellaflor.

La calle comercial por excelencia es la calle de Toledo, un verdadero mercado con sus zapaterías, hojalaterías y otras tiendas más variadas. Entre la muchedumbre hay mucha gente de provincia. Algunos vienen a vender, otros a comprar y hay algunos, como son los valencianos, que se buscan la vida intercambiando la estera y diferentes tipos de cacharros por otros productos que les hacen falta: horchata de chufas y melones. Está lleno de los vendedores ambulantes de todo el país que vienen ofreciendo lo mejor de su zona, los melocotones de Aragón, el vino de Valdepeñas o jumentos de la Mancha, y sigue la enumeración, una descripción de rasgos costumbristas:

Por ella aparecen el macareno hijo de la tierra de María Zantísima con la rica aceituna sevillana; el indomable carromato catalán con su excitante salchichón de Vich; el extremeño con sus picantes chorizos, que tan ricamente condimentan la sabrosa y nunca bien ponderada olla nacional, y enardecen la sangre de los descendientes de Antártico; el cartaginés y el murciano con sus carros atestados de naranjas y granadas, como deseosos de templar con ellas los efectos del comestible anterior; el hijo de Pelayo con su enorme calzado á guisa de *Judío errante*, que aunque no entra por la puerta de Toledo, sino por la de Segovia ó Portillo de San Vicente, se enseñoa de todas las calles de Madrid con su cuba de horchata de ranas, ejerciendo sus sansónicos bríos y luciendo su dulcísimo dialecto en la cuna de los Vargas y de los Cisneros. (1847, vol. I: 405)

La mayor animación reina delante del parador de Cádiz y de la taberna del tío Berinche, los locales que Ayguals elige destacar entre multitud de tabernas y posadas. Ahí están los madrileños del barrio, extranjeros de visita, gente que busca respiro, una asombrosa variedad de trajes, dialectos y lenguas. Todo lo auténticamente español, todas las provincias de la nación aquí están representadas “mejor que en el congreso de los padres de la patria” (1847, vol. II: 345). A la popularidad de esta calle contribuye mucho y la cercanía del famoso Rastro donde se vende la ropa vieja y cualquier tipo de trastos inútiles “desde la espada del rey Wamba y el dedal de Clitemnestra hasta el cetro de Montemolín, desde la lanza de don Quijote hasta los espolines de don Carlos y los algodones del tintero de don Jaime Balnes” (1847, vol. I: 407).

Aunque la calle Toledo era el mercado más grande e importante de Madrid, la venta no era el privilegio exclusivo de esta calle. Por las calles de Madrid transitaban los hombres y mujeres vendiendo fósforos o comida. Algunos como la señora Pepa preparaban la comida, la colocaban en una mesa delante de su casa y la vendían a los transeúntes. Entre sus manjares están: pan, vino, bacalao frito, tortilla, sardinas asadas, aceitunas, cebolletas, pasas, chorizo extremeño y guindillas. Todo lo vende “baratito”, por eso no le faltan compradores, la mayoría de ellos las lavanderas y “los gallegos que conducen la ropa” (Ayguals de Izco 1857: 412).

Ayguals de Izco nos deja el testimonio de los mercadillos del mes de septiembre, durante las ferias, cuando los “cortesanos y capitalistas” vuelven a la ciudad de sus granjas a las afueras o de los baños y cuando todo Madrid se convierte en un “inmenso zacatín”. En los puestos callejeros se vende de todo, “trastos viejos, apolillados libros y guiñapos mugrientos”, mientras los artículos de valor se exponen para la venta en las calles de más renombre. El punto privilegiado era la calle Alcalá que alberga edificios importantes como son el palacio de Buena Vista, el Gabinete de Historia nacional y el famoso *Café Nuevo*. Durante los quince días cuanto duraba la feria la calle se convertía en una de las calles más concurridas, donde uno puede encontrar “desde los cachivaches de plomo con que el manso papa enjuga el llanto del inocente hijo de su mujer, hasta el rico mantón que amenaza la bolsa del obsequioso chichisbeo, desde la desabrida nispola, hasta el succulento melocotón de Aragón” (Ayguals de Izco 1847-1848, vol. II: 108). A la animación de esta calle contribuye la exposición callejera de pinturas de los artistas contemporáneos que suele visitar todo Madrid. Gran cantidad de gente acude a la calle Alcalá para comprar, para ver y ser visto, pasear al aire libre, lucir sus mejores galas y criticar. Además de los días de feria, esta calle se ponía muy animada todos los lunes sobre las tres de la tarde cuando una inmensa muchedumbre de todas las partes de Madrid y de todas las capas sociales se dirigía a la Plaza de toros entre tráfico, ajeteo y griterío de los vendedores ofreciendo sus productos: agua, naranjas, abanicos, tostados y bollos, “ruido de las campanillas y chasquidos de los látigos”. (Ayguals de Izco 1847, vol. I: 250)

Ayguals de Izco siente la predilección especial por presentar los espacios abiertos de sociabilidad, pintar la alegría y el bullicio que reinaban en las calles capitalinas en los días festivos en los que participaba todo el pueblo de Madrid, disfrutando de bailes, cantos, comida y bebida, cuando “confundíase el frac con la chaqueta, el chal con la mantilla de manola, no había distinciones de sexo ni edades” (1847, vol. I: 236). Lo que le interesa es destacar la diversidad, el carácter igualador y democrático de las fiestas, pero no hay que obviar que a menudo aprovecha estas imágenes y descripciones para recalcar una vez más el carácter honrado de los trabajadores y otros grupos de origen humilde.

Caminando, en coche o en caballo

Por las calles se va caminando en coche o a caballo para distraerse o desplazarse a un lugar concreto. Costumbre de pasear es el pasatiempo preferido de todos los madrileños, son innumerables las situaciones en las que algún personaje sale a pasear por motivos muy diversos, en coche o a pie. Las reglas de buen tono regulan la hora de paseo,

es “a la caída de la tarde”, pero en los días de verano al paseo se suele salir más tarde, incluso por la noche. El paseo forma parte de la rutina diaria del Marquesito de Bellaflor y su padre: “Comían a las dos, dormían una ligera siesta, y a la caída de la tarde solían dar juntos un paseo” (1847, vol. II: 101). Además de ser una forma de divertirse, pasear tiene efectos beneficiosos para la salud, los burgueses que no realizaban los trabajos físicamente duros, necesitaban el paseo para fortalecer sus delicados nervios, disfrutar del aire fresco o a veces para librarse del “efecto del ponche” (Ayguales de Izco 1847-1848, vol. I: 41).

Caminar en la capital no es siempre una tarea fácil; recorrer grandes distancias es agotador, además el mal estado de algunas calles madrileñas y sus pavimentos rotos dificultan aún más el movimiento de los transeúntes: “Y tal era la fatiga adquirida por las lenguas horas de marcha sobre el embaldosado de la Metrópoli, capaz en muchas calles escéntricas de hacer nacer callos en los pies del Convidado de piedra, si se le antojara pasar por ellas para visitar a los Tenorios de nuestros días” (Ayguales de Izco 1859, vol. I: 322). Ni las calles alrededor de Sol están en un estado mucho mejor. Trifón, también llamado Rumboso, va por las calles con un hachón en la mano, para no caerse porque “hay en la Puerta de Sol tantos escombros” y un cencerro, “para hacernos abrir paso entre la multitud” (Ayguales de Izco 1857: 336). Con el mal tiempo la única manera de desplazarse por las calles es en coche, pero ese medio de transporte no está a disposición de todo el mundo. Pasar por la abandonada y descuidada calle de San Antón en los días de lluvia se convierte en todo un reto: “Ninguna calle lleva el nombre más adecuado que la de San Antón, pues en ella puede el marranillo refocilarse y engordar en el lodo, particularmente en pos de lluvias que convierten el piso en asqueroso cenagal” (Ayguales de Izco 1847, vol. II: 42).

Ayguales de Izco se muestra siempre atento a los cambios observables en las calles de Madrid porque afectan a todos sus habitantes, para mejor o para peor. Los cambios estéticos son muy importantes, ya que la capital representa a todo el país, además, con esos cambios se proporciona trabajo para las clases menesterosas. Aparte de las críticas, en sus novelas hay testimonios de numerosas reformas que se han hecho en la ciudad; como buen cronista de la vida de la gran urbe madrileña detecta estos cambios, los analiza y presenta a sus lectores, los aprueba o critica y propone mejoras. Encuentra muy loable que las calles céntricas cada día están más hermosas, que se ensanchan las aceras o se quitan los obstáculos en forma de rejas que dificultan el desplazamiento de la gente, nota el esfuerzo que se hace para recomponer los pavimentos rotos y las iniciativas de plantar árboles para que el paseo por las calles sea más agradable.

En cuanto a los coches, las calles madrileñas del XIX son un escaparate de coches y de mucho tráfico de alquiler en los alrededores de la Puerta del Sol y parque del Buen Retiro. Ayguales de Izco nos deja un testimonio de la gran variedad de los medios de transporte que circulan por las calles madrileñas:

calesines de las sandungueras manolas, los tilburís de los elegantes, las berlinas de los aristócratas, los briosos corceles de gallardos jinetes, y los enjaezados jacos de

salerosos chulos. Cruzábanse con todos estos carruajes y caballerías los coche simones que habían dejado ya en los tendidos a la gente *crua* que los había *arquillao*, e iban en busca de nuevos inquilinos. (1847, vol. I: 249)

El mencionado coche simón representaba un nuevo concepto de carruaje de alquiler que se convertirá en uno de los coches más castizos que ha tenido la historia de la circulación en Madrid. Este vehículo se popularizó tanto entre la población madrileña que cualquier carruaje de alquiler fue llamado simón. Ayguals de Izco lo introduce en su mundo novelesco mediante el personaje de don Bonifacio Colón. Don Bonifacio después del lance de honor del que no salió victorioso, pagó el alquiler del simón para llevar a casa a todos los involucrados en este duelo (Ayguals de Izco 1847-1848, vol. I: 106). También nos informa del cambio de nombre de esos coches en ómnibus.

Los aristócratas tienen su propia berlina, cuando les apetece salir, los lacayos se encargan de prepararlas y de conducir las. Nuevos ricos como la marquesa Turbias-aguas demuestran la falta de buen gusto eligiendo un carruaje llamativo: “Este airoso carruaje de color lila con ruedas blancas y ribetes azules, apareció por la calle Alcalá” (Ayguals de Izco 1847, vol. I: 192). El escritor censura que con tanta variedad de carruajes que hay en España se importen los landós de París y Londres y sin pagar los derechos a los que están obligados por los aranceles de la Aduana. Le amarga que las leyes en su país se apliquen solo a las clases proletarias, a los que tienen poco o nada, mientras los verdaderos culpables se quedan impunes. Estas posturas las apoya citando los artículos de los periódicos *El Español* y *El Castellano*.

Los peligros de la calle

En las calles madrileñas de la época reinaba descontrol, sobre todo en las calles céntricas y las que se comunicaban con la Puerta de Sol: por el suelo desnivelado y mal empedrado, entre basura y escombros en ciertos tramos, pasaba multitud de coches, caballos, gente, niños, vendedores ambulantes y los accidentes ocurrían casi a diario. Ayguals de Izco transmite este ambiente; recurre a su habitual procedimiento, abre el capítulo XIII “Madrid en el campo” con una descripción callejera para introducir un suceso, concretamente el atropello de uno de los personajes importantes para la trama novelesca, la madre de la protagonista María, lo que luego le sirve de pretexto para introducir la crítica y protesta contra los excesos de velocidad:

La elegante carretela de la marquesa Turbias-aguas bajaba al trote de dos briosas yeguas normandas por la calle Montera, y como estuviesen obstruidas las de Carretas y Concepción Jerónima que son el tránsito para la de Toledo, con el paso de tropas de la guarnición que habían tenido revista, dirigióse la berlina a la calle de la Paz, pasó rápidamente por la plazuela de la Leña, y al atravesar la de Santa Cruz para tomar la calle Imperial, aconteció uno de esos lamentables sucesos tan repetidos en Madrid. (1847, vol. I.: 233)

Conducir el coche para el escritor vinarocense es un lujo pero también un mal necesario, de ahí que no alega su prohibición. Pero sí exige la existencia de verdadera policía que se ocuparía de controlar el comportamiento de los cocheros, les obligaría a disminuir la velocidad y respetar a esa masa de pueblo que se mueve por las calles caminando, en una palabra, protegerles.

Otro gran problema del que da cuenta Ayguals de Izco en sus novelas es la presencia de los mendigos en las calles de la capital. Persiguen a la gente y de día y de noche: “¡Imposible parece que esto suceda en la capital de la Monarquía!” —exclama el marqués de Bellaflor hablando con los padres de María (Ayguals de Izco 1847-1848, vol. II: 118). Velando como siempre por los intereses del hombre pequeño, el escritor no entiende tanto desinterés por parte de las autoridades. El funcionamiento y financiación de los asilos de beneficencia tienen que ser el deber del gobierno. La solución de Ayguals es abrir la puerta de los asilos a los mendigos y “moralizarlos con trabajo y educación” (1847-1848, vol. II: 122). El mismo discurso en el que condena la mendicidad incluirá más tarde en su novela *Pobres de Madrid* (1856: 54). El dualismo moral de Ayguals de Izco se evidencia y en el tratamiento del tema de los mendigos; también entre ellos distingue buenos y malos: mendigos decentes, víctimas de la circunstancias, intentan conseguir medios para sobrevivir recorriendo las calles de la ciudad; lo que para algunos es pura diversión, una manera de entretenerse o matar tiempo, para otros es la única manera de conseguir medios para sobrevivir. Pobre y orgullosa “Bruja” Inés, cuyo aspecto desgredado y la cara deformada provoca miedo y desdén de la gente, va por las calles adivinando el futuro a la gente, pero tuvo que abandonar este oficio porque acabó apedreada (Ayguals de Izco 1850-1851, vol. II: 319). Ayguals presenta la mendicidad como un gran problema social y una cara fea de la capital, pero se muestra compasivo con los mendigos; la connotación de los mendigos como seres vagos, criminales e improductivos está reservada para los mendigos falsos, gente perezosa y viciosa que se aprovechan de la buena voluntad de las personas decentes.

El interés por la presentación de la capital madrileña, sus espacios, sus habitantes y sus costumbres no es característica exclusiva de Ayguals de Izco. Antes de publicarse la primera parte de su novela *María o la hija de un jornalero* había adquirido gran popularidad la colección *Los Españoles pintados por si mismos* (1843-1844) con sus estampas de la vida de la ciudad, la obra colectiva que marca, según el criterio de Romero Tobar, la pauta de este uso literario (1972: 424). Edward Baker confiere a Mesonero el papel del iniciador de una genealogía de textos que escriben Madrid antes de la aparición de la novela realista (1991: 56). Sin embargo en Mesonero, al que a veces también acude Ayguals de Izco⁵, se representa una clase y la ciudad comercial mientras el otro insiste en representar Madrid completo, tanto la topografía de la capital como la vida de todos sus habitantes indistintamente de su condición social. Precisamente en este deseo de presentar una visión total de la ciudad y, como pone de relieve Benítez, de considerar la realidad contemporánea española como materia novelable (1979: 195), reside la origi-

⁵ Según Romero Tobar la fuente de información más utilizada y citada por Ayguals de Izco en sus novelas es *El manual de Madrid* de Mesonero Romanos (1972: 430).

alidad del escritor vinarocense. Su manera de presentar la realidad corresponde con su idea de la novela y con los propósitos que tiene creándola, esto es, pronunciar siempre la verdad, representar tanto las facetas positivas como las negativas de la sociedad para contribuir al triunfo de moralidad y progreso, cultivar un estilo sencillo pero no populachero o en sus palabras: “escribimos para que nos entienda todo el mundo” (1855, vol. II: 752), escribir con el fin de provocar una reacción del público, porque el mayor triunfo del escritor es “conmover a los demás excitando las pasiones” (1855. vol. II: 757).

Bibliografía

- AYGUALS DE IZCO, Wenceslao. *María la hija de un jornalero. Historia-novela original*. Madrid: Imprenta de Wenceslao Ayguals de Izco, 1847.
- . *La marquesa de Bellaflor o el niño de la Inclusa. Historia-novela original*. Madrid: Imprenta de Wenceslao Ayguals de Izco, 1847-1848.
- . *Pobres y ricos o la bruja de Madrid. Novela de costumbres sociales*. Madrid: Imprenta de Wenceslao Ayguals de Izco, 1850-1851.
- . *El palacio de los crímenes o El pueblo y sus opresores*. Madrid: Imprenta Ayguals de Izco Hermanos de Izco, 1855.
- . *Los pobres de Madrid. Novela popular*. Madrid: Imprenta de Ayguals de Izco Hermanos, 1857.
- . *La Justicia divina o El hijo del deshonor: novela original española*. Madrid: Imprenta de Wenceslao Ayguals de Izco Hermanos, 1859.
- BAKER, Edward. *Materiales para escribir Madrid. Literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós*. Madrid: Siglo XXI, 1991.
- BENÍTEZ, Rubén. *Ideología del folletín español: W. Ayguals de Izco (1801-1873)*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1979.
- BURGUERA NADAL, María Luisa. *Wenceslao Ayguals de Izco. Análisis de “Pobres y ricos o La bruja de Madrid”*. Vinaroz: Antinea, 1998.
- ESTÉVEZ, Francisco. “La ciudad como personaje”. *Galdós en sus textos: asedios críticos para una hermenéutica*. Valladolid: Universitat Castellae / Siglo diecinueve, 2016. 99-105.
- FERRAZ MARTÍNEZ, Antonio. “Wenceslao Ayguals de Izco y la Historia-Novela”. *La novela histórica contemporánea del siglo XIX anterior a Galdós*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1995. 403-650.
- FROST, Daniel. *Cultivating Madrid. Public Space and Middle Class Culture in the Spanish Capital 1833-1890*. Lewisburg: Bucknell Press, 2008.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. “El pintoresco mundo de la calle o las costumbres del día de aleluyas”. *Anales de literatura española. Literatura y espacio urbano* 24 (2012): 11-29.

- GULLÓN, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Bosch, 1980.
- . "Espacio y espacialidad". *Colección Artículos*. Madrid: Fundación Juan March, 1983.
- HAIDT, Rebecca. "Visibly Modern Madrid: Mesonero, Visual Culture, and the Apparatus of Urban reform". *Visualizing Spanish Modernity*. Ed. Susan Larson y Eva Woods. New York: Berg, 2005. 24-45.
- LABANYI, Jo. "Being there: The Documentary Impulse from Ayguals de Izco to Galdós". *Studies in Honor of Vernon Chamberlin*. Ed. Mark A. Harpring. Newark: Juan de la Cuesta, 2011. 95-109.
- ROMERO TOBAR, Leonardo. "Notas sobre la visión de Madrid en la novela postromántica". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 8 (1972): 419-437.
- SEBOLD, Russell P. *En el principio del movimiento realista. Credo y novelística de Ayguals de Izco*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.
- ZAVALA, Iris M. "Socialismo y literatura: Ayguals de Izco y la novela española". *Revista de Occidente* 80 (1969): 167-188.
- ZUBIAURRE, María Teresa. *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Moisés Moreno Fernández

Universidad de Novi Sad

El papel de la fotografía en el cuento hispanoamericano: análisis de “El infierno tan temido” y “Apocalipsis en Solentiname”

The role of photography in the Spanish American short story: analysis of “El infierno tan temido” and “Apocalipsis en Solentiname”

Recibido: 03.10.2018 / Aceptado: 12.12.2018

Resumen: El artículo intenta analizar la influencia de la fotografía en la obra literaria de dos de los más conocidos y relevantes escritores hispanoamericanos de todos los tiempos. Juan Carlos Onetti y Julio Cortázar incluyeron en sus cuentos la fotografía como una técnica esencial para lograr una narrativa compleja y argumentos sofisticados. Dieron una sólida contribución en el campo literario porque hicieron uso de la fotografía para obtener reflexiones filosóficas. Ambos escritores, a través de esta técnica, no solo se preocuparon por describir la situación

Abstract: This paper tries to analyze the influence of photography in the literary work of two of the best known and more significant Latin American writers of all time. Juan Carlos Onetti and Julio Cortázar included in their short stories the photography as an essential technique to accomplish a complex narrative and sophisticated plots. They gave a solid contribution in the literary field because they made use of photography to obtain philosophical reflections. Both writers, by this technique, not only were concerned about the social situation in Latin

social de América Latina y sus conflictos internos, sino que también intentaron explorar los límites de la maldad y la crueldad del ser humano.

America and their internal conflicts, but they also tried to explore the limits of wickedness and harshness of human being.

Palabras clave: Fotografía, Literatura hispanoamericana, cuentos, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar

Keywords: Photography, Latin American literature, short stories, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar

¿Qué es la fotografía?

El desarrollo de la técnica fotográfica ha conformado decisivamente el cauce de otros saberes prácticos y artísticos. En concreto, la literatura ha recibido una enorme influencia de la fotografía desde la aparición del daguerrotipo como primer procedimiento fotográfico, que se presentó “en Francia el 7 de enero de 1839” (Félix Martos 2005: 10). Desde ese momento, las relaciones entre la fotografía y la literatura han estado estrechamente presentes a lo largo de las obras literarias del siglo XX, hasta el punto en que se han ido intensificando de manera notoria hasta nuestros días, debido, entre otros factores, a la relevancia del culto por la imagen en nuestras sociedades presentes. Como es sabido, la literatura hispanoamericana ha ido aportando textos literarios a la historia de la literatura universal en los que la fotografía es el motor de las acciones, los argumentos y la transmisión de ideas. Para ejemplificar estas relaciones, en el presente artículo se tendrán en cuenta dos cuentos hispanoamericanos; Juan Carlos Onetti, en su cuento “El infierno tan temido”, y Julio Cortázar, en “Apocalipsis en Solentiname”, son capaces de exprimir magistralmente el recurso fotográfico para dar rienda suelta a la creatividad literaria.

Para entender cuáles son las relaciones existentes entre la fotografía y la literatura como saberes delimitados por el arte, es conveniente referirse a la precisión de sus definiciones. ¿Qué se puede entender por fotografía y qué función tiene la técnica fotográfica en el conjunto de las artes plásticas? No hay que olvidar que la fotografía es un recurso reciente en la historia de las artes, a pesar de que el tratamiento de la imagen ha prevalecido en el curso de las civilizaciones:

La fotografía es un fenómeno nuevo en la historia, un acontecimiento tecnológico del siglo XIX. Su nacimiento se hace posible en virtud del desarrollo de las investigaciones en física, química, óptica y geometría. Por primera vez en la historia, se pudo fijar en un plano una imagen circunstanciada, situada en un momento del espacio y del tiempo: “detener el movimiento”; alcanzar lo que con las representaciones pictóricas se había venido haciendo de manera artesanal y laboriosa, desde la época de las cavernas. De hecho, las imágenes nacen con el Hombre de Cromagnon, no las hay aún, según parece, con los Neandertales. Los hombres de Altamira fijaban en el cielo de las cavernas las figuras de los animales que cazaban,

en pleno movimiento, hacían reproducciones en negativo de sus propias manos, etc. (Huerga 2007: 10)

Desde la aparición de la filosofía en la Grecia Antigua, la reflexión por la imagen ha gozado de un puesto privilegiado en los sistemas de pensamiento tradicionales de la civilización grecolatina. Sin embargo, la aparición de los primeros laboratorios y cámaras, así como la instauración del daguerrotipo a mediados del siglo XIX, provocó que la reflexión filosófica por la imagen tuviera que incorporar irremediablemente la concepción técnica y la manipulación de aparatos y elementos materiales que la conformaban. Para delimitar la propia definición de fotografía, habrá que decir que es denominada como el “arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas en superficies adecuadas las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura” (Fatás y Borrás 2003: 151). Es el arte o habilidad para producir imágenes permanentes de objetos sobre superficies sensibles. Sería posible, no obstante, definir la fotografía en términos técnicos y materiales aún más concretos, siendo considerada como una práctica en la que intervienen componentes como la cámara, la luz, los materiales fotosensibles y toda una elaboración operatoria centrada en el procesamiento y manipulación de laboratorio. La combinación de todos estos elementos nos daría como resultado la instantánea fotográfica. ¿Sería posible, pues, reducir la fotografía a su condición técnica? Evidentemente, la fotografía es concebida, ante todo, como una técnica que está ligada al avance tecnológico, pero también a los saberes sujetos a ser interpretados estéticamente, lo que le ha conferido un poder extraordinario de comunicación visual y de transmisión de ideas. La fotografía es, pues, el conjunto de técnicas que posibilitan la captación de una imagen en unas coordenadas espacio-temporales determinadas, cuyos fines e interpretaciones son múltiples y en ocasiones enfrentados entre sí; en este sentido, la interpretación de la fotografía puede ser tratada desde puntos de vista heterogéneos, como la ontología, la estética, la sociología, la política, la religión, la publicidad, etc. En el caso de la literatura, la fotografía ha cumplido un papel fundamental desde la segunda mitad del siglo XIX en el desarrollo de los textos narrativos:

La fotografía supuso un cambio profundo en la manera de ver e interpretar el mundo, encarnando, mucho más que el cine, los valores de la modernidad a finales del siglo XIX. Tiene lugar una transformación radical de la mirada incidiendo en la ambigüedad de una imagen real cargada de artificio. La imagen se convierte no sólo en argumento para literatura, sino que incide directamente en la aparición de géneros inéditos hasta entonces como el poema en prosa, la fragmentación del discurso literario o el desarrollo de la visión subjetiva en el entramado narrativo. (Ansón 2010: 278)

Ahora bien, ¿es la fotografía el resultado operatorio desconexo de la realidad o, por el contrario, pertenece a ella misma, moldeándola e incluso incidiendo en ella de manera decisiva? Podría argumentarse, con razón, que la fotografía es una imagen que capta la

realidad a modo representativo, sin perjuicio de considerar que tal imagen pueda tener influencia en la realidad. Parece obvio que no podría reducirse la fotografía ni a su condición técnica ni a su condición de imagen, en tanto que la fotografía no solo se emplea para eternizar el momento, sino que “lo interesante de la fotografía, en este sentido, no viene tanto del hecho de ‘congelar’ el instante, sino de hacerlo a escala no metafísica” (Huerga 2007: 10), es decir, a escala manipulable y tangible. Las relaciones entre la fotografía y la realidad son profundamente reveladoras:

Esas imágenes son capaces de usurpar la realidad porque ante todo una fotografía no es sólo una imagen, (en el sentido en que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria. Si bien un cuadro, aunque cumpla con las pautas fotográficas de semejanza, nunca es más que el enunciado de una interpretación, una fotografía nunca es menos que el registro de una emanación (ondas de luz reflejadas por objetos), un vestigio material del tema imposible para todo cuadro. (Sontag 2006: 216)

Además de estas consideraciones, la fotografía tiene, obviamente, connotaciones artísticas, de tal forma que la misma técnica desborda su propio campo de operaciones y exige, necesariamente, ser interpretada desde diversas categorías. Se admite que la fotografía puede no tener ningún transfondo parcial, concibiéndose como “el arte por el arte”, alejándose de la función documental, ya que “arte y documento son dos valores inherentes a la fotografía, y sólo quien la contempla realiza una separación temporal en función de su interés” (Sánchez Vigil 2001: 256). Es sumamente complejo discernir el objeto de la fotografía de su contexto histórico, social y cultural; por tanto, la fotografía puede responder a intereses externos, puramente ideológicos, como puedan ser campañas publicitarias, propaganda ideológica, políticas de concienciación social, etc. La vertiente utilitarista de la fotografía no daría la espalda a las pretensiones estéticas, de tal forma que estética e ideología pasarían a ser dos caras de una misma moneda. A pesar de estas dos vertientes co-determinadas de su interpretación, a saber, la puramente estética y la ideológica o utilitarista, es posible otorgarle a la fotografía una definición más general que refleje cómo ella misma desborda los campos categoriales delimitados del conjunto del saber. La fotografía es, con todo ello, el resultado de un procedimiento técnico que da una imagen, la cual representa con mayor o menor precisión la realidad, en función de sus interpretaciones intencionales que de ella se desprendan; la fotografía como representación de la realidad está influenciada no solo por su manipulación o parcialidad artística e ideológica, sino también por el grado de verosimilitud y credibilidad que tiene para reproducir o imitar la realidad objetiva.

Definición de la literatura frente a la fotografía

¿En qué sentido es posible definir a la literatura en contraposición al arte fotográfico y qué posición se le debe otorgar en el conjunto del saber? Como es bien sabido,

la literatura no puede definirse en sentido unívoco, puesto que hay muchas maneras de entender y ejercer la literatura¹, así como ella misma está vinculada, en algunos casos de forma indisociable, a otras prácticas y saberes, como el periodismo, la historia, la música, el ensayo, etc. Sin embargo, es necesario otorgarle un campo preciso de conceptos sobre los que opera y se desenvuelve. En contra de lo que pueda pensarse en determinados ámbitos de la teoría literaria, donde no se atreven a dar una definición precisa para delimitar el objeto de estudio de la literatura, entendiendo por literatura “lo que cada uno entiende por tal” (Hess, Siebenmann, Frauenrath y Stegmann 1995: 157), en este trabajo se intentará precisar dicho término. La literatura, desde los presupuestos que se manejan en este artículo, no es el simple contenido subjetivo de ocurrencias irracionales o fantásticas; la literatura, más bien, exige ser interpretada desde la razón y el fundamento, desde la crítica literaria armada con sólidos instrumentos objetivos. La literatura crítica y racional no es, tampoco, la mera reproducción textual, sino que necesita de unos parámetros sólidos sobre los que fundamentarse. Con todo ello, la literatura es “una construcción humana que existe real, formal y materialmente” (Maestro 2014: 62) en la que se desenvuelve como una ontología “en la que se objetivan valores estéticos” (Maestro 2014: 63) con un argumento lógico “en cuya materialidad se objetivan formalmente Ideas y Conceptos” (Maestro 2014: 63). La literatura no la escriben los dioses ni seres atemporales, sino autores circunscritos en un contexto histórico y social; la literatura tampoco puede dejar de tener verosimilitud con la realidad y sus textos deben amoldarse a una representación lógica de esa realidad. El estudio de la poética le confiere a la literatura una serie de rasgos distintivos, que Aristóteles ya detalló en su *Poética*:

La Poética es para Aristóteles una facultad complementaria del conocimiento filosófico. La poesía supone la posibilidad que el hombre tiene de duplicar la realidad, creando a través de la imitación o mimesis un mundo ficcional que él mismo estructura y gobierna. El principio de verdad, que regula la experiencia de los acontecimientos históricos y reales, restringe enormemente las posibilidades humanas de previsión ética e imaginativa. Mediante la invención poética, regida por las convenciones de la verosimilitud, el hombre amplía y enriquece definitivamente su experiencia”. (García Berrio 1989: 17)

Ahora bien, ¿qué aspectos tienen en común la fotografía y la literatura, considerando que utilizan medios técnicos tan dispares? La fotografía y la literatura son calificadas como expresiones artísticas sujetas a ser interpretadas de forma estética, aunque los estímulos que causan en los receptores sean contrapuestos. En efecto, tales estímulos, sensaciones y sentimientos generados en el receptor necesitan, en todo caso, ser completados con una valoración estética, bien se esté tratando con una imagen, o bien con un texto compuesto de palabras. Otro de los puntos en común entre la técnica fotográfica y

¹ Aunque entendemos el sentido de la literatura desde diversas acepciones y reconocemos la problemática de sus límites, es necesario criticar una de las máximas del pensamiento postmoderno, que reduce la literatura a la mera reproducción textual, incluso llegando a postulados extremos, afirmando que ‘todo texto es literatura’.

la literaria es que ambas artes son transmisoras de mensajes e ideas, por lo que se necesita una reflexión de segundo grado, una reflexión filosófica, para que puedan ser interpretadas. Tanto la fotografía como la literatura ponen en relación al autor con el mundo, y este paso de la subjetividad a la objetividad necesita siempre una interpretación racional y lógica. En última instancia, cabe la posibilidad de que ambas artes puedan estar determinadas a ejercer una función fundamentalmente descriptiva, donde se desplieguen para preservar los testimonios del curso de la historia. En este sentido tendría cabida, por ejemplo, el periodismo dentro de los conflictos bélicos, en los que no solo el corresponsal de guerra se encarga de contar, sino que el fotógrafo es testimonio directo de los hechos y capta con la cámara acciones y enfrentamientos precisos, promoviendo, o bien los sentimientos de los receptores, o bien ejerciendo influencia en la opinión pública. De igual modo que la fotografía, la literatura también tiene recursos para ayudar a reconstruir los hechos históricos; se podría contar con una literatura descriptiva que sirve de testimonio para generaciones venideras, como el caso de los testimonios recogidos en las cartas enviadas desde las Indias dentro del contexto del imperio español, en las que los campos histórico y literario se entrecruzan, siendo prácticamente imposible establecer nítidamente sus propias delimitaciones.

La fotografía en el cuento hispanoamericano

Dejando al margen a los autores que han sido al mismo tiempo escritores y fotógrafos, lo que se torna relevante en este artículo es tomar conciencia de la fotografía como parte conformante de la propia narrativa, otorgándole un efecto “moldeador” al texto y a las acciones narradas que marcan el argumento y la trama de los trabajos literarios. En este sentido, la historia de la literatura hispanoamericana ha ido incorporando paulatinamente obras literarias que contenían la técnica fotográfica como elemento articulador de los textos narrativos. ¿Qué toma prestado la literatura hispanoamericana y, por ende, los cuentos hispanoamericanos de la fotografía como técnica narrativa? La fotografía se presenta como un recurso narrativo o recurso meta-artístico, en tanto que se establece una incursión de una expresión artística dentro de otra expresión artística. Este recurso meta-artístico supone el reconocimiento de una doble reflexión, en la medida en que la técnica de la fotografía y la irrupción, en sentido laxo, de fotografías en el desarrollo de las tramas, determinan, a su vez, la práctica estética de la escritura. La fotografía es, en este sentido, no solo un medio de representación que contribuye necesariamente al desenvolvimiento de la trama narrativa, sino que es un elemento indispensable que ejerce de puente y conexión, moldeando y relacionando dialécticamente a la materia y la forma de la obra literaria². Efectivamente, ligado al cuento moderno hispanoamericano, aparece la fotografía como recurso que no solo afectó al movimiento naturalista, sino a toda la tradición de la modernidad literaria:

² Pablo Huerga Melcón (2015) argumenta que la materia de la literatura está constituida por el estilo narrativo, mientras que la forma de la literatura está compuesta por las acciones narradas.

Buena parte de los aspectos que caracterizan la forma y el fondo de la narrativa moderna, entendiendo que la modernidad literaria empieza en el último cuarto del siglo XIX con la reacción de la estética simbolista y decadente en Francia ante la hegemonía del realismo, no pueden ser explicados sin tener en cuenta las mutaciones que la fotografía introdujo en el mundo del arte y de la literatura. (Ansón 2010: 266)

La propia naturaleza del género del cuento hace que sea especialmente interesante el uso del recurso de la técnica fotográfica, ya que ayuda a narrar situaciones y hechos concretos, que son característicos de una obra literaria de corta extensión. La fotografía, al ser, entre otras muchas cosas, un tipo de base documental, puede ser incorporada a la literatura como punto de conexión entre la realidad y la ficción. Como la fotografía es una instantánea y carece de movimiento, sugiere más bien la descripción de una situación concreta, y no solo ese instante en que un escenario es fotografiado o una acción es inmortalizada. Los corresponsales de guerra no tratan únicamente de captar una acción violenta, sino que su misión es la de contextualizar esa imagen en una situación generada como desencadenante de un conflicto de mayor magnitud. Si las fotografías versan sobre situaciones, los cuentos, al contrario de las novelas, narran, del mismo modo que las fotografías, situaciones específicas que no pueden exceder en el espacio-tiempo de manera muy prolongada, como tampoco pueden relacionarse en un entramado de situaciones más complejo con la involucración de varios personajes, como en el caso de la novela. La fotografía y el cuento, por tanto, transmiten situaciones y no historias complejas con un entramado conceptual diversificado, y de ahí que la importancia de la fotografía en el cuento hispanoamericano sea crucial para entender las ideas que se objetivan a través de los textos narrativos. La fotografía, por estas razones, puede amoldarse perfectamente a la naturaleza de los cuentos, en la medida en que una imagen puede representar de manera más verosímil una situación que una sucesión compleja de situaciones con múltiples escenarios y personajes, como ocurriría en el caso de una novela o una película cinematográfica. Numerosos ejemplos abundan en la literatura del continente americano especialmente a partir del siglo XX, donde se emplea el recurso fotográfico para alcanzar un desarrollo más complejo en el texto narrativo. Es de sobra conocida la afición de Juan Rulfo por la fotografía:

La literatura hispanoamericana cuenta con autores y obras que dan cuenta de esta presencia e influencia de la fotografía en la producción literaria contemporánea. En la breve e intensa productividad de Juan Rulfo, literatura y fotografía comparten el mismo espacio creativo. Nacen y concluyen al mismo tiempo y los nexos de unión entre una y otra significan un elemento clave para comprender en toda su dimensión la escritura de Rulfo. (Ansón 2010: 278)

Del mismo modo, los cuentos de Quiroga representan un ejemplo claro de las correlaciones entre las dos formas artísticas. No conviene pasar por alto otros trabajos,

aparte de los que se tratan en este artículo, de Onetti y Cortázar que son fundamentales para entender la importancia de la fotografía en la literatura y los cuentos hispanoamericanos; Onetti ofrece en “El álbum” una perspectiva ejemplar de cómo la fotografía puede revelar al lector una completa comprensión de la trama. En uno de los cuentos más populares de Cortázar, “Las babas del diablo”, establece pautas sobre cómo interpretar la realidad y su representación, y “donde la imagen y realidad se intercambian sus papeles” (Ansón 2010: 274). Expone la representación de la subjetividad a través de la cámara y la fotografía, conformando dentro del texto narrativo una relación dialéctica entre la fotografía, el cine y la técnica de la escritura.

El papel que ha jugado la fotografía en el cuento y, en general, en la literatura hispanoamericana, ha estado marcado por unas características fundamentales; de una parte, ha ejercido el papel de una técnica contribuyente a los modos de representación de la realidad, a modo de imitación y verosimilitud; además, ha contribuido a desenterrar la función de la memoria para la sociedad y las consecuencias históricas y sociales que de ella se puedan derivar; por último, ha sido una técnica idónea para reproducir escenarios fantásticos y focos subjetivos de interpretación y relectura. Por todo esto, es razonable pensar que la inclusión de la fotografía en el desarrollo de las obras literarias hispanoamericanas haya permitido a la literatura del continente americano ejercer una función eminentemente crítica de interpretación sobre la realidad, lo que ha provocado el reconocimiento de un papel trascendental de tales obras a la historia universal de la literatura.

Análisis de “El infierno tan temido”

El escritor uruguayo Juan Carlos Onetti ha sido uno de los escritores pioneros en trasladar los problemas modernos del hombre rioplatense al ámbito de las letras, con una precisión y un estilo completamente novedosos desde la fecha en que se publicaron sus primeros cuentos y novelas cortas. A lo largo de su obra, Onetti ha tenido un compromiso por representar escenarios opacos y personajes mundanos, desesperanzados y ligados a comportamientos mediocres de existencia:

Los cuentos y novelas de Onetti tienen una notable consistencia porque manejan personajes que están al borde de la desesperación. Libran una lucha perdida junto a la tumba, hacen un último ademán de humanidad en el desierto gris de la perdición. [...] Los enemigos del hombre son la suciedad, la edad, la prostitución, la rutina, el dinero. Pero el peor de todos es la desesperanza. Cuando los hombres y las mujeres pierden la esperanza se revuelven desesperadamente unos contra otros para destruirse. (Franco 1990: 324)

En el cuento “El infierno tan temido” se exponen de manera magistral los elementos de la narrativa moderna para indagar en los patrones psicológicos del ser humano. El argumento se centra en la ruptura de una relación sentimental entre un hombre y una mujer veinte años menor que él; el hombre, tras romper con la relación, comienza

a recibir retratos obscenos y de contenido sexual por parte de su expareja, donde se deja entrever que está compartiendo cama con otros hombres. Cada fotografía es tomada en un diferente lugar de América Latina, dado que la mujer se dedica al mundo del espectáculo. Mientras los envíos se suceden con el principal propósito de someterle a humillación, Risso comienza a preguntarse por la razón de la situación; quizás podría intepretarse como un acto de rencor, resentimiento, venganza o, incluso, de amor incondicional y desesperación por recuperar el amor perdido. La acción de la joven llega al extremo y las cartas que contienen los retratos corren por Santa María y son recibidas por los allegados de Risso, hasta el punto en que su hija, concebida de un matrimonio anterior, recibe una de las cartas y la abre; al involucrar en el juego de perversión a la persona más querida, desencadena un final trágico en el cuento y Risso se suicida, al no ser capaz de enfrentarse a la angustia y la desesperación que le provoca una situación absurda y descorazonadora. En este cuento Onetti le otorga a la fotografía un papel conformador dentro de su propio estilo, ya de por sí denso y desgarrador. La descripción de las imágenes proporciona una atmósfera que trata de reproducir los ambientes grises característicos de los personajes onettianos, haciendo innegable la enorme aportación de la fotografía y la imagen al desarrollo del cuento:

Traía una foto, tamaño postal; era una foto parda, escasa de luz, en la que el odio y la sordidez se acrecentaban en los márgenes sombríos, formando gruesas franjas indecisas, como el relieve, como gotas de sudor rodeando una cara angustiada. Vio por sorpresa, no terminó de comprender, supo que iba a ofrecer cualquier cosa por olvidar lo que había visto. (Onetti 2014: 190-191)

En este cuento se dan dos características fundamentales que han de ser tenidas en consideración para su análisis. Por un lado, aborda los límites de la maldad del ser humano, que son a su vez condicionados por la conciencia y los contenidos psicológicos. Por otra parte, analiza cómo se desarrolla en una trama una serie de acciones desesperadas de amor no correspondido, y hasta qué punto tales acciones pueden traspasar la barrera de la conciencia y comienzan a operar y a ser decisivas en las mentes y acciones del otro. En “El infierno tan temido” se aprecia cómo los elementos internos de la conciencia, tales como la venganza, el rencor, la desesperación o la angustia, representan el motor de la acción, por lo que estaríamos ante un ejemplo de situación narrativa en la que las acciones reales están condicionadas por la psique del individuo y viceversa. Se hace evidente, incluso antes del desenlace final del cuento, cómo la angustia y la posibilidad de autodestrucción y encuentro con la muerte cobran un papel central en Risso:

Había empezado a creer que la muchacha que le había escrito largas y exageradas cartas en las breves separaciones veraniegas del noviazgo era la misma que procuraba su desesperación y su aniquilamiento enviándole las fotografías. Y llegó a pensar que, siempre, el amante que ha logrado respirar en la obstinación sin consuelo de

la cama el olor sombrío de la muerte, está condenado a perseguir –para él y para ella– la destrucción, la paz definitiva de la nada. (Onetti 2014: 201)

En definitiva, “El infierno tan temido” ha sido tratado y reinterpretado en numerosas ocasiones al ser una de las obras más impactantes e influyentes de Onetti. Se tiene en consideración que “la imagen como trasgresión” (Ansón 2010: 275) es lo que sustenta el entramado narrativo del cuento. En este sentido, es posible ver, una vez más, la compleja interpretación que este cuento supone, al entremezclar y enfrentar dialécticamente los hechos de la realidad y las acciones humanas con los contenidos de la conciencia, los pensamientos perturbadores y los sentimientos más pasionales e irracionales. Así pues, estos contenidos de conciencia determinan e inciden en la realidad y en las consecuencias trágicas de la historia. El propósito de Gracia César con el envío de fotografías es validar que “hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa” (Sontag 2006: 32). Sin embargo, no solo su interpretación puede resultar ardua, sino que también la misma elaboración del escrito por parte del autor no supuso un camino de rosas. El propio Onetti confesó en una entrevista concedida³ que fue un cuento de compleja elaboración, habiendo tenido que reanudar en múltiples ocasiones su composición, todas ellas sin éxito; finalmente logró la empresa de reconstruir la historia, supuestamente real y que le llegó a través de un conocido, solo cuando pudo concebir su escritura a partir de la creencia de considerarla como una historia cuyo motor es la pasión del amor incondicional.

Análisis de “Apocalipsis en Solentiname”

Como es bien sabido, el escritor argentino Julio Cortázar ha desarrollado una gran parte de su *corpus* literario en los cuentos, siendo ellos mismos un eje central en su obra literaria. Sus trabajos son distinguidos por cuanto reflejan una inquietud por llevar a cabo reflexiones de segundo grado con respecto a la escritura, la fotografía, el cine y las artes en general. En el cuento “Apocalipsis en Solentiname” narra la historia de un hombre y su viaje a América Central, a una zona inundada por la pobreza, aunque por gente que vive en un aparente ámbito cálido de armonía, de tal manera que el protagonista de la historia se siente acogido en un lugar apacible. La situación se torna problemática cuando el protagonista vuelve a su apartamento de París y, creyendo tener instantáneas hermosas del paraje y sus gentes, visualiza las diapositivas de las fotografías que estuvo realizando durante el viaje; lo que revelan en este caso las imágenes no se corresponde con la realidad que pensó haber fotografiado; su contenido refleja los hechos y acciones de violencia, matanzas y sufrimiento por todas partes. Las fotografías manifiestan “unos hechos de importante trasfondo social y político” (Ansón 2010: 273). El hombre, aturdido ante lo que está viendo, decide irse de la habitación y pide a su pareja que vea las imágenes por sí misma; pero lo que ve Claudine, en este caso, sí se corresponde con las fotografías del lugar idílico que el protagonista habría inmortalizado en su viaje, sin

³ Onetti concedió una entrevista en el programa “A fondo” de Radio Televisión Española en el año 1976. En ella se pueden dilucidar numerosos entresijos de la vida y obra onettianas.

percatarse del horror y la tragedia que, al contrario, el protagonista habría presenciado en la reproducción de diapositivas. Sin duda, el proceso del relato abarca elementos de diversa índole que deben ser críticamente interpretados. A pesar de incorporar elementos fantásticos a la trama, no supone que haya que prescindir de una interpretación verosímil del texto. Además, el autor le confiere al relato un punto central a la subjetividad, por cuanto acaba incurriendo en elementos que se escapan a la neutralidad objetiva.

No es en absoluto tarea fácil postular una interpretación definitiva de este cuento, puesto que existen diferentes elementos estilísticos, filosóficos e ideológicos relacionados dialécticamente entre sí. La interpretación del cuento va dirigida en torno a los siguientes tres elementos; desde el punto de vista estilístico, el autor le otorga relevancia al desarrollo de una situación poco verosímil, por cuanto dos personas no ven la misma realidad, no son testigos de los mismos hechos, de tal forma que se podría estar cuestionando la objetividad de los mismos. En este sentido, se produce una tensión entre lo inverosímil y lo verosímil e, incluso, entre apariencia y realidad, cuyo conflicto se ejemplifica en las sensaciones de los protagonistas. Por un lado, el hombre presenta el horror y la violencia, como cuando describe “la pistola del oficial marcando todavía la trayectoria de la bala” (Cortázar 2006: 736), o cuando aparecen en las fotografías “dos mujeres queriendo refugiarse detrás de un camión estacionado, alguien mirando de frente, una cara de incredulidad horrorizada” (2006: 736). Significativa es la imagen en la que se menciona a “un muchacho flaco mirando hacia la izquierda donde un grupo confuso, cinco o seis muy juntos le apuntaban con fusiles y pistolas” (2006: 736) y el protagonista intenta incidir, queriendo incrustarse en la imagen presionando el telecomando, cuando explica que “el muchacho era Roque Dalton, y entonces apreté el botón como si con eso pudiera salvarlo de la infamia de esa muerte” (2006: 737). Todo ello contrasta con el punto de vista de observador de Claudine, que no se percata del horror de las imágenes cuando afirma lo bonitas que son, cuando alude a “esa del pescado que se ríe y la madre con los dos niños y las vaquitas en el campo” (2006: 737). Múltiples interpretaciones se han ido sosteniendo de este cuento, aportando una visión de la literatura ligada al contexto social, cultural y antropológico:

La literatura que surge en tiempos de crisis es una suerte de catarsis, de antídoto contra la locura; por eso, las escenas de muerte y suplicio no son negadas, sino matizadas con pasajes de armonía y belleza: las plagas en el Apocalipsis de Juan aparecen junto al cielo nuevo y la tierra nueva; los asesinatos, en el texto de Cortázar, se muestran a la par de los cuadros inocentes y las amistades entrañables o el amor erótico. (Zúñiga 2013: 273)

Sin duda, el estilo de Cortázar en este cuento es crear un punto de conflicto en el lector que no le permita claramente distinguir cuáles son los hechos verdaderos y quién de los diferentes observadores se aproxima a la realidad. Por otro lado, el componente filosófico está relacionado con el estilístico, en la medida en que la inverosimilitud de la historia tiene implicaciones que, aunque lo rebasen, conciernen al propio estilo del

texto. El autor juega, ciertamente, con los diversos puntos de vista de una multiplicidad de observadores que visionan unos hechos y las imágenes que representan tales hechos. Es posible conectar las intenciones de Cortázar en este cuento con la idea de que no hay hechos objetivos en la realidad y esta solo puede concebirse de una manera relativa y según quién sea el observador. Como es obvio, esta problemática tiene un arraigo eminentemente filosófico, al remitir al problema de la objetividad, la verdad y el relativismo que, por razones de espacio, no se pueden abordar en este trabajo. Por otro lado, el cuento tiene una fuerte lectura ideológica y política; cuando el protagonista visita Solentiname él no actúa únicamente de observador imparcial en las costumbres de ese pequeño lugar, sino que interpreta lo que está viendo y extrapola las circunstancias políticas y sociales al conjunto de los hispanoamericanos, considerando al pueblo una ejemplificación de rasgos culturales más generalizables:

Al otro día era domingo y misa de once, la misa de Solentiname en la que los campesinos y Ernesto y los amigos de visita comentan juntos un capítulo del Evangelio que ese día era el arresto de Jesús en el huerto, un tema que la gente de Solentiname trataba como si hablaran de ellos mismos, de la amenaza de que les cayeran en la noche o en pleno día, esa vida en permanente incertidumbre de las islas y de la tierra firme y de toda Nicaragua y no solamente de toda Nicaragua sino de casi toda América Latina, vida rodeada de miedo y de muerte, vida de Guatemala y vida de El Salvador, vida de la Argentina y de Bolivia, vida de Chile y de Santo Domingo, vida del Paraguay, vida de Brasil y de Colombia. (Cortázar 2006: 734)

Parece lógico mencionar que los elementos ideológicos de la literatura no han de ser en absoluto menospreciados y deben ser tenidos en consideración para la reinterpretación de los textos, a pesar de que tales elementos, al estar condicionados por una vertiente partidista y dogmática, estén reñidos y en confrontación directa con la literatura crítica⁴.

Comparativa entre los cuentos

Una vez analizados los cuentos propuestos y su contribución a reinterpretar la literatura mediante la fotografía, cabe preguntarse qué análisis crítico es necesario llevar a cabo. Refiriéndose a los hilos argumentales propiamente dichos, no parece sensato establecer relaciones de equivalencia ni similitudes con las que relacionar de manera directa el desarrollo de las acciones y de las temáticas implícitas. Pero sí tendría cabida aportar la idea de que, tanto en la línea argumental de “El infierno tan temido” como en la de “Apocalipsis en Solentiname”, se ejerce la concatenación de acciones narradas que proporcionan al lector una tensión por el desconcierto, provocando la incertidumbre en el desenlace de las tramas, sin perjuicio de reconocer que tales tramas son reinterpretadas

⁴ Jesús Maestro (2014) establece una clasificación diferenciada entre literatura dogmática, literatura programática, literatura reconstructivista y literatura crítica. Aunque todo tipo de literatura es racional, a la última se le considera portadora de desmitificación e integrada dentro de un canon literario.

desde diferentes lecturas. En ambos cuentos el protagonista es el centro en torno al cual giran las acciones, es el punto central en el que todas las acciones concurren y es él quien funciona de receptor de las consecuencias finales en cada una de las historias. Si bien los dos protagonistas no llegan a comprender exactamente los hechos que les abruman, los desenlaces son divergentes. En el “El infierno tan temido” la consecuencia es trágica, en tanto que “ya me había dicho que iba a matarse y ya me había convencido de que era inútil y también grotesco y otra vez inútil argumentar para salvarlo” (Onetti 2014: 205); la acción desemboca en el suicidio de Risso. En cambio, en “Apocalipsis en Solentiname” el personaje principal nos traslada a un subjetivismo que pone en tela de juicio la veracidad de los hechos objetivos, a pesar de que también manifieste su repulsa subjetiva cuando dice que “en el baño creo que vomité, o solamente lloré y después vomité o no hice nada” (Cortázar 2006: 737).

En lo que se refiere a la técnica de la fotografía como recurso narrativo, se han de tener en cuenta algunas consideraciones. Efectivamente, en los dos cuentos se resalta la reproducción de situaciones límites de irracionalidad a las que el protagonista ha de enfrentarse. ¿Qué papel desempeña, pues, la fotografía en los textos narrativos de Onetti y Cortázar para poder referirnos a la fotografía como una técnica que moldea el texto literario? En “El infierno tan temido” hemos dicho cómo la mujer envía las fotografías mostrando que está con otros hombres; “también aquí el hombre estaba de espaldas” (Onetti 2014: 193). En este contexto, la cámara no recoge todo lo que la escena lleva de implícito, produciendo una tensión dialéctica entre lo explícito y lo implícito que tienen las instantáneas; aquello que es objeto de angustia y desesperación en el personaje principal es precisamente lo que se sobreentiende, lo que la imagen anticipa pero no enseña; esta situación de incompreensión y tortura desencadena aún más angustia y preocupación. El ojo del observador lo recoge todo, pero la imagen, al llevar unas connotaciones implícitas, genera una multiplicidad de conjeturas que afectan incluso a Risso, aún siendo consciente de que fue él mismo quien puso fin a la relación. Por otra parte, el cuento ofrece otra interpretación en su momento final en cuanto a la relación entre las fotografías y los observadores cuando las fotografías pasan al poder de la hija de Risso. Cuando es la niña la que ocupa el lugar de ojo de observación, la tensión anterior deja de tener relevancia y lo explícito que muestran las imágenes ocupa en este caso un lugar central. La cámara sí recoge por completo los comportamientos obscenos de la mujer de las fotografías que le llegan a la niña, lo que hace que se rompa la inocencia y termine por provocar el suicidio de su padre; en este caso, no hay conflicto con algo que está “fuera” de la cámara, puesto que las imágenes son explícitas y no ofrecen dudas de interpretación. En definitiva, el cuento no ofrece una lectura propia de denuncia social o alzamiento ideológico, sino que se centra en profundizar en los aspectos de las relaciones personales, los sentimientos y los contenidos psicológicos de conciencia del ser humano, algo muy característico y recurrente en la obra onettiana.

En cambio, en “Apocalipsis en Solentiname” la fotografía cumple otro papel opuesto pero igualmente conformante para la transmisión de ideas. El momento fundamental del cuento es cuando el protagonista se propone la reproducción de las instantáneas en

su apartamento, creyendo haber fotografiado cosas que no aparecen en las diapositivas; la cámara no recoge elementos implícitos, sino cosas que el ojo no apreció o que otros perciben diferente. Interpretando que la cámara añade cosas que el ojo del protagonista no pudo reconocer ni ser testigo, Cortázar juega con la tensión que proporcionan los límites de lo real y lo fantástico, porque los hechos que el observador no advirtió no son en absoluto detalles minuciosos o irrelevantes para el significado de las fotografías; más bien, el protagonista no aprecia el contenido elemental de lo fotografiado porque lo que visiona son imágenes cargadas de acciones y significación totalmente diferentes, advirtiendo un problema de reproducción de la realidad, donde lo inmortalizado no se corresponde con lo visionado. Se produce una llamada a entender el cuento desde una perspectiva de la literatura reconstructivista o fantástica, sin perjuicio de considerar al protagonista como un simple demente que distorsiona la realidad a su antojo. Además, tiene cabida el análisis de otra función en el uso de la técnica fotográfica que difiere del cuento de Onetti. Efectivamente, en “Apocalipsis en Solentiname” la pareja del protagonista visiona las fotografías tal y como pensó el protagonista que había fotografiado, lo que supone afirmar que la cámara recoge escenas que otros ojos perciben diferente. Esta circunstancia obliga a considerar no solo el problema de lo real y lo fantástico, sino también la tensión de origen filosófico entre universalismo y relativismo⁵.

Cabe reseñar que los cuentos tratados en este artículo aportan una visión crítica de la realidad y profundizan en cómo la realidad ha de ser interpretada mediante la técnica fotográfica, aunque la forma en que lleguen a ciertas ideas y nociones críticas sea contrapuesta. Los protagonistas de “El infierno tan temido” y “Apocalipsis en Solentiname” se encuentran abrumados por la incursión de las fotografías en el modo en que ellos mismos perciben la realidad de los hechos. Las fotografías provocan en ellos una situación de irracionalidad e incomprensión, una realidad que ha de ser interpretada, pero no encuentran el modo de salir de ella:

La fotografía implica que sabemos algo del mundo si lo aceptamos tal como la cámara lo registra. Pero esto es lo opuesto a la comprensión, que empieza cuando no se acepta el mundo por su apariencia. Toda posibilidad de comprensión está arraigada en la capacidad de decir no. En rigor, nunca se comprende nada gracias a una fotografía. (Sontag 2006: 42)

Si bien los argumentos de los cuentos suponen la reproducción de los contenidos psicológicos de la conciencia, y esta reproducción produce un motor de la acción, las formas en las que se ejecutan las acciones corren caminos divergentes. Por un lado, en

⁵ Cortázar pone sobre la mesa una de las bases del pensamiento postmoderno que brotaron con fuerza durante la época en que él escribió, cuando da a entender que sería posible dar un reconocimiento equitativo y distributivo a todas y cada una de las formas de interpretar la realidad. La realidad, en este sentido, sería interpretable en función del observador y, así, el objeto quedaría envuelto y determinado por la perspectiva subjetiva del sujeto. Aunque esta visión del mundo pueda ser criticable en términos filosóficos y científicos, y cuyas razones no son pertinentes para el objetivo de este artículo, sin duda hay que reconocer que suscita un gran interés dentro de la producción literaria.

“El infierno tan temido” la lectura que se realiza es de carácter introspectivo, por cuanto el texto se encarga de indagar en las relaciones humanas sentimentales y todos los sentimientos y pasiones que de ellas se desprenden. De otro lado, “Apocalipsis en Solentiname” es un cuento que, aunque alude a elementos estéticos y filosóficos, su mensaje podría leerse en clave puramente ideológica o política; el cuento suscita no tanto una lectura introspectiva o interior, sino que pretende más bien calar en la crítica social y la situación de América Latina, al ser caracterizada como una zona geográfica históricamente convulsa durante todo el siglo XX, donde las dictaduras, las revoluciones y los abusos de poder han determinado el devenir de la sociedad.

Conclusiones

En definitiva, ¿qué conclusiones caben extraer de la comparativa crítica entre ambos cuentos, y qué papel se le conceden en cuanto al uso de la fotografía en la narrativa? En “El infierno tan temido” se produce una trasgresión al eliminarse las barreras de la ética y la moral para determinar un fin concreto, bien sea el ultraje y la ofensa, bien el intento desconsolado por recuperar el amor. En “Apocalipsis en Solentiname”, por el contrario, se produce el testimonio de la crueldad a través de la cámara que recoge escenas que el ojo no reconoció en su momento, y cuya apreciación está determinada por la multiplicidad de puntos de vista y de la aparición de diversos observadores. En ambos cuentos es legítimo otorgarle a la fotografía un elemento decisivo que interfiere en la recepción e interpretación de la realidad. La incursión de las imágenes como factor primordial del texto narrativo hacen que la materia y la forma de los cuentos adquieran una complejidad en la que difícilmente se hubiese alcanzado sin el uso de ese recurso. En estos cuentos no es posible recurrir a las fotografías como una simple cuestión externa al argumento ni como un mero hecho accidental, sino que ellas mismas inciden directamente tanto en las acciones narradas como en el estilo para contar tales acciones, dotando al texto de riqueza estilística y favoreciendo la transmisión de ideas que se generan en torno a la obra.

Como se ha podido comprobar en este artículo a través de los ejemplos, la fotografía es un recurso fundamental en el cuento hispanoamericano para fortalecer el enriquecimiento de las técnicas narrativas y para dar una nueva perspectiva crítica e innovadora al conjunto de las letras hispanas. El cuento hispanoamericano, gracias, entre otras cosas, a la técnica fotográfica, ha sabido transmitir con verosimilitud la realidad del continente, así como profundizar en los aspectos psicológicos del ser humano:

El cuento hispanoamericano, gracias a su desbasamiento genérico, posee la extraordinaria capacidad de cifrar la trama compleja de la actualidad: el desplazamiento del sujeto en la sinrazón histórica. En su breve pero poderosa trasgresión, el cuento es la fractura de un código, y en él prevalece el sujeto de la incertidumbre. (Pupo-Walker 1995: 579)

En América Latina no se ha utilizado la fotografía “con un carácter exclusivamente retratístico o costumbrista” (Bellido 2002: 121), sino que con ella se ha intentado transformar el mundo e incidir, de alguna u otra forma, en la realidad. Ahora bien, el recurso literario de la técnica fotográfica, concebida como técnica dentro de otra técnica, o meta-técnica, tiene de igual manera este carácter transformador y transgresor de la realidad. La fotografía es el ojo por el que miramos la realidad, un recurso a través del cual obtenemos una reproducción total, en el caso de la fotografía formal, o una reproducción parcial, en el caso de la fotografía material, de las acciones narradas⁶. Dentro de la literatura, la fotografía es el ojo por el que miramos una nueva ficción, de manera que la fotografía, dentro de un cuento o una novela, supone la incursión de la ficción en otra ficción. Con la técnica fotográfica y la inclusión de imágenes en las obras literarias adquirimos, pues, una dimensión meta-ficcional en los procesos de escritura.

No hay que olvidar que la importancia de la imagen en la era global pone de manifiesto la realidad de la fotografía como elemento crítico en los textos narrativos. Actualmente vivimos en sociedades en las que el pensamiento postmoderno ha calado muy hondo y la imagen ha tenido una importancia capital. La imagen está al servicio de un conjunto de mecanismos y prácticas que posibilitan el desarrollo de ideologías, mitos y falsas creencias, tales como la preponderancia del individualismo narcisista en detrimento de los valores éticos y morales, la proliferación de campañas publicitarias que ensalzan el consumo de bienes materiales, el auge de la propaganda acrítica y dogmática que concierne a asuntos políticos, religiosos e ideológicos, la tolerancia al relativismo e, incluso, el aumento del desprestigio de toda forma de conocimiento que suponga sistematicidad y rigurosidad, en favor de formas de información más masticables y más accesibles al gran consumo. Ante tal situación, los escritores de todas las partes del globo que incorporan obras artísticas a la literatura contemporánea no pueden ignorar la realidad circundante que envuelve a nuestras sociedades, una realidad conformada por los avances científico-técnicos, avances que ellos mismos han posibilitado el desarrollo de la producción artística en los niveles más complejos y sofisticados. La literatura está circunscrita en un contexto histórico, social y cultural de una época determinada, y el autor-escritor no puede escapar a una serie de condicionantes externos que moldean la estructura y composición de los textos literarios. Como es necesario considerar la producción narrativa vinculada a tales mecanismos de las sociedades industrializadas, es sumamente probable que se puedan canalizar en el futuro nuevas técnicas narrativas que determinen la forma y el estilo de la literatura universal.

⁶ Pablo Huerga (2007) distingue entre fotografía formal, que recoge las formas tal y como son recogidas por el objetivo, y fotografía material, que es el resultado de la manipulación de las formas. Como complemento a esta tesis, el profesor Tomás García (2010) redefine tal distinción como la diferencia entre la fotografía que capta una apariencia (fotografía material) y aquella que inmortaliza un fenómeno (fotografía formal).

Bibliografía

- ANSÓN, Antonio. “La fotografía en la literatura hispanoamericana”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 39 (2010): 265-279.
- BELLIDO GANT, M^a Luisa. “Fotografía latinoamericana. Identidad a través de la lente”. *Artigrama* 17 (2002): 113-126.
- BUENO, Gustavo. *Televisión, apariencia y verdad*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- CORTÁZAR, Julio. *Las armas secretas*. Madrid: Cátedra, 1978.
- . *Obras completas III*. Barcelona: RBA, 2006.
- FATÁS, Guillermo y M. BORRÁS, Gonzalo. *Diccionario de términos de arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*. Madrid: Alianza, 2003.
- FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1990.
- GARCÍA BERRIO, Antonio. *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra, 1989.
- GARCÍA LÓPEZ, Tomás. “El materialismo fotográfico y pictórico de Pablo Huerga visto desde el materialismo filosófico”. *El Catoblepas* 101 (2010): 1.
- HESS, Rainer, et al. *Diccionario terminológico de las literaturas románicas*. Madrid: Gredos, 1995.
- HUERGA MELCÓN, Pablo. “Once notas para una teoría materialista de la fotografía”. *El Catoblepas* 67 (2007): 10.
- . *La ventana indiscreta. Una poética materialista del cine*. Oviedo: Pentalfa, 2015.
- JAIME, Antoine. *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid: Cátedra, 2000.
- MAESTRO, Jesús. *Contra las musas de la ira*. Oviedo: Pentalfa, 2014.
- MARTOS CAUSAPÉ, José Félix. “Del daguerrotipo al colodión: la imagen de España a través de la fotografía del siglo XIX”. *Berceo* 149 (2005): 9-34.
- ONETTI, Juan Carlos. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 2014.
- PUPO-WALKER. *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Castalia, 1995.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. “La fotografía como documento en el siglo XXI”. *Documentación de las ciencias de la información* 24 (2001): 255-267.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. México D.F.: Santillana, 2006.
- ZÚÑIGA, Mónica. “Apocalipsis en Solentiname (Julio Cortázar): literatura fantástica y género apocalíptico en el contexto latinoamericano”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 42 (2013): 257-275.

Natalia Plaza-Morales

Université de Cergy-Pontoise, Francia

La técnica cinematográfica en el relato contemporáneo: *El tránsito*

Cinematic technique in the contemporary fiction: *El tránsito*

Recibido: 14.10.2018 / Aceptado: 20.11.2018

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo cuestionar algunas estructuras narrativas cercanas a la técnica cinematográfica que se formularían durante el proceso de lectura en la literatura contemporánea. La novela de Juan Antonio Galán, *El tránsito*, nos permitirá ahondar en la estética audiovisual del texto literario. Para ello, nos apoyaremos en las teorizaciones de Gilles Deleuze sobre la “imagen-movimiento”, al tiempo que otros teóricos nos servirán para consolidar nuestras ideas sobre la intertextualidad entre ambas formas de comunicación.

Palabras clave: estética, imagen sonoro-visual, narración contemporánea

Abstract: This work aims to question some narrative structures close to the cinematographic technique that we could find during the reading process in contemporary literature. The novel by Juan Antonio Galán, *El tránsito*, will allow us to delve into the audiovisual aesthetics of the literary text through Gilles Deleuze’s theorizing about the “movement-image”, while other theorists, who have highlighted the intertextuality between both forms of communication, will serve us to consolidate our ideas.

Keywords: aesthetic, image sonorous-visual, contemporary narrative

1. Introducción: La cohesión entre cine y ficción

En el presente artículo profundizamos en los vínculos entre la literatura y el cine en la narrativa hispánica contemporánea. Para ello, hemos decidido acercarnos a la novela, *El tránsito* (2015), de Juan Antonio Galán, cuya obra representaría, de acuerdo con nuestro análisis, un buen ejemplo de las confluencias existentes entre el lenguaje literario y el “séptimo arte”. En este sentido, nos centraremos en la relación entre ambas formas de comunicación desde el influjo que el cine ha arrojado a la escritura de esta ficción. Algunos campos de investigación recientes se centran en abrir el camino para destronar al cine como campo independiente y normalizarlo como un espacio común a la literatura y al teatro. No podemos obviar que el cine ha seguido perfeccionándose desde que fue inventado por los hermanos Lumière, ganando adeptos y llegando a todo tipo de público, mientras que el texto literario ha perdido interés y difusión en nuestros días. Esta predilección respondería a la consolidación de una cultura de la imagen, a *La sociedad del espectáculo*, como la llamada Debord, al referirse a la relación social establecida entre los hombres a través de la imagen (Debord 1995 : 9). Los cambios que han ido gestándose en las formas de comunicación arrastran la consecuente transformación en el ámbito literario, desplazando al lector de su posición única, y convirtiéndolo a menudo en un lector-espectador del texto mismo.

No es de extrañar que el escritor contemporáneo se vea animado a inventar recetas mediante la recreación del texto y de la imagen, de manera semejante a como lo hace su concurrente en animación, el cine. Sin contar con que el propio escritor contemporáneo, producto individual de nuestra época, se siente cada vez más atraído y fascinado por el poder de la imagen visual. Así, de gran éxito han sido algunas obras modernistas llevadas al cine como *Ulysses* de James Joyce o *Mujeres Enamoradas* de D.H Lawrence, al igual que otras adaptaciones literarias contemporáneas tales como *Harry Potter* o *El señor de los anillos*. Pero ¿qué ocurre cuando el referente indiscutible para el escritor es un medio audiovisual? En las siguientes líneas, trataremos de dar respuesta a la puesta en marcha de algunos artificios cinematográficos que nos llevarán a analizar el texto literario a través de la imagen, focalizándonos fundamentalmente en la perspectiva narrativa.

A propósito, Lauro Zavala alude a una serie de campos de investigación que han surgido gracias a la interacción entre cine y literatura, entre los cuales destacamos: la intertextualidad texto-imagen, el cine por medio del texto, los recursos y estrategias cinematográficas, así como la evolución de un estilo multidisciplinar en el lenguaje textual (2007: 13). A partir de tal interconexión, nuestro estudio pretende consolidar los mecanismos estético-semánticos más relevantes de la novela aquí analizada, con la consecuente búsqueda de un lenguaje audiovisual a través de la lectura del texto literario. Así, nuestro objetivo es demostrar cómo, a lo largo de la narración de Galán, reconocemos una serie de artificios correlativos a la imagen en movimiento en el cine. Estos elementos enriquecen una experiencia híbrida de la “posmodernidad” literaria, entre cuyas características destacaremos la exploración de los valores estéticos y de la ironía como mirada crítica subyacente del texto. Paralelamente, para Zavala, hablar de cine postmoderno supondría contextualizarlo como una destreza receptiva de índole plurivalente, que se

correspondería con una experimentación de herencia vanguardista de naturaleza múltiple (Zavala 2005: 47).

Juan Antonio Galán es un escritor español contemporáneo que podríamos reconocer como marginal, en el sentido en que su escritura no ha alcanzado el éxito literario, permaneciendo todavía a la sombra de las grandes editoriales. A pesar de ello, la novela de Galán resultaría bastante comercial, siendo su mejor voz aquella de una escritura cinematográfica de categoría hollywoodense ligada al cine de masas, tanto por sus lazos temáticos como formales. Porque, si bien *El tránsito* podría estar ambientada en España (sus paisajes con olivares nos recuerdan a los campos jiennenses) y sus personajes tienen nombres populares hispanos (Germán, Sara, Escobar, etc.), su estilo se podría formular como afín a una auténtica *vague* cinematográfica cultural estadounidense. En esta línea, la fuente de inspiración para Galán fue la película *28 días después* de Danny Boyle, tal y como el propio autor confiesa en una entrevista: “Un día me puse a ver la peli *28 días después* —Danny Boyle, 2002— y la verdad es que me impactó bastante. El lenguaje visual tan potente y característico de sus películas provocó que empezaran a ocurrirseme escenas de devastación y pandemias” (Galán 2016: s.n.).

El gusto por el cine de Hollywood en la literatura contemporánea ya ha sido puesto de manifiesto por Philippe Merlo (2012), quien subraya la relación del binomio cine-literatura en la narrativa actual. Esta confluencia entre ambos medios destaca por ser más habitual entre las novelas policíacas, detectivescas y el género de ciencia ficción, al cual pertenecería la novela que nos ocupa, una narración que incluiríamos dentro de la categoría zombi.

1.1 La imagen y el texto de ficción

Los precedentes cinematográficos que acompañan a menudo al relato contemporáneo los podemos encontrar ya en la poesía española. En esta óptica, cabe mencionar el estudio de Jorge Urrutia sobre la poética de una serie de autores como Juan Larrea, Jaime Gil de Biedma, Jorge Guillén, Antonio Machado o Victoriano Crémer, en cuanto a la conexión que su escritura presentaría con las artes escénicas y visuales. Urrutia hace una clasificación entre poemas de naturaleza visual, fotográfica, de inmovilidad y de movimiento detenido, desglosando la técnica del cine en el texto poético, tal sería el caso de algunos pasajes de *Poeta en Nueva York* (1929-30) de García Lorca. Al analizar los elementos cinematográficos que se trasladarían al poema, este crítico va a detenerse en aquellos rasgos de visión, de cambio de plano, de descripción del detalle, de sucesión y de tiempo.

Algunos de estos aspectos técnicos de la imagen en acción confluyen en la novela de Juan Antonio Galán de manera contundente. Así, la naturaleza visual del relato se observa en numerosas descripciones: “Los helechos, ante el aporte infinito e inasumible de líquido elemento, habían reducido al mínimo el tamaño de sus hojas, que mostraban una impermeabilidad casi total. Rechazaban el agua como quien rehúye la mano que le alimenta” (Galán 2015: 3).

El efecto de movilidad y de detención favorece la recepción de la acción, percibida en tanto que sucesión de planos: “Se quedó paralizado y hubiera querido gritar, de no ser porque se había quedado sin aliento y su corazón centrifugaba violentamente en el interior de su pequeña caja torácica. Su cuerpo seguía avanzando a cámara lenta y su nuca se retorció” (2015: 18).

La temporalidad ficticia permite una serie de juegos que el autor utiliza con esmero (los saltos temporales, la elipsis y los planos en secuencia). Pongamos un ejemplo de la simultaneidad entre espacios alejados en el tiempo de la novela: “El monitor invisible, sin embargo, no había dejado de emitir: algo parecía moverse dentro de esas pulgadas de avasalladora realidad, sin anuncios, sin maquillaje y sin tregua posible” (2015: 17).

Los planos en secuencias ofrecen un espectáculo de simulación del caos: “La red de líneas y ángulos rectos que se extendía entre los edificios y que antiguamente representaba las arterias del tráfico y el trasiego de almas, había sido reemplazada por corredores de vegetación y lagunas espontáneas de agua negra” (2015: 3).

La narración comienza en media res, con la descripción de un plano general de un paisaje devastado. Y como si de una cámara en movimiento se tratase, la escritura va captando de manera panorámica el ambiente desesperanzador, bajo formas que recrean una ciudad desplomada, para acto seguido, centrarse en las vivencias de sus personajes:

Las ciudades ya no eran reconocibles. La vida ya no era reconocible. Los humanos tampoco eran las criaturas despreocupadas y ociosas que solían ser [...] Las ciudades ya no eran reconocibles. La vida ya no era reconocible. Los humanos tampoco eran las criaturas despreocupadas y ociosas que solían ser. (2015: 3)

Esta visión panorámica, que simularía el cambio de un plano general a un primer plano, podría leerse como un buen ejemplo de la interacción entre cine y literatura. Peña-Ardid señala que este tipo de aperturas sería propio de la novela decimonónica, lo que le lleva a cuestionar la intersección entre ambas técnicas narrativas como una influencia recíproca en continua transformación:

Es posible el intercambio a cierto nivel entre ciertos sistemas semióticos; por otro, que existen ciertas categorías narrativas —las que se definen a ese “nivel”—homologables en el ámbito de la novela y en el del film, y en las cuales puede apoyarse el análisis comparatista para explicar diferencias y semejanzas en el comportamiento narrativo-discursivo de cada uno de estos medios. (1992: 153)

El efecto “travelling” de la cámara en movimiento se percibe con frecuencia a lo largo de la narración. En la escena siguiente, la descripción del color y de las formas geométricas ayuda a simular las impresiones de luminosidad, creando la continuidad de un plano en profundidad:

Junto a él, en una hilera de siluetas deformes que se empequeñecían conforme avanzaban en dirección al horizonte gris, se disponían los infectados de la manada

en la misma postura que Germán, a cuatro patas, a buen seguro con apetitos paralelos al suyo por más que no fueran capaces de expresarlos. (Galán 2015: 177)

En otra de las escenas, tenemos la sensación de percibir el juego del *zoom* de la cámara, creando una visión que se acercaría o se alejaría a los raíles, en paralelo a la acción misma, con un movimiento lateral de la cámara:

No sabía si todo su cuerpo se había movido o solo lo había hecho su cabeza. El caso es que cuando corrió contra la pendiente y se alejó definitivamente de terminar aplastado por varias toneladas de metal fundido de un tranvía llamado infierno, pudo observar, segundos después, cómo el costado del vagón lamía con un beso ardiente la fachada de un edificio y salía rebotado otra vez hacia la carretera, perdiéndose en la lejanía de la ciudad, como una bola de fuego que se precipitara por un pozo abismal cuyo fondo aguardaba como la entrada del mismo averno. (2015: 82-83)

Mientras que durante la lectura de esta descripción podríamos imaginar cómo la cámara va girando hacia delante (lo que ven las personas que huyen) y hacia atrás (la mirada del niño cogido en brazos que ve cómo los niños infectados corren hacia ellos):

Larrea aupó a Mario a sus brazos, Alcázar le cubrió las espaldas y enseguida empezaron a trotar. Sin embargo, a los pocos pasos, Larrea se detuvo, incapaz de huir sin conocer el motivo de tanta urgencia. Alcázar hizo lo propio. Con la mano izquierda apoyada en la nuca del niño, se aseguraba de que Mario, en sus brazos, no girara la cabeza y mirara en dirección a Pardo y Navarro. (2015: 110-111)

Sugerimos la idea del lenguaje cinematográfico de la novela como aquel que interactúa con lo mental y lo visual, lo sonoro y lo sensitivo, permitiendo crear en el cerebro del espectador la imagen misma. Siguiendo las teorizaciones de Deleuze, la “imagen-movimiento” tendría tres vertientes: la imagen-acción, la imagen-perceptiva y la imagen-afectiva. Nuestra hipótesis es que estas imágenes podrían reconocerse también en el relato de ficción contemporáneo, como aquel capaz de construir realidades mentales que se apoyan a menudo bajo la influencia audiovisual. Tal es el caso de la novela de Galán, quien ha incluido una banda sonora como parte de la lectura, de manera que la música contribuya a enriquecer la reconstrucción de la imagen por el lector: “Tengo la costumbre de imaginar un pasaje viñeta a viñeta —sobre todo si son momentos de acción—. Tengo que ser fiel a ese storyboard mental para quedarme satisfecho con esa parte de la narración” (Galán 2016: s/n).

Así, la banda sonora que ha inspirado a Galán nos sugiere imágenes muy disparas, como por ejemplo, paisajes salvajes y un clima relajado, al leer el relato junto con la escucha de canciones que el autor ha colgado en *Spotify* en relación a su novela, y que el propio Galán desvela al lector: “Durante el proceso de escritura de *El tránsito* conocí el

post-rock, grupos como *Explosions in the Sky*, *This Will Destroy you*, *Mogwai*, *Caspian* y muchos más” (Galán 2016: s/n).

Galán sugiere que, durante la escritura del libro, algunas melodías le han acompañado durante el proceso de creación, de manera que le resultó prácticamente imposible separar la melodía del momento de la escritura: “A partir de ese momento me costó escribir sin tener esas melodías instrumentales y distorsionadas en mente” (Galán 2016: s/n).

Atendiendo a estos datos ofrecidos por el escritor, hemos revisado algunos pasajes recurriendo a algunas melodías de las que habla el autor, y hemos establecido un posible recorrido por algunos de los pasajes del relato. Por ejemplo, la canción *Actos inexplicables* de Nacho Vegas empieza con un acústico tipo western, una melodía que nos hace recordar al jinete solitario cabalgando por aquellas praderas desérticas del oeste norteamericano. Pero en nuestra mente se dibujan dos escenarios en duelo: los locos del psiquiátrico y la resistencia. Es un momento en el que, al escuchar la música, nos podemos imaginar un grupo de individuos galopando a caballo y dirigiéndose hacia German y Sara: “El suelo, oculto bajo una oscuridad espesa, trabado por escombros de toda índole, era barrido por pisadas distantes más ágiles que las de la manada” (Galán 2015: 124).

La lírica de la canción de Nacho Vegas nos hace pensar en la historia de Galán y este duelo entre dos bandos vaquerizos que aún no están bien claros: no ser parte de los infectados, de los locos, de los marginados o incluso de la resistencia, sin saber realmente quienes son los personajes a los que no quisiéramos ver vencidos. Porque cuando Germán se da cuenta de que aquellos locos han debido ser abandonados por la resistencia, todo esto a causa de su inutilidad para la misión contra los infectados, el personaje protagonista se siente aún más impotente: “La idea de ese abandono rastroero le hizo sentir más débil, más insignificante” (2015: 125).

Para dormir cuando ya no estés es una canción que también formaría parte de la banda sonora de *El tránsito*. Esta canción del grupo de indie rock andaluz, *Supersubmarina*, encajaría a la perfección con la escena final del capítulo dos, en la cual una Cecilia destrozada por el cansancio físico y mental que le ha supuesto la huida y la desaparición de su marido termina por adormentarse agarrada a un viejo cojín para amortizar sus lágrimas: “No pudo evitar pensar en su marido, en Germán, en que quizás ya no fuera Germán, el hombre maravilloso que conocía. El cojín descolorido en que figuraba una vieja estrella del pop recibió el sollozo amortiguado de una mujer deshecha” (2015: 40).

Leamos esta escena al tiempo que escuchamos el estribillo de la canción de *Supersubmarina*:

Tengo que alejarme de los monstruos
que no me han dejado ver
tengo que romperme en mil pedazos
otra vez, otra vez , otra vez...
Para dormir cuando no estés.

Burial on the Presidio Banks, perteneciente al grupo de post-rock americano *This will destroy you*, podría corresponder a la banda sonora que acompaña al final del libro. Una melodía lírica que nos invita a visualizar el crescendo ante el instante en que por fin Cecilia y German se reencontrarán al final del libro. La música favorece un clima de apaciguamiento y de relajación, permitiendo al lector, gracias a la escucha de esta tonalidad instrumental, dar rienda suelta a sus pensamientos y adelantar conclusiones sobre el desenlace: “No tuvieron que esperar demasiado para contemplar el desenlace. Por el flanco izquierdo, junto a la esquina del edificio, envuelta en una hiedra desabrida, surgió a la carrera el protagonista al que todos aguardaban impacientes” (Galán 2015: 299). El estado hipnótico al que nos somete esta música va in crescendo, siendo a mitad de la canción cuando la intensidad del sonido empieza a aumentar, lo que se correspondería con el momento en que por fin el matrimonio se reconoce en un mismo plano:

¿Lo veis? — sonreía exultante Cecilia — ¡Es Germán! ¡Germaaaaaan! Germán reaccionó de inmediato a la voz rasgada de su mujer, mezclada con la emoción que contraía la garganta. Su mentón se elevó con un gesto eléctrico, animal, y su mirada se posó en la ventana, el palco desde el que no perdían detalle los espectadores. (2015: 300)

Pero en el desenlace German huye como un animal salvaje, afectado por el virus, cegado y debilitado, y esta escena se acompaña con el final de la canción, un tono gradual y tenso, un sonido caótico que presagia el final irreconciliador de la historia de ficción:

El virus había comenzado a cegarlo y cuando eso sucedía, solo había una forma de actuar.

—Lo siento, Cecilia —la teniente no podría controlar el empuje del llanto durante mucho más tiempo—. No hay nada que hacer. Germán es ahora como un animal. (2015: 300-301)

Las recientes investigaciones hacen hincapié en el papel multidisciplinar de la imagen, al explorar la forma en que dicha recepción llegará al espectador o al lector de nuestros días, esto es como una construcción mental que interactúa a nivel visual, sensitivo, sonoro y emocional, sin hacer prevalecer el aspecto visual por encima de estos estímulos:

Históricamente, el concepto de espectador ha sido asociado al de espectáculo y allí ubicamos un problema fundamental: la idea de que la mayoría de las imágenes en movimiento son presentadas al espectador para el simple deleite y disfrute, ignorando de esta manera posibilidades simbólicas, epistémicas y estéticas que configurarían nuevas relaciones entre el espectador y la imagen más allá de lo que el simple entretenimiento propone. (Rivera Betancur y Correa Herrera 2006: 5)

Así, en la escena del final de la novela el lector percibe la trama antes de que los personajes descubran cómo el personaje femenino se pierde en la construcción de una imagen subjetiva del atuendo, algo que le llevará, acto seguido, a reconocer a su marido:

La mano entumecida por el virus sangraba abundantemente por los cortes que le habrían ocasionado los cristales. El descerebrado fracasaba en sus penosas intenciones. El último acto había arrancado y lo había hecho con una escena de soledad primitiva, verdaderamente patética y descarnada. (Galán 2015: 299)

Segundos después, el lector asiste al descubrimiento del hallazgo de Germán por parte de la resistencia: “Germán reaccionó de inmediato a la voz rasgada de su mujer, mezclada con la emoción que contraía la garganta. Su mentón se elevó con un gesto eléctrico, animal, y su mirada se posó en la ventana, el palco desde el que no perdían detalle los espectadores” (2015: 300).

Esta puesta en marcha narrativa favorece la tensión como modo de recepción del texto. El suspense hitchcockiano está presente a lo largo de toda la ficción a través del juego entre los personajes y el lector, puesto que este último se adelanta a las revelaciones que irán descubriendo los propios personajes.

Para Gilles Deleuze, la imagen-percepción podía ser tanto objetiva como subjetiva, llevándonos a un discurso directo, indirecto o indirecto libre (1985: 111). Deleuze, siguiendo a Pier Paolo Pasolini, hace hincapié en las cualidades que darían al discurso una doble visión, una “conciencia-cámara”: la del personaje y de la cámara, que transforma a su vez dichas percepciones y borra las fronteras (1985: 113). Para Pasolini, existiría una conciencia más allá de la lengua y del autor, asociada a una interferencia otra que la voz del personaje, una experiencia que se ajustaría a un intercambio cultural y social en la conciencia del espectador:

Este desdoblamiento es lo que Pasolini llama una “subjetiva indirecta libre”. No se dirá que siempre ocurre así: en el cine se pueden ver imágenes que se pretenden objetivas, o bien subjetivas; pero aquí se trata de otra cosa, se trata de superar lo subjetivo y lo objetivo hacia una Forma pura que se erija en visión autónoma del contenido. (Deleuze 1985: 113)

Entonces, volviendo al texto de Galán, ¿cómo podríamos descifrar esta percepción de la imagen que no es del todo subjetiva, puesto que estaría objetivada por la escritura, pero que permitiría al lector reconstruir una escena mental que puede variar según nuestras formas de pensar la trama?

Las imágenes de los “infectados” podrían interpretarse de dos maneras: como seres repelidos por estar contaminados o, si nos adentramos en la visión del autor, podríamos leer entre líneas una imagen decadente del ser humano. Nadie se preocupa por saber qué sienten estos seres, de manera que todos los personajes de la novela andan despavoridos, como fantasmas evitándose unos a otros:

Hordas de infectados corrían descontroladas acechando a aquellos que huían del contagio. Los que aparentemente podían librar la muerte tropezaban de la manera más inesperada. En el otro bando, sus captores no flaqueaban; siempre encontraban escondida la energía indispensable para asediarlos más cruelmente. (Galán 2015: 264)

La canción como banda sonora es también una imagen de conciencia, un alegato que marca con destreza tal discurso indirecto. *Why Don't We Do It in the Road?* de *The Beatles* es usada por la resistencia cuando van a la captura de los “infectados” en el relato de Galán: “Why don't we do it in the road? No one will be watching us”. “Nadie estará viéndonos”, dice la canción, una idea que se corresponde con la imagen perceptiva de la resistencia y su deseo de acabar con los enfermos del virus: “¡¡Que suenen los Beatles!! —gritó un soldado casi en trance. —¡Vamos a machacar a esos infectados malnacidos” (2015: 171).

Mientras que, en el hospital, dicha imagen sonora en acción suena ya como el discurso directo de la angustia y del temor: “Son los Beatles —aclaró Sara provocando una gran mueca de asombro en Germán. En el río... Alguien no saldrá de esta —su rostro se desencajaba por momentos y hablaba como un autómata” (2015:173).

Galán ha sabido transformar estos discursos de modo que al lector le llegue una imagen desdoblada de esta marca sonora: por un lado, esta canción es una melodía de salvación para la “resistencia” y, por otro, tal música, que destaca por su tono cañero, conduciría simultáneamente al lector a percibir esta imagen en movimiento como la confrontación de un dilema ético: ¿quiénes serían los “buenos” si entre los “infectados” se encuentran Germán y Sara, personajes que deseamos ver salir ilesos de esta persecución?

Así, *Why Don't We Do It in the Road?*, como elemento sonoro que acompaña al relato de narración visual, se convertiría en el himno que destapa un momento crucial de la ficción: este ritmo confluye en imágenes con la llegada de la resistencia en busca de los “infectados”. Un sonido dulce, melódico y rítmico para dar luz a una espera sangrienta: “Siempre ponen una canción de los Beatles cuando se produce un ataque —Sara seguía sin mirarle directamente a los ojos. No vienen a charlar precisamente” (2015: 173).

Y entonces, a través de la idea sonora que el lector se recrea en sucesión, dos imágenes en movimiento parecen ir acercándose: el cuerpo enfermo y el humano, como si fuera necesario hacer tal distinción, asumiendo que, si estamos ante un cuerpo que ha ido cambiando de su forma natural, ya no sería humano. Podríamos pensar que el cuerpo, como entidad carnal, domina el discurso y la imagen perceptiva subjetiva que los personajes se construyen entre ellos: “Germán pretendía, no cabía duda, que Sara descartara el peligro que podía suponer caminar hombro con hombro con una anatomía gobernada por agentes perversos capaces de convertirlo en un monstruo en cualquier instante” (2015: 174).

Sin embargo, al lector le va pareciendo cada vez más similar la manera en que estos dos frentes se comportan. Y, mientras el lector puede “escuchar” en su mente la música y trasportarse al plano donde German y Sara esperan el acercamiento, también va imagi-

nando cómo el cuerpo de Germán se debilita, a medida en que la imagen de los soldados en movimiento permite encajar ambos planos: “La música que les venía acompañando como una amenaza velada se acalló tras ellos. Germán marchaba penosamente entre aquel manglar incipiente. El mantel con provisiones que llevaba cruzado al torso pesaba como un cadáver” (2015: 176).

La música se convierte en algo más que un sonido, en el elemento que agrava aquellos momentos de máxima tensión para los contagiados: “Sin embargo, cuando la música empezó a penetrar dentro de ellos, la saliva se acumulaba en sus bocas reseca por la tensión y todos creyeron saborear un regusto a sangre y a victoria” (2015: 171).

En un primer momento —o en un primer plano si leyésemos la novela con el lenguaje de la cámara—, la bala es un objeto que anuncia la expresión del dolor. Después, la imagen intensiva deleuziana respondería a un rostro marcado por el sufrimiento, y tal gesto estaría asociado a una parte del cuerpo. Así, la boca aparecería como un órgano que permite la expresión en movimiento del dolor:

La segunda bala impactó en el abdomen del pirata antes de que este acertara a empuñar su arma. La pólvora hambrienta abrió a mordiscos sendos orificios en la piel y en la tela mugrienta que la cubría. [...] Un alarido contenido de dolor luchó por salir de la boca podrida del menor de los Dalton. (2015: 201)

Deleuze nos habla también del rostro reflexivo, que presentaría las cualidades siguientes: “Estamos ante un rostro reflexivo o reflejante cuando los rasgos permanecen agrupados bajo la dominación de un pensamiento fijo o terrible, pero inmutable y sin devenir, en cierto modo eterno” (1985: 134).

Acertamos a imaginar el gesto de Germán como un presagio de lo que ya invade al resto de los contagiados, una sinécdoque que refleja la cualidad antinatural a la que se exponen los “infectados”. Aunque más bien, podríamos intuir, tras una segunda lectura, cómo su comportamiento inmutable serviría para recordarnos, desde la “imagen-afecto”, la actitud antihumana de la resistencia. Así, Germán parece desorientado en la búsqueda de su nueva identidad, ya no era humano, pero tampoco ha dejado de sentirse como tal: “Podía notar cómo su alma se perdía con cada nueva exhalación de aire, cada cual más abrupta y quejumbrosa que la anterior. Él ya no era él ni había dejado de serlo por completo” (Galán 2015: 27). De lo que sí parece convencido es de que ha pasado a ser un ciudadano de última categoría, y de que su vida, en cualquiera de los casos, tendrá un final dramático: “Eso sí, ya no volvería a recibir un trato humano, ni siquiera a la altura de la escoria más odiada y vil. A partir de ahora sería una criatura perseguida sin otro destino que el de ser asesinada y calcinada” (2015: 27). Entonces, la palabra dejaría de ser necesaria y, mientras pensaba que no volvería a hablar, era como si se esfumase al mismo tiempo el aprendizaje de la lengua, perdiendo por completo la capacidad de dialogar: “Jamás necesitaría articular una sola palabra, pues ya no pertenecía a la especie humana. Creía percibir incluso cómo las palabras empezaban a evaporarse en su cerebro,

dificultando enormemente su juicio y su capacidad para decidir su siguiente movimiento” (2015: 27).

Es en este momento cuando el lector deberá poner en marcha su imaginación para reconstruir imágenes que emitan otro tipo de lenguaje del rostro de Germán. Tendrá entonces que pensar en la figura que caracteriza a todos estos nuevos seres, un gesto que, como diría Deleuze, logre reflejar una forma distinta de comunicación:

En suma, el rostro reflejante no se contenta con pensar en algo. Así como el rostro intensivo expresa una Potencia pura, es decir que se define por una serie que nos hace pasar de una cualidad a otra, el rostro reflexivo expresa una Cualidad pura, es decir, un “algo” común a varios objetos de naturaleza diferente. (Deleuze 1985: 136)

Siguiendo las teorizaciones de Deleuze, el rostro marcará un factor clave de la “imagen-acción”, en el instante en que, como consciencia-individual, represente un estado común de un conjunto de individuos:

El rostro pasa a ser carácter o máscara de la persona (sólo desde este punto de vista puede haber expresiones mentirosas). Pero entonces ya no estamos en el ámbito de la imagen-afección, hemos entrado en el ámbito de la imagen-acción. Por lo que le atañe, la imagen-afección está abstraída de las coordenadas espacio-temporales que la referirían a un estado de cosas, y abstrae el rostro de la persona a la cual pertenece en el estado de cosas. (1985: 144)

Y Deleuze nos pone un ejemplo de un personaje acentuado por el mutismo, una descripción que nos lleva a pensar en los seres contaminados del relato de Galán:

Un personaje ha abandonado su oficio, ha renunciado a su rol social; ya no puede o no quiere comunicarse, se impone un mutismo casi absoluto; pierde incluso su individuación, hasta el punto de que cobra una extraña semejanza con el otro, una semejanza por defecto o por ausencia. En efecto, estas funciones del rostro suponen la actualidad de un estado de cosas en que unas personas actúan y perciben. La imagen-afección las disuelve, las hace desaparecer. Como en un guion de Bergman. (1985: 147)

La gesticulación de los “infectados” en la novela sería una expresión cualitativa que se transmite precisamente a través de la “no-comunicación” del habla, y que, a raíz de su comportamiento, transforma la mirada de los otros. Pero esta imagen se convierte en acción al delimitar los rostros individuales que se funden y se confunden los unos con los otros, como un gesto social y colectivo:

Cuando los primeros integrantes del grupo se perdían entre las sombras del vestíbulo del edificio, la manada de infectados, que los doblaba en número, se dejaba ver

al principio de la calle, interpretando su macabra danza. La “raza” de los descerebrados como tal albergaba una escasa homogeneidad entre sus individuos. (Galán 2015: 8)

Encontramos los afectos expresados con pureza y potencialidad a través de acciones. Por ejemplo, el personaje de Germán y la manera en que esconde el miedo del rostro de su hijo al introducir el juego en la ensombrecida realidad: “¡Te echo una carrera hasta aquel edificio! —apremió el padre, sorprendiéndose de su propia sutileza en medio del caos” (2015: 15).

La imagen del infectado se enriquece gracias a otros elementos, como el hecho de que los contagiados tengan más desarrollado el sentido del olfato, un gesto que acompaña a cada una de sus cazas: “El grupo de infectados parecía olisquear algo, preso de un ensimismamiento obstinado” (2015: 63).

También la agudeza de la vista sería una cualidad que potenciarían estos seres en detrimento de la comunicación verbal: “El infectado lo aguardaría igualmente sosegado, del mismo modo que los ojos de una presa moribunda brillan más puros y calmados que nunca, rebosantes de perdón, justo antes de extinguirse entre las fauces del cazador” (2015: 216).

Pero además, como lo sugiere Deleuze, el afecto también puede estar asociado a manifestaciones como el miedo, el dolor y la ansiedad, sensaciones que nos podrían sugerir las imágenes de los cuerpos que se condensan y se agrupan en un gesto mortífero en la novela de Galán:

Su espalda resbaló por los diversos bultos que presentaba la bolsa hasta aterrizar al otro lado. Por la boca del saco apareció entonces, rodando téticamente, su macabro contenido. Conformando una hilera, varias cabezas humanas besaron la hierba abigarrada hasta detenerse por los tallos que frenaron su avance. (Galán 2015: 201)

Así pues, hay una conformación de diferentes planos en nuestra imaginación al leer el pasaje: primero, un cuerpo que se descompone en una secuencia donde la boca sangra, segundo, un primer gran plano que nos muestra todas esas cabezas que se suceden en línea.

Y los colores, ¿qué implican los colores? Estos también acompañan a las imágenes afectivas de la trama. El gris es el color de la incertidumbre, del desconcierto: “Allí le aguardaba el reflejo emborronado de las nubes; un campo infinito y gris de vapor de agua arado por surcos paralelos más oscuros. Germán las observó directamente y le pareció que las nubes flotaban cada vez más cerca del suelo. Quizás, pensó, era solo el comienzo” (2015: 178).

El rojo, que define siempre al líquido de la sangre, representando asimismo el color de la desesperación, pasa también a recrearse como un estado de fusión con tonos grises, creando una imagen entrelazada de desconcierto y de dolor. Estamos ante un paisaje abstracto, que presagia un cambio irreparable que afecta a la imagen del hombre, añá-

diendo toques de emociones a los colores, una sinécdoque que augura un cambio de vida que poco tenía que ver con la tonalidad sino, más bien, con la colectividad de la especie:

En las ciudades cementerio se había producido un holocausto de color. La paleta de verdes y grises había exterminado cualquier brote de tonos rojos o azules y su profusión había alcanzado una confusión a los ojos del hombre. El verde de las plantas trepadoras y el gris del cielo y el cemento llegaban a fundirse como sucede a veces con la risa y la histeria. (2015: 4)

El verde es el color de la resistencia y de la culpa:

Espera, quiero saber qué es eso verde —insistió Escobar. No es carne. El propio Escobar, el único que adivinaba qué podía ser esa tira verdosa, se dispuso a resolver el truculento misterio. Sería imposible averiguar nada si aquel bicho no dejaba de moverse. Por tanto, habría que matarlo primero. (2015: 168)

Es un color enigmático que nos permitiría formular una metáfora ecologista: “Los focos rotatorios proyectaban su luz contra una espesura verde que no se dejaba amedrentar por los cañones blancos y cegadores” (2015: 33).

Pero, además, la imagen en colores permite crear la sensación de profundidad como en una obra pictórica:

La saliva y los jugos que gorgoteaban de sus bocas hediondas habían aplacado las marañas roñosas de vello gris y amarillento [...] Aquel músculo desbocado presentaba el tono inconfundible de la carne podrida, una gama irregular de violeta que coqueteaba con el negro. (2015: 182)

1.2 Una historia de zombis moderna: ni buenos ni malos

La narración de Galán evoca una estructura postmoderna apocalíptica que representa una catástrofe humana, la extinción de la especie:

¿Compartir el apocalipsis amigablemente con unos tarados en unos multicines? ¿Es que no se da cuenta? Son iguales que los putos infectados. Se cagan encima, comen cualquier cosa y no saben lo que hacen. Si crees que en el refugio los hubieran aceptado, es que estás todavía más loca de lo que pensaba. (Galán 2015: 150)

Connor retoma a Kroker y a Cook para argumentar cómo la cultura postmoderna respondería a esta dimensión apocalíptica convertida en espectáculo, fiel testigo de la “decadencia” y de la debilidad humana (1996: 125).

En las últimas décadas, la temática del fin del mundo se ha multiplicado tanto el cine como en otras manifestaciones artísticas, al combinar esta esencia trágica de nuestra existencia con otras estructuras narrativas y géneros tradicionales. En este sentido,

el zombi parece ser uno de los símbolos indispensables de la postmodernidad, un ser moribundo que despierta en el observador y en el lector aquella *inquiétante étrangeté* de la que hablaba Freud (1919), y que hacía referencia a una cualidad de lo “extraño” como una sensación íntima y tenebrista que escapa a nuestra lógica y conocimiento. Pero, además, al ser una criatura mucho más cercana a la humanidad que el autómatas, el símbolo del zombi nos permite pensar en la decadencia como una verdadera amenaza para la sociedad.

Como lo teoriza Santiago Fillol (2016) en su estudio sobre el arquetipo zombi, este ha sufrido variaciones y evoluciones desde sus orígenes en el folklore africano como símbolo del colonialismo, encarnando la esclavitud como condición de la cultura popular y explotando las condiciones de servidumbre y amo (*White Zombi*), pasando por un imaginario ideológico que marcará una estética anticapitalista (*Night of the Living Death, Dawn of the Death*), hasta llegar a convertirse en un arquetipo contemporáneo de la inmigración (*Qu'ils réponsent en révolte*).

En Galán, este imaginario se desvela como un símbolo de la catástrofe ecológica e individual del sujeto contemporáneo:

Pronto me di cuenta de que no quería limitarme a proponer una mera persecución entre humanos y seres que quieren comérselos. Yo quería añadir más capas a la historia —la soledad, el discurso ecologista de fondo, la familia, la dignidad del hombre incluso en situaciones extremas...—, por tanto me tenía que alejar de las obras canónicas del mundillo Z. De forma que dejé de ver películas de George Romero y me decidí a que el género trabajase para mí y no al revés. (Galán 2015: s/n: 2015)

La novela de Galán reinvierte el rol tradicional atribuido al zombi. De manera que, los infectados por el virus no van en busca del resto para hacerles daño o herirlos, sino que, al contrario, son los “humanos” los que parecen tener como objetivo destruir esta nueva especie. Estamos ante seres cegados, torpes y moribundos, que no destacan por poseer ninguna naturaleza extraordinaria. En la ficción de Galán, estos seres caminan hacia una dirección fija, un objetivo común, como nos revelan las últimas páginas del libro. Así, el capítulo de cierre se titula *El último mar* y deja presagiar el final de la especie infectada. Como otros seres marinos que se dirigen a las costas en un gesto suicida, los “infectados” se enfilan hacia el mar para acabar con su existencia: “Resultaba evidente que deseaba cumplir el sueño que sus congéneres llevaban impreso en algún rincón de sus cerebros atrofiados; el deseo de terminar en el mar y firmar la extinción de su especie” (Galán 2015: 299).

Al igual que con las ballenas, parecería como si algún elemento acústico les marcara el camino para ir hacia la costa, les alertase de su inutilidad para la sociedad, animándolos al suicidio colectivo: “En la garganta de esos hombres creció un nudo invisible al intuir que entre las últimas briznas que alcanzaban a distinguir y los confines del último mar, se abría un inmenso acantilado por el que los infectados habían planeado lanzarse y terminar con todo” (2015: 296).

El autor parece simpatizar con estos seres que se transparentan al final de la novela como indefensos y presos de un sistema que los persigue, dibujándolos como el síntoma de rendimiento y de debilitación: “Los escasos contagiados que seguían con vida se habían fusionado en un misterioso peregrinaje que los conducía hacia el sur, hasta el mar... Como animales moribundos que se reúnen para compartir una desaparición tranquila del planeta” (2015: 294).

Esta historia de zombis omite por completo el binarismo “bueno-malo” en el relato de ficción. Una lectura profunda de esta narrativa destruye el sistema de opuestos del comportamiento humano, de manera que todos los personajes parecen ser víctimas y culpables de su propia era. Y es que, si leemos la historia de atrás hacia el principio, no debemos olvidar que los contagiados no tienen voz, no comunican, no luchan, solo se defienden ante los ataques, no espían, sino que son espíados, solo huyen hacia un lugar tranquilo. Entonces, la pregunta subyacente que nos plantea esta historia podría ser la siguiente: ¿y si los “contaminados” no fuesen más que el espejo de todos los demás, de aquello en lo que nuestra sociedad postmoderna nos está convirtiendo, arrastrándonos a caminar como sonámbulos por el mundo en una dirección determinada, sin ofrecernos explicación alguna, sin cuestionarnos lo que a nuestro alrededor está pasando, la destrucción del planeta que conlleva consigo la contaminación de las aguas que nos están envenenando? Así, cada vez que un “infectado” bebe agua, se siente mal, pero no resulta fácil saber si es a causa del agua, visto que ya está infectado. Por otro lado, siguiendo algunos de los ejes de la novela que pueden también leerse a modo de denuncia, ¿y si creyésemos que la solución es acabar con quienes no son productivos como remedio más inmediato? Buscar una cura para aquellos contaminados sería una tarea más laboriosa que acabar con ellos. Y así, nuestra postmodernidad marcaría el ritmo de una sociedad zombi que necesita con urgencia un reciclaje, puesto que representa cada vez más una imagen desoladora, patética y enferma de nosotros mismos: “El descerebrado fracasaba en sus penosas intenciones. El último acto había arrancado y lo había hecho con una escena de soledad primitiva, verdaderamente patética y descarnada” (2015: 299).

Germán es aquel ser individual que nos importa, nosotros mismos entre toda esa masa de afectados sin rostro ni nombre, a quien quisiéramos salvar porque ya no es un desconocido ante nosotros, los lectores. Este personaje representaría la metáfora de un humano que sufre en carne propia la transformación que nuestra era social y cultural presagia: “Cuando se encontró lo bastante lejos como para forzar a los soldados a salir del hotel si querían acabar con él, Germán se detuvo junto a una roca que descansaba frágil sobre el límite que separaba la tierra y el vacío que conducía al último mar” (2015: 303).

Conclusiones

El análisis de esta novela actual nos ha permitido poner de relieve la imbricación existente entre el cine y la literatura contemporánea. Como lo hemos visto con nuestro trabajo, ambos dominios se alimentan el uno del otro, de manera que el escritor de nuestros días ha pasado a ser un artista mucho más concienciado de cómo las artes visuales y el cine son buenos aliados como géneros del espectáculo. La ficción de Galán constituye

un perfecto ejemplo de cómo evoluciona la forma de visionar la literatura por un escritor de nuestros días, quien recurre al cine y a la música para contar su historia, despertando en el lector una sensibilidad múltiple. De este modo, la imagen visual y sonora acompañan a la palabra escrita en la puesta en marcha de la consecución de un proceso mental con gran peso para la construcción de la historia. Este procedimiento se marca en un momento histórico determinante para la literatura, la cual debe reinvertirse al poner en marcha una serie de técnicas heredadas de otros movimientos artísticos que han revolucionado nuestra manera de pensar, de sentir y de recibir las emociones.

Bibliografía

- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1985.
- FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté*. Paris: Éd. Philosophies, 1919. <http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/old2/file/freud_etrangete.pdf> [12/07/2018]
- FILLOL, Santiago. "El imaginario del zombi cinematográfico en la representación de los desamparados: del esclavo del clacisismo hollywoodense al inmigrante de la contemporaneidad europea". *Communication & Society* 29.1 (2016): 53-67.
- GALÁN ROMERO, Juan Antonio. *El tránsito*. Málaga: Rúbeo Editorial, 2015.
- MERLO, Philippe. *El cine de Hollywood en la literatura española contemporánea*. Seminario de investigación doctorado del Prof. Dr. Catedrático Manuel Palacio. Madrid, 2012. <halshs-00802683>
- PEÑA, Ardid. *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, 1992.
- RIVERA BETANCUR Jerónimo León y CORREA HERRERA Ernesto. "La imagen y su papel en la narrativa audiovisual". *Revista Razón y Palabra* 49 (2006): 1-18.
- CONNOR, Steven (1989). *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Akal, 1996.
- YURIKO, Ikeda. *La narrativa zombi como fenómeno literario contemporáneo: un análisis del post-apocalipsis del mundo hispano*. Tesis doctoral. Graduate Faculty of Texas Tech University. 2015. <<https://ttu-ir.tdl.org/handle/2346/63779>> [29/06/2018]
- ZAVALA, Lauro. "Cine Clásico, moderno, posmoderno". *Revista Razón y Palabra* 46 (2005): 1-20.
- . "Del cine a la literatura y de la literatura al cine". *Casa del tiempo* VIII.III.95-96 (2007): 10-13.

Lilia Leticia García Peña

Universidad de Colima

La arqueopoética de Carlos Fuentes: papeles viejos, diarios, cofres y sótanos en los *Cuentos sobrenaturales*

The Archaeopoetics of Carlos Fuentes: Old Papers, Diaries, Chests and Basements in the *Supernatural Stories*

Recibido: 15.10.2018 / Aceptado: 7.12.2018

Resumen: Carlos Fuentes es, sin duda, una figura esencial en el panorama de la literatura mexicana contemporánea, su narrativa fluye en dos grandes cauces: la ficcionalización de la historia de corte realista y la literatura fantástica. En el presente trabajo me he propuesto analizar su volumen antológico de narrativa fantástica publicado en 2007 bajo el título de *Cuentos sobrenaturales*, desde la referencia persistente a tiempos, espacios y objetos antiguos, superpuestos en capas, que son desenterrados y reinterpretados a lo largo de su obra, una fascinación constante en su proceso creativo al que he llamado *arqueopoética*.

Palabras clave: Carlos Fuentes, literatura fantástica, arqueopoética, *Cuentos sobrenaturales*, narrativa mexicana.

Abstract: Carlos Fuentes is undoubtedly an essential figure in the panorama of contemporary Mexican literature, his narrative flows in two major streams: the fictionalization of realist-inspired history and fantastic literature. In this paper I intend to analyze his anthology of fantastic narrative published in 2007 under the title *Cuentos sobrenaturales / Supernatural Stories*, from the persistent reference to times, spaces and ancient objects, superimposed in layers, which are unearthed and reinterpreted throughout his work, a constant fascination in his creative process that I have called *archaeopoetics*.

Keywords: Carlos Fuentes, fantastic literature, archaeopoetics, *Supernatural Stories*, Mexican narrative

Carlos Fuentes es, sin duda, esencial en el panorama de la literatura mexicana contemporánea. Para José Emilio Pacheco, ya en su primera obra, *Los días enmascarados* (1954), “la prosa de Fuentes iniciaba su fluir indetenible y no era la prosa de un principiante, de un aspirante: era el estilo de un escritor que ponía en estos cuentos la piedra de fundación de una gran obra” (1995: 45).

Cuando el lector se acerca a la narrativa de Carlos Fuentes puede advertir una fascinación por lo antiguo, por lo viejo; no solo en tanto las referencias a datos y hechos históricos de México y el mundo, sino a elementos que evocan el pasado como cuadernos viejos reencontrados, papeles viejos olvidados que reaparecen, archivos, memorias, objetos desenterrados, sótanos y baúles que alojan recuerdos. Esta inclinación por lo arcaico nos lleva a notar una de las particularidades más apasionantes de Fuentes: mientras que en otros escritores mexicanos, tales como Juan Rulfo o Rosario Castellanos, destaca una especie de visión profética del futuro, su poética se sustenta en su potencia para leer, evocar y replantear el pasado. Carlos Fuentes es un escritor con memoria y un escritor de la memoria, por ello una constante en sus novelas y cuentos es la presencia de lo viejo, de lo arcaico, de lo enterrado que ha de ser puesto al descubierto. No me refiero entonces exclusivamente a lo histórico, aunque de algún modo se enlaza, sino a lo que he decidido llamar lo arqueopoético.

Recordemos que “la arqueología es, en parte, el descubrimiento de los tesoros del pasado [...] Pero es también la tarea esmerada de interpretación que nos permite entender qué significaron estas cosas en la historia de la humanidad” (Renfrew y Bahn 2007: 9). La arqueología estudia las sociedades humanas y su transformación a través del tiempo. Recurre a construcciones, utensilios y sitios, fotografías, cerámica, polen, fitolitos, microfósiles botánicos. Establece interdisciplinariedad con las ciencias de la tierra (geología, geofísica, geografía) y con las ciencias de la vida (paleozoología y paleobotánica). Atiende a las estructuras y a los artefactos, pero también, como señalan Manzanilla y Barba, a la relación entre ellos (2010: 184).

Como un arqueólogo interpreta el pasado del ser humano a través de fósiles, cerámica, características de las construcciones y del paisaje, Carlos Fuentes se adentra en lo oculto, en lo soterrado; excava, identifica, registra y conserva poéticamente la historia y la memoria. La pasión por lo antiguo y lo oculto en el tiempo lleva a Fuentes al territorio del palimpsesto —documento que al rasparse muestra otro escrito más antiguo—, no solo en aquel sentido que Genette (1989) le otorgó al término en el marco de las relaciones transtextuales, el de un texto oculto en otro texto, o intertextualidad, como diría Kristeva, sino en un sentido más estrictamente arqueológico. En su obra los palimpsestos expresan la interacción con el pasado, con la diversidad de los tiempos, con la pluridimensionalidad temporal.

De modo análogo al arqueólogo que se adentra y define estructuras sepultas con ayuda de fotografías, brújulas y niveles, y excava con herramientas de diversos tamaños y de distinto grado de precisión, Carlos Fuentes desentierra, lee artefactos y sedimentos, observa la sucesión de los estratos de la memoria, los explora y replantea las cronologías individuales y colectivas de los mundos representados en su obra.

Vale la pena señalar que, de algún modo, Carlos Fuentes desde la creación de su ficción narrativa y Michel Foucault en su estudio de la historia de las ideas coinciden en este espíritu arqueológico. La obra del pensador francés *Las palabras y las cosas* lleva como subtítulo “Una arqueología de las ciencias humanas”, donde expone el método de reflexión que consolida en una obra posterior: *La arqueología del saber* —una reflexión sobre las condiciones de posibilidad del saber desde las nociones de monumento, documento, archivo—. Carlos Monsiváis afirma que nadie puede dudar que es “propio de la literatura la recreación, la reinención y la metamorfosis del tiempo transcurrido” (2008: 344); la obra de Fuentes es un diálogo constante con el tiempo y sus estratos, una poe-tización de los actos y las pasiones humanas en el fluir de la eternidad, es un universo palimpsestico representado desde una arqueopoética que ofrece una visión holística de los tiempos y los espacios humanos.

Antes de proceder al análisis de la arqueopoética en los textos de Carlos Fuentes debemos subrayar que ciertamente su narrativa se organiza en dos grandes cauces que a veces corren de modo paralelo y a veces confluyen: lo fantástico y lo histórico. Encontramos, así, por una parte, las obras en las que predomina lo que Bruña (2006) llama “ficcionalización de la historia”, de corte realista o “natural”, con una decidida vocación social o política, tales como *Las buenas conciencias* o *La silla del águila*; y por otra, las novelas y cuentos que exploran los territorios sobrenaturales del sueño o el delirio. En las obras de temple francamente histórico o social encontramos:

una historia fabulada porque más que contar —siendo fiel en un sentido historiográfico—, más que recontar —subvirtiéndola historia oficial y ofreciendo una parodia de la misma—, lo que hace es problematizar la historia, indagar en las raíces de los acontecimientos presentes mediante la observación y discusión de las certezas del pasado. (Bruña 2006: 86)

Por razones de corte metodológico en estas páginas me enfocaré en analizar la arqueopoética en la literatura de tendencia fantástica de Fuentes. La literatura fantástica se caracteriza por ubicar al personaje en un mundo o una experiencia en los que es suspendida la relación causal lógica de los acontecimientos vividos provocando una sensación de incertidumbre que el sujeto no puede resolver. Lo fantástico, como con toda exactitud lo definió Todorov,

ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. (1981: 19)

Si bien lo fantástico está presente en novelas y cuentos desde *Los días enmascarados* (1954) hasta *Vlad* (2010), me centraré aquí en el volumen de *Cuentos sobrenaturales* pu-

blicado en 2007 que reúne ocho cuentos y una novela corta que provienen de distintas épocas creativas del autor: “Chac Mool”, “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”, “Por boca de los dioses” y “Letanía de la orquídea” proceden de *Los días enmascarados* de 1954; “La muñeca reina” pertenece a *Cantar de ciegos* de 1964, mientras que “Pantera en jazz”, “El robot sacramentado” y “Un fantasma tropical” son textos inéditos; finalmente *Aura*, novela corta publicada en 1962. Desarrollaré el análisis en torno a seis núcleos temáticos: el cartapacio encontrado; los paisajes que transportan a otros tiempos; las máscaras y los disfraces; los objetos arcaicos en un nuevo contexto; sótanos, cofres y baúles y, por fin, el pasado como palimpsesto.

1. El cartapacio encontrado

Uno de los elementos recurrentes en la narrativa fantástica de Carlos Fuentes es el cuaderno o documento antiguo perdido u olvidado y reencontrado. En “Chac Mool” Filiberto, un burócrata ahogado en Acapulco, lleva un diario que el narrador, quien es un compañero de trabajo de la oficina de la que Filiberto había sido recientemente despedido y que lleva el cadáver de regreso a la Ciudad de México, encuentra entre sus cosas y lee durante el viaje de regreso detonando la narración cruzada de la historia. Así lo explica el narrador: “Abrí el cartapacio de Filiberto, recogido el día anterior, junto con sus otras pertenencias, en la pensión de los Müller. Doscientos pesos. Un periódico viejo; cachos de la lotería; el pasaje de ida — ¿sólo de ida? —, y el cuaderno barato, de hojas cuadrículadas y tapas de papel mármol” (Fuentes 2016: 15).

El cuento “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” también está narrado como los fragmentos de un diario que señalan la fecha del registro de la historia. El cuento incluye otros papeles viejos sobre los cuales se edifica el mundo relatado, cartas que son deslizadas por debajo de las puertas:

Esas pisadas lentas, siempre sobre hojas secas, creía escucharlas a cada instante; sabía que no eran ciertas, hasta que sentí el mínimo crujido junto a la puerta, y luego el frotar por la rendija. Encendí la luz: la esquina de un sobre asomaba sobre el terciopelo del piso. Detuve un minuto su contenido en la mano; *papel viejo*, suntuoso, palo-de-rosa. Escrita con una letra de araña, empinada y grande, la carta contenía una sola palabra: TLACTOCATZINE. (322, la cursiva es mía)

En “Muñeca reina” la narración se desencadena cuando el protagonista encuentra entre las páginas de un libro que no ha abierto en muchos años una tarjeta olvidada escrita con una caligrafía infantil: “Sólo sé que de entre las páginas manchadas cayó, revoloteando, una tarjeta blanca con la letra atroz de Amilamia: *Amilamia no olvida a su amigo y me buscas aquí como te lo dibujé*” (602). Este evento provoca que el personaje adulto recuerde el parque donde iba a leer cuando tenía catorce años y su encuentro y amistad con una niña de siete años, a la que deja de ver repentinamente, y decida buscar esa parte de su pasado visitando la casa de Amilamia, la niña desaparecida de su vida:

Vine porque aquella tarjeta, tan curiosa, me hizo recordar su existencia. La encontré en un libro olvidado cuyas páginas habían reproducido un espectro de la caligrafía infantil. Estaba acomodando, después de mucho tiempo de no hacerlo, mis libros. Iba de sorpresa en sorpresa, pues algunos, colocados en las estanterías más altas, no fueron leídos durante mucho tiempo. Tanto, que el filo de las hojas se había granulado, de manera que sobre mis palmas abiertas cayó una mezcla de polvo de oro y escama grisácea. (592)

En *Aura* el desencadenante de la historia son también unos papeles viejos: “Se trata de los papeles de mi marido, el general Llorente. Deben ser ordenados antes de que muera. Deben ser publicados. Lo he decidido hace poco [...] Son sus memorias inconclusas. Deben ser completadas. Antes de que yo muera” (1068). Consuelo Llorente decide, así, recuperar de un baúl las memorias manuscritas de su fallecido marido para que sean completadas antes que ella muera, solicitando para ello a un historiador. De este modo, Felipe Montero llegará a la casa de Donceles para vivir la historia desdoblada con *Aura*: “Se solicita Felipe Montero, antiguo becario en la Sorbona, historiador cargado de datos inútiles, acostumbrado a exhumar papeles amarillentos”. (1012)

2. Los paisajes que transportan a otros tiempos

Otro referente arqueopoético recurrente en los *Cuentos sobrenaturales* son los paisajes naturales o urbanos que tienen la cualidad de transportar a los personajes y a los lectores a otros tiempos.

En “Chac Mool” el personaje Filiberto se desplaza por la Ciudad de México y sus alrededores, trasladándose de ese modo no en el espacio sino en el tiempo: “Mis fines de semana los paso en *Tlaxcala*, o en *Teotihuacán* [...] Por cierto que busco una réplica razonable del Chac Mool desde hace tiempo, y hoy Pepe me informa de un lugar en *La Lagunilla* donde venden uno de piedra y parece que barato. Voy a ir el domingo” (49, la cursiva es mía).

“Tlactocatzine, del jardín de Flandes” transcurre en una vieja mansión del Puente de Alvarado construida en tiempos de la Intervención Francesa, que devuelve al lector al pasado decimonónico; mientras que el protagonista adulto de “Muñeca reina”, en su búsqueda de Amilamia, regresa al jardín que visitaba cuando tenía catorce años:

Y ahora, casi rechazando la imagen que es desacostumbrada sin ser fantástica y por ser real es más dolorosa, regreso a ese parque olvidado y, detenido ante la alameda de pinos y eucaliptos, me doy cuenta de la pequeñez del recinto boscoso, que mi recuerdo se ha empeñado en dibujar con una amplitud que pudiera dar cabida al oleaje de la imaginación. (637)

Los personajes de “Por boca de los dioses” se encuentran casualmente en el Centro de la Ciudad de México: “En la escalinata de *Bellas Artes*, me encontré a don Diego. Casi

nunca salgo de mi cuarto de hotel” (382, la cursiva es mía), y emprenden un viaje en el tiempo contemplando los cuadros:

Anda, anda, acompáñame primero a la sala colonial, sabes que es mi preferida, y después te daré el gusto de recorrer juntos la de arte moderno [...] En la sala colonial, don Diego discurrió largamente a la cara de un anónimo del siglo XVIII. Una preciosa mujer, morena, con matiz de piloncillo, cejas inolvidables y vestida de encaje blanco. (382)

Felipe Montero inicia un viaje violento y decisivo cuando se aproxima a la casa de Aura en Donceles en respuesta al anuncio de trabajo de historiador que ha visto publicado en el periódico: “Te sorprenderá imaginar que alguien vive en la calle de Donceles. Siempre has creído que en el viejo centro de la ciudad no vive nadie” (1021).

En “Letanía de la Orquídea” el paisaje se funde con el personaje mismo que efectúa un viaje hacia sí mismo, hacia su propio tiempo primordial: “Orquídeas en la rabadilla. Sentía que el paisaje lo mamaba con dientes de alfiler, hundiendo las raíces del suelo en su piel, amasando su cerebro contra la roca hasta hacer de sus ojos un risco ciego” (553). Al crecerle una orquídea en la rabadilla el paisaje se hace uno con el personaje que se convierte metafóricamente en la tierra en la que la orquídea puede echar raíces y que al ser cortada por el protagonista causa su muerte:

Esa noche, bailó Muriel como nunca; la orquídea marcaba el son, sus savias corrían hasta los talones del danzarín, subían al plexo, lo arrastraban de rodillas, lo agitaban en un llanto seco y rabioso. De la raíz de la orquídea salían chillando ondas tensas como una letanía ¡Chimbombó! ¡Chimbombó! (565)

3. Las máscaras y los disfraces

Carlos Fuentes recurre a máscaras y disfraces para evocar la mutabilidad de las identidades a través del tiempo, para desenterrar deseos, para hacer regresar a los personajes a otros momentos; para develar realidades encubiertas bajo otras realidades. Son, desde la arqueopoética, artefactos que encubren y descubren otras dimensiones de los seres y los objetos. Los cuatro cuentos que proceden de *Los días enmascarados*: “Chac Mool”, “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”, “Por boca de los dioses” y “Letanía de la orquídea” quedan referidos a la significación precolombina que les imprime a todos ellos el título del volumen al que pertenecen originalmente. *Los días enmascarados* remiten a los *nemontemi* o cinco días que completaban el calendario azteca, que se consideraban aciagos y en los que se suspendía toda actividad: “Eran los últimos cinco días del calendario solar o *xihuitl*. No estaban dedicados a ningún dios, se les consideraba como sobrantes y nefastos” (González 2003: 126).

En “Chac Mool” específicamente se señala lo entrañable que puede ser un disfraz: “los disfraces tan queridos” (Fuentes 2016: 38). Al final del cuento, el Chac Mool transformado en “indio” aparece prácticamente con una máscara de polvos y maquillaje:

Antes de que pudiera introducir la llave en la cerradura, la puerta se abrió. Apareció un indio amarillo, en bata de casa, con bufanda. Su aspecto no podía ser más repulsivo; despedía un olor a loción barata; su cara, polveada, quería cubrir las arrugas; tenía la boca embarrada de lápiz labial mal aplicado, y el pelo daba la impresión de estar teñido. (149)

“Por boca de los dioses” problematiza las identidades de los dioses y evoca el pasado mesoamericano a través de sus máscaras distintivas, máscaras que, el narrador precisa, “suelen convertirse en facciones” (396):

sus monstruos de jade y embolias siguen gravitando como máscaras daltónicas que sin color se pierden en el polvo y el drenaje, que corretean subterráneas para asomar sus fauces de tarde en tarde, que cabalgan por el aire secando sus montes y moviendo los puñales de obsidiana. Se esconden en los ombligos, relampaguean en los encabezados rojos, se sumergen bajo el lodo cuando vienen las invasiones; dormitan siestas seculares; en el fondo de cada callejuela, se detienen vidas, en las canas, se columpian, en los cráteres, serpentean. (371)

En *Aura*, Felipe Montero se confronta con sus máscaras evocadas en el fluir de los tiempos:

La cabeza te da vueltas, inundada por el ritmo de ese vals lejano que suple la vista, el tacto, el olor de plantas húmedas y perfumadas: caes agotado sobre la cama, te tocas los pómulos, los ojos, la nariz, como si temieras que una mano invisible te hubiese arrancado la máscara que has llevado durante veintisiete años: esas facciones de goma y cartón que durante un cuarto de siglo han cubierto tu verdadera faz, tu rostro antiguo, el que tuviste antes y habías olvidado. Escondes la cara en la almohada, tratando de impedir que el aire te arranque las facciones que son tuyas, que quieres para ti. (1475)

4. Los objetos arcaicos en un nuevo contexto

Los *Cuentos sobrenaturales* abundan en objetos viejos cuya aparición devuelve a los personajes a otras dimensiones temporales. En “Chac Mool” Filiberto es coleccionista —motivo recurrente en la narrativa de Fuentes— “de estatuillas, ídolos, cacharros” y “formas de arte mexicano” (49). La escultura misma de Chac Mool se define arqueológicamente como la figura de una deidad de origen tolteca que se representa recostada con las rodillas y la cabeza en alto y con una vasija en el vientre que se utilizaba para colocar ofrendas. En el cuento Filiberto describe la reproducción que ha obtenido: “Es una pieza preciosa, de tamaño natural, y aunque el marchante asegura su originalidad, lo dudo. La piedra es corriente, pero ello no aminora la elegancia de la postura o lo macizo del bloque” (61). Más adelante el narrador evoca: “Su espíritu ha vivido en el cántaro y la tempestad, natural; otra cosa es su piedra, y haberla arrancado al escondite es artificial

y cruel. Creo que nunca lo perdonará el Chac Mool. Él sabe de la inminencia del hecho estético” (115).

En “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” el salón de la casa de Puente de Alvarado “tiene un piso oloroso y brillante, y las paredes, apenas manchadas por los rectángulos espectrales donde antes colgaban los cuadros, son de un azul tibio, *anclado en lo antiguo*, ajeno a lo puramente viejo” (265, la cursiva es mía) y en la bóveda resplandecen los retablos Zobeniga, el embarcadero de Juan y Pablo, Santa María de la Salud que “fueron pintados por los discípulos de Francesco Guardi” (265).

En “Por boca de los dioses” los objetos ceremoniales de Tlazol ocupan un lugar primordial en la narración:

Tlazol en traje de ceremonias, cargada de joyas gruesas y serpientes, avanzó a abrazarme: mi boca reía dislocada. Tlazol cerró la puerta con llave, sus labios se acercaron a los míos, y a mordiscos arrancó su carne. En la mano de la Diosa brillaba un puñal opaco; lenta, lenta, lo acercó a mi corazón. La carne de los labios yacía, gimiendo espantosamente, en el suelo. (511)

La casa de Aura está llena de antiguas veladoras, “milagros” y objetos inmemoriales: “en el viejo grabado iluminado por las veladoras, ensartan los tridentes en la piel de los condenados” (1173). No solo los papeles viejos del General son significativos, también configuran la narración las viejas fotografías que guardan las imágenes de los personajes en otros tiempos y espacios:

El retrato de ese caballero anciano, vestido de militar: la vieja fotografía con las letras en una esquina: Moulin, Photographe, 35 Boulevard Haussmann y la fecha 1894. Y la fotografía de Aura: de Aura con sus ojos verdes, su pelo negro recogido en bucles, reclinada sobre esa columna dórica, con el paisaje pintado al fondo: el paisaje de Lorelei en el Rin, el traje abotonado hasta el cuello, el pañuelo en una mano, el polisón: Aura y la fecha 1876, escrita con tinta blanca y detrás, sobre el cartón doblado del daguerrotipo, esa letra de araña: *Fait pour notre dixième anniversaire de mariage* y la firma, con la misma letra, Consuelo Llorente. (1474)

5. Sótanos, cofres y baúles

Todos los elementos que hemos repasado y la configuración misma de las narraciones de los *Cuentos sobrenaturales* se ubican prioritariamente en espacios cerrados y ocultos. Los objetos y los personajes mismos aparecen en atmósferas encerradas, enterradas, secretas de donde son traídos al presente del texto a través de la palabra. En “Chac Mool” la reproducción de la deidad tolteca es ubicada en el sótano en el que experimentará su humanización: “El traslado a la casa me costó más que la adquisición. Pero ya está aquí, por el momento en el sótano mientras reorganizo mi cuarto de trofeos a fin de darle cabida” (61); para finalmente, intercambiar su lugar con el cadáver de Filiberto que será enviado ahí por el propio Chac Mool transfigurado al final del cuento.

“Por boca de los dioses” lleva al lector al encuentro con las aterradoras representaciones de los dioses en un sótano, cuando las puertas del elevador del hotel se abren develando su presencia soterrada:

La boca insistía, y por fin ella misma puso mi dedo sobre el botón: descendimos, sin ruido, envueltos en viento musical, la puerta se abrió y un líquido parduzco entró en la jaula: este sótano, inundado, negro, olía a sudario, y pronto las luces y el ruido furioso le invadieron. Temblando, en un rincón de la jaula mecánica, grité espantado: por el largo subterráneo transitaban todos, con sus sonrisas petrificadas, en un sueño de momias sin sepultura: Tepoyollotl, enorme corazón de tierra, vomitando fuego, arrastrándose por los charcos con sus brazos de ventrículo de goma; Mayauel, borracha, la cara pintada y los dientes amarillos; Tezcatlipoca, un vidrio de humos congelados en la noche; Izpapatlotl seguida de una corte de mariposas apuñaladas; el doble en una galería de azogue, sombra de todas las sombras, Xolotl; sus plumas ennegrecidas de carbón y de un serpear sin tiempo entre los hacinamientos, Quetzalcóatl. Por las paredes, enredado en sus babas, subía el caracol, Tecciztecatl. Con hálito de nieve, un camaleón blanco devoraba el lodo, y la cabeza de los muertos brillaba al fondo, prisionera del flujo de los desperdicios, chirriando el canto de las guacamayas. Sobre el trono de tierra, silente y grávida, convirtiéndose en polvo negro, la Vieja Princesa de este sótano, Ilamatecuhtli, su faz raída por un velo de dagas. Los cuerpos devorados se sabían confundidos en el sedimento pulposo del lago. (499)

En “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” el joven protagonista y la misteriosa anciana fantasmal quedan atrapados en la antigua mansión decimonónica: “Sin vacilar, clavé la vista en el jardín —allí estaba. Recogiendo las flores, formando un ramillete entre sus manos pequeñas y amarillas... Era una viejecita... tendría ochenta años, cuando menos, ¿pero cómo se atrevía a entrar, o por dónde entraba?” (300).

“Por boca de los dioses” inicia la narración describiendo la atmósfera asfíxica en la que está sumido el protagonista:

(Bingbingbing goteaba la cara de la ventana llorando los remordimientos ajenos, mientras yo intentaba perseguir las manecillas que empezaban —cerca, las doce— a estrangularme. Alta la ventana, bajo el techo, las paredes gemían por tocarse en una cúpula de cemento; sí, se iban acercando, angostando, ésta corta, aquella delgada, la tercera barrigona, la otra con una vagina de vidrio, único laberinto al mapa andrajoso de la Gran Ciudad. No quería mirar a través del cristal; de eso huía, *encerrado aquí, siempre*. (360, la cursiva es mía)

En “La muñeca reina” la escalofriante representación de Amilamia que han hecho los padres como un falso cadáver en una muñeca de porcelana, pasta y algodón aparece encerrada en un quimérico féretro:

dentro del féretro plateado y entre las sábanas de seda negra y junto al acolchado de raso blanco, ese rostro inmóvil y sereno, enmarcado por una cofia de encaje,

dibujado con tintes de color de rosa: cejas que el más leve pincel trazó, párpados cerrados, pestañas reales, gruesas, que arrojan una sombra tenue sobre las mejillas tan saludables como en los días del parque. Labios serios, rojos, casi en el puchero de Amilamia cuando fingía un enojo para que yo me acercara a jugar. Manos unidas sobre el pecho. Una camándula, idéntica a la de la madre, estrangulando ese cuello de pasta. Mortaja blanca y pequeña del cuerpo impúber, limpio, dócil. (809)

En “Un fantasma tropical” también es esencial en la narración la presencia del objeto oculto, encerrado. El personaje protagonista busca el supuesto tesoro de joyas de una anciana en una casa abandonada. Lo que encuentra es el mejor lugar para esconder un secreto del pasado: “Allí se demuestra que el mejor lugar para esconder algo es el lugar más obvio, el más visible, que de tan visible se vuelve invisible. ¿Qué era lo más obvio en una biblioteca? Los libros. ¿Y entre los libros? El diccionario, el libro sin personalidad propia” (980).

El protagonista de “Pantera en jazz” tendrá que descubrir que una pavorosa y feroz pantera que ha escapado del zoológico se ha escondido en el baño de su departamento:

Aquí sintió el padpad de unas patas acojinadas en la puerta del baño y empezó a discurrir en torno a la posibilidad: algo o alguien está en mi baño. ¿Cómo puede algo o alguien introducirse en mi baño? Este lugar era tan seguro, pagaba un poco más de lo normal por él, y estaba situado en el barrio más selecto: por lo menos eso era lo que él pensaba y lo que el anuncio —el anuncio— decía (184).

La presencia simbólica de los baúles y cofres que encierran secretos y enigmas en fotografías y papeles viejos es esencial en *Aura*: “Caminas, esta vez con asco, hacia ese arcón alrededor del cual pululan las ratas, asoman sus ojillos brillantes entre las tablas podridas del piso, corretean hacia los hoyos abiertos en el muro escarapelado. Abres el arcón y retiras la segunda colección de papeles” (1277). Los baúles de la casa de Aura están cerrados, inescrutables e impenetrables, solo llaves inmemoriales los abrirán: “cuando tu mano acerca la llave de cobre a la chapa pesada, enmohecida, que rechina cuando introduces la llave, apartas el candado, levantas la tapa y escuchas el ruido de los goznes enmohecidos” (1440).

6. El pasado como palimpsesto

En arqueología, un palimpsesto se refiere a un “manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente” (RAE). Su origen etimológico: frotar o raspar, “podría haber servido para designar tan sólo la acción de ‘lavar’, ‘borrar’ o ‘limpiar’ esa escritura preexistente de manera más o menos escrupulosa y completa” (Escobar 2006: 13) para escribir nuevamente sobre él. Para Genette, el palimpsesto específicamente textual será un texto oculto bajo otro texto.

En “Chac Mool” no solo encontramos un cuaderno que será detonador de la historia narrada sino que este documento parece contener más de un manuscrito:

Hasta aquí, la escritura de Filiberto era la vieja, la que tantas veces vi en memoranda y formas, ancha y ovalada. La entrada del 25 de agosto, parecía escrita por otra persona. A veces como niño, separando trabajosamente cada letra; otras, nerviosa, hasta diluirse en lo ininteligible. Hay tres días vacíos, y el relato continúa. (Fuentes 2016: 92)

“Pantera en jazz” esconde entre las líneas que narran la historia de la aterradora pantera prófuga otra historia hilvanada por los títulos de antiguas canciones de jazz: “When Joshua fit the battle of Jericho”; “Bingo bango bongo I don’t want to leave the Congo”; “For sentimental reasons”; “Lookie, Lookie, Lookie Here comes Cookie”; “My heart belongs to daddy” y “And the walls come tumblin’ down”.

En los *Cuentos sobrenaturales* la estrategia narrativa de los palimpsestos textuales “va desenrollando un manuscrito hijo y nieto de otros manuscritos luminosos como antecedentes” (Glantz 2006). En “Por boca de los dioses” el efecto es el mismo aunque el palimpsesto no sea verbal, sino visual a través de los cuadros —desde la pintura colonial hasta la obra plástica de Tamayo— que observan los personajes en Bellas Artes: “Caminamos por la galería trapezoide, observando los cuadros ahorrados en las paredes de balsa. Luz, submarina y celeste, penetraba como cubos de hielo por la ventana norte, masticando detalles para puntualizar lo esencial” (Fuentes 2016: 382).

Las historias narradas de los cuentos esconden otras historias, evocan otros tiempos, otros espacios como palimpsestos más amplios y profundos. En “Chac Mool” se narra que Filiberto se ahoga durante sus vacaciones de Semana Santa que solía pasar en Acapulco, su muerte en Viernes Santo adquiere cualidades palimpsésticas, una narración se esconde debajo de otra narración, todo el pasado sincrético mesoamericano y cristiano novohispano es evocado a través de esa referencia:

El cristianismo, en su sentido cálido, sangriento, de sacrificio y liturgia, se vuelve una prolongación natural y novedosa de la religión indígena. Los aspectos de caridad, amor y la otra mejilla, en cambio, son rechazados. Y todo en México es eso: hay que matar a los hombres para poder creer en ellos. (49)

Las estructuras narrativas de Carlos Fuentes configuradas como palimpsesto permiten que como en “Chac Mool” “todos sus siglos de vida se acumulen en un instante” (149). La superposición de niveles y capas temporales se advierte también en “Por boca de los dioses”, de Bellas Artes a un sótano en donde dioses prehispánicos lanzan un grito de contemporaneidad: “el tiempo hecho presencia en las figuras de los dioses prehispánicos, son el Otro al que se enfrenta el actor en varios niveles” (García 1981: 56).

En “El robot sacramentado” las identificaciones numéricas de serie de los robots sublevados esconden referentes y claves del pasado: el número del robot francés refiere a 0496, fecha en la que el rey Clodoveo se convierte al catolicismo, y a 1789, fecha de la Revolución Francesa; el alemán a 1517, año en que Lutero difunde sus 95 declaraciones, y a 1871, año de la unificación de Alemania; el robot inglés a 1066, cuando Guillermo

I conquista Inglaterra; el número del Robot líder de la rebelión a 1492, año del descubrimiento de América, y a 1992, el Quinto centenario del descubrimiento de América.

La confusión y simultaneidad de voces, de manuscritos, de evocaciones en los *Cuentos sobrenaturales* lleva a la inconfundible visión de planos temporales y espaciales que coexisten. En *Aura* está claramente representada esta confusión y simultaneidad:

Caminas con lentitud, tratando de distinguir el número 815 en este conglomerado de viejos palacios coloniales convertidos en talleres de reparación, relojerías, tiendas de zapatos y expendios de aguas frescas. Las nomenclaturas han sido revisadas, superpuestas, confundidas. El 13 junto al 200, el antiguo azulejo numerado —47— encima de la nueva advertencia pintada con tiza: ahora 924. Levantarás la mirada a los segundos pisos: allí nada cambia. Las sinfonolas no perturban, las luces de mercurio no iluminan, las baratijas expuestas no adornan ese segundo rostro de los edificios. Unidad del tezontle, los nichos con sus santos truncos coronados de palomas, la piedra labrada de barroco mexicano, los balcones de celosía, las troneras y los canales de lámina, las gárgolas de arenisca. Las ventanas ensombrecidas por largas cortinas verdesas: esa ventana de la cual se retira alguien en cuanto tú la miras, miras la portada de vides caprichosas, bajas la mirada al zaguán despintado y descubres 815, antes 69. (Fuentes 2016: 1019)

Felipe Montero se enfrenta repetidamente con la confusión temporal: “Las fechas se te confundirán, porque ya la señora está hablando, con ese murmullo agudo, leve, ese chirreo de pájaro” (1230) y percibirá “las fechas de un siglo en agonía” (1451).

Hacia una conclusión

El análisis de la presencia de una arqueopoética en los *Cuentos sobrenaturales* de Carlos Fuentes permite acercarse a las cualidades esenciales de su narrativa que problematiza la esencia y naturaleza de los parámetros temporales humanos, cuestiona también los límites de las realidades múltiples y simultáneas que los seres podemos experimentar. En “Chac Mool” las fronteras de la realidad son radicalmente cuestionadas:

Hasta hace tres días, mi realidad lo era al grado de haberse borrado hoy: era movimiento reflejo, rutina, memoria, cartapacio. Y luego, como la tierra que un día tiembla para que recordemos su poder, o la muerte que llegará, recriminando mi olvido de toda la vida, se presenta otra realidad que sabíamos que estaba allí, mostrenca, y que debe sacudirnos para hacerse viva y presente. (92)

En *Aura* el tiempo cronológico queda desplazado por una dimensión mucho más poderosa:

No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las lar-

gas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo, el tiempo que corre con la velocidad insultante, mortal, que ningún reloj puede medir. Una vida, un siglo, cincuenta años: ya no te será posible imaginar esas medidas mentirosas, ya no te será posible tomar entre las manos ese polvo sin cuerpo. (1475)

Los *Cuentos sobrenaturales* nos llevan al fluir de “otros litorales”, de “otras inminencias”, nos llevan “imaginar el pasado, recordar el futuro” (Fuentes 1994a: 55), a afirmar con Fuentes que “[n]o hay pasado vivo sin nueva creación. Y no hay creación sin un pasado que la informe y ocasione” (Fuentes 2012: 8). Sobre todo podemos concluir con el extraordinario escritor mexicano: “Prefiero la preciosa definición de Platón: Cuando la eternidad se mueve la llamamos tiempo. Es esta eternidad, enamorada de las obras del presente, como diría William Blake, la que quisiera perseguir en lo menudo y en lo grande, en lo fugitivo y en lo permanente de la vida mexicana” (Fuentes 1994a: 9).

Bibliografía

- BRUÑA, María José. “La ficcionalización de la historia en la obra de Carlos Fuentes”. *Literatura Mexicana* 17 (2006): 83-93.
<<http://www.redalyc.org/pdf/3582/358241847005.pdf>> [12/10/2018]
- CASTRO, Edgardo. *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Buenos Aires: Prometeo-Universidad Nacional de Quilmes, 2004.
- ESCOBAR, Ángel, ed. *El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2006. Versión digital.
- FUENTES, Carlos. *Cuentos sobrenaturales*. México: Alfaguara / Penguin Random House, 2016 [1ª edición digital].
- . *Personas*. México: Alfaguara, 2012.
- . *Los cinco soles de México. Memoria de un milenio*. México: Seix-Barral, 2000a.
- . *El espejo enterrado*. México: Taurus. 2000b.
- . *Nuevo tiempo mexicano*. México: Aguilar, 1994a.
- . *El mal del tiempo*. vol. 1, México: Alfaguara, 1994b.
- GARCÍA, Georgina. *Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes*. México: El Colegio de México, 1981.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- GLANTZ, Margo. “Los fantasmas en la obra de Carlos Fuentes”. 2006. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-fantasmas-en-la-obra-de-carlos-fuentes--0/html/38475250-f955-45e0-9f32-cbab2d15f923_2.html> [05/10/2018]

- GONZÁLEZ, Yolotl. *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*. México: Larousse, 2003.
- MANZANILLA, Linda y BARBA, Luis. *La arqueología. Una visión científica del pasado del hombre*. México: FCE-SEP, 2010 [1ª edición digital].
- MONSIVÁIS, Carlos. "...Mi plegaria desarticulada se vuelve albur, relajo". *Escribir, por ejemplo (de los inventores de la tradición)*. México: FCE-SEP, 2008. 329-348.
- PACHECO, José Emilio. "Vieja modernidad, nuevos fantasmas. Nota sobre *Los días enmascarados*". *Carlos Fuentes. Relectura de su obra. Los días enmascarados y Cantar de ciegos*. Comp. Georgina García Gutiérrez. México: Universidad de Guanajuato / INBA / El Colegio Nacional, 1995. 41-47.
- RAE. *Diccionario de la lengua española*. <<http://dle.rae.es/?id=RYgSASM>> [03/12/2018]
- RENFREW, Colin y BAHN, Paul. *Arqueología. Teorías, métodos y práctica*. Madrid: Akal, 2007.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia Editora, 1981.

GLOSSOPHILOS



Kata Baditzné Pálvölgyi

Universidad Eötvös Loránd, Budapest

La presencia de rasgos prelingüísticos en la entonación de la interlengua húngaro-española

The presence of prelinguistic traits in the intonation of Hungarian-Spanish interlanguage

Recibido: 16.07.2018 / Aceptado: 19.11.2018

Resumen: En el presente trabajo examinamos algunos rasgos prelingüísticos de la entonación española de los hablantes húngaros, tales como la posición del primer pico y las características tonales del cuerpo en los enunciados declarativos. Comparamos nuestros resultados con las investigaciones realizadas en corpus de español peninsular espontáneo por Ballesteros Panizo (2011), Cantero Serena y Font-Rotchés (2007) y Mateo Ruiz (2014). El corpus base de la investigación se ha elaborado siguiendo el análisis melódico MAS (Melodic Analysis of Speech, abreviado como MAS, expuesto en forma de protocolo en Cantero Serena y Font-Rotchés 2009).

Palabras clave: entonación prelingüística, transferencia negativa, primer pico, inflexión tonal, anacrusis

Abstract: In the present study we examine some prelinguistic traits in the intonation of Hungarian learners of Spanish, such as the position of the first peak and the tonal characteristics of the body in declarative utterances. We compare our results with the research carried out on Spanish corpora by Ballesteros Panizo (2011), Cantero & Font-Rotchés (2007) and Mateo Ruiz (2014). The corpus we base our investigation on was elaborated following the Melodic Analysis of Speech theory, abbreviated as MAS, the protocol which is detailed in Cantero & Font-Rotchés 2009.

Keywords: prelinguistic intonation, negative transfer, first peak, tonal inflection, anacrusis

1. Marco teórico y objetivos¹

El marco teórico de nuestra investigación se basa en la teoría del análisis melódico expuesta en Cantero (2002). Según Cantero, la entonación se examina en tres niveles: el prelingüístico, el lingüístico y el paralingüístico.

Dentro de esta teoría, la entonación propiamente dicha se limita a las frecuencias generadas por la vibración del aire en el aparato fonador (la frecuencia fundamental, F_0). El nivel *prelingüístico* de la entonación se asocia con el acento y la organización del discurso en bloques significativos. Es un paso anterior a la entonación lingüística. El nivel propiamente *lingüístico* de la entonación se vincula con el significado que la entonación puede expresar sistemáticamente. Dentro del modelo teórico que utilizamos, la entonación “pura” solo puede expresar tres rasgos del enunciado: (i) interrogativo, (ii) suspenso o (iii) enfático. Por lo tanto, desde el punto de vista de la fonología de la entonación existen tres rasgos binarios que las variaciones significativas de la F_0 pueden expresar: \pm interrogativo, \pm suspenso, \pm enfático. Fuera de estos contenidos, significados como “la ira”, “el reproche”, “la malicia”, que en otras teorías se consideran contenidos expresables por meros recursos entonativos, dentro de nuestro marco no son sistemáticos, y quedan excluidos de la fonología de la entonación. Solo serían expresables por recursos paralingüísticos y, por tanto, entran en el nivel del análisis *paralingüístico* de la entonación.

En nuestra investigación nos centramos en el nivel prelingüístico. El análisis de la entonación prelingüística sirve para determinar la estructura acentual de una lengua. La entonación en este nivel funciona como un elemento integrador del habla y unificador del discurso que posibilita su inteligibilidad. Además, la entonación prelingüística caracteriza los distintos dialectos y afecta al habla de los extranjeros (Cantero y Font-Rotchés 2007: 69). Nos hemos concentrado en el ámbito prelingüístico de la entonación, ya que este es el responsable por el acento dialectal. Según Cantero 2002: 88, el acento dialectal o extranjero puede provocar irritación o incluso reacciones de cierta xenofobia blanda en los hablantes nativos, por lo tanto, nos pareció conveniente evitarlo. Así, nuestro análisis sobre la entonación española de los húngaroparlantes va a contribuir a determinar cuáles son los rasgos prelingüísticos de la entonación de la interlengua húngaro-española, con el fin de concienciar a los hablantes húngaros sobre los puntos en su entonación que deberían mejorar para no sonar extranjeros, y aun más importante, que les descodifiquen correctamente a la hora de hablar.

En nuestro análisis, los enunciados que se analizan proceden exclusivamente del habla espontánea, y los contornos se estandarizan para poder ser comparados objetivamente. Los pasos más importantes de tal estandarización son los siguientes: después de obtener la curva melódica del enunciado mediante el programa de análisis acústico *Praat* (Boersma y Weenink), cada sílaba se reduce a un valor de F_0 característico (o a dos valores si se trata de una inestabilidad tonal, generalmente acompañada de un alargamiento). Así, logramos desatender a las variaciones micromelódicas insignificantes. Para librarnos de los rasgos melódicos del idiolecto del hablante, después de obtener los

¹ Nuestra investigación forma parte del proyecto FFI2013-41915-P “ANÁLISIS MELÓDICO DEL HABLA Y MODELOS DIDÁCTICOS”.

valores de F_0 absolutos, se estandarizan estos valores. En la estandarización, el primer valor absoluto obtenido se sustituirá por el número arbitrario 100 y los siguientes valores relativos se calcularán a base del porcentaje de ascenso o descenso de una sílaba respecto a la anterior. Por lo tanto, dentro de este modelo los valores adyacentes de F_0 medidos en cada sílaba de los enunciados se convierten en relativos, ya que lo significativo es la proporción del movimiento tonal perceptible entre dos intervalos. En todos los gráficos en el presente trabajo representamos la curva melódica dibujada por tales valores relativos (pero debajo de los gráficos aparecen también los valores absolutos en hercios).

La estructura de la unidad básica de la entonación es la siguiente: El *primer pico* es la primera culminación de la melodía, generalmente coincide con la primera sílaba tónica. Al primer pico le precede el *anacrusis* (formado generalmente por sílabas inacentuadas que presentan un ascenso gradual hasta el primer pico). Entre el anacrusis y el último acento se encuentra el *cuerpo*; y finalmente, desde el último acento encontramos la *inflexión final*.

Si nos concentramos en la inflexión final de los enunciados declarativos por defecto en el húngaro y en el castellano, no notamos grandes diferencias: en ambas lenguas tenemos un contorno descendente². Sin embargo, otros componentes de los contornos melódicos pertenecientes al ámbito de la entonación prelingüística, tales como el anacrusis o los picos interiores, no parecen tener un paralelismo en caso de las dos lenguas. Por eso, basándonos en la propuesta de rasgos de la entonación prelingüística que exponen Cantero y Mateo Ruiz (2011), para caracterizar el perfil melódico de la interlengua húngaro-española en este trabajo hemos examinado detalladamente los siguientes aspectos:

1. El porcentaje de ascenso del anacrusis.
2. La posición del primer pico.
3. El campo tonal y las inflexiones internas en el cuerpo.

En nuestro análisis procuramos ver hasta qué punto los estudiantes húngaros producen los enunciados declarativos con la entonación típica del español en cuanto a los rasgos enumerados.

2. Metodología y corpus

Hemos analizado la entonación de los enunciados españoles utilizando el método Análisis Melódico del Habla (*Melodic Analysis of Speech Method*, abreviado como *MAS*, expuesto en forma de protocolo en Cantero y Font-Rotchés, 2009). El *MAS* fue utilizado para analizar la entonación de otras lenguas, por ejemplo el catalán (Font-Rotchés 2007), y describir la entonación del español hablado por taiwaneses (Liu 2005), brasileños (Fonseca y Cantero 2011), italianos (Devís 2011), suecos (Martorell 2011) o húngaros (Baditzné Pálvölgyi 2011, 2012).

² Véanse, por ejemplo, Varga (2016: 75) para el húngaro y Hualde (2010: 112) para el español.

Obtuvimos nuestros enunciados a través de las siguientes fuentes:

Por un lado, entrevistas guiadas por parejas de estudiantes húngaros de secundaria de entre 15 y 18 años con un total de 12 informantes (3 mujeres y 9 hombres) de Budapest (de los institutos de bachillerato “Szent István” y “Trefort Ágoston”), que llevaban 2 o 3 años estudiando español y que asistían a 3-6 clases de 45 minutos a la semana. Excluimos de la investigación a los estudiantes cuyos padres no eran húngaros o que habían residido más de 2 semanas en algún país hispanohablante. Los alumnos no conocían el propósito concreto de la entrevista (que la entonación fuera el aspecto investigado), se les indicó que estaban preparándose para un examen de idiomas. Los participantes en las entrevistas recibieron una ficha (véase Figura 1) que contenía una serie de aspectos que servían como puntos de partida para entrevistarse. De esta forma se trataba de una entrevista semidirigida, con estímulos que provocaban preguntas (sobre todo absolutas) y respuestas. Las entrevistas fueron grabadas entre los meses de abril y junio de 2007 en recreos, por lo tanto en ningún caso sobrepasaron los 15 minutos.

| | |
|-----------------------------------|--------------------------------------|
| Datos personales | |
| Sexo: | hombre mujer |
| Edad: | |
| Escuelas: | primaria secundaria superior |
| Profesión: | |
| Preferencias ✓ = sí ✗ = no | |
| Viajar al extranjero | Comprar regalos para los amigos |
| Viajar con su familia | Escribir postales a la gente en casa |
| Participar en viajes organizados | Tomar el sol |
| Llevar dinero en euros | Visitar museos |
| Tener seguro de viajes | Probar la comida típica |

Figura 1. Ficha de la entrevista, entregada a los alumnos de secundaria

Por otro lado, nos valimos de enunciados extraídos de un vídeo que habían realizado alumnos de Filología Hispánica de la Universidad Eötvös Loránd de Budapest, con un nivel B1-B2 de castellano. El vídeo formaba parte de un proyecto para un curso de perfeccionamiento de español. La tarea era montar escenas de un género televisivo dado (por ejemplo una mesa redonda moderada sobre varios tipos de dietas). De este modo, obtuvimos una muestra semiespontánea, ya que los alumnos (en nuestro caso, alumnas) se habían preparado del tema y partieron de un guion, pero improvisaron a la hora de realizar la grabación. El vídeo se grabó en 2013 y las 3 informantes no sabían en este caso tampoco que fueran a ser analizadas desde un punto de vista de análisis fónico.

Entre los dos grupos analizados no había una diferencia considerable en cuanto al dominio del español, ya que ningún alumno alcanzaba el nivel B2 según el *Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas*, pero ya tenían las herramientas lingüísticas para desenvolverse en una conversación semiespontánea sobre un tema conocido o preparado. La única diferencia se observaba en la longitud de los enunciados, ya que en caso de las informantes universitarias, que llevaban más tiempo estudiando el idioma, obtuvimos oraciones más largas.

De esta forma nuestro corpus está constituido por 53 enunciados declarativos, provenientes de un total de 15 informantes, 6 chicas y 9 chicos, y desde el aspecto fonológico, son todos /- interrogativos ±suspensos/. A continuación, presentamos unos enunciados a modo de ejemplo, para demostrar que efectivamente se trataba de frases a veces gramaticalmente incorrectas, con señales obvias del habla espontánea (repeticiones, falsas partidas, titubeos). Las frases son precedidas por un código que empieza con una C. Así pues, el C3-1, por ejemplo, significa que se trata del enunciado nº 1 del hablante nº 3.

C3-1 eh tengo eh diecisiete años

C13-7 lo recuerdo que que a mí no me gustan tanta tanto las frutas y por eso no pienso que que pueda comerlos comerlas hasta las seis porque...

C14-7 eh porque tengo que moler la nuez y todas las cosas y tengo que mm pensar mucho en las los ingredientes.

3. El perfil melódico de los enunciados españoles producidos por húngaros

3.1 El primer pico y el porcentaje de ascenso del anacrusis

Para poder contrastar nuestros resultados en cuanto a la posición del primer pico en los enunciados castellanos, utilizamos las investigaciones sobre la entonación del español peninsular de Cantero y Font-Rotchés (2007). Según sus observaciones, en los enunciados declarativos del castellano el primer pico tiene lugar, en la mayoría de los casos, en la primera sílaba acentuada del contorno y en pocos casos suele desplazarse a una sílaba posterior. Este acento suele recaer prosódicamente en una palabra léxica, ya sea sustantivo, adverbio, verbo o adjetivo (*cf.* Hualde, *et al.* 2010: 103).

El húngaro y el español se valen de reglas diferentes a la hora de asignar el acento léxico. En el español, hablamos de acento libre porque contando desde el final de la palabra se pueden acentuar la última, penúltima o antepenúltima sílaba en palabras léxicas y, en ciertas formas verbales, incluso la cuarta sílaba desde el final. En el húngaro, sin embargo, el acento es fijo y normativamente recae en la primera sílaba de la palabra. Esta diferencia nos hace suponer que los húngaros tendrán dificultades para realizar la primera sílaba tónica en un enunciado español, ya que por una transferencia negativa de la lengua materna realizarán sistemáticamente el acento en la primera sílaba de la palabra.

Para reconocer un primer pico en un enunciado, nos hemos estipulado el siguiente criterio: tiene que haber un ascenso mínimo de un 10% desde el comienzo del enunciado

hasta la primera sílaba tónica o primer pico. La razón de seleccionar este criterio interno se vincula con la observación universal que para que un hablante pueda percibir una diferencia tonal, se necesita una diferencia melódica mínima de un 10% (observación mencionada, por ejemplo, en Font-Rotchés y Mateo Ruiz 2011: 1113). En las declarativas españolas, según las investigaciones de Cantero y Font-Rotchés (2007), el primer pico se suele encontrar en la culminación de un ascenso tonal que no excede el 40%.

En la Tabla 1 resumimos nuestros resultados en cuanto a la posición del primer pico en los enunciados españoles producidos por los húngaros, basándonos en la totalidad de nuestro corpus (53 enunciados).

| | 1 ^{er} pico | | | | | | Enunciados |
|----|----------------------|--------|------------------|----------------|-------|--------------------------|------------|
| | Átona Posterior | Tónica | Tónica Posterior | Átona Anterior | Total | Sin 1 ^{er} pico | Total |
| n. | 8 | 14 | - | 1 | 23 | 30 | 53 |
| % | 15,1 | 26,4 | - | 1,8 | 43,4 | 56,6 | 100 |

Tabla 1. La posición del primer pico en el español de los húngaros

Según los datos que obtuvimos, en más de la mitad de los casos, en un 56,6%, los enunciados se realizan sin un primer pico perceptible. Cuando se realiza un primer pico, es la primera tónica (un 26,4% de los casos) o, en menos casos, una sílaba átona posterior (un 15,1%). Constatamos, pues, que los húngaros frecuentemente no realizan un primer pico en sus enunciados españoles.

En el Gráfico 1 presentamos un contorno sin primer pico: no hay movimientos tonales perceptibles en ninguna de las primeras palabras léxicas.

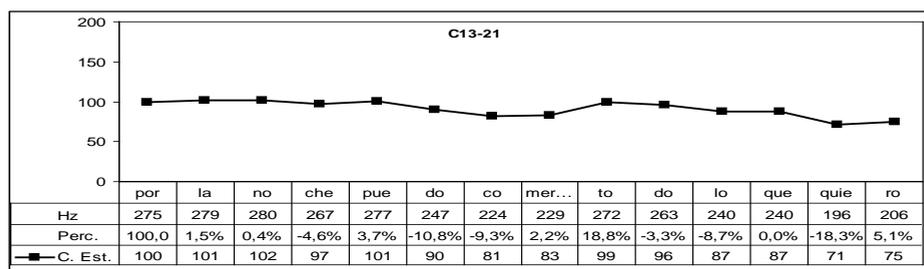


Gráfico 1. Contorno sin primer pico del español de los húngaros

Tal como ya hemos comentado, llamamos anacrusis la parte del contorno hasta el primer pico. En el patrón de las declarativas del español peninsular la tendencia es que este ascenso sea como máximo de un 40%. Obviamente, en determinados contornos enfáticos puede superar esta cifra. Según nuestros datos (véase Tabla 2), los anacrusis producidos por los húngaros presentan ascensos muy poco marcados en un 34,8 % de los casos: menos de 20%. El resto, un 21,7%, presentan ascensos de entre un 21% y un 40%. No hay ninguna muestra con un ascenso que supere los 40%.

Hay que observar, sin embargo, que tenemos unos contornos que no presentan este ascenso en la primera parte del enunciado porque la melodía descendente empieza directamente desde la primera sílaba tónica. En estos casos, un 43,5%, consideramos que esta primera sílaba tónica situada en un punto más alto constituye el primer pico y, así, el contorno carece de anacrusis. Marcar esta primera sílaba puede estar influenciado por su primera lengua, el húngaro, por acentuar normativamente la primera sílaba de la palabra.

| Contornos | n. | % |
|----------------------------|----|------|
| Con primer pico | 23 | 100 |
| Sin anacrusis | 10 | 43,5 |
| Con anacrusis | 13 | 56,5 |
| Anacrusis inferiores a 20% | 8 | 34,8 |
| Anacrusis entre 21% y 40% | 5 | 21,7 |

Tabla 2. Las características del anacrusis de los contornos declarativos del español hablado por húngaros

En general, podemos resaltar como tendencia que los húngaros al hablar español tienden a no realizar el primer pico. En caso de realizarlos, el ascenso en el anacrusis es muy poco marcado, inferior a un 20%, y el primer pico recae en la primera sílaba tónica o en una átona posterior a esta. La presencia de una considerable cantidad de enunciados que comienzan en un punto alto y luego presentan un descenso a partir de la primera sílaba puede tener su explicación en la asignación del acento en la lengua materna de los informantes, ya que en el húngaro la primera sílaba es la portadora del acento.

3.2 El Cuerpo

Generalmente, en el castellano peninsular el cuerpo en los enunciados declarativos se caracteriza por una leve declinación; los cuerpos planos son enfáticos (Cantero *et al.*, 2005). La elevación de la F_0 en algunas palabras dentro del cuerpo señala énfasis.

Para contrastar nuestro corpus con la realización peninsular, analizaremos los siguientes aspectos relacionados con el cuerpo:

- si se caracteriza por una leve *declinación*, o sea, por un descenso paulatino hasta la inflexión final.
- la amplitud del *campo tonal*.

- si hay en él *inflexiones interiores* y, en caso de que las haya, su porcentaje de ascenso, y su presencia y posición en las palabras.

Respecto a la declinación, solo en un caso se manifiesta en nuestro corpus; en el resto de los casos, tenemos movimientos tonales ascendentes o descendentes en el cuerpo, con muy poca distancia tonal entre las sílabas sucesivas.

El campo tonal es la distancia tonal entre los valores extremos de F_0 experimentados en un determinado intervalo. En cuanto a la amplitud del campo tonal dentro del cuerpo, el mecanismo para calcularla parte de la escala de porcentajes ya utilizada en el proceso de estandarización de *MAS*. Seleccionando los dos valores relativos extremos (el más bajo y el más alto) del cuerpo, se calcula la diferencia porcentual entre ellos, siempre calculando la distancia tonal desde el valor más bajo al más alto.

En el Gráfico 2 tenemos una figura para ejemplificar el proceso. El primer pico recae en la sílaba *so-* y la inflexión final arranca desde la sílaba *via-*, así que entre estas dos sílabas se extiende el cuerpo, cuya amplitud tonal nos interesa. El punto más alto de F_0 dentro del cuerpo se encuentra en la sílaba *-bres*: su valor relativo es 113. El punto más bajo del cuerpo coincide con la sílaba *cos-*, con un valor relativo de 96. El campo tonal del cuerpo se calcula basándose en estos dos valores: 113 significa una distancia tonal del 18% con respecto a 96. El campo tonal del cuerpo, entonces, es de 18%.

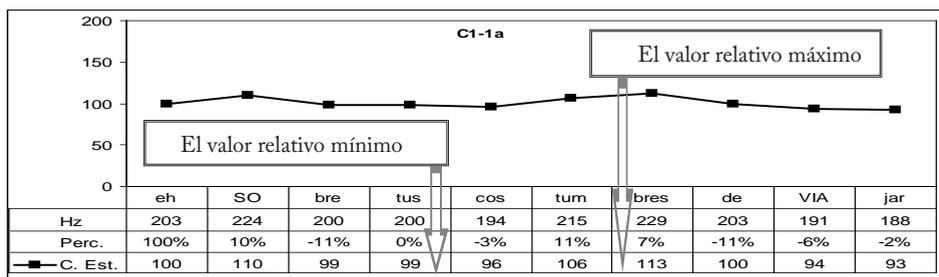


Gráfico 2. Cálculo del campo tonal en el cuerpo, basado en la diferencia entre los valores extremos de la curva estándar

La Tabla 3 reúne los datos más importantes relacionados con la amplitud del campo tonal de los cuerpos. La gran mayoría de los enunciados presenta un cuerpo de un campo tonal muy limitado: el 84,9% de los contornos con amplitud tonal inferior a 50% y solo un 15,1% supera el 50% de amplitud. Que la amplitud no supere el 50% es absolutamente inusitado en los contornos del habla espontánea del español peninsular (en los corpus de Ballesteros Panizo 2011 y Mateo Ruiz 2014, los campos tonales superan el 50 % en una gran mayoría de los casos).

| Amplitud del campo tonal | n. | % |
|--------------------------|----|------|
| Inferior a 50% | 45 | 84,9 |
| Superior a 50% | 8 | 15,1 |

Tabla 3. Datos sobre la amplitud del campo tonal de los contornos

A continuación, presentamos el contorno del gráfico C4-1, que constituye un ejemplo típico con un cuerpo de campo tonal muy estrecho, con una amplitud tonal de 10%, sin primer pico perceptible y cuerpo plano, en el cual los ascensos y descensos que tienen lugar son irrelevantes porque nunca alcanzan el 10%.

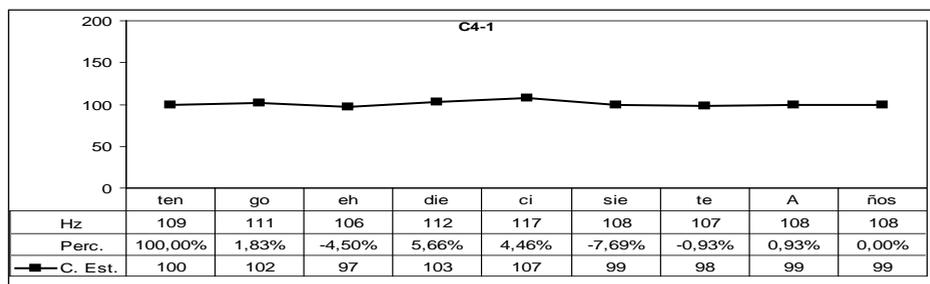


Gráfico 3. Contorno de cuerpo plano

Si analizamos la presencia de inflexiones interiores (ascensos en el cuerpo superiores a 10%), el 32,1% de los cuerpos es completamente plano. Hay inflexiones interiores en un 67,9% de los enunciados. Estas inflexiones generalmente son de un ascenso muy moderado de entre el 10% y el 20% y en pocos casos superan el 40% (véase Tabla 4).

| INFLEXIONES INTERNAS | Palabras (total) | Palabras no marcadas | Palabras marcadas | Ascendentes (total 87) | | | | |
|---|------------------|----------------------|-------------------|------------------------|----|----|----|-----------|
| | | | | T | TF | A | AF | 1ª sílaba |
| Nº | 445 | 358 | 87 | 24 | 10 | 23 | 30 | 45 |
| % | 100 | 80 | 20 | 27 | 11 | 26 | 34 | 52 |
| Proporción de inflexiones interiores inferiores a 20% | | | | | | | | 62,8% |
| Proporción de inflexiones interiores de entre 20% y 40% | | | | | | | | 30,7% |
| Proporción de inflexiones interiores superiores a 40% | | | | | | | | 6,5% |

Tabla 4. Características de las inflexiones interiores en los cuerpos

En cuanto al número de palabras marcadas en el cuerpo mediante un ascenso, solo un 20% presenta una inflexión tonal interna ascendente. Son resultados que se alejan de los obtenidos en los corpus de habla espontánea de Ballesteros Panizo (2011) y Mateo Ruiz (2014), en los cuales hay gran cantidad de inflexiones internas afectando casi a la mitad de las palabras de los enunciados.

La inflexión tonal puede recaer en la sílaba tónica de la palabra (T) en 27% de los casos; en una átona (A), en un 26%; en una átona final (AF), en un 34% de los casos; o en una tónica final (TF), en un 11%.

Un fenómeno observable en nuestro corpus es la gran cantidad de picos en las primeras sílabas de palabras (en el 52% de las inflexiones internas). Como la lengua materna de los informantes es el húngaro, esto parece ser resultado de una transferencia negativa de la lengua materna, ya que en el húngaro, como ya hemos señalado, se acentúa la primera sílaba de la palabra. Esto resulta en un caso conflictivo entre el húngaro y el castellano, ya que muchas veces estos picos en las primeras sílabas no coinciden con el acento castellano. En el Gráfico 4 podemos ver unos ejemplos de esta tendencia. Hay cuatro ascensos que culminan en la primera sílaba de *picar*, *entre*, *comidas* y *terminar*, sea esta tónica o átona en español.

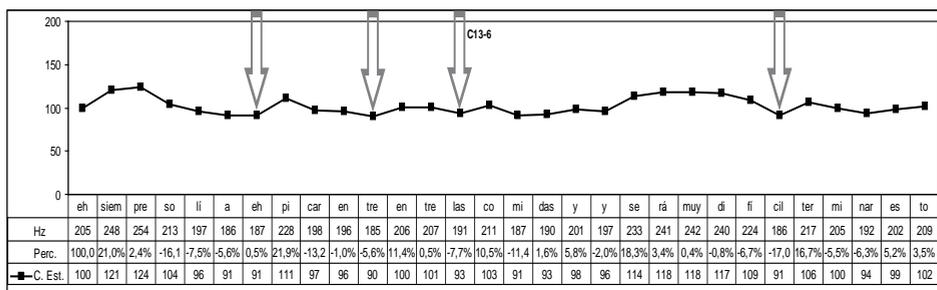


Gráfico 4. Picos en las primeras sílabas de las palabras

4. Resumen

Analizando los resultados de nuestro experimento la entonación prelingüística del español hablado por húngaros se caracteriza por los siguientes rasgos.

Hay una considerable tendencia a no realizar el primer pico. El ascenso en los anacrusis es generalmente muy leve. En numerosos casos los primeros picos coinciden con la primera sílaba del enunciado. Como en el húngaro siempre se acentúa la primera sílaba de cada palabra, este fenómeno podría considerarse como resultado de una transferencia negativa de la lengua materna de los informantes.

Los cuerpos se caracterizan por pocos movimientos tonales y un campo tonal bastante reducido. No hay muchas inflexiones interiores, pero es llamativo que tengamos

numerosos picos en la primera sílaba de la palabra, incluso cuando en el castellano no recaería el acento en esta sílaba. Este hecho podría estar vinculado otra vez con la asignación de acentos en el húngaro: como hemos señalado, la primera sílaba de la palabra recibe el acento obligatoriamente.

La carencia de primeros picos, la falta de movimientos tonales en los cuerpos pueden explicarse por la inhibición del estudiante de lengua a producir saltos marcados. Los picos en las primeras sílabas (sea del enunciado o picos interiores en el cuerpo que recaen en las primeras sílabas de las palabras), sin embargo, parecen ser claras señales de una transferencia negativa de la lengua materna de los informantes: el húngaro.

En Baditzné (2011, 2012) ya descubrimos casos de transferencia negativa entre patrones húngaros y españoles en el ámbito de las interrogativas absolutas. Como se desprende de estas páginas, otra área a desarrollar es la entonación prelingüística de los húngaros en los enunciados declarativos. Como conclusiones podemos decir que es necesario evitar la acentuación de la primera sílaba de todas las palabras y producir movimientos tonales más marcados en sus enunciados españoles por dos motivos: primero, para que se nos descodifique bien cuando hablamos castellano, ya que los picos realizados en una posición inesperada obstaculizan la comprensión; y segundo, para mitigar el acento extranjero, que podría causar rechazo por parte de nuestros interlocutores nativos.

Por otra parte, entendemos que nuestro análisis solo servirá de una primera aproximación al tema, y en el futuro sería imprescindible investigar tanto el húngaro como la interlengua húngaro-española partiendo de un corpus espontáneo más extenso y utilizando la metodología *MAS*, para poder detectar más aspectos de transferencia negativa (o bien positiva) y delimitar más precisamente los ámbitos que deberían considerarse a la hora de enseñar español a los húngaros.

Bibliografía

- BADITZNÉ PÁLVÖLGYI, Kata. "The intonational patterns used in Hungarian students' Spanish yes-no questions". *Phonica* 7 (2011): 80-99. <<http://www.publicacions.ub.edu/revistes/phonica7/>> [12/06/2018]
- . *Spanish Intonation of Hungarian Learners of Spanish: yes-or no questions*. Tesis Doctoral. Budapest: Eötvös Loránd University. *Biblioteca Phonica* 15 (2012) <<http://www.publicacions.ub.edu/revistes/phonica-biblioteca/>> [12/06/2018]
- BOERSMA, Paul y WEENINK, David. Praat. *Doing Phonetics by Computer* [Computer program]. Version 6.0.43. <<http://www.praat.org/>> [02/12/2018]
- BALLESTEROS PANIZO, Mapi. *La entonación del español del norte*. Tesis doctoral. Dep. Filología Hispánica. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2011.
- CANTERO SERENA, Francisco José. *Teoría y análisis de la entonación*. Barcelona: Ed. Universitat de Barcelona, 2002.

- CANTERO SERENA, Francisco José, *et al.* “Rasgos melódicos de énfasis en español”. *Laboratori de Fonètica Aplicada – LFA. Phònica* 1 (2005). <<http://www.publicacions.ub.edu/revistes/phonica1/>> [12/06/2018]
- CANTERO SERENA, Francisco José y FONT-ROTCHÉS, Dolors. “Entonación del español peninsular en habla espontánea: patrones melódicos y márgenes de dispersión”. *Moenia* 13 (2007): 69-92.
- . “Protocolo para el análisis melódico del habla”. *Estudios de Fonética Experimental* 18 (2009): 17-32. <<http://stel.ub.edu/labfon/ca/estudios-de-fonetica-experimental-xviii-2009>> [12/06/2018]
- CANTERO SERENA, Francisco José y MATEO RUIZ, Miguel. “Análisis Melódico del Habla: complejidad y entonación en el discurso”. *Oralia* 14 (2011): 105-127.
- DEVÍS, Empar. “La entonación del español hablado por italianos”. *Didáctica. Lengua y Literatura* 23 (2011): 35-58.
- FONSECA, Aline y CANTERO SERENA, Francisco José. “Características da entonação do espanhol falado por brasileiros”. *Anais do VII Congresso Internacional Abralín*. Ed. Abralín. Curitiba (Brasil): Associação Brasileira de Lingüística, 2011. 84-98.
- FONT-ROTCHÉS, Dolors. *L'entonació del català*. Biblioteca Milà i Fontanals 53. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007.
- FONT-ROTCHÉS, Dolors y MATEO RUIZ, Miguel. “Absolute interrogatives in Spanish: a new melodic pattern”. *Actas do VII congresso internacional da ABRALIN*. Curitiba: UFPR, 2011. 1111-1125.
- HUALDE, José Ignacio, *et al.* *Introducción a la lingüística hispánica*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- LIU, Yen Hui. “La entonación del español hablado por taiwaneses”. *Biblioteca Phonica* 2 (2005) <http://www.publicacions.ub.edu/revistes/phonica-biblioteca/esp_taiw/esp_taiw.pdf> [12/06/2018]
- MARTORELL, Laura. *Les interrogatives absolutes de l'espanyol parlat pels suecs*. Trabajo Final de Máster. Barcelona: Universitat de Barcelona, Facultat de Formació del Professorado, 2011.
- MATEO RUIZ, Miguel. *La entonación del español meridional*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona, 2014. <<http://www.tdx.cat/handle/10803/132583>> [12/06/2018]
- VARGA, László. “The Intonation of Topic and Comment in the Hungarian Declarative Sentence”. *Finno-Ugric Languages and Linguistics* 5-2 (2016): 46-77.

Barbara Pihler Ciglič

Universidad de Ljubljana

¿Cómo traducir la evidencialidad? La expresión de la fuente de información en algunas variantes del español de América y sus equivalentes en esloveno

How to translate evidentiality? The expression of the source of information in some varieties of American Spanish and its equivalents in Slovene

Recibido: 21.10.2018 / **Aceptado:** 14.12.2018

Resumen: El presente trabajo se centra en la expresión de la evidencialidad, la referencia lingüística a la fuente de información, a través de la unidad *dizque*, particularmente frecuente en algunas variedades del español de América. El objetivo principal es demostrar que *dizque* puede codificar inferencias, probabilidad y presuposición, pero que, sin embargo, el valor semántico básico sigue siendo marcar cómo el hablante ha obtenido la información. Por ello, primero, se presenta la estrecha relación entre la evidencialidad y la modalidad epistémica y, segundo, se explica la

Abstract: The present study focuses on the expression of the evidentiality, the linguistic reference to the source of information, through the particle *dizque*, particularly frequent in some varieties of American Spanish. The study is based on the hypothesis that *dizque* can encode inferences, probability and presupposition, but nevertheless, its basic semantic value is to mark how the speaker has obtained the information. In the first section of the text the author investigates the close relationship between evidentiality and epistemic modality, then focuses on the heterogeneity

morfosintáctica y semántico-pragmática de la partícula *dizque* que parece expresar sobre todo la modalidad epistémica. Con respecto a la traducción de la evidencialidad, se compara con algunas partículas eslovenas evidenciales y modales donde se constata algunos parecidos morfosintácticos y semánticos. Al final se analizan los equivalentes eslovenos del *dizque* en el corpus literario selecto para comprobar que *dizque* todavía posee un doble valor, tanto evidencial como epistémico, y que estos valores a menudo se solapan, pero que pueden aparecer también en distribución complementaria.

morphosyntactic and semantic-pragmatic heterogeneity of *dizque*, which mainly seems to express the epistemic modality. Nevertheless, through the comparison of *dizque* with some of the Slovene evidential and modal particles certain morphosyntactic and semantic matches are proven. Finally, the hypothesis that *dizque* can signalize reportative evidentiality, seems to be proven with the analysis of some literary examples in which the Slovene particles function as the translation equivalents of *dizque*. It is true that the epistemic and the evidential values often overlap, however, they may also appear in complementary distribution.

Palabras clave: evidencialidad, español de América, *dizque*, partículas eslovenas, traducción

Keywords: Evidentiality, Latin American Spanish, *dizque*, Slovene Particles, Translation

1. Introducción¹

Comunicar (< COMMUNICARE) es compartir, es “hacer a una persona partícipe de lo que se tiene” y “descubrir, manifestar o hacer saber a alguien algo” (DRAE, s. v.). Cuando este “algo” se refiere a los acontecimientos y hechos de terceros, los hablantes emplean estrategias comunicativas diferentes para atraer y mantener la atención del interlocutor. La manera de cómo se ha conseguido la información no siempre es relevante, sin embargo, la información es poder, y explicitar que se parte de una fuente fiable a menudo otorga mayor relevancia y credibilidad a lo comunicado. Por otra parte, indicar que la fuente es secundaria, posibilita al hablante mantenerse a la distancia y, sobre todo, no asumir la responsabilidad de la verdad del enunciado. La referencia lingüística a la fuente de información es, por lo tanto, una estrategia comunicativa importante en diferentes lenguas y culturas.

Los estudios sobre la evidencialidad arrancan con las investigaciones antropológicas de Boas (1911)² a inicios del siglo XX, cuando este investigador se da cuenta de que en la lengua indígena de Kwakiutl existen unos elementos morfológicos cuya función es codificar la fuente de información, así que los traduce al inglés mediante sintagmas “it is said” o “evently” (Izquierdo Alegría, *et al.* 2016: 10; Aikhenvald 2004: 12-13). De hecho, Boas es uno de los primeros que emplea el término *evidentiality* (evidencialidad), mientras que fue Jakobson (1957) quien introdujo el término *evidential* en las investigaciones lingüísticas (Aikhenvald 2004: 12-13). Los estudios sobre la evidencialidad

¹ Este trabajo forma parte de una investigación más amplia y se enmarca en el proyecto de investigación P6-0218, financiado por ARRS, Agencia Eslovena de Investigación.

² *The Handbook of American Indian Languages*: <https://archive.org/details/handbookamerica00fracgoog/page/n8> [5/10/2018]

continúan en la segunda mitad del siglo XX con el trabajo de Chafe y Nichols (1986) y Willet (1988) entre otros, proliferando considerablemente en las últimas décadas con los trabajos de De Haan (1999, 2013), Dendale y Tasmowski (2001), Cornillie (2012) y Aikhenvald (2004, 2018) entre los más destacables³.

Desde el principio el concepto de evidencialidad está estrechamente relacionado con los estudios sobre la modalidad epistémica, lo que no es de extrañar: si esta última nos revela cómo y de qué manera el hablante se compromete con la verdad de lo que enuncia, la evidencialidad se centra en el cómo se ha conseguido la información y cómo se inscribe la fuente de esta información en el mismo enunciado, es decir, cómo uno sabe lo que está diciendo⁴. Las dos concepciones comparten así la expresión de una determinada distancia hacia lo que se dice, sin embargo, no comunican lo mismo y tampoco de la misma manera.

En el presente estudio no nos interesa tanto el juicio del hablante sobre la verdad de las proposiciones determinadas, sino y sobre todo el modo a través del cual se ha adquirido la información y cuáles son las *evidencias* de esta información en el enunciado. De entre los posibles recursos lingüísticos para expresar la evidencialidad en español nos centramos en el adverbio *dizque* y en su función como marcador o partícula evidencial y/o epistémica, particularmente frecuente en algunas variedades del español de América. *Dizque* es uno de los recursos de marcación de la evidencialidad que existe como forma, un verbo del habla y una conjunción subordinante, también en otras lenguas románicas⁵. En esloveno existen estructuras morfológicamente parecidas que resultan de un verbo (no necesariamente *dicendi*) y un complementador, p. ej. *baje* < *baja*, *da* “dice que” *menda* < *meni da* “cree que” (Snoj 2003: 28, 392), por ello nos hemos planteado como objetivo general analizar las posibles concomitancias entre la partícula *dizque* y estas partículas eslovenas que en circunstancias textuales determinadas logran transmitir los mismos valores semántico-funcionales.

2. Evidencialidad y su relación con la modalidad epistémica

El estudio sistemático de la modalidad en la lingüística parece empezar con el análisis del discurso y la teoría de la enunciación⁶, dentro de la cual la modalidad se entiende como “a form of participation by the speaker in the speech event” (Halliday 1970: 335). Sin embargo, la conocida distinción entre el *dictum* y *modus*, qué y cómo se dice, vuelve

³ Cabe añadir que acaba de salir *The Oxford Handbook of Evidentiality*, una obra exhaustiva de más de 800 páginas, editada por Aikhenvald, que sin duda representará un escalón importante en los estudios evidenciales.

⁴ Hacemos referencia a Hardman, quien relaciona la evidencialidad con lo de “*how one has knowledge of what one is saying*” (1986: 115) aunque esta autora utiliza el sintagma de *data-source* y no de la evidencialidad. Es necesaria la cursiva de la cita en inglés?

⁵ En Sousa (2012: 83) se enumeran varias (*dizque* en el portugués de Brasil, *cicã* el rumano, *dicica* en el siciliano y otras.)

⁶ Por otra parte, el estudio de la modalidad empieza en la lógica modal y en la filosofía, donde existen tres modalidades básicas, la alética, la epistémica y la deontica (von Wright 1951: 1-2), y es a través de la semántica generativa como entra en la lingüística.

a despertar el interés de los lingüistas ya a partir de Bally, quien determina la modalidad en la lengua como un cambio morfológico que posibilita la expresión de la subjetividad del hablante, sus opiniones y sus juicios (1942: 3). El paso siguiente es diferenciar entre el modo (verbal) y la modalidad, así que se establecen las distinciones entre la modalidad del enunciado y la de la enunciación. Con palabras de la Real Academia Española de la Lengua:

Se llama modalidad a la expresión de la actitud del hablante (modus) en relación con el contenido de los mensajes (dictum). Se distinguen habitualmente dos tipos de modalidades: las de la enunciación y las del enunciado. Las modalidades de la enunciación son las estructuras mediante las que se realizan los diferentes actos de habla o actos verbales [...] Las modalidades del enunciado se manifiestan por medio de ciertos valores de la flexión verbal (en particular el subjuntivo) y de los verbos auxiliares (poder, deber, etc.). (NGLE 2009: 18)

Asimismo, al hablar sobre la modalidad desde el punto de vista lingüístico, la diferenciación básica parte de la división entre la modalidad epistémica (a menudo llamada la modalidad orientada hacia el hablante) y la deóntica (orientada hacia el agente), puesto que en la mayoría de las lenguas podemos encontrar categorías gramaticales que expresen estos dos valores. Por su parte, Palmer (1986, 2001) establece la distinción entre la modalidad del evento (*Event Modality*), que consiste en la modalidad deóntica y dinámica, y la modalidad proposicional (*Propositional Modality*), que se divide en la modalidad epistémica y la evidencial. Estas últimas están, según Palmer, dos categorías relacionadas entre sí:

Epistemic modality and evidential modality are concerned with the speaker's attitude to the truth-value or factual status of the proposition [...] With epistemic modality speakers express their judgements about the factual status of the proposition, whereas with evidential modality they indicate the evidence they have for its factual status. (Palmer 2001: 8)

En los estudios contemporáneos sobre la evidencialidad y la modalidad epistémica se pueden divisar tres maneras principales: la primera destaca su interrelación; la segunda, su exclusión; mientras que la tercera pretende mostrar que, aunque sean dos categorías autónomas, entre ellas existe un campo teórico en común (Izquierdo Alegría, *et al.* 2016: 16; Dendale y Tasmowski 2001: 341-342). Por otra parte, cabe mencionar que, desde un punto de vista general, la modalidad epistémica y la evidencialidad se consideran dos categorías relacionadas entre sí, de manera que se contienen una a otra (p. ej. Palmer 1986)⁷, ya que se supone que la revelación de la fuente de información siempre se subordina a la reserva epistémica del hablante. Al contrario, los autores que defienden la postura más estrecha, destacan la necesidad de diferenciar entre el modo de conseguir

⁷ Palmer afirma que “epistemic and evidential systems are, in practise, not always wholly distinct” (1986: 24), de manera parecida Willet (1988), Chafe y Nichols (1986), NGLE (2009).

la información y el grado de compromiso del hablante hacia el enunciado, ya que las dos categorías no necesariamente se presuponen ni se implican. En el presente estudio partimos de la segunda postura y seguimos a González Vázquez (2006), De Haan (2013), Aikhenvald (2004), Cornillie (2009, 2015) entre otros.

Básicamente la información se puede adquirir de dos maneras: directamente (*direct evidence* de evidencia directa) o indirectamente (*indirect evidence* o evidencia indirecta), lo que a su vez depende de si la fuente de información es de primera o de segunda mano (Willett 1988: 57)⁸. En el primer caso, el hablante adquiere la información a través de los cinco sentidos (lo ha oído, visto, etc.), es decir, ha sido el testigo de lo que dice, mientras que en el segundo, bien se trata de la información de segunda mano (llamada *reported evidence*, evidencia reportativa), bien de un resultado que el hablante mismo infiere a base de las evidencias concretas o a base de sus propias creencias (Willett 1988: 57). No cabe duda alguna de que tanto la evidencialidad como la modalidad epistémica tienen que ver con el componente interpersonal de la comunicación verbal, sin embargo, creemos que el grado del compromiso epistémico no equivale siempre a los valores que desempeña un evidencial: las funciones pragmáticas de este son más variadas.

2.1 Evidencialidad como categoría semántico-funcional

La evidencialidad es un fenómeno que está cobrando vitalidad en las últimas décadas, sobre todo porque se está empezando a hablar sobre ella como una categoría semántico-funcional y no solamente morfológica. Sin embargo, como se ha señalado más arriba, los estudios de la evidencialidad arrancaron de unos elementos lingüísticos cuya presencia es obligatoria y gramaticalizada, por lo tanto, no es de extrañar que durante casi toda la segunda mitad del siglo XX la evidencialidad se entienda como categoría gramatical restringida a determinadas lenguas polisintéticas (como es, por ejemplo, el quechua⁹), lejanas a las lenguas europeas¹⁰.

Es en los años noventa cuando se empieza a ir destacando la relevancia de otros medios lingüísticos que también pueden señalar la referencia a la fuente de información, y, en consecuencia, se comienza a dividir entre tres tipos de lenguas: lenguas en que la evidencialidad es obligatoria y gramaticalizada, lenguas en que es gramaticalizada y opcional y, por último, lenguas en que se expresa con los elementos léxicos, frásticos y/o oracionales (González Vázquez 2006: 195).

Consecuentemente, tampoco hay acuerdo sobre qué unidades pueden ser considerados elementos o marcadores evidenciales (*evidentials*): según algunos, los evidenciales siempre deben ser condicionados gramaticalmente (p. ej. Anderson 1986), lo que significa que su presencia es obligatoria si queremos que la oración tenga sentido y corrección gramatical. El mismo autor, además, define cuatro criterios imprescindibles para que un elemento lingüístico pueda ser considerado una categoría evidencial, entre ellos el

⁸ Véanse también Aikhenvald (2004) y De Haan (2013).

⁹ El Quechua wanka, por ejemplo, posee afijos o morfemas evidenciales codificados, a saber, los sufijos -mi, -chra, -shi, entre los cuales el primero indica la evidencialidad directa, el segundo la inferencial y el tercero la citativa (Aikhenvald 2004: 43).

¹⁰ Con algunas excepciones, como el turco y búlgaro (Anderson 1986: 289).

cuarto es el más limitador: “Morphologically, evidentials are inflections, clitics, or other free syntactic elements (not compounds or derivational forms)” (Anderson 1986: 275). No obstante, los estudios sobre la evidencialidad en las lenguas indoeuropeas, que por regla general no disponen de tales elementos¹¹, parten de una definición más amplia del evidencial e incluyen en sus análisis también diferentes medios léxicos (y algunos medios gramaticales dispersos) que en determinados contextos pueden adquirir el significado evidencial, convirtiéndose en las así llamadas “estrategias evidenciales”¹² en el sentido de Aikhenvald (2004: 105). El criterio principal viene a ser el significado y la función (y no la forma gramatical).

A la hora de examinar las estrategias evidenciales en español y en esloveno es imprescindible, pues, partir de la evidencialidad como una categoría semántico-funcional, aunque también es verdad que las partículas estudiadas presentan un alto grado de gramaticalización. No interesará sobre todo cuáles son los principales puntos en común entre *dizque*, en algunas variantes del español de América, y algunas partículas eslovenas (*menda*, *baje* y *čes da*) cuando funcionan como “extensiones de la evidencialidad” (Aikhenvald 2004: 11).

3. Los valores del *dizque* en las variedades del español de América

Como se desprende de los diccionarios monolingües actuales, el adverbio *dizque* es característico para el español de América y parece tener su equivalente en “al parecer”, la partícula discursiva evidencial según el *Diccionario de partículas discursivas* en línea¹³:

(1) *Dizque* adv. En zonas del español meridional, al parecer: *Todos dicen que dizque no están casados* (Clave, s. v.).

(2) *Dizque* adv. *Am* Al parecer, presuntamente. (DRAE, 23^a s. v.).

(3) *Dizque* adv. En el español de amplias zonas de América sigue vigente el uso de esta expresión [...]. Se usa normalmente como adverbio, con el sentido de “al parecer” o “supuestamente” (*Diccionario de dudas*, s.v.).

Según afirma ya Kany (1944), *dizque* está presente en casi todas las variedades del español de América, lo que se puede verificar fácilmente si se consulta algún diccionario actual, por ejemplo, el *Diccionario de americanismos*¹⁴. Y, es más, hay estudios como el de Magaña (2005) que demuestran que el uso de *dizque* en el siglo XX está aumentando (a base de los corpus de CORDE y CREA). Por lo tanto, no es de extrañar que en las

¹¹ Aikhenvald destaca que solo en un cuarto de todas las lenguas actuales se pueden identificar los evidenciales como categorías gramaticales independientes (2004: xii).

¹² “Categories and forms which acquire secondary meanings somehow related with the information source are called evidentiality strategies” (Aikhenvald 2004: 105).

¹³ “Indica que el hablante no es testigo directo de la información transmitida y que la ha adquirido por las fuentes externas del mismo” (*Diccionario de partículas discursivas*. <http://www.dpde.es/> [1/9/2018])

¹⁴ En el *Diccionario de americanismos* aparece: *dizque*. (Sínc. de *dice que*). 1. adv. *Mx, Gu, Ho, Ni, CR, Pa, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ar, Ur, Ch*, p.u. Al parecer, presuntamente. pop + cult espon.

últimas décadas hayan proliferado los análisis sobre el uso de este adverbio, con especial atención en el español de México (p. ej. Olbertz 2007) y de Colombia (p. ej. Travis 2006). Hay los que destacan que *dizque* resulta de la influencia del sustrato indígena (Alcázar 2014), ya que en determinadas lenguas indígenas de América Latina los evidenciales son obligatorias. Por lo tanto, para Olbertz (2005) parece lógico afirmar que los contactos lingüísticos entre el español y el quechua¹⁵ aceleraron el desarrollo de esta categoría gramatical también en el español actual de Ecuador y en el de Bolivia, particularmente en las zonas bilingües.

El hecho de que *dizque* sea poco frecuente en el español de España¹⁶ se desprende también de la consulta del CORPES XXI (Corpus del español del siglo XXI), ya que de 689 concordancias en 343 documentos solo 9 pertenecen a los textos en español europeo¹⁷. Por otra parte, el dicho corpus revela que *dizque* es el más frecuente en el español de México, Colombia y Chile. En el caso del español de México (que presenta también el principal centro de interés en el presente estudio) cabe mencionar algunas discrepancias en los diccionarios monolingües: en el *Diccionario de mejicanismos* de F. J. Santamaría (1978) *dizque* es un lema independiente, mientras que en el *Diccionario del español usado en México* (1996) aparece definido como un elemento con la connotación irónica que se refiere a la información de naturaleza ambigua. Por otra parte, la Academia Mexicana de la Lengua afirma sobre *dizque* en su *Diccionario de mexicanismos* (2010) que se trata de un elemento coloquial, sinónimo de “al parecer”. En el español mexicano contemporáneo *dizque* puede considerarse también como anticuado (*cf.* Eberenz 2004: 140, de manera parecida el Corpus del Español Mexicano Contemporáneo), aunque estas marcas no aparecen en los diccionarios monolingües actuales.

3.1 Características morfosintácticas y semántico-funcionales

El origen etimológico de *dizque* parece ser incuestionable¹⁸: *diz* es una abreviación de la forma medieval *dize* y se sabe que el fenómeno de la apócope general, característica del castellano de los siglos XII y XIII, se extendió también a algunas formas verbales, p. ej. el imperativo (*haz, pon, sal, ven*) y la tercera persona del presente (*diz, sal, pon, tien, vien, quier*) (Eberenz 2004: 141). Después del siglo XIV la mayoría de estas vocales átonas vuelve a las terceras personas del presente (*sale, pone, viene, etc.*); sin embargo, la forma *diz* permanece y sigue utilizándose, pero se gramaticaliza para poder formar parte de un nuevo adverbio, resultado de la aglutinación de *diz* y *que*. Kany (1944, 1969) demuestra que la estructura *diz que* fue muy frecuente en el español medieval y se empleaba

¹⁵ En cuanto al contacto lingüístico nos parece interesante destacar que Alcázar (2014: 20) menciona el estudio de Granda (2003), quien demostró que *dizque* aparece como préstamo en algunas variantes del quechua para reforzar el significado evidencial.

¹⁶ Sin embargo, existen las variantes *disque* en el gallego y *diz que* en asturiano que se consideran marcadores evidenciales (Sousa 2012: 83).

¹⁷ <http://web.frl.es/CORPES/org/publico/pages/consulta/entradaCompleja.view> [04/07/2017]

¹⁸ Así lo explica la NGL: “La antigua forma monosilábica *diz*, que no se usó como imperativo, pervive hoy en el adverbio *dizque* (‘al parecer, presuntamente’), más usado en ciertas áreas del español americano” (2010: 67).

con el significado de “dice que” y “se dice que”, mientras que a partir del siglo XV los análisis (p. ej. Eberenz 2004: 151) demuestran que *dizque* ya no se refiere a un hablante concreto (al que dice algo) y su uso después del año 1500 empieza a disminuir.

El hecho de que la estructura en cuestión a partir del siglo XV entre en un proceso de desementización y, al mismo tiempo, en una sistematización fraseológica, se puede detectar también en el uso combinado con el verbo *decir* (aparecen estructuras como “dizque dixo” o “decían dizque” [Eberenz 2007: 152]). En el español actual de Ecuador, por ejemplo, la unión de *dizque* con el verbo *decir* es tan frecuente que “dizque dijo” ha llegado a ser una estructura elemental para introducir el estilo indirecto (Olbertz 2005: 5). Por otra parte, Demonte y Fernández Soriano insisten en que la forma *dizque* todavía es una etapa intermedia en el proceso de gramaticalización: partió de “dicen que” y terminará con el evidencial “que” (2013: 7)¹⁹.

Una de las características principales del *dizque* en el español actual de América es la heterogeneidad tanto en lo atañe a la forma y a la manera de escribir (junto o separado) como en lo que se refiere a la categoría gramatical: *dizque* puede ser un adverbio, un adjetivo (Bolivia, México, Perú, Costa Rica) con el significado de “presunto” o “pretendido”²⁰ y, en el español de Bolivia, también un sustantivo masculino con el significado de *habladurías*, *murmuraciones* (*Diccionario de americanismos*, s.v.).

Aparte de una mayor o menor gramaticalización cabe mencionar también la flexibilidad sintáctica de *dizque*, ya que puede modificar tanto a la oración principal como a la subordinada, al sintagma nominal o al adverbial y a todo tipo de predicados (Olbertz 2007: 151). Así que *dizque*, en principio, no tiene posición sintáctica fija²¹, por lo tanto, junto con el distanciamiento semántico y categorial del verbo *decir*, a veces parece que se comporta más como un elemento extraoracional o una partícula discursiva, ya que puede indicar diferentes contenidos semántico-pragmáticos (por ejemplo, citativo, reportativo, epistémico, etc.). Algunos investigadores (p. ej. Travis 2006) insisten en que es necesario distinguir entre *dizque* como adverbio y *dizque* como partícula.

En este estudio nos interesa *dizque* sobre todo como partícula evidencial o marcador discursivo en el sentido de Portolés (2001): analizamos su capacidad de guiar las inferencias sobre la fuente de información que se realizan en la comunicación textual. Su desarrollo semántico-funcional va desde el papel estrictamente metadiscursivo hasta el valor evidencial que en algunas variantes actuales del español de América actualmente está adquiriendo el valor modal epistémico. La consecuencia de ello es que *dizque* a menudo parece señalar al mismo tiempo la fuente de información y la reserva epistémica del hablante, aunque no en la misma medida en todas las variantes²².

¹⁹ Lo justifican con la variedad morfológica del español de México: *izque*, *isque*, *i que* / *y que*, *es que*, *quizque*, *quesque*, etc. Véanse también Demonte y Fernández Soriano (2013: 6); Kany (1944: 174).

²⁰ Cuando el hablante expresa una reserva epistémica: *sus dizque amigos* son sus así llamados amigos, es decir, no lo son, en inglés “*so-called*” *friends* (Olbertz 2007: 152).

²¹ El español de Ecuador parece ser una excepción (Alcázar 2017; Olbertz 2005: 90).

²² En el español mexicano y colombiano parece señalar sobre todo el valor evidencial (dicen que), sin embargo, como advierte Olbertz, en el español de México puede señalar al mismo tiempo la duda del hablante acerca de la verdad/credibilidad de la información (2007: 151).

Hay más estudios (Kany 1944, Laprade 1976, Travis 2006) que destacan la necesidad del amplio referente de este adverbio en el español de América, sobre todo por su capacidad de ser un elemento introductorio para el estilo indirecto, cubriendo así tanto los significados de duda como el no-compromiso del hablante hacia la verdad y la validez de la información (Travis 2006: 1270). Es justo por esta dualidad que *dizque* nos atrajo la atención, ya que en esloveno disponemos de determinadas unidades que parecen compartir la dualidad epistémico-evidencial que vamos a presentar a continuación.

4. Partículas eslovenas como estrategias evidenciales

Teniendo en cuenta las características morfosintácticas y semántico-funcionales del *dizque* como adverbio y como marcador, hemos planteado la hipótesis de que sus equivalentes más cercanos en esloveno son unas partículas determinadas, a saber, las modales *menda*, *baje* y la relacional-explicativa *češ* (*da*), según la clasificación de Žele (2014). De ahí que en este capítulo, primero, se presenten las paralelas básicas entre todas las categorías en cuestión y, segundo, se analicen los ejemplos concretos sacados de un corpus literario, elaborado especialmente para esta investigación.

4.1 Partícula eslovena como clase de palabra independiente

Antes de establecer una comparación entre las categorías en español, una lengua romance, y en esloveno, una lengua eslava, cabe señalar la importante diferencia que existe entre los conceptos y términos de “partícula” y *členek* en los dos idiomas (como ya se destacó en otros estudios, Pihler Ciglič 2014, 2017). La partícula española abarca un significado gramatical más amplio, ya que, según el DRAE, la partícula es, bien una “palabra invariable que expresa significados y relaciones de naturaleza gramatical”, bien un “afijo”, así que puede englobar varias clases de palabras (conjunciones, adverbios, pronombres etc.) cuyo punto en común es la invariabilidad²³. La partícula eslovena también es invariable, pero, a diferencia de la partícula española, es morfológicamente independiente, es decir, difiere de la categoría de los adverbios (estos siempre expresan las circunstancias en las que se desarrolla el evento verbal) o de las conjunciones. *Členek* en esloveno es, por lo tanto, un concepto más estrecho.

La lingüística tradicional eslovena trataba las partículas como una subclase de adverbios y fue en los años setenta cuando el lingüista esloveno Jože Toporišič, autor de la actual gramática eslovena *Slovenska Slovnica* (2000 [1984]), identificó las partículas eslovenas como categoría gramatical independiente²⁴. El criterio para separar las partículas de los adverbios es, siempre según Toporišič, la imposibilidad de formular la pregunta a la que se podría responder con esta clase de palabras, lo que demuestra que las

²³ En la *Nueva Gramática* de la RAE de 2009 se afirma que las partes de la oración son nueve; sin embargo, se usa el término partícula, no para designar una parte de la oración concreta, sino simplemente para aludir a lo que no es nombre, pronombre, verbo, artículo o participio (NGLE 2009: 488). Además, se ofrece la comparación con el concepto del conector o marcador discursivo.

²⁴ Las divide en 13 clases semánticas, aunque añade explícitamente que algunas de ellas se van acercando hacia los adverbios y otras, hacia las conjunciones (Toporišič 1991).

partículas, al contrario de los adverbios, no tienen correspondientes nominales. Otra de las muestras de la independencia de las partículas es su movilidad en cuanto al orden de las palabras en la oración²⁵, lo que, según el mismo autor, comprueba que las partículas tienen sus correspondientes oracionales y son un tipo de “oraciones enteras reducidas” (Toporišič 1991: 7).

Entre los lingüistas eslovenos actuales existe el acuerdo sobre la definición de la partícula como una clase de palabras invariable que no tiene su interrogativo correspondiente, pero todavía hay discrepancias en cuanto a sus particulares papeles sintácticos, como destaca Smolej (2015). En la última edición de la gramática de Toporišič leemos que las partículas establecen las relaciones con el contexto y expresan los matices semánticos, tanto de las categorías gramaticales y partes de la oración, como de las oraciones enteras (Toporišič 2000: 445). Además, en el *Slovar slovenskih členkov* (Diccionario de partículas eslovenas) de Andreja Žele, la partícula eslovena se define como una clase de palabras sintáctico-funcional que es “un evento de habla integrado que advierte que se han modificado las circunstancias textuales”²⁶ (Žele 2014: 9). La misma autora distingue entre dos grupos principales de partículas eslovenas en cuanto a su función pragmático-comunicativa: por una parte, partículas relacionales o textuales y, por otra, partículas modales o interpersonales (Žele 2014: 10).

Entre las partículas eslovenas que nos ocupan, *menda* y *baje* pertenecen, según Žele (2014), al grupo de partículas modales obligatorias cuya función es, bien transmitir la actitud subjetiva del hablante, bien expresar la modalidad epistémica, mientras que la unidad *čes da* se compone de la partícula relacional-explicativa *čes* y la conjunción subordinante *da* que introduce el estilo indirecto (idem).

4.2 Estableciendo relaciones entre dos sistemas lingüísticos

Ya se ha expuesto más arriba que las lenguas difieren considerablemente en cuanto a la expresión y codificación de las fuentes de información. Además, estamos de acuerdo con González Vázquez cuando afirma que “cada lengua decide qué contenidos incorporar, cuáles excluir y qué connotaciones añadir a una categoría evidencial” (2006: 195). Por lo tanto, creemos que lo fundamental para entender el sistema evidencial de una lengua determinada es el enfoque interlingüístico y contrastivo, ya que confrontar dos sistemas lingüísticos nos posibilita ver más allá de los límites del sistema particular.

El análisis de los posibles equivalentes de una categoría determinada en otro u otros idiomas a menudo parte del diccionario bilingüe. Una revisión rápida de los cinco²⁷ diccionarios bilingües existentes, nos revela que *dizque* no aparece en ninguno como lema independiente, lo que no es sorprendente, ya que la base para la elaboración del corpus fue el español europeo. No obstante, cabe mencionar que en el diccionario de

²⁵ Función que comparten los elementos extraoracionales de la oración en la sintaxis española (Gómez Torrego 2003: 146).

²⁶ La traducción al español es nuestra.

²⁷ A saber: dos diccionarios de Anton Grad (1979), el *Diccionario Moderno* (2002) y el *Diccionario General* (2007), los dos de la editorial de Cankarjeva Založba (Markič, et al.) y Pons (2010).

PONS (2010) *dizque* sí aparece como posible equivalente de la partícula modal eslovena *menda*, junto con el sinónimo “al parecer” (PONS; s. v. “menda”).

Como ya se ha mencionado más arriba, *dizque*, *baje* y *menda* derivan de la estructura originariamente compuesta por la tercera persona del verbo y la conjunción subordinante. Sin embargo, existe una diferencia etimológica importante: el origen de *dizque* y *baje* son *verba dicendi* (decir, *bajati*), mientras que de *menda* es *verba cogitandi* (*meniti*, creer, pensar). Aun así, *menda* se empleaba antiguamente como una frase introductoria del estilo indirecto (Snoj 2003: 392) y sigue empleándose con este valor en el discurso oral esloveno (según el Corpus oral del esloveno, GOS). *Menda* y *baje*, además, parecen totalmente gramaticalizadas, ya que las dos partes (el verbo en la tercera persona y la conjunción subordinante) van aglutinadas en una categoría con significado autónomo, aunque el uso evidencial parece señalar que el significado etimológico no está del todo separado del significado actual. La partícula relacional-explicativa *čes* (*da*), por otra parte, resulta de la gramaticalización de la segunda persona del verbo *hoteti* (querer) (Snoj 2003: 84) que en casos determinados también se combina (pero no aglutina) con la conjunción subordinante *da* (que). *Čes da* siempre introduce una “aclaración en forma de estilo indirecto” (Žele 2014: 22), con lo cual una estructura evidencial indirecta reportativa por excelencia, pero con una importante condición sintáctica: debe existir la coincidencia de sujeto (*Odšla je, čes da jo boli glava*; Se fue, diciendo que le duele la cabeza: ella se fue y ella dijo).

En el presente estudio queremos demostrar que desde el punto de vista semántico-funcional las partículas modales eslovenas *menda* y *baje* pueden funcionar como elementos evidenciales, es decir, pueden señalar la fuente de información citativa o la evidencialidad reportativa, aunque en las fuentes normativas eslovenas arriba mencionadas este valor normalmente no se documenta. En el diccionario de Žele, por ejemplo, *baje* se destaca como partícula que expresa diferentes grados de probabilidad (Žele 2014: 18), aunque sí se añade que *baje* y *menda* son sinónimos cuando señalan una fuente de información externa. Por otra parte, con *menda* se alega únicamente su valor de modalidad epistémica, es decir, su capacidad de debilitar o hasta reforzar la probabilidad (Žele 2014: 43).

Por último, nos parece relevante mencionar la frecuencia de uso de las partículas eslovenas en cuestión. Del corpus esloveno más grande *Gigafida*²⁸ se desprende que, entre las tres, *čes* es la más frecuente, ya que tiene 84.123 concordancias, le sigue *menda* con 135.929 concordancias y *baje* con 14.158. Si consultamos el Corpus oral del esloveno (GOS), por otra parte, la situación es inversa: la más frecuente es *baje* con 123 concordancias, *čes* las tiene 80 y *menda*, 79.

5. Traducir la evidencialidad

A continuación, se presentan y analizan los equivalentes eslovenos de la unidad *dizque* en un corpus literario elaborado por nosotros, donde se ha prestado especial atención a los valores evidenciales y epistémicos. Nos interesaba, sobre todo, el contexto en

²⁸ El Corpus *Gigafida* es el corpus esloveno más grande y contiene más de 1 millardo de textos auténticos de todos los géneros (<http://www.gigafida.net/Support/About>).

que van a aparecer las partículas eslovenas como equivalentes de *dizque*. El corpus literario, a base del cual se realizó el análisis, consiste en siete textos narrativos escritos por cuatro autores latinoamericanos junto a sus respectivas traducciones al esloveno, a saber, dos obras del escritor chileno Roberto Bolaño (*2666* y *Detectives salvajes*), dos obras del escritor peruano Mario Vargas Llosa (*Quién mató a Palomino Molero* y *El héroe secreto*), dos obras del escritor mexicano Carlos Fuentes (*Cambios de piel* y *La muerte de Artemio Cruz*) y la obra más importante del escritor mexicano Juan Rulfo, *Pedro Páramo*. El análisis de la presencia de *dizque* en *Pedro Páramo* se basa en las dos traducciones eslovenas existentes (1970 y 2017).

Se han encontrado veintinueve ocurrencias de *dizque* en el corpus seleccionado y es en la obra de Bolaño donde aparece con una frecuencia mayor (14 ocurrencias). Se han analizado veintiséis ejemplos, ya que tres veces no aparece el equivalente esloveno, mientras que en un ejemplo (1a) se transmite (erróneamente) como parte del nombre propio:

(1) *Dizque* Chippendale, dice mi mamá (Fuentes 1991: 77)

(1a) *Dizque* Chippendale, pravi moja mama (Fuentes 2003: 151)

5.1 *Dizque* como marcador evidencial y sus equivalentes eslovenos

En el corpus analizado estimamos que en dieciséis ejemplos *dizque* aparece como marcador evidencial señalando claramente la evidencialidad indirecta citativa o reportativa, mientras que en diez ejemplos atenúa la seguridad del hablante. En dos ocurrencias *dizque* forma parte de un grupo nominal señalando una determinada reserva epistémica, siempre en los textos de los autores mexicanos. El equivalente esloveno es, en este caso, el sintagma *tako imenovani* (los así llamados), citamos un ejemplo:

(2) [...] si este *dizque* movimiento de depuración sindical triunfa, ya podemos cortarnos la coleta (Fuentes 1977b: 51)

(2a) [...] če bo *tako imenovana* čistka uspela, lahko stisnemo rep med noge (Fuentes 1977b: 63)

Los equivalentes evidenciales eslovenos más frecuentes son los siguientes: la partícula *menda* y el verbo *praviti/reči* (decir/contar) en diferentes formas (como dicen, dicen que, se dice que), les siguen la partícula *češ da*, la estructura *naj bi*, la partícula *baje*, y dos construcciones preposicionales *z izgovorom* (con el pretexto de) y *po njenem* (según ella):

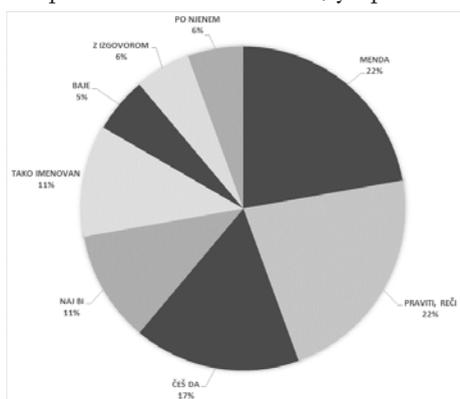


Tabla 1. Equivalentes eslovenos de *dizque* en el corpus literario analizado

Se puede observar que los equivalentes eslovenos son de varia índole, sin embargo, del gráfico circular se desprende que entre nuestras partículas en cuestión la partícula *menda* y *češ da* ocupan un lugar importante en cuanto a la frecuencia, además, parece particularmente llamativo que la partícula *menda* aparezca con una frecuencia igual que el verbo decir *praviti* (*praviti kot pravijo*, “como dicen”), lo que demuestra que los traductores ven clara la relación entre el gramaticalizado *dizque* y el verbo decir.

5.1.1 Dizque y menda

A continuación, se citan los ejemplos de los equivalentes eslovenos, primero con el verbo *praviti/reči* (decir) y después con las partículas analizadas. En los ejemplos 3a y 4a se podría utilizar también la partícula eslovena *baje* (pero no *češ da*):

(3) [...] a poner remedio a esta situación insostenible en un país donde dizque se respetaban los derechos humanos y la ley (Bolaño 2009: 632)

(3a) [...] *naj poišče rešitev za to nemogočo situacijo v državi, kjer pravijo, da spoštujejo človekove pravice in zakon* (Bolaño 2013, vol.2²⁹: 154)

(4) [...] inventaron esa inmundicia de que se había cargado a Molero por celos de una hija a la que dizque abusaba (Vargas Llosa 1986: 120)

(4a) [...] *so si izmislili to packarijo, da se je Palomina Molera odkrižal iz ljubosumnosti do hčere, ki jo je, kot pravijo, zlorabil* (Vargas Llosa 1988: 134)

Nos parece llamativo que los ejemplos que se traducen al esloveno con *menda* parezcan indicar un solapamiento de valor epistémico (probablemente) y evidencial (dicen que). El valor pragmático es el mismo tanto en español como en esloveno, ya que el hablante atenúa lo dicho:

(5) En el interrogatorio al que fueron sometidos Carlos Camilo Alonso perdió todos los dientes y sufrió rotura del tabique nasal, dizque en un intento de suicidio (Bolaño 2009: 461)

(5a) *V času zasliševanj, ki sta jih prestajala, je Carlos Camilo Alonso izgubil vse zobe in utrpel zlom nosnega pretina, menda je šlo za poskus samomora* (Bolaño 2013, vol.2: 186)

(6) Al día siguiente el barman no pudo ir a trabajar, dizque porque había tenido un accidente (Bolaño 2009: 519)

²⁹ Como la traducción eslovena se publicó en dos tomos (el primer tomo abarca los libros de 1. a 3. y el segundo tomo de 4. a 5.), se cita también el número del tomo correspondiente.

(6a) *Naslednji dan barman ni mogel priti na delo, menda zato, ker je imel nesrečo* (Bolaño 2013: 167)

El ejemplo (7) demuestra claramente, según nuestra opinión, la interrelación del contexto y el valor evidencial, ya que el verbo introductorio “dicen que” anuncia y determina el valor evidencial de la partícula (el mismo valor se conserva en esloveno). Aquí se podría emplear también la partícula *baje*:

(7) Tal vez haya muerto. Estaba muy enferma. Dicen que ya no conocía a la gente, y dizque hablaba sola (Rulfo 1992: 108)

(7a) *Mogoče je umrla. Zelo bolna je bila. Pravijo, da nikogar več ni poznala in da je menda govorila sama s sabo* (Rulfo 2017: 110)

Asimismo, en el ejemplo (8a) la partícula eslovena *menda* mantiene la doble lectura del original *dizque*, que se podría interpretar como evidencial (dicen que estaba incapacitada) o como epistémico (probablemente porque estaba incapacitada), de ahí que aquí no pueda sustituirse con *baje*:

(8) La que le dio aquel hijito que se les murió apenas nacido, dizque porque ella estaba incapacitada (Rulfo 1992: 119)

(8a) *Cuca, ki mu je dala tistega sinčka, ki jima je umrl ob rojstvu, menda zaradi njene onemoglosti* (Rulfo 2017: 118)

5.1.2 Dizque y *češ da*

La segunda partícula eslovena más frecuente, como equivalente del *dizque* evidencial, es la partícula relacional-explicativa *češ* en combinación con *da*, que introduce una aclaración en estilo indirecto (con la condición de que haya coincidencia del sujeto). Estos ejemplos demuestran que *dizque* puede señalar exclusivamente el valor evidencial (o, por lo menos, así ha sido entendido por los traductores):

(9) Y, como sabrás, a Miguelito lo metió al Ejército, dizque para enderezarlo, porque se le andaba torciendo (Vargas Llosa 2013a: 110)

(9a) *Kot najbrž veš, je Miguelita vrgel v vojsko, češ da ga bo utrdil, ker se je začel nespodobno obnašati* (Vargas Llosa 2013b: 117)

(10) [...] Epifanio prefirió seguir sentado afuera, dizque porque hacía menos calor que adentro (Bolaño 2009: 587)

¿Cómo traducir la evidencialidad? La expresión de la fuente de información en algunas variantes del español de América y sus equivalentes en esloveno

(10a) [...] *Epifanio je raje sedel zunaj, češ da ni tako vroče, kot notri* (Bolaño 2013, vol. 2: 119)

(11) Fue lo primero que le dijo el Aldrete, después que se habían estado emborrachando juntos, dizque para celebrar el acta (Rulfo 1992: 32)

(11a) *Bilo je prvo, kar mu je bil rekel Aldrete, potem ko sta se ga skupaj napila, češ da je treba tožbo zapiti* (Rulfo 2017: 47)

5.1.3 Dizque y baje

Terminamos el análisis con el único ejemplo de la partícula *baje* con el valor citativo (dicen que), lo que era de esperar, ya que, como se ha señalado más arriba, esta partícula es más característica del discurso oral esloveno:

12) [...] antes de que Arturo se marchara a Chile dizque a hacer la Revolución (Bolaño 1997: 175)

12a) [...] *preden je Arturo odšel iz Čila, baje zato, da bi se šel Revolucijo* (Bolaño 2012: 216)

6. Observaciones finales

En el presente estudio se ha prestado atención a la unidad evidencial *dizque* en relación con sus equivalentes eslovenos en un corpus literario determinado, ya que partimos de la hipótesis de que los valores semántico-funcionales de las unidades evidenciales se revelan de una manera más compleja a través del enfoque interlingüístico y contrastivo.

El principal objetivo fue mostrar las concomitancias de *dizque* y las tres partículas eslovenas y observar si se reconocen como equivalentes a la hora de traducir los textos literarios. Con la comparación de las estructuras en cuestión se ha querido demostrar, además, que *dizque* todavía posee el doble valor, tanto evidencial como epistémico, que algunas veces se solapan y otras veces aparecen en distribución complementaria. El análisis de los ejemplos literarios y sus traducciones parece confirmarlo: en los casos donde los dos valores se solapan, aparece con mayor frecuencia la partícula eslovena *menda*, que es, asimismo, la que más se parece al *dizque* en cuanto al valor semántico-funcional. Por otra parte, cuando predomina el valor evidencial, parece que a *dizque* le pueden corresponder las tres partículas eslovenas, aunque en el corpus aparecen también otros equivalentes (p. ej. diferentes variantes con el verbo decir).

Asimismo, el hecho de que la partícula eslovena *češ da*, que siempre indica la fuente de información, en el corpus aparezca como equivalente de *dizque*, comprueba, según nuestra opinión, que este es capaz de señalar exclusivamente el valor evidencial (o, por lo menos, así fue entendido por varios traductores).

Bibliografía

- AIKHENVALD, Alexandra. *Evidentiality*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- . "Information Source and Evidentiality: What can we conclude?". *Italian Journal of Linguistics* 19 (2007): 209-227.
- ALCÁZAR, Asier. "On the grammaticalization of *dizque*". *Perspectives in the study of Spanish Language Variation*. Eds. Andrés Enrique Arias et al. *Verba. Anexo* 72 (2014): 17-40.
- . "Dizque and other emergent evidential forms in Romance languages". *The Oxford Handbook of Evidentiality*. Ed. Alexandra Aikhenvald. Oxford: Oxford University Press, 2018. 725-740.
- ANDERSON, B. Lloyd. "Evidentials, Paths of Change, and Mental Maps: Typologically Regular Asymmetries". *Evidentiality: The Linguistic Coding of Epistemology*. Eds. Wallace Chafe y Johanna Nichols. Norwood: Ablex, 1986. 273-312.
- BALLY, Charles. "Syntaxe de la modalité explicite". *Cahiers Ferdinand de Saussure* 3 (1942): 3-13.
- BRIZ, Antonio. "Evidencialidad, significados pragmáticos y partículas discursivas". *La evidencialidad en español: Teoría y descripción*. Eds. Ramón González Ruiz, Dámaso Izquierdo Alegría y Óscar Loureda Lamas. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2016. 103-128.
- CORNILLIE, Bert. "Evidentiality and epistemic modality: on the close relationship between two different categories". *Functions of Language* 16.1 (2009): 44-62.
- . "Más allá de la epistemicidad. Las funciones discursivas de los adverbios epistémicos y evidenciales en el español conversacional". *Spanish in Context* 12.1 (2015): 120-139.
- DEMONTÉ, Violeta y FERNÁNDEZ-SORIANO, Olga. "Evidentials *dizque* and *que* in Spanish: Grammaticalization, parameters and the (fine) structure of Comp. Linguistics". *Revista de Estudos linguísticos da Universidade do Porto* 8 (2013): 211-234.
- DENDALE, Patrick y TASMOWSKI, Liliane. "Introduction: Evidentiality and related notions". *Journal of Pragmatics* 33.3 (2001): 339-348.
- EBERENZ, Rolf. "Dizque: antecedentes medievales de un arcaísmo afortunado". *Lexis* XXVIII, 1-2 (2004): 139-156.
- GÓMEZ TORREGO, Leonardo. *Análisis sintáctico*. Madrid: SM, 2003.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Mercedes. *Las fuentes de la información: Tipología, semántica y pragmática de la evidencialidad*. Vigo: Universidad de Vigo, 2006.
- HAAN, Ferdinand de. "Evidentiality and epistemic modality: Setting boundaries." *Southwest Journal of Linguistics* 18.1 (1999): 83-101.

- , Ferdinand de. "Semantic Distinctions of Evidentiality". *The World Atlas of Language Structures Online*. Eds. Matthew S. Dryer y Martina Haspelmath. Leipzig, 2013. <<http://wals.info/chapter/77>> [28/06/2018]
- HALLIDAY, M. A. K. "Functional Diversity in Language as Seen from a Consideration of Modality and Mood in English". *Foundations of Language* 6.3 (1970): 322-361.
- HARDMAN, Marta James. "Data-Source Marking in the Jaqui Languages". *Evidentiality: The Linguistic Coding of Epistemology*. Eds. Wallace Chafe y Johanna Nichols. Norwood: Ablex, 1986. 113-136.
- IZQUIERDO ALEGRÍA, Dámaso, *et al.* "Un acercamiento a los fundamentos de la evidencialidad y a su recepción y tratamiento en la lingüística hispánica". *La evidencialidad en español: Teoría y descripción*. Eds. Ramón González Ruiz, Dámaso Izquierdo Alegría y Óscar Loureda Lamas. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2016. 9-45.
- KANY, E. Charles. "Impersonal dizque and its variants in American Spanish". *Hispanic Review* 12 (1944): 168-177.
- . *Sintaxis hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1969.
- OLBERTZ, Hella. "Dizque en el español andino ecuatoriano: conservador e innovador". *Encuentros y conflictos. Bilingüismo y contacto de lenguas en el mundo andino*. Eds. Hella Olbertz y Pieter Muysken. Madrid: Iberoamericana, 2005. 77-94.
- . "Dizque in Mexican Spanish: the subjectification of reportative meaning". *Rivista di Linguistica* 19.1 (2007): 151-172.
- PALMER, J. Frank. *Mood and Modality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001 [1987].
- PIHLER CIGLIČ, Barbara. "Partículas modales con valor epistémico y evidencial en esloveno y sus equivalencias en español". *Estudos linguísticos: revista do Centro de linguística da Universidade nova de Lisboa* 10 (2014): 219-235.
- . "Evidencialna branja prislova dizque v nekaterih različicah ameriške španščine in njegove ustreznice v slovenščini". *Ars Humanitas* 11.2 (2017): 85-103.
- SMOLEJ, Mojca. "Členek v sodobnem slovenskem jezikoslovju". *Obdobja* 34: *Slovnica in slovar – aktualni jezikovni opis*. Ed. Mojca Smolej. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2015. 671-678.
- SOUSA, Xulio. "Estrategias evidenciales y expresión de la fuente de información en gallego: los marcadores gramaticalizados". *Estudios sobre variación sintáctica peninsular*. Ed. Xulio Viejo Fernández. Oviedo: Trabe. 75-98.
- TOPORIŠIČ, Jože. "Členki in njihovi stavčni ustrezniki". *XXVII. Seminar SLJK. Zbornik predavanj*. Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1991. 3-16.
- . *Slovenska slovnica*. Maribor: Obzorja, 2000 [1984].
- TRAVIS, Catherine. "Dizque: a Colombian evidentiality strategy." *Linguistics* 44 (2006): 1269-1297.

ŽELE, Andreja. "Reševanje nekaterih skladenjskih vprašanj v slovenščini glede na razpoložljive teorije in metode". *Slavistična revija* 56 (2008): 161-176.

WILLET, Thomas. "A Cross-Linguistic Survey of the Grammaticalization of Evidentiality". *Studies in Language* 12 (1988): 51-97.

WRIGHT von Georg. "Deontic Logic". *Mind* 60.237 (1951): 1-15.

Corpus literario

BOLAÑO, Roberto. *2666*. Nueva York: Random House, 2009.

---. *2666*. Trad. Irena Levičar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2013. 2 vols.

---. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1997.

---. *Divji detektivi*. Traducción de Veronika Rot. Ljubljana: Študentska založba, 2012.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra: 1992.

---. *Pedro Páramo*. Traducción de Alenka Bole Vrabc. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1970.

---. *Pedro Páramo*. Traducción de Vesna Velkavrh Bukilica. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2017.

FUENTES, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. México: Fondo de cultura económica, 1977a.

---. *Smrt Artemia Cruza*. Traducción de Alenka Bole Vrabc. Murska Sobota: Pomurska založba, 1977b.

---. *Cambio de piel*. Barcelona: Seix Barral, 1991.

---. *Leviteev*. Traducción de Miro Bajt. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2003.

VARGAS LLOSA, Mario. *¿Quién mató a Palomino Molero?*. Barcelona: Seix Barral, 1986.

---. *Kdo je ubil Palomina Molera*. Traducción de Nina Kovič. Murska Sobota: Pomurska založba, 1988.

---. *El Heróe discreto*. Madrid: Anagrama, 2013a.

---. *Prikriti junak*. Traducción de Katja Mrak. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2013b.

Corpus lingüístico en línea

Korpus slovenskega jezika Gigafida [*Corpus de la lengua eslovena*]. <<http://www.gigafida.net/>> [01/10/2018]

Korpus govornjene slovenščine GOS [*Corpus oral del esloveno*]. <<http://www.korpus-gos.net/>> [01/10/2018]

¿Cómo traducir la evidencialidad? La expresión de la fuente de información en algunas variantes del español de América y sus equivalentes en esloveno

Real Academia Española. CORDE. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [01/10/2018]

Real Academia Española. CREA. *Corpus de referencia del español actual*. <<http://www.rae.es>> [15/9/2017]

Real Academia Española. CORPES XXI. *Corpus del Español del Siglo XXI*. <<http://web.frl.es/CORPES>> [01/10/2018]

Diccionarios

Asociación de Academias de la Lengua Española. *Diccionario panhispánico de dudas*. 2005. <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpde>> [01/10/2018]

Asociación de Academias de la Lengua Española. *Diccionario de americanismos*. 2010. <<http://www.asale.org/recursos/diccionarios/damer>> [01/10/2018]

Asociación de Academias de la Lengua Española. *Diccionario de la lengua española*. 2014 (23.^a ed.). <<http://www.rae.es/rae.html>> [01/10/2018]

BRIZ, Antonio, PONS, Salvador y PORTOLÉS, José, coords. *Diccionario de partículas discursivas del español*. 2008. <www.dpde.es> [01/10/2018]

Diccionario del Español de México. Corpus del Español Mexicano Contemporáneo (CEMC). <<http://www.corpus.unam.mx/cemc>> software AMATE ver. 1.0 [02/10/2018]

FERNANDO Luis Lara, dir. *Diccionario del español usual en México*. México: El colegio de México, 1996.

GRAD, Anton. *Slovensko španski slovar [Diccionario esloveno-español]*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1979.

MARKIČ, Jasmina, et al. *Špansko-slovenski in slovensko-španski splošni slovar. [Diccionario moderno español-esloveno y esloveno-español]*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2002.

---. *Špansko-slovenski in slovensko-španski splošni slovar. [Diccionario general español-esloveno y esloveno-español]*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2007.

PONS. *Šolski slovar. Španščina. Diccionario escolar. Español*. Ljubljana: Rokus Klett, 2010.

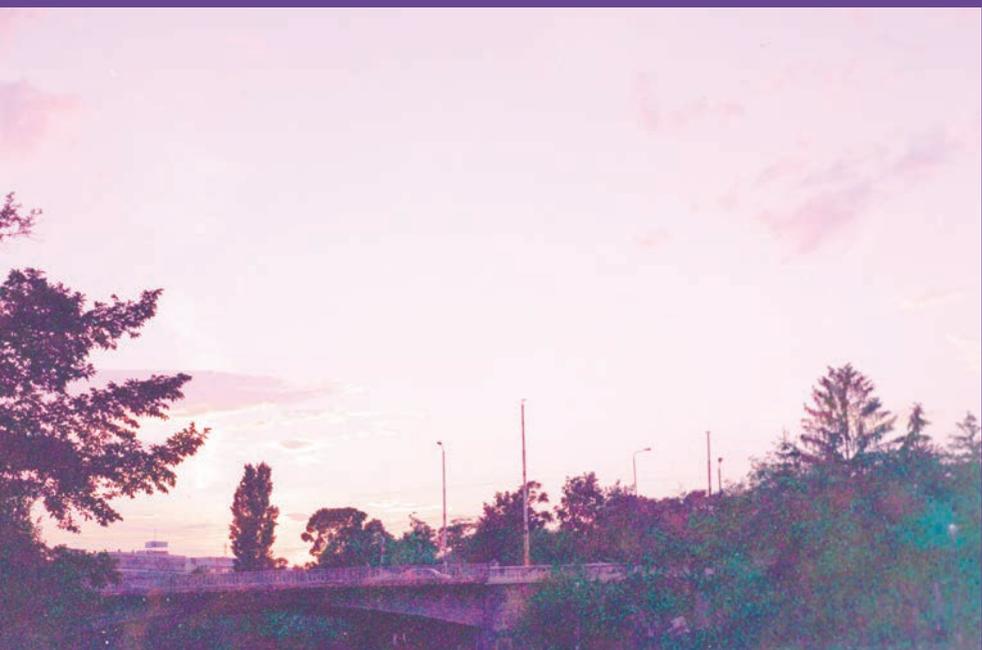
ISJ ZRC SAZU. *Slovar slovenskega knjižnega jezika. [Diccionario de la lengua estándar eslovena]*. Ljubljana: Založba ZRC, 2010. <<http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html>> [01/10/2018]

SANTAMARÍA, Francisco. *Diccionario de mejicanismos*. México: Ed. Porrúa, 1978.

SNOJ, Marko. *Slovenski etimološki slovar [Diccionario etimológico esloveno]*. Ljubljana: Modrijan, 2003.

ŽELE, Andreja. *Slovar slovenskih členkov [Diccionario de las partículas eslovenas]*. Ljubljana: Založba ZRC, 2014.

DIDAKTIKON



Gemma Santiago Alonso

Universidad de Ljubljana

David Heredero Zorzo

Instituto de Aprendizaje Reforzado de Lenguas Extranjeras (OUTJ)

Las introducciones de artículos de investigación de lingüística y lingüística aplicada escritas por eslovenos y sus aplicaciones didácticas para la clase de español con fines académicos

The introductions of Linguistics and Applied Linguistics research articles written by Slovenes and their didactical applications for the Spanish for academic purposes class

Recibido: 29.10.2018 / Aceptado: 30.11.2018

Resumen: Este trabajo se divide en dos partes. En la primera de ellas se analizan las introducciones de artículos de investigación de lingüística y lingüística aplicada escritas en español por investigadores eslovenos, comparándolas con las realizadas en su idioma nativo por investigadores eslovenos y españoles. Siguiendo los preceptos de la retórica

Abstract: This paper is divided into two parts. In the first one, we analyze the introductions of Linguistic and Applied Linguistic research articles written in Spanish by Slovene researchers, comparing them with those written in their mother tongue by Spanish and Slovene researchers. Following the precepts from intercultural rhetoric (Connor & Moreno

intercultural (Connor y Moreno 2005, Connor 2011), este estudio replica una investigación previa (Heredero Zorzo, Pihler Ciglić y Santiago Alonso, 2017) y establece las principales divergencias existentes entre ambas lenguas en cuanto a los patrones retóricos del modelo comúnmente conocido como CARS (Swales, 1990, 2004). A continuación, teniendo en cuenta las diferencias apreciadas en estas investigaciones, proponemos un modelo didáctico para el trabajo de la redacción de introducciones de artículos de investigación para la clase de español con fines académicos basado en Liebman (1988), Casanave (2004), Kubota y Lehner (2004), Walker (2011) y Morales (2014). En nuestra aplicación didáctica se pone especial énfasis en el análisis contrastivo de dicho género, el estudio del modelo CARS y las estructuras que se usan para materializar sus diferentes movimientos y pasos, así como en la importancia del trabajo colaborativo entre pares.

Palabras clave: retórica intercultural, discurso académico, español con fines académicos, introducciones, aplicaciones didácticas.

2005, Connor 2011), this investigation replicates a previous one (Heredero Zorzo, Pihler Ciglić & Santiago Alonso, 2017) and establishes the existing differences between these languages concerning rhetorical patterns of the model usually known as CARS (Swales, 1990, 2004). After that, having in mind the differences we found in our investigations, we propose a didactic model for working the writing of research articles introductions in the Spanish for academic purposes class based on Liebman (1988), Casanave (2004), Kubota & Lehner (2004), Walker (2011) and Morales (2014). In our application we emphasize the contrastive analysis of the genre, studying CARS model and the structures used to realize its different moves and steps, as well as the importance of collaborative work between pairs.

Keywords: intercultural rhetoric, academic discourse, Spanish for academic purposes, introductions, didactic applications.

1. Introducción

En los últimos treinta años ha aparecido un gran número de investigaciones cuyo principal objeto de estudio ha sido la delimitación de la estructura y construcción de los artículos de investigación en aras de dinamizar una comunicación científico-académica cada vez más global. Destacamos aquí investigaciones como las de Gnutzmann y Oldenburg (1991), Holmes (1997), Pérez Ruiz (2001), Swales (1990, 2004) y Cassany y Morales (2008), centradas en la identificación de los distintos movimientos retóricos prototípicos que constituyen las diferentes secciones de un artículo de investigación (introducción, resultados y discusión, conclusión y resumen). Sin embargo, no podemos obviar que la mayoría de los estudios anteriores están enmarcados dentro de un contexto anglosajón cuyo impacto en un escenario global ha puesto de relieve la importancia del contexto sociocultural dentro de la escritura académico-científica¹ (*cf.* Connor y Moreno 2005, Moreno 2008, Mur Dueñas 2010 y Connor 2011).

En nuestro análisis se ha tomado en cuenta el marco de la retórica intercultural (*cf.* Connor y Moreno 2005, Connor 2011) para establecer si existe transferencia de patrones retóricos de la lengua materna a la lengua extranjera (en nuestro caso

¹ Esto se debe a la existencia de formalidades prototípicas que los artículos científicos han de incorporar para satisfacer una serie de expectativas necesarias para su posterior publicación en revistas científicas.

del esloveno al español), utilizando para ello corpus paralelos. Por lo que respecta a la comparabilidad y equivalencia de los corpus dentro de la retórica intercultural, nos hemos basado en los factores contextuales establecidos por Moreno (2008). Asimismo, el presente artículo replica una investigación previa (*cf.* Heredero Zorzo, Pihler Ciglič y Santiago Alonso, 2017) y su motivación principal ha sido la de subsanar las limitaciones que planteaba dicho estudio, esto es, la dudosa comparabilidad y equivalencia de los corpus utilizados tanto en los temas² como en el año de publicación de los artículos³. La dificultad en el establecimiento de corpus comparables y equivalentes⁴ nos llevó a plantearnos si realmente esto habría afectado a los resultados finales del estudio de 2017, por lo que decidimos repetirlo delimitando mejor la comparabilidad del corpus, aunque esto significara reducir el número de artículos.

En lo concerniente a la metodología, se ha diseñado un corpus compuesto por 36 artículos de investigación, de los que 12 han sido escritos en español por expertos nativos, 12 escritos en esloveno por expertos nativos y 12 en español por expertos eslovenos. Para la clasificación y análisis de los movimientos retóricos del corpus, se ha utilizado el modelo *Create a Research Space* (CARS) de Swales (1990, 2004), que ya se utilizara igualmente en el artículo replicado.

En la última parte de nuestro trabajo proponemos una aplicación didáctica para la clase de español con fines académicos, donde se otorga especial énfasis al análisis contrastivo de dicho género, al estudio del modelo CARS y a las estructuras que se usan para materializar sus diferentes movimientos y pasos, así como a la importancia del trabajo colaborativo dentro del aula.

2. Metodología

El corpus de esta investigación consta de un total de 36 introducciones de artículos de investigación del campo de la lingüística y la lingüística aplicada. A diferencia de la investigación de 2017, en esta ocasión se decidió dejar a un lado los estudios realizados sobre literatura porque podría restar validez a los resultados, dadas las diferencias entre este campo y los de la lingüística y la lingüística aplicada en cuanto a los movimientos retóricos. De estas 36 introducciones, 12 fueron escritas en español por autores españoles (Corpus ESP), 12 por investigadores eslovenos en su lengua materna (Corpus SLO) y 12 por eslovenos en español como lengua extranjera (Corpus ELE). Si bien somos conscientes de que el número de introducciones es limitado, ello se debe a la escasez de trabajos de este tipo realizados en ELE por parte de especialistas eslovenos. En cualquier caso, ya se han llevado a cabo estudios previos al nuestro justamente con esta

² En la investigación del 2017 se admitieron artículos científicos tanto de literatura como de lingüística y lingüística aplicada, divergencia temática que pudo afectar a los resultados.

³ En la mencionada investigación fueron aceptados artículos publicados desde 2003 hasta 2016, un espacio de tiempo demasiado amplio si lo comparamos con investigaciones similares (*cf.* Árvay y Tankó 2004, Calle Martínez 2008, Hirano 2009, Sheldon 2011 y Toledo Báez 2013).

⁴ Las limitaciones de nuestro estudio de 2017 fueron justificadas por la escasez de publicaciones en español por parte de especialistas eslovenos, razón por la que fue necesario ampliar los criterios de Moreno (2008).

cantidad de artículos (*cf.* Moritz, Meurer y Dellagnelo 2008 y Mur Dueñas 2010). Para la elección de los artículos se siguieron los criterios establecidos por Moreno (2008). Así, además del género textual y el ámbito temático ya mencionados, se tuvieron en cuenta la longitud global de los textos (de 3750 a 10000 palabras) y los años de publicación (reducidos a publicaciones de 2010 a 2016, para evitar un periodo demasiado amplio). Por lo que respecta a la cantidad de revistas en las que aparecieron los artículos, esta varía en función del corpus (de 3 diferentes revistas en los casos del Corpus ESP y SLO a 5 en los del Corpus ELE), debido a la dificultad de encontrar artículos de investigación escritos en español como lengua extranjera por parte de eslovenos expertos. De todos modos, el principal criterio a la hora de seleccionar los artículos es que hubieran sido publicados en revistas indexadas en las bases de MLA, ERIH Plus y/o Scopus.

| | CORPUS ESP | | CORPUS ELE | | CORPUS SLO | |
|--|------------|-----------|------------|-----------|------------|-----------|
| | 2017 | 2018 | 2017 | 2018 | 2017 | 2018 |
| Nº de artículos | 24 | 12 | 24 | 12 | 24 | 12 |
| Nº de palabras de los artículos (intervalo) | 4313-8632 | 4803-9794 | 3762-8619 | 3771-9541 | 4180-8140 | 5252-8122 |
| Nº de palabras de los artículos (media) | 6448 | 6869,25 | 6125 | 6477,16 | 5880 | 6280,58 |
| Nº de palabras de las Introducciones (intervalo) | 132-900 | 275-2479 | 100-889 | 110-739 | 96-433 | 120-701 |
| Nº de palabras de las Introducciones (media) | 472 | 679,16 | 403 | 425,08 | 257 | 322,16 |

Tabla 1. Longitud de los artículos y las introducciones en los corpus de 2017 y 2018

En la tabla 1 se puede advertir que tanto el intervalo como la longitud media de los artículos son similares en los tres corpus. No obstante, las introducciones son mucho más largas en el Corpus ESP⁵ (además de un intervalo mucho más amplio) que en el Corpus ELE (en el Corpus ESP las introducciones suponen un 9,88% de media de la longitud total del artículo, frente al 6,56% del Corpus ELE), aunque las introducciones del Corpus ELE son más largas que en el Corpus SLO (con solo un 5,12% de la longitud total del trabajo). En cualquier caso, podemos concluir que los autores españoles prefieren hacer introducciones más extensas, contrastando esto con la longitud total de los artículos, donde no hay diferencias destacables entre los corpus. Por otro lado, se puede afirmar que, en cuanto al tamaño de los artículos y las introducciones, los investigadores eslovenos se extienden más en español que sus colegas en su idioma nativo, si bien los superan por poco y quedan más cerca de ellos que de los especialistas españoles, lo que se podría interpretar como una influencia retórica de su lengua materna.

⁵ El hecho de que las introducciones sean más largas en el Corpus ESP probablemente haya influido en la aparición de un mayor número de diferentes pasos, como se verá más adelante.

Comparando los datos de 2018 y 2017, tan solo se observan diferencias en cuanto a la longitud media de las introducciones, mayor en esta investigación en todos los corpus y especialmente en el Corpus ESP. Esto se podría deber a la inclusión de dos artículos en esta investigación con introducciones especialmente largas.

En lo que se refiere a la clasificación y análisis de los movimientos retóricos y sus correspondientes pasos en las introducciones, se siguió el modelo CARS, establecido por Swales (2004), el cual se puede observar a continuación:

MODELO CARS DE ANÁLISIS DE INTRODUCCIONES DE ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

MOVIMIENTO 1: ESTABLECIMIENTO DEL ÁMBITO DE LA INVESTIGACIÓN

Paso 1: Delimitación del tema

Paso 2: Revisión de investigaciones previas⁶

MOVIMIENTO 2: ESTABLECIMIENTO DEL NICHOS DE LA INVESTIGACIÓN

Paso 1A: Indicación de un vacío en la investigación

Paso 1B: Aportación al conocimiento existente

Paso 2: Justificación de la investigación (opcional)

MOVIMIENTO 3: PRESENTACIÓN DEL ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Paso 1: Propósitos y objetivos del artículo (obligatorio)

Paso 2: Preguntas de investigación o hipótesis (opcional)

Paso 3: Aclaraciones conceptuales (opcional)

Paso 4: Metodología (opcional)

Paso 5: Anticipo de los principales resultados

Paso 6: Valor de la investigación

Paso 7: Estructura del artículo

(Swales 2004: 229)

El análisis e identificación de los diferentes movimientos y pasos del modelo CARS en cada uno de los artículos de los tres corpus fue realizado al menos en dos ocasiones por parte de los autores (separados en el tiempo por dos meses para dar fiabilidad y validez a la investigación), mientras que para el Corpus SLO, al tratarse de una lengua extranjera para los propios investigadores, se contó con una revisión adicional por parte de una especialista nativa en lengua eslovena. La unidad de análisis fue principalmente la oración, pero también contabilizamos pasos a un nivel menor si lo consideramos oportuno. Como se ha señalado en otros estudios previos (*cf.* Moreno y Swales 2018), en numerosas ocasiones es difícil establecer qué paso predomina en

⁶ En la adaptación que del modelo de Swales (2004) se hizo para la investigación de 2017, se consideró importante añadir un segundo paso en el movimiento 1 que tuviera en cuenta la revisión de investigaciones previas (en cursiva), paso que ya había aparecido como tal en el paso 3 del movimiento 1 del modelo de 1990 de Swales.

una oración e interpretarla de forma correcta. Para dotar a nuestro trabajo de la mayor validez posible, nos ceñimos a encontrar diferentes estructuras que materializaran los diferentes pasos en el texto original⁷.

3. Resultados y discusión

En primer lugar, la tabla 2 ilustra los resultados del análisis de los corpus en lo referente a la presencia de los movimientos retóricos en cada uno de los artículos, mostrando, junto al número total, el porcentaje de artículos en los que se emplearon, así como el porcentaje total de todos los movimientos. Asimismo, hemos decidido añadir a nuestro análisis los resultados del estudio anterior que ha sido objeto de réplica.

| | CORPUS ESP | | CORPUS ELE | | CORPUS SLO | |
|--------------|----------------|----------------|----------------|----------------|-----------------|-----------------|
| | 2017 | 2018 | 2017 | 2018 | 2017 | 2018 |
| MOVIMIENTO 1 | 24 (100%) | 12 (100%) | 21 (87,5 %) | 10 (83,3%) | 23 (95,83 %) | 11 (91,6%) |
| MOVIMIENTO 2 | 11 (45,83%) | 6 (50%) | 8 (33,33%) | 6 (50%) | 10 (41,67%) | 4 (33,3%) |
| MOVIMIENTO 3 | 22 (91,67%) | 12 (100%) | 22 (91,67%) | 12 (100%) | 21 (87.5 %) | 12 (100%) |
| TOTAL | 57 (79,17%) | 65 (45,13%) | 51 (70,8%) | 58 (40,27%) | 54 (75%) | 61 (42,361%) |

Tabla 2. Resultados y distribución de los tres movimientos según CARS en los corpus de 2017 y 2018

Si prestamos atención a los números totales de la investigación de 2018, se aprecia que no hay diferencias relevantes entre los corpus en cuanto a los números totales del empleo de movimientos. En líneas generales se puede afirmar que tanto el movimiento 1, el establecimiento del ámbito de la investigación, como el movimiento 3, la presentación del artículo de investigación, son obligatorios, especialmente este último, ya que aparece en todos los artículos de los diferentes corpus. Es cierto que el movimiento 1 no se refleja en un caso en el Corpus SLO y en dos en el Corpus ELE, pero aún así parece cauto concluir que la inmensa mayoría de los artículos lo incluyen en sus introducciones. No es este el caso del movimiento 2, el establecimiento del nicho de la investigación, que tan solo aparece en el 50% de los casos en los Corpus ESP y ELE y menos aun en el Corpus SLO, con cuatro coincidencias de las doce posibles. Esto podría implicar que solo en la mitad o incluso en menos de la mitad de los artículos los investigadores deciden incluir el movimiento 2, lo que nos lleva a concluir que este movimiento aún no tiene carácter obligatorio y, por ende,

⁷ Véase el Apéndice 2 del artículo para obtener ejemplos concretos de cada uno de los tres corpus, que ilustran cada uno de los pasos de los movimientos retóricos analizados según el modelo CARS.

la implantación del modelo CARS aún está en curso. Dichos resultados en el movimiento 2 coinciden tanto con la investigación replicada como con otras investigaciones (*cf.* Mur Dueñas 2010 y Sheldon 2011), por lo que sería aconsejable precisar de manera explícita el establecimiento del nicho de la investigación con el objetivo de colocar el artículo dentro de la corriente de investigación apropiada. Una situación similar es presentada también por la media de pasos empleada por artículo (Corpus ESP 5,41, Corpus ELE 5,08 y Corpus SLO 4,83) y sus correspondientes porcentajes (45,13%, 42,36% y 40,27% respectivamente), que se encuentran por debajo del 50% en los tres corpus.

Por tanto, podemos colegir que en lo referente a los movimientos y pasos, a nivel general no se observan grandes diferencias entre la investigación de 2017 y de 2018, con un porcentaje de movimientos empleados y una distribución de pasos similar, más allá de porcentajes ligeramente menores para los Corpus ELE y SLO en el movimiento 1 y mayores para los tres corpus en los movimientos 2 y 3. Esto contrasta con la hipótesis de la que partíamos, en la que sosteníamos que los resultados serían dispares debido a la exclusión de los artículos del campo de literatura, especialmente en lo referente a la baja presencia del movimiento 2.

| MOVIMIENTO 1 | CORPUS ESP | | CORPUS ELE | | CORPUS SLO | |
|--------------|----------------|---------------|----------------|---------------|----------------|---------------|
| | 2017 | 2018 | 2017 | 2018 | 2017 | 2018 |
| Paso 1 | 24 (100%) | 11 (91,6%) | 20 (83,33%) | 10 (83,3%) | 23 (95,83%) | 11 (91,6%) |
| Paso 2 | 16 (66,67%) | 10 (83,3%) | 16 (66,67%) | 8 (66,6%) | 11 (45,83%) | 9 (75%) |

Tabla 3. Resultados y distribución de los pasos del movimiento 1 según CARS

Aunque en los números totales y en la presencia de los movimientos no hay divergencias destacables entre los corpus, no es así en el caso de algunos pasos concretos de los diferentes movimientos. Como se puede observar en la tabla 3, en el movimiento 1 los números para cada paso son muy similares, si bien mínimamente inferiores en el caso del Corpus ELE. En cualquier caso, se trata de una diferencia tan pequeña que no se pueden establecer distinciones retóricas entre las lenguas. Si tenemos en cuenta los resultados de la investigación de 2017, se aprecia una disparidad destacable en el paso 2, cuyos resultados son superiores tanto en el Corpus ESP como en el Corpus SLO, en este último caso de manera considerable. Esto podría deberse a la eliminación de los artículos de literatura, que no dedicarían tanta atención a la revisión de investigaciones previas en la introducción o no estarían tan influidos por el modelo CARS.

Por lo que respecta al movimiento 2, sorprende la nula presencia del establecimiento del vacío de la investigación (paso 1A) en el Corpus ELE, lo que contrasta con las cifras tan altas en el caso de la aportación al conocimiento existente (paso 1B), que aparece hasta en cinco ocasiones. Debido a ello, podemos afirmar que los investigadores

| MOVIMIENTO 2 | CORPUS ESP | | CORPUS ELE | | CORPUS SLO | |
|--------------|---------------|--------------|---------------|--------------|---------------|--------------|
| | 2017 | 2018 | 2017 | 2018 | 2017 | 2018 |
| Paso 1A | 9 (37,5%) | 3 (25%) | 5 (20,83%) | 0 (0%) | 7 (29,17%) | 2 (16,6%) |
| Paso 1B | 5 (20,83%) | 1 (8,3%) | 3 (12,5%) | 5 (41,6%) | 4 (16,67%) | 1 (8,3%) |
| Paso 2 | 12 (50%) | 4 (33,3%) | 5 (20,83%) | 2 (16,6%) | 9 (37,5%) | 1 (8,3%) |

Tabla 4. Resultados y distribución de los pasos del movimiento 2 según CARS

eslovenos que escriben en español como lengua extranjera prefieren hacer hincapié en lo que aporta su investigación frente a indicar lo que no se ha estudiado hasta el momento. Sin embargo, esto no se debe a una influencia del esloveno, puesto que los resultados del Corpus SLO para este paso son igual de bajos que para el Corpus ESP. Sería interesante realizar futuras investigaciones al respecto que intentaran aclarar el porqué de esta preferencia. Por su parte, el paso 2 del movimiento 2, la justificación de la investigación, presenta resultados más altos en el Corpus ESP que en los otros dos corpus, aunque la diferencia no es tan grande. Con respecto al trabajo replicado, sorprende que los porcentajes son más bajos en esta investigación en todos los corpus en todos los pasos del movimiento, a excepción del paso 1B, donde el Corpus SLO se mantiene igual y el Corpus ELE sube bastante, incluso cuando los porcentajes generales del movimiento 2 se mantienen similares, como hemos visto más arriba. Consideramos que esto se debe a que los criterios estipulados para la identificación de los pasos han sido más estrictos que en el estudio anterior para dotar a la investigación de 2018 de mayor validez.

En lo que respecta al movimiento 3, llama la atención que en una cuarta parte del Corpus ESP no aparece el objetivo de la investigación (paso 1), algo que no parece lógico en este género textual y que nos atrevemos a calificar como inadmisibles, pues se trata de un paso clave para ayudar a la comprensión del artículo y el propio Swales (2004) lo califica como obligatorio. Por otro lado, los resultados del paso 4, la explicación de la metodología empleada en la investigación, también reflejan diferencias relevantes, como muestran los números del Corpus ESP (seis casos), mucho menores que los del Corpus SLO (nueve casos) y del Corpus ELE (once casos). Es cierto que parte de los artículos escritos en español nativo después presentan una sección específica sobre la metodología (tal y como lo hacen también parte de los artículos de los Corpus ELE y SLO), pero se podría pensar que en este aspecto son deficientes y la carencia de una metodología explícita en el escrito podría restar validez a su trabajo. Respecto a los pasos 5 y 6, se observa muy poca importancia de ambos, excepto algunas presencias en el Corpus SLO del anticipo de los principales resultados y en el Corpus ESP del valor de la investigación. En lo referente

a este último paso, una posible causa de los bajos números sería que su intención retórica se solapa con el paso 1B del movimiento 2, la aportación al conocimiento existente, cuyos números en el Corpus ELE ya vimos que eran más altos y aproximadamente equivalentes a los del Corpus ESP en este paso 6. Por último, el paso 7, la estructura del artículo, se refleja más en los artículos escritos en español nativo que en los otros dos corpus, quizás por una mayor implantación del modelo CARS. Si comparamos las investigaciones de 2017 y 2018 en el movimiento 3, se aprecian números mucho más altos para los pasos 3 y 4 en el trabajo actual, aquí quizás sí por el hecho de no contar con trabajos de literatura, y muy inferiores en 5, tal vez debido a criterios más estrictos en esta segunda investigación. De todos modos, y tal y como hemos mencionado con anterioridad, las diferencias entre ambos estudios son prácticamente irrelevantes.

| MOVIMIENTO 3 | CORPUS ESP | | CORPUS ELE | | CORPUS SLO | |
|--------------|----------------|--------------|---------------|---------------|----------------|--------------|
| | 2017 | 2018 | 2017 | 2018 | 2017 | 2018 |
| Paso 1 | 21 (87,5%) | 9 (75%) | 21 (87,5%) | 11 (91,6%) | 22 (91,67%) | 12 (100%) |
| Paso 2 | 7 (29,17%) | 4 (33,3%) | 7 (29,17%) | 4 (33,3%) | 1 (4,17%) | 2 (16,6%) |
| Paso 3 | 6 (25%) | 8 (66,6%) | 8 (33,33%) | 7 (58,3%) | 5 (20,83%) | 6 (50%) |
| Paso 4 | 7 (29,17%) | 6 (50%) | 9 (37,5%) | 11 (91,6%) | 10 (41,67%) | 9 (75%) |
| Paso 5 | 5 (20,83%) | 0 (0%) | 5 (20,83%) | 0 (0%) | 1 (4,17%) | 3 (25%) |
| Paso 6 | 6 (25%) | 4 (33,3%) | 2 (8,33%) | 1 (8,3%) | 0 (0%) | 0 (0%) |
| Paso 7 | 10 (41,67%) | 5 (41,6%) | 4 (16,67%) | 2 (16,6%) | 7 (29,17%) | 2 (16,6%) |

Tabla 5. Resultados y distribución de los pasos del movimiento 3 según CARS

4. Aplicaciones didácticas de la retórica intercultural

Sheldon (2011) ya puso de relieve la complejidad de la escritura académica de los artículos científicos para los escritores noveles que escriben en una lengua extranjera. Para Sheldon estos investigadores “are disadvantaged in that they have to compete for academic recognition in a language other than their own” (2011: 238). Por otro lado, como afirma Heredero Zorzo, la retórica intercultural tuvo desde sus inicios una importante orientación pedagógica, si bien las aplicaciones didácticas dirigidas al aula han brillado

por su ausencia dentro de los numerosos estudios circunscritos en este campo (2016: 41). De ahí entendemos, pues, que la enseñanza de la escritura académica en ELE debería incorporar aplicaciones didácticas que tuvieran en cuenta tanto investigaciones de retórica contrastiva como el desarrollo de la competencia discursivo-académica (en nuestro caso concreto, destacando dentro de las introducciones de los artículos de investigación las formalidades prototípicas de los tres movimientos y sus pasos). Además, si, como sostiene Morales, “la escritura académica no es una cuestión meramente lingüística y textual, sino sociocultural y disciplinar [que] supone necesariamente entender la cultura y el orden social de la comunidad discursiva” (2014: 61), el propósito de esta línea de investigación debería evitar la transferencia de rasgos típicos del discurso esloveno y poder así mejorar a través de tratamientos pedagógicos la competencia escritora de los aprendientes (en nuestro caso eslovenos). Por lo tanto, las propuestas que presentamos a continuación tienen un claro enfoque ecléctico, pues en la mayoría de las investigaciones realizadas hasta el momento se estima imprescindible, por un lado, la enseñanza de los géneros discursivos de manera explícita y, por el otro, se intenta situar al aprendiente en el contexto social en el que se utilizan los géneros para que entren en contacto no solo con los géneros, sino también con las situaciones retóricas a las que pertenecen. Lo más significativo en todo este proceso de aprendizaje es, como afirma Morales,

que los géneros se aprenden a través de procesos sociales, por medio de la colaboración con los miembros de la comunidad: los estudiantes se apropian de las prácticas discursivas de la disciplina participando en actividades auténticas, significativas de la comunidad. En ese contexto, aprender a leer y escribir un género implica no solo adquirir los conocimientos propios de estas formas textuales, sino también desarrollar los roles y las identidades sociales y profesionales vinculadas con estos, así como asumir los valores y las representaciones del mundo que manifiestan estos géneros y sus prácticas profesionales. (2014: 51)

Destacamos en primer lugar la propuesta de Casanave (2004), que introduce como posible aplicación didáctica en la retórica intercultural exponer a los aprendientes a un *input* rico y procesable compuesto de un conjunto de suficientes textos académico-científicos, textos que han de ser equiparables en las dos lenguas utilizadas en el análisis contrastivo. El compendio de textos académicos a los que exponer a los aprendientes ha de ser comparable en temática, audiencia a la que van dirigidos, grado de pericia del autor, etc.

Por otro lado, entre otras de las posibles propuestas didácticas se encuentran la de Liebman (1988) y la de Kubota y Lehner (2004), quienes subrayan la importancia de la reflexión crítica y discusión en clase sobre el proceso de escritura y todo lo que esto conlleva (objetivos, contexto, convenciones retóricas, etc.). Al promover el debate entre aprendientes nativos y no nativos sobre el proceso de escritura académico-científica, se les insta a desarrollar una posición crítica sobre las convenciones retóricas establecidas en ambas lenguas, principio esencial para la retórica intercultural.

Walker (2011) sugiere como herramienta actividades centradas en la retroalimentación de los propios aprendientes sobre el trabajo de sus compañeros, donde se analicen de manera específica las distintas características retóricas de la escritura de una cultura y otra. Este tipo de acercamiento es un buen instrumento didáctico que permite fomentar una mayor reflexión y conciencia sobre el proceso de escritura, tanto en la observación de las características prototípicas de la retórica como en la identificación de las dificultades del proceso. Para Walker, el profesor ha de guiar al aprendiente utilizando herramientas tales como rúbricas o listas de comprobación. Con todo esto, subraya que los aprendientes podrían responder de mejor manera a la retórica intercultural, ya que con este tratamiento pedagógico se les permite hacer los descubrimientos por ellos mismos (2011: 78).

De especial interés nos resulta la propuesta de Xing, Wang y Spencer (2008), quienes haciendo uso de las nuevas tecnologías (foros, chats, videoconferencias), diseñaron un curso de telecolaboración cuyos destinatarios fueron estudiantes nativos de inglés y aprendientes de inglés de origen chino que tenían como finalidad última mejorar su expresión escrita. A través de dicho curso telecolaborativo los participantes tenían la opción de experimentar el proceso de la escritura académica desde una experiencia social y cultural. El curso estaba centrado en aspectos discursivos como las estructuras textuales, el uso de los marcadores discursivos, el uso de los párrafos, etc. Los participantes fueron adquiriendo los mencionados aspectos discursivos a través de, por un lado, la reflexión por parte del aprendiente de los elementos lingüísticos y textuales, y por el otro con la presentación de borradores (leídos y comentados de forma crítica por los otros participantes) que pasaban a convertirse en versiones mejoradas. De esta manera, los aprendientes tuvieron la posibilidad de observar, comparar y analizar diferentes materiales textuales de las dos culturas desde un intercambio recíproco entre nativos y aprendientes que propició un análisis intercultural.

Por último, queremos destacar la propuesta de Morales, quien considera como esencial la elaboración de textos académico-científicos en un contexto real que permita la experimentación del proceso real con lectores verdaderos a través de la publicación en revistas (2014: 55). Esto permite incorporar a los aprendientes en una relación de corresponsabilidad con su producto escrito.

4.1 Aplicación didáctica para la escritura de la introducción de un artículo científico

Nuestra propuesta concreta (basada en las propuestas de Liebman 1988, Casanave 2004, Kubota y Lehner 2004, Walker 2011 y Morales 2014) se centra en la enseñanza de la escritura de la introducción de un artículo científico en el aula de ELE, y considera en esencia tres fases.

La primera fase se centraría en la identificación de las características retóricas formales de la introducción, procesadas a través de un corpus de introducciones representativas y distintivas que permitan al aprendiente reconocer los diferentes

movimientos y pasos característicos de las introducciones siguiendo el modelo CARS (*cf.* Swales 2004). En esta primera fase se desarrollarían las siguientes micro-tareas:

1. Planteamiento de un debate en la clase que haga reflexionar a los estudiantes sobre el papel de las introducciones en los artículos de investigación: su importancia, su objetivo, la información que debería aportar, etc.
2. Presentación en clase del modelo CARS a través de actividades donde los aprendientes tengan que relacionar las definiciones con los diferentes movimientos y pasos junto con ejemplos ilustrativos de cada movimiento.
3. Identificación por parte del aprendiente de diferentes fragmentos de introducciones pertenecientes a artículos de investigación reales con el movimiento o paso que representa.
4. Identificación de las estructuras lingüísticas (presencia del autor, marcadores discursivos, selección léxica, etc.) con el paso o movimiento donde son utilizadas.
5. Reconocimiento de los diferentes movimientos y pasos de dos introducciones en español y esloveno. Debate en clase sobre las similitudes y diferencias retóricas de las introducciones en ambas lenguas.
6. Comparación y análisis de dos introducciones, una en español y otra en ELE. Reescritura de una versión mejorada de las mismas, justificando los cambios.

La segunda fase fomentaría la producción de posibles borradores (de manera individual o colaborativa) y su consecuente revisión cooperativa en clase a través de revisiones críticas y retroalimentaciones de los propios compañeros. Como sugerencias concretas de micro-tareas, se propondría:

1. Lectura cooperativa y crítica de las introducciones mejoradas de la primera fase, y reescritura de las mismas.
2. Escritura de un primer borrador de una introducción (colaborativa o individual).
3. Revisión y lectura crítica de los primeros borradores entre pares por parte de los aprendientes, con comentarios concretos sobre las posibles mejoras del borrador.
4. Redacción de la versión final de la introducción donde se incluyan todos los comentarios y sugerencias realizados en las lecturas de los compañeros.

La tercera y última fase debería plantear la publicación de las versiones finales de la introducción producidas por los aprendientes, enmarcando las tres fases dentro de un proyecto mayor cuyo objetivo final sería la escritura individual de un artículo científico susceptible de ser publicado en una revista o en las actas de un congreso.

La propuesta didáctica presentada tiene como objeto subrayar la importancia del aprendizaje de la escritura académica desde prácticas concretas que favorezcan en el

aprendiente el proceso de la escritura en situaciones lo más similares a las de la comunidad científica, ya que ante todo la escritura académica “no es una cuestión meramente lingüística y textual, sino sociocultural y disciplinar [que supone] necesariamente entender el orden social de la comunidad discursiva” (Morales 2014: 61).

5. Conclusiones

Nuestro estudio se enmarca en la misma línea de investigaciones previas que tenían como base el campo de la retórica intercultural (*cf.* Mur Dueñas 2010, Sheldon 2011 o Toledo Báez 2013) y confirman los resultados de las mismas, estableciendo que los especialistas españoles siguen el modelo CARS para la redacción de introducciones de artículos de investigación, si bien solo de manera parcial. Lo mismo se podría afirmar para los investigadores eslovenos que escriben tanto en su lengua materna como en ELE. En los tres corpus analizados destaca especialmente el bajo número de ejemplos que dedican atención al movimiento 2 del CARS, es decir, el establecimiento del nicho de la investigación.

Uno de los objetivos de este artículo estuvo centrado en replicar nuestro trabajo previo de 2017, con el fin de comprobar si la inclusión de artículos de investigación de literatura había influido en los resultados. El análisis de este nuevo corpus ha demostrado que la hipótesis no se cumple, ya que, a pesar de no contar con trabajos de literatura, los resultados de ambas investigaciones son muy similares, excepto en la longitud media de las introducciones y algunos pasos concretos del CARS, como son el paso 2 del movimiento 1 (revisión de investigaciones previas) y los pasos 3 y 4 del movimiento 3 (aclaraciones conceptuales y metodología, respectivamente), en los cuales su uso es claramente superior en el presente estudio. En cualquier caso, consideramos que los resultados de esta investigación están dotados de mayor validez que la anterior, debido a unos criterios mucho más estrictos durante la determinación de los pasos. Pese a ello, el trabajo cuenta con algunas limitaciones, destacando especialmente el bajo número de artículos en los corpus, debido a la escasez de trabajos de lingüística y lingüística aplicada en ELE escritos por eslovenos, como ya hemos indicado más arriba. Por ello, sería interesante que se realizaran estudios futuros para confirmar los resultados aquí expuestos, así como que se investigaran diferentes aspectos de las introducciones de los artículos de investigación, tales como la presencia del autor en el texto o la citación, u otras partes del artículo de investigación (conclusión, resumen, análisis y discusión, etc.). También son necesarios estudios de otros géneros académicos, como podrían ser la reseña académica o la comunicación, con el fin de conocer mejor los diferentes tipos de texto tanto en español como en ELE, en un momento en el que la comunicación científica en español está creciendo, ya que, como sostiene Morales, las “particularidades de la comunidad discursiva [...] son clave para el estudio del discurso de una disciplina y, en consecuencia, para su enseñanza” (2014: 61).

Por otro lado, en este trabajo hemos diseñado una aplicación didáctica concreta para el trabajo de redacción de introducciones de artículos de investigación en la clase de español con fines académicos. Dicha aplicación está basada en propuestas previas

de diversos autores (*cfr.* Casanave 2004, Xing, Wang y Spencer 2008, Walker 2011 y Morales 2014) y pretende poner de manifiesto entre los estudiantes la relevancia del modelo CARS en este género. Entendemos que es necesaria su aplicación en el ámbito del español y el ELE, pues los resultados de las diferentes investigaciones apuntan a ello. El modelo presentado intenta paliar las carencias advertidas en el empleo del CARS, pues consideramos que la ausencia de muchos de los patrones retóricos afecta a la comprensión de la introducción de la investigación, dificultándola, por lo que el valor fundamental de esta parte del artículo, es decir, facilitar su lectura y comprensión, pierde su significado y convierte el texto en un pretexto. Por ello, en el futuro son necesarios esfuerzos en esta dirección, con el fin de acercar a los aprendientes de ELE con fines académicos el proceso de escritura académico-científica en contextos reales y colaborativos.

Bibliografía

- ÁRVAY, Anette y TANKÓ, Gyula. "A Contrastive Analysis of English and Hungarian Theoretical Research Article Introductions". *IRAL* 42 (2004): 71-100.
- CALLE MARTÍNEZ, María Cristina. "Estructura retórica en las introducciones de textos económicos". *25 años de lingüística en España: hitos y retos*. Eds. Aquilino Sánchez Pérez y Rafael Monroy Casas. Murcia: Universidad de Murcia, 2008. 479-487.
- CASANAVE, Christine. *Controversies in Second Language Writing: Dilemmas and Decisions in Research and Instruction*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.
- CASSANY, Daniel y MORALES, Óscar. "Leer y escribir en la universidad: Hacia la lectura y la escritura crítica de géneros científicos". *Revista Memorialia* 5 (2008): 69-82.
- CONNOR, Ulla. *Intercultural Rhetoric in the Writing Classroom*. Michigan: Universidad de Michigan, 2011.
- CONNOR, Ulla y MORENO, Ana Isabel. "Tertium comparationis: A vital component in contrastive research methodology". *Directions in Applied Linguistics: Essays in Honor of Robert B. Kaplan*. Eds. Paul Bruthiaux, Dwight Atkinson, William Eggington. Clevedon: Multilingual Matters, 2005. 153-164.
- GNUTZMANN, Claus y Oldenburg, Herman. "Contrastive Text Linguistics in LSP-Research: Theoretical Considerations and some Preliminary Findings". *Subject-oriented Texts: Language for Special Purposes and Text Theory*. Ed. Hartmut Schröder. New York/Berlin: Walter de Gruyter, 1991. 101-136.
- HEREDERO ZORZO, David, PIHLER CIGLIČ, Barbara y SANTIAGO ALONSO, Gemma. "Retórica intercultural y discurso académico: análisis contrastivo de las introducciones en los artículos de investigación escritas en español por investigadores eslovenos". *Vestnik za tuje jezike* 9 (2017): 83-106.

- HEREDERO ZORZO, David. “Retórica contrastiva/intercultural: aplicaciones didácticas a partir del uso de marcadores discursivos en un ensayo por aprendientes eslovenos de ELE”. *Verba Hispanica* 24 (2016): 37-52.
- HIRANO, Eliana. “Research Article Introductions in English for Specific Purposes: A Comparison Between Brazilian Portuguese and English”. *English for Specific Purposes* 28 (2009): 240-250.
- HOLMES, Richard. “Genre Analysis, and the Social Sciences: An Investigation of the Structure of Research Article Discussion Sections in Three Disciplines”. *English for Specific Purposes* 16.4 (1997): 321-337.
- INSTITUTO CERVANTES. *El español: una lengua viva. Informe 2017*. Madrid: Instituto Cervantes, 2017.
- KUBOTA, Ryuko y LEHNER, Al. “Toward Critical Contrastive Rhetoric”. *Journal of Second Language Writing* 13 (2004): 7-27.
- LAFUENTE MILLÁN, Enrique. “Extending this claim, we propose...’ The Writer’s Presence in Research Articles from Different Disciplines”. *Ibérica* 20 (2010): 35-56.
- LIEBMAN, Joanne. “Contrastive Rhetoric: Students as Ethnographers”. *Journal of Basic Writing* 7.2 (1988): 6-27.
- MORALES, Óscar. “Enseñanza de la escritura académica con base en el análisis del género del resumen de la tesis”. *Legenda* 18 (2014): 35-65.
- MORENO, Ana Isabel. “Genre Constraints Across Languages: Causal Metatext in Spanish and English RAs”. *English for Specific Purposes* 16.3 (1997): 161-179.
- . “The Importance of Comparable Corpora in Cross-Cultural Studies”. Eds. Ulla Connor, Ed Nagelhout y William Rozycki. *Contrastive Rhetoric: Reaching to Intercultural Rhetoric*. Filadelfia: John Benjamins. 2008: 25-41.
- MORENO, Ana Isabel y SWALES, John. “Strengthening Move Analysis Methodology towards Bridging the Function-Form Gap”. *English for Specific Purposes* 50 (2018): 40-63.
- MORITZ, María Esther, MEURER, Jose Luiz y DELLAGNELO, Adriana Kuerten. “Conclusions as Components of Research Articles across Portuguese as a Native Language, English as a Native Language and English as a Foreign Language: a Contrastive Genre Study”. *The ESPecialist* 29 (2008): 233-253.
- MUR DUEÑAS, Pilar. “A Contrastive Analysis of Research Article Introductions in English and Spanish”. *Revista canaria de estudios ingleses* 61 (2010): 119-133.
- . “Promotional Strategies in Academic Writing: Statements of Contribution in Spanish and ELF Research Articles”. Eds. Jana Pelclová y Wei-Lun Lu. *Persuasion in Public Discourse*. Amsterdam: John Benjamins. 2018: 259-278
- PÉREZ RUIZ, Leonor. *Análisis retórico contrastivo: el resumen lingüístico y médico en inglés y español*. Tesis doctoral inédita. Valladolid: Universidad de Valladolid. 2001.

- PISANSKI PETERLIN, Agnes. "Analiza nekaterih metabesedilnih elementov v slovenskih znanstvenih člankih v dveh časovnih obdobjih". *Slavistična revija* 50.2 (2002): 183-197.
- . "Text-Organising Metatext in Research Articles: an English-Slovene Contrastive Analysis". *English for Specific Purposes* 24.2 (2005): 307-319.
- . "Grammatical Forms of Text-Organising Metatext: A Slovene-English Contrastive Analysis". *Slovene Linguistic Studies* 6 (2007): 251-265.
- SHELDON, Elena. "Rhetorical Differences in RA Introductions Written by English L1 and L2 and Castilian Spanish L1 Writers". *Journal of English for Academic Purposes* 10 (2011): 238-251.
- SWALES, John. *Genre Analysis: English in Academic Research Settings*. Cambridge: Cambridge UP. 1990.
- . *Research Genres: Exploration and Applications*. Cambridge: Cambridge UP. 2004.
- TOLEDO BÁEZ, Cristina. "Estudio contrastivo español-inglés del apartado introducción en artículos de investigación del ámbito jurídico-tecnológico". *Skopos* 2 (2013): 173-186.
- VÁZQUEZ, Ignacio. "A Contrastive Analysis of the Use of Modal Verbs in the Expression of Epistemic Stance in Business Management Research Articles in English and Spanish". *Ibérica* 19 (2010): 77-96.
- WALKER, Deron. "How to Teach Contrastive (Intercultural) Rhetoric: Some Ideas for Pedagogical Application". *New Horizons in Education* 59.3 (2011): 71-81.
- XING, Minjie, WANG, Jinghui y SPENCER, Kenneth. "Raising Students' Awareness of Crosscultural Contrastive Rhetoric in English Writing via an e-Learning Course". *Language Learning and Technology* 12.2 (2008): 71-93.

APÉNDICE 1

Lista de los artículos de investigación de los corpus

Corpus ESP

(ESP 01) JORDÁ-ALBIÑANA, Begoña, *et al.* “Análisis lingüístico de los nombres de marca españoles”. *Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas* 5 (2010): 77-88.

(ESP 02) FALERO PARRA, Francisco Javier. “La ansiedad ante las destrezas orales en la clase de español lengua extranjera: una propuesta blended-learning con sinohablantes”. *Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas* 11 (2016): 19-33.

(ESP 03) RUIZ CAMPILLO, José Placido. “El verbo como espacio. Seis nuevos temas de gramática del español”. *Revista Nebrija de Lingüística Aplicada a la Enseñanza de Lenguas* 22 (2017): 31-51.

(ESP 04) ORTEGO ANTÓN, María Teresa y FERNÁNDEZ NISTAL, Purificación. “Aproximación a las unidades con significado en el campo de la informática adquirido por extensión metafórica en los diccionarios generales de inglés y español”. *Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas* 10 (2015): 44-54.

(ESP 05) RECIO ARIZA, María Ángeles. “El enfoque cognitivista en la fraseología”. *Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas* 8 (2013): 103-109.

(ESP 06) BERNARDOS GALINDO, María del Socorro, JIMÉNEZ BRIONES, Rocío y PÉREZ CABELLO DE ALBA, María Beatriz. “Una aplicación informática para la gestión de las plantillas léxicas del modelo léxico construccional”. *Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas* 6 (2011): 53-69.

(ESP 07) ELENA, Pilar. “Bases para la comprensión organizativa del texto”. *Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas* 6 (2011): 125-137.

(ESP 08) SÁNCHEZ RUFAT, Anna. “Las funciones diagnóstica y evaluativa del análisis contrastivo de la interlengua del español basado en corpus”. *Linred* 13 (2016)

(ESP 09) PENADÉS MARTÍNEZ, Inmaculada. “Las colocaciones del tipo verbo más locución verbal: implicaciones teóricas y aplicadas”. *Linred* 12 (2015)

(ESP 10) QUEVEDO-ATIENZA, Ángeles. “El español con fines académicos: progreso de un estudio sobre necesidades lingüísticas de estudiantes en programas de movilidad”. *Revista Nebrija de Lingüística Aplicada a la Enseñanza de Lenguas* 22 (2017): 144-150.

(ESP 11) LLORÍAN GONZÁLEZ, Susana. “La evaluación de la habilidad comunicativa específica en contextos académicos: la comprensión de las clases magistrales”. *Revista Nebrija de Lingüística Aplicada a la Enseñanza de Lenguas* 24 (2018): 93-111.

(ESP 12) JIMÉNEZ, Antonio L. “Jerarquía de aprendizaje: un caso práctico con ‘por’ y ‘para’”. *Revista Nebrija de Lingüística Aplicada a la Enseñanza de Lenguas* 22 (2017): 1-15.

Corpus SLO

(SLO 01) LAH, Meta. “Med prakso sem spoznal, da sem študij dobro izbral’ - Evalvacija pedagoške prakse prve generacije študentov bolonjskega študija francoščine”. *Vestnik za tuje jezike* 7 (2015): 289-304.

(SLO 02) PREMRL, Darja. "Stališča staršev na Notranjskem in poglobitni motivacijski dejavniki za vključitev otrok v programe zgodnjega učenja tujega jezika pred otrokovim devetim letom starosti". *Vestnik za tuje jezike* 4 (2012): 189-205.

(SLO 03) PATERNOSTER, Alenka. "Slovenska imena bitij in zemljepisna imena v turističnih vodnikih in virih informativne narave, prevedenih v francoščino". *Vestnik za tuje jezike* 3 (2011): 7-22.

(SLO 04) POKORN, Nike K. "Nič več obljubljeni dežela: dinamični premiki na slovenskem prevajalskem trgu in področju izobraževanja prevajalcev". *Vestnik za tuje jezike* 8 (2016): 9-21.

(SLO 05) RIEGER, Mladen. "Prevod na pogled (prima vista) – Od popestritve klasičnega pouka prevajanja do Lakmusovega papirja za prevajalske probleme". *Vestnik za tuje jezike* 6 (2014): 49-62.

(SLO 06) KOCBEK, Alenka. "Deset smernic za prevajanje pravnih besedil". *Vestnik za tuje jezike* 9 (2017): 107-124.

(SLO 07) SICHERL, Eva. "Primeri slovenskih manjšalnic z vidika evalvativne morfologije". *Jezik in slovstvo* 61.2 (2016): 101-115.

(SLO 08) POLAJNAR, Janja. "Neprodani in trdni. Ja, seveda, potem pa svizec... Osamosvajanje oglasnih sloganov v slovenskem jeziku". *Jezik in slovstvo* 58.3 (2013): 3-19.

(SLO 09) TRATAR, Olga. "Pomenske spremembe pridevnika *priden* od 16. stoletja do danes". *Jezik in slovstvo* 59.4 (2014): 27-46.

(SLO 10) PISANSKI PETERLIN, Agnes. "So prevedena poljudnoznanstvena besedila v slovenščini drugačna od izvirnih? Korpusna študija na primeru izražanja epistemske naklonskosti". *Slavistična revija* 63.1 (2015): 29-43.

(SLO 11) KRŽIŠNIK, Erika. "Idiomatska beseda ali frazeološka enota". *Slavistična revija* 58.1 (2010): 83-94.

(SLO 12) BIZJAK KONČAR, Aleksandra. "Dialoške značilnosti pridižnega besedila – jezikoslovni vidik". *Slavistična revija* 65.3 (2017): 517-536.

Corpus ELE

(ELE 01) SELJAK ADIMORA, Katja. "Los valores del pretérito perfecto compuesto y del pretérito perfecto simple en *Inquieta Compañía* de Carlos Fuentes". *Vestnik za tuje jezike* 4 (2012): 33-42.

(ELE 02) TRENC, Andreja. "Construcciones impersonales con se en español y su tratamiento didáctico desde una perspectiva de *focus on form* o la *atención a la forma*". *Vestnik za tuje jezike* 4 (2012): 207-226.

(ELE 03) PIHLER CIGLIČ, Barbara. "Los marcadores verbales de modalidad epistémica y su papel en el desarrollo de las competencias comunicativas". *Linguistica* 54 (2014): 381-395.

(ELE 04) ŠIFRAR KALAN, Marjana y TRENC, Andreja. "La calibración de la comprensión lectora dentro del examen nacional de ELE según el MCER: algunas cuestiones de evaluación". *Linguistica* 54 (2014): 309-323.

(ELE 05) PIHLER, Barbara. "Paradigmas verbales en el discurso lírico de Machado, Jiménez y Aleixandre: el criterio de la actualidad". *Verba Hispanica* 18 (2010): 175-186.

(ELE 06) TRENC, Andreja. "Las máximas conversacionales desde un enfoque cognitivo: algunos casos del discurso indirecto en castellano". *Verba Hispanica* 22 (2014): 71-87.

(ELE 07) KASTELIC VUKADINOVIĆ, Uršula. "Las palabras culturales en las traducciones al esloveno de las obras de Juan Rulfo y Carlos Fuentes". *Verba Hispanica* 24 (2016): 53-69.

(ELE 08) ŠIFRAR KALAN, Marjana. “La universalidad de los prototipos semánticos en el léxico disponible de español”. *Verba Hispanica* 24 (2016): 147-165.

(ELE 09) ŠIFRAR KALAN, Marjana. “Disponibilidad léxica en diferentes niveles de español/lengua extranjera”. *Studia romanica posnaniensa* 41.1 (2014): 63-85.

(ELE 10) VESELKO, Vita. “Sobre la oración subordinada en función de atributo”. *Verba Hispanica* 25 (2017): 147-164.

(ELE 11) SKUBIC, Mitja. “Tempora si fuerint nubila”. *Verba Hispanica* 21 (2013): 117-128.

(ELE 12) ŠIFRAR KALAN, Marjana. “Análisis comparativo de la disponibilidad léxica en español como lengua extranjera (ELE) y lengua materna (ELM)”. *marcoELE* 15 (2012).

APÉNDICE 2

Ejemplos de estructuras para cada corpus y paso del CARS

MOVIMIENTO 1: ESTABLECIMIENTO DEL ÁMBITO DE LA INVESTIGACIÓN

- Paso 1: Delimitación del tema

“Una etapa esencial en los inicios de la formación de traductores es [...]” (ESP 07: 125).

“*V zadnjih dvajsetih letih lingvisti v različnih jezikih opažajo [...]*” (SLO 08: 3).

“El tema del presente trabajo es [...]” (ELE 02: 207).

- Paso 2: Revisión de investigaciones previas

“De hecho, en múltiples trabajos (Atkins y Varantola 1998a, 1998b; Durán Muñoz 2010; Browker 2012) queda constatado que [...]” (ESP 04: 45).

“*Več o semantiki slovenskih manjšalnic in poskusu tipologije v Sicherl in Žele 2011. [...]*” (SLO 07: 101).

“Partimos del camino que se inició con los empleos polifónicos de O. Ducrot (1984) [...]” (ELE 05: 176).

MOVIMIENTO 2: ESTABLECIMIENTO DEL NICHU DE LA INVESTIGACIÓN

- Paso 1A: Indicación de un vacío en la investigación

“[...] el presente estudio trata de llenar un hueco detectado en [...]” (ESP 01: 78).

“*[...] sodobna pridižna besedila pa so bila deležna manjše teoretične pozornosti*” (SLO 12: 517).

- Paso 1B: Aportación al conocimiento existente

“[...] podría suponer una aportación nada desdeñable” (ESP 05: 103).

“*Izsledki te analize so omogočili prepoznavanje prevladujočih kulturemov [...]*” (SLO 06: 108).

“[...] y así contribuir al desarrollo del campo de la psicolingüística” (ELE 08: 2).

- Paso 2: Justificación de la investigación (opcional)

“[...] consideramos que el estudio del léxico de dicho campo podría ofrecer resultados que [...]” (ESP 04: 45).

“*[...] je analiza in odprava pragmatičnih oz. prevodnih napak v domeni prevajalskih vaj*” (SLO 05: 49).

“La necesidad de abordar en este artículo la enorme dificultad que representa la adquisición de construcciones impersonales con se se justifica por [...]” (ELE 02: 207).

MOVIMIENTO 3: PRESENTACIÓN DEL ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

- Paso 1: Propósitos y objetivos del artículo (obligatorio)

“El objetivo de este trabajo es [...]” (ESP 06: 54).

“*Namen raziskave je [...]*” (SLO 02: 189).

“El propósito de este artículo no es valorar las decisiones de la traductora, sino [...]” (ELE 07: 54).

- Paso 2: Preguntas de investigación o hipótesis (opcional)

“Las preguntas de investigación planteadas son las siguientes [...]” (ESP 02: 20).

“*Vprašanja, ki se nam ob tem postavljajo, so naslednja: [...]*” (SLO 03: 7).

“Nuestra principal hipótesis es que [...]” (ELE 08: 148).

Las introducciones de artículos de investigación de lingüística y lingüística aplicada escritas por eslovenos y sus aplicaciones didácticas para la clase de español con fines académicos

- *Paso 3: Aclaraciones conceptuales (opcional)*

“Una PL es [...]” (ESP 06: 53).

“[...] *kar bomo poimenovali* [...]” (SLO 02: 189).

“Preferimos emplear el término de paradigma verbal para evitar [...]” (ELE 05: 175).

- *Paso 4: Metodología (opcional)*

“Para ello, se ha analizado un corpus de [...]” (ESP 12: 2).

“*Za jezikoslovni opis dialoških sredstev v pridiznem besedilu se naslonimo jezikoslovno metodo* [...]” (SLO12: 518).

“[...] introduce un análisis contrastivo de los resultados de calibración obtenidos mediante dos metodologías: [...]” (ELE 04: 309).

- *Paso 5: Anticipo de los principales resultados*

“*Študija je pokazala, da* [...]” (SLO 06: 108).

- *Paso 6: Valor de la investigación*

“Los resultados constituyen una guía para [...]” (ESP 01: 78).

“Este artículo no abarca los diferentes criterios para tal selección, pero sí muestra que [...]” (ELE 12: 2).

- *Paso 7: Estructura del artículo*

“El artículo se desarrolla de la siguiente manera. En primer lugar [...]” (ESP 01: 78).

“*V zaključku v četrtem poglavju bo* [...]” (SLO 04: 9).

“En primer lugar, se comparan [...]. En segundo lugar, se proporcionan [...]” (ELE 01: 33).

SYNOPSIS



Agnieszka Palion-Musioł

Universidad de Bielsko-Biała

Audiodescripción de las obras de arte ejemplificada por la versión virtual del Museo Julio Romero de Torres. Análisis comparativo de las normas españolas y polacas

Audio Description of works of art as illustrated by the virtual version of the Museum of Julio Romero de Torres. Comparative analysis of the Spanish and Polish standards

Recibido: 26.10.2018 / Aceptado: 17.11.2018

Resumen: La audiodescripción (AD) es un tipo de traducción intersemiótica (Jakobson 1959) que consiste en una narración verbal que describe de manera objetiva, concisa y precisa la parte visual de una manifestación cultural o un acontecimiento (película, obra de arte, obra teatral, concierto, partido de fútbol, entierro, etc.) y que permite a la persona invidente tanto la recepción como la interpretación del

Abstract: Audio Description (AD) is a form of intersemiotic translation (Jakobson 1959) which uses verbal narration to objectively, concisely and accurately describe the visual part of a cultural phenomenon or event such as film, work of art, theater play, concert, match or funeral. It enables the blind to experience and interpret such events along with accompanying emotions and esthetic experience. In the case of

suceso y, como resultado, experimentar algún tipo de emoción o una experiencia estética. La audiodescripción de las obras de arte es más exigente que la de otros medios, puesto que es una ilustración verbal independiente que se basa en el texto original puramente visual que es el cuadro. El objetivo del presente artículo es realizar un análisis comparativo de los estándares españoles y polacos vigentes en la preparación de AD de las obras de arte, tomando como punto de partida las audiodescripciones disponibles en la versión virtual del Museo Julio Romero de Torres en Córdoba y el proyecto polaco “Obrazy słowem malowane – radiowe spotkania z audiodeskrypcją nie tylko dla najmłodszych”, para ver cuáles son las causas de estas divergencias teniendo en cuenta que la tradición española de la audiodescripción está arraigada ya desde los años noventa del siglo XX, y los primeros intentos polacos en esta materia se remontan al año 2006. Además, el artículo se centra en el criterio de la objetividad postulada en la AD.

Palabras clave: audiodescripción, traducción intersemiótica, técnica descriptiva, invidentes, pintura

art, audio description is more demanding than in other forms because it is an independent verbal illustration, which is entirely based on the painting comprising the visual source text. The objective of this article is a comparative analysis of the current Spanish and Polish standards. They provide certain guidelines on how to prepare an audio description of art. As a starting point, this paper analyses audio description of selected works of art available on the website of Julio Romero de Torres Museum in Cordoba as well as a Polish project “Obrazy słowem malowane – radiowe spotkania z audiodeskrypcją nie tylko dla najmłodszych”. Such analysis was conducted in order to discover the reasons behind discrepancies between the mentioned countries, having in mind that the Spanish tradition in this matter goes back to 1990s, and the first Polish attempts were made in 2006. Moreover, the article focuses on the criterion of objectivism, postulated in AD.

Keywords: Audio description, intersemiotic translation, description technique, the visually impaired, painting

Introducción

El primer párrafo de la norma española vigente UNE 153020 —“Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías”— destaca el papel de la imagen en las manifestaciones culturales y sus productos, los cuales se hacen accesibles a las personas invidentes a través de la traducción intersemiótica (*cf.* Jakobson 1959), que se realiza en la audiodescripción:

Los espectáculos y producciones audiovisuales son, sin lugar a dudas, una de las manifestaciones culturales que mayor importancia ha tenido desde el último cuarto del siglo pasado. El cine, el teatro, la televisión y el vídeo cada vez han traído más la atención e interés de los espectadores. La importancia creciente de la imagen ha tomado el protagonismo en tales eventos, por lo que las personas con discapacidad

visual han quedado, en buena medida, marginadas del acceso a estas nuevas formas de cultura. (AENOR 2005: 3)

Por esta razón, hacer accesible la cultura y el arte a las personas con diferentes discapacidades, incluidas las visuales, se ha convertido últimamente no solo en una buena práctica, sino también en el derecho de estas personas, que está garantizado por la ley (consúltense, Ustawa o radiofonii i telewizji [Ley de Medios], del 25 de marzo de 2011, art. 18a; la directiva española: Ley 7/2010, del 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual, art. 61, modificada el 1 de mayo de 2015). Para cumplir con los requisitos y, asimismo, con la misión social que se describe en estas leyes, se ofrece la audiodescripción como uno de los métodos de acceso a los contenidos culturales para los invidentes.

La audiodescripción es una narración verbal que describe de manera objetiva, concisa y precisa la parte visual de una manifestación cultural o un acontecimiento (película, obra de arte, exposición, obra teatral, ópera, concierto, partido de fútbol, misa, boda, entierro, etc.) y que permite a la persona invidente tanto la recepción como la interpretación del suceso y, como resultado, algún tipo de emoción o una experiencia estética. Navarrete en su artículo la define como “el arte de hablar en imágenes” (1997: 71). La norma española vigente UNE 153020 añade que es:

el servicio de apoyo a la comunicación que consiste en el conjunto de técnicas y habilidades aplicadas, con objeto de compensar la carencia de captación de la parte visual contenida en cualquier tipo de mensaje, suministrando una adecuada información sonora que la traduce o explica, de manera que el posible receptor discapacitado visual perciba dicho mensaje como un todo armónico y de la forma más parecida a como lo percibe una persona que ve. (AENOR 2005: 4)

De acuerdo con este fragmento, el papel esencial de la AD consiste en suministrar la información sonora que traduce o explica la parte visual del mensaje. Este proceso traductológico radica en la trasposición del comunicado visual, que en el arte toma la forma de expresión artística, a otro código verbal, que es la audiodescripción. Según el modelo triádico de Jakobson (1959), dicha trasposición se convierte en traducción intersemiótica siempre que hagamos la operación inversa (*cf.* Chmiel y Mazur 2014).

Analizando los guiones AD de las obras de arte disponibles en la página web del Museo Julio Romero de Torres¹ y las descripciones presentadas en el marco del proyecto de las emisiones educativo-culturales “Obrazy słowem malowane – radiowe spotkania z audiodeskrypcją nie tylko dla najmłodszych”², hemos notado muchas diferencias entre este tipo de narraciones verbales españolas y las polacas. El corpus que se analiza se compone de audiodescripciones de obras de diferentes autores, épocas y estilos, ya que

¹ <https://museojulioromero.cordoba.es/?id=1> [20/09/ 2018]

² <http://www.audiodeskrypcja.org.pl/projekty-fundacji-audiodeskrypcja/247-dotkn-barw-usysze-perspektyw-i-zobaczy-obraz-czyli-sztuka-dostpna-osobom-niewidomym.html> [05/03/2018]

no hemos logrado encontrar dos descripciones de la misma obra. Hay que subrayar que la gran parte de los museos no ofrece dichas descripciones en sus páginas web, sino que las tiene disponibles en forma de audioguías en la propia sede de la institución.

Por este motivo, el objetivo de este artículo es realizar un análisis comparativo de los estándares españoles y polacos vigentes en la preparación de guiones AD de las obras de arte para ver cuáles son las causas de estas divergencias teniendo en cuenta que la tradición española de la audiodescripción está arraigada ya desde los años noventa del siglo XX, y los primeros intentos polacos en esta materia se remontan al año 2006.

1. Audiodescripción del arte

Como señalan Sanmartín Ricart y Arce Rivero:

La discapacidad visual o la pérdida total de la visión impiden el disfrute y la recepción de los códigos que transmiten las obras, en especial si hablamos de piezas artísticas dentro de un museo, galería o sala de exposiciones. En estos lugares, la visión es fundamental y es, casi de forma exclusiva, el único sentido necesario y permitido para decodificar el mensaje que los artistas ofrecen al público a través de su obra. (N. Sanmartín Ricart y M. Arce Rivero 2017: 67)

La audiodescripción de las obras de arte es más exigente que la de otros medios, puesto que, en la mayoría de los casos, es una ilustración verbal independiente que se basa en el texto original puramente visual que es el cuadro. Esta misma técnica empleada en su lugar para describir obras audiovisuales (películas, vídeos, juegos, etc.) tiene menos autonomía de forma, ya que se subordina a los límites temporales y a la banda sonora; por otro lado, el guión audiodescriptivo se convierte en uno de los canales, junto con el canal auditivo, que transmite el mensaje original.

Jerzakowska en su reciente tesis doctoral dedicada a la audiodescripción de pintura propone un marco compositivo de AD que contiene cuatro elementos: ficha de la obra, interpretación global, interpretación detallada y final. Los dos primeros elementos se realizan a nivel técnico del texto y sirven para reconocer la obra y la orientación general, el tercero se expresa en un nivel superficial en el que tiene lugar el conocimiento detallado de la obra y el último, conforma un nivel profundo el cual corresponde con el nivel interpretativo de la obra (Jerzakowska 2018: 171). A pesar de que en los textos AD analizados por Jerzakowska se puede observar una tendencia descriptiva de dichos elementos, desde nuestro punto de vista, el problema radica no solamente en la selección de los componentes de la obra que se describen, sino también en el lenguaje y su manera de presentación. En la norma española vigente se recomienda que “deba evitarse transmitir cualquier punto de vista subjetivo” y “concentrarse en los datos más significativos para la captación de la obra, evitando, de forma expresa, las interpretaciones personales” (AENOR 2005: 8 y 12). Esta postura está respaldada por uno de los enfoques polacos que presenta, entre otros, Szymańska (2008): la audiodescripción debe servir a todos

los espectadores y describir lo más apreciable y estimado de manera concisa, precisa, clara, objetiva y global y, a la vez, pintoresca, suscitando fantasía e imaginación³. Este mismo punto de vista lo presentan dos historiadoras del arte en su libro, Pawłowska y Sowińska-Heim, aclarando que el descriptor⁴, usando el lenguaje objetivo y pintoresco, debe transferir elementos seleccionados del sentido del cuadro de tal manera que la descripción refleje por excelencia la obra (2016: 23 y ss.). En este sentido, cabe subrayar que actualmente se observa también otra tendencia representada, entre otros, por Robert Więckowski, quien postula que la AD del arte debe contener más expresión emocional, la cual siempre está inscrita en cualquier obra de arte (2014: 12). Esta carga emocional transferida a la audiodescripción articula preguntas sobre la subjetividad, interpretación e imposición de la experiencia personal con la obra. Estos dos enfoques actuales muestran que el problema es muy complicado dado que los propios destinatarios de la AD (entre otros Szymańska, Więckowski) tienen preferencias contradictorias. Sin embargo, opinamos que la categoría estética unida a la obra debe ser tomada en cuenta en la audiodescripción, lo que postula la pregunta de si la AD objetiva, que en su forma se parece al proceso de escanear la obra es suficiente para expresar todo el abanico de símbolos, emociones y ambigüedades con los cuales se encuentra el audiodescriptor en la obra original.

Del mismo modo, la necesidad de reorientar las prácticas observadas en los guiones audiodescritos de las obras de arte la expresan también los investigadores españoles Sanmartín Ricart y Arce Rivero, quienes en su artículo describen una metodología basada en el *design thinking* que adoptaron preparando las audiodescripciones, y que consiste en desarrollar y diseñar el servicio al observar al usuario, sintiendo empatía por él (2017: 72).

Dichos autores, al analizar las audiodescripciones disponibles en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, subrayaron que estas contienen elementos que no perciben las personas con cualquier discapacidad visual y que estos elementos constituyen la descripción principal, alejando los elementos iconológicos a un segundo plano (*cf.* N. Sanmartín Ricart y M. Arce Rivero 2017). De nuevo planteamos la pregunta de si una fiel descripción de los elementos visuales es exhaustiva y si puede evocar las mismas emociones en los ciegos que en las personas sin tal discapacidad. A este nivel nos parece necesario unir la información sobre los componentes visuales de la obra al análisis iconológico para poder, así, aportar toda la información sobre la obra y su contexto.

La audiodescripción accesible en Europa tiene dos formas: por un lado, puede ser una grabación disponible en el museo o puede ser una narración en directo presentada por curadores de museos (*cf.* ADLAB 2012: 29, citado por Chmiel y Mazur 2014: 49). Últimamente, el desarrollo de las nuevas tecnologías nos posibilita también el acceso al contenido cultural a través de las aplicaciones móviles o de páginas web, como ofrece el Museo Julio Romero de Torres en Córdoba, o los proyectos educativos “Obrazy słowem

³ <http://audiodeskrypcja.pl/obrazSlowemMalowany.html> [06/03/2018]

⁴ En el texto los términos audiodescriptor, descriptor y guionista son intercambiables y se refieren al mismo concepto.

malowane – radiowe spotkania z audiodeskrypcją nie tylko dla najmłodszych”, cuyas audiodescripciones se analizan en el presente texto.

La audiodescripción grabada, aunque aporta a su receptor un amplio, gratuito e ilimitado acceso a las obras de arte, a veces parece no satisfacer de manera completa las necesidades de las personas con discapacidad visual. Nos referimos al relato de la exposición de Poznan titulada “5 Zmysłów. Audiodeskrypcja” (“5 Sentidos. Audiodescripción”), donde las autoras Pakuło y Paszkiewicz-Szymańska, describiendo sus experiencias, concluyen:

[...] de nuestra observación concluimos que, a pesar de la posibilidad de realizar la visita autónoma ofrecida, los invidentes, ciegos o discapacitados visualmente preferían recibir ayuda, siendo esta una relación directa con otra persona, tanto para sobrellevar las dificultades de orientarse en un ambiente desconocido, como para, sobre todo, recibir de forma más directa la descripción de la obra de arte, que era un tipo de la narración acerca de lo visible en la obra [...]

[...] la necesidad de estas personas a menudo no se satisface con la transmisión precisa del contenido visual, sino con la entrada en el área emocional del matiz interpretativo. (Pakuło, Paszkiewicz-Szymańska 2012: 155)

Conclusiones semejantes las sacaron los participantes de los talleres en los que tomé parte en el Museo de Silesia en Katowice, que usaron los elementos de la técnica de AD en la descripción de las fotografías de Vladimír Birgus. En la discusión final, los invidentes admitieron que gracias a la narración en directo que era más emocional, personal e interpretativa, y, en consecuencia, subjetiva, habían compartido las historias presentadas en las fotografías y no solamente unas formas de diferentes colores. En consecuencia, parece que, en el caso de la descripción verbal de la obra de arte, la importancia del contacto directo con un audiodescriptor no se puede negar, dado que este por un lado pinta con el sonido (término acuñado por Neves 2012: 289), favoreciendo la experiencia estética, que es la parte integral de la recepción del arte; y por otro, desempeña la función de guía sobre la obra y el arte, activando y eslabonando conocimiento y emociones que son necesarios en su recepción.

Sin embargo, la audiodescripción en directo muchas veces es imposible y, si tiene lugar, se desarrolla en la forma de taller o de visita guiada en grupo. Las personas discapacitadas visualmente frecuentemente hacen uso de la audiodescripción grabada, como, por ejemplo, la disponible en la página web del Museo Julio Romero de Torres en Córdoba.

La redacción de las descripciones analizadas dista de las normas polacas y también de las sugerencias europeas incluidas en el proyecto ADLAB⁵. Sin embargo, nuestro objetivo no fue subrayar el estándar español diferente en esta materia, sino analizar en qué cuestiones se diferencian e interpretar dichas divergencias.

⁵ <http://www.adlabproject.eu/> [23/07/2017]

Haciendo referencia a las instrucciones polacas y europeas concernientes a la audiodescripción de las obras expuestas, analizamos las normas siguientes: la norma española UNE 153020 del 2005 publicada por AENOR y las sugerencias elaboradas por los investigadores de los centros académicos en Poznan, Barcelona, Trieste, Amberes y Leiria. En el caso de los estándares polacos sobre la audiodescripción del arte, nos referimos a las normas incluidas en *Audiodeskrypcja dzieł sztuki* (2016), *Audiodeskrypcja* (2014), *Audiodeskrypcja w teorii i praktyce, czyli jak mówić o tym, czego nie można zobaczyć. Podręcznik do nauki audiodeskrypcji* (2014), a las instrucciones publicadas en el informe *Nie bądź ślepy na kulturę* (2015), las disponibles en *Audiodeskrypcja – zasady tworzenia* (2012), elaboradas por *Fundacja Kultura bez Barrier*, y en la página web de la Fundación *Audiodeskrypcja.pl*.

Al comparar estas normas, se puede observar que la norma española española UNE 153020, siendo el único documento normativo de este conjunto, es la más general, ya que no entra en detalles lingüísticos ni ejemplifica las reglas que incluye. En este documento de 12 páginas, en el quinto apartado, se describen las reglas de elaboración de audioguías aportando información sobre el análisis preliminar del motivo de la descripción, preparación y elaboración de la información sobre el objeto, la información que debe incluirse en la audioguía, la descripción del objeto y su entorno, y también sugerencias técnicas sobre el aparato de la audioguía. Asimismo, se deben incluir elementos que aportan la imagen general sobre la obra: autor, fecha de creación, dimensiones, tipo de obra, etc.

Las instrucciones polacas y europeas son más detalladas, contienen ejemplos del uso, señalan prácticas erróneas y proponen buenas soluciones, refiriéndose a los métodos verificados y propuestos en otros países.

2. Museo Virtual Julio Romero de Torres y audiodescripción de su colección

El Museo Virtual Julio Romero de Torres es una parte del museo tradicional en la que hace accesible su colección a través de la página web y en la que el objetivo es llegar a un número ilimitado de receptores, incluyendo las personas con discapacidad visual. La página web, tanto en su versión inglesa como española, contiene formatos alternativos tales como grabaciones de las descripciones de las obras disponibles en la sede del Museo y audiodescripción, la cual se analiza a continuación.

En el Museo cordobés se han coleccionado las obras del pintor español del siglo XIX, cuyo nombre ha recibido esta institución, y también, esculturas, cuadros y retratos de su padre Rafael Romero Barros, y otros artistas que han representado en sus obras al pintor cordobés.

Durante la visita virtual, se tiene a su disposición el mapa del museo, la descripción y las obras expuestas en las seis salas, e igualmente la información sobre las obras del pintor colocadas encima de las escaleras entre las dos primeras plantas. Toda esta información está disponible en forma de audiodescripción grabada y también, en versión textual. En total, se encuentran descritas 46 obras expuestas: cuadros, esculturas y carteles, cuyas audiodescripciones seleccionadas se analizan en el presente texto.

3. El proyecto polaco “Obrazy słowem malowane – radiowe spotkania z audiodeskrypcją nie tylko dla najmłodszych”

El objetivo del proyecto consistía en igualar las posibilidades de las personas con discapacidades visuales para acceder las obras de arte y, asimismo, fomentar su integración social en el ámbito de la cultura. En el proyecto describieron doce de las obras de arte más importantes pertenecientes a diferentes épocas y en las que se reflejan las transformaciones artísticas observadas desde la prehistoria hasta la contemporaneidad. El ciclo fue emitido en la radio polaca Polskie Radio Białystok desde mayo hasta diciembre de 2011. Como subrayan sus autores, Szymańska, Sikora y Laskowski⁶, se intentaba explicar a las personas con diferentes discapacidades visuales el concepto del color, la perspectiva y la sensación de espacio en un lienzo que es plano por naturaleza. Junto a los audiodescriptores colaboraron también los consultores, expertos en arte que se ocuparon de aclarar los términos especializados relacionados con las obras o las corrientes artísticas descritas. La evolución de las corrientes artísticas presentadas la completaron las obras musicales que se habían compuesto en la misma época. Además, se creó una paleta táctil de pintor, que se puede visualizar en la página del proyecto⁷, para facilitar a los jóvenes invidentes el aprendizaje de los colores.

4. Análisis de los guiones audiodescriptivos

La audiodescripción disponible en la página web del Museo es fragmentaria, tal y como las obras expuestas. Se concentra en los elementos esenciales y más importantes del objeto, a menudo omitiendo el fondo o el segundo plano. De esta forma, se hace una descripción que ya en la etapa de tomar decisiones concernientes a la selección de sus elementos centrales es subjetiva. Por un lado, puede adaptarse a las posibilidades perceptivas de sus destinatarios, y asimismo, podría permitir el contacto con un mayor número de obras. Además, a veces no resulta tan importante enumerar aspectos secundarios, ya que distraen la atención de la información que el autor consideraba más importante transmitir. Por otro lado, limita la recepción y experiencia estética que está inscrita en el contacto con la obra cuya composición está en su totalidad bien pensada por el autor.

La mayoría de las audiodescripciones españolas empiezan con la fecha de su creación, la presentación del contexto en el que surgió la obra y la relación entre las personas de la obra o las escenas de la vida del artista. Solamente una descripción, dedicada al cuadro “Nuestra Señora de Andalucía”, contiene la dimensión del lienzo —169 x 200 cm—, lo que se puede deber a la presentación de una de las más conocidas obras del artista. Por otro lado, la falta de este tipo de información puede ser el resultado de la adaptación de la audiodescripción a los fragmentos de las obras presentados, aunque el tamaño y la forma de la obra también reflejan la intención artística del autor. Como ejemplo, nos sirve el retrato de una joven titulado “Ángeles” que, a través de su

⁶ *Ibid.* [05/03/2017]

⁷ <http://dl.dropbox.com/u/30328116/Paleta.zip> [05/03/2017]

pequeño formato, resalta la inocencia e ingenuidad de la joven retratada, concentrándose en la expresión de su cara.

Uno de los rasgos característicos de la obra es su técnica. La audiodescripción la analiza excepto en dos casos, “Nuestra Señora de Andalucía” y el retrato de “José Félix de la Huerta Calopa” pintados al temple y al óleo, en los que no informa sobre la técnica en la que se ha realizado la obra. Si recordamos los objetivos de la audiodescripción, entre otros el fin educativo, parece necesario tomar en consideración el método de la realización de la obra, ya que es uno de los primeros elementos disponibles para las personas videntes. Por el contrario, todas las audiodescripciones realizadas en el proyecto polaco “*Obrazy słowem malowane – radiowe spotkania z audiodeskrypcją nie tylko dla najmłodszych*” (2011) comienzan con la ficha de la obra en la que se indica: autor, fecha, su técnica, dimensiones y el contexto en el que surgió. Cada una de las narraciones verbales del ciclo es muy detallada y se complementa con la información adicional, también proporcionada por los expertos, que tiene carácter educativo. Por este motivo, las audiodescripciones parecen un ciclo de emisiones educativo-culturales y no solamente narraciones verbales. Las descripciones que podrían ser utilizadas en los museos duran por lo general entre tres y cuatro minutos. Esta tendencia parece ser una alternativa al modelo establecido, ya que generalmente se practican las audiodescripciones locutadas durante un máximo de dos o dos minutos y medio. Esta práctica se debe a las posibilidades perceptivas de los receptores, dado que durante la visita en el museo quieren contemplar varias obras de arte y su audiodescripciones. En el corpus español analizado, las grabaciones se limitan a un tiempo medio de dos minutos.

El marco compositivo de las AD polacas se corresponde con los cuatro componentes descritos por Jerzakowska (2018: 171), ya mencionados en el primer apartado del presente texto. Después de escuchar la ficha de la obra, al oyente se le ofrece la interpretación global seguida de la interpretación detallada y del final de la presentación. La interpretación general proporciona una descripción detallada que es, a su vez, descriptiva y visual y proporciona al oyente todos los componentes visuales, a los que no tendrían acceso, o un acceso muy limitado, sin audiodescripción. Se trata de un proceso comparable al trabajo de un escáner que copia la obra de forma verbal, según se ve en el siguiente ejemplo:

1. [...] El cuadro presenta el retrato de una mujer joven sentada en la toma $\frac{3}{4}$. [...] La mujer está ligeramente girada hacia la izquierda. Dirige la mirada hacia nosotros. El pelo castaño de la mujer cae en los hombros. Lo cubre un velo semitransparente. Debajo de él, el cabello se parte en dos. La cara ovalada de color beige claro. La frente despejada. Los ojos rasgados. Los párpados sin pestañas, ligeramente entornados. Las pupilas marrones. La nariz recta, sus aletas sutilmente resaltadas. Los labios finos. El labio inferior destacante. La comisura derecha de los labios está suavemente levantada. Los labios son de color beige oscuro mezclado con un matiz de naranja. (AD, “Mona Lisa”⁸)

⁸ Audiodescripción del lienzo “Mona Lisa” traducida del polaco por la autora: <https://www.youtube>.

Otro rasgo muy característico en las descripciones polacas es la precisión de la narración que permite al receptor orientarse detalladamente en la ubicación de los objetos descritos, así como percibir la postura de los personajes presentados y sus movimientos. No opinamos que esta característica sea un defecto, dado que algunas personas discapacitadas esperan y necesitan esta información para visualizar la obra y ordenar sus elementos en una composición según la intención de su autor:

2. [...] La superficie lisa que baja desde arriba a la derecha y hasta la izquierda es una almohada blanca. En ella, en medio, se apoya la cabeza del niño. Un poco a la izquierda está su oreja. Y más a la izquierda los ojos. (AD, “Śpiący Staś”⁹)

La única duda que se nos presenta es en el caso de las descripciones más complejas, como es el ejemplo de “Las señoritas de Avignon” de Picasso, donde el exceso de detalles puede despistar y desorientar al receptor y provocar una sensación de caos:

3. [...] 5 mujeres desnudas de figuras corpulentas y geométricas. Su cuerpo es de color rosa pálido.

[...] se compone de superficies geométricas. Sus bordes se doblan y se cubren a sí mismas. Dan la impresión de ser cristal azul agrietado. En medio de la superficie azul, una mancha gris-marrón en forma de pieza triangular. Su cima apunta hacia abajo, teñida de rojo. Sobre su fondo, la figura de una mujer.

[...] los labios tienen forma horizontal, negra y ovalada

[...] a la izquierda el retrato de un pecho cuadrado. El cuadrado colocado por encima. (AD, “Las señoritas de Avignon”¹⁰)

Por ello, como recomiendan la norma española UNE y los estándares polacos, es necesario que los audiodescriptores consulten sus guiones con personas con discapacidad visual para confeccionar una descripción que cumpla con sus requisitos y necesidades.

Aparte de la información selectiva en la parte introductoria de la AD española, asimismo sucede con la descripción general, guardando la regla de lo general a lo particular, remitiéndose a los colores, el ambiente y el carácter de la obra. La misma tendencia descriptiva se observa en el ciclo analizado con las AD polacas. Como ejemplo analizamos el fragmento del retrato “La Copla” (Figura 1.) y su audiodescripción:

[...] Romero de Torres se sirve de motivos andaluces que representa mediante la figura femenina de este lienzo. La mujer de pelo negro, recogido en un moño, sostiene una guitarra que simboliza el lirismo andaluz, siendo la guitarra el máximo exponente del flamenco. Vestida con un mantón rojo que cruza su pecho, deja al

com/watch?v=JY79pwBnYiE [07/07/2017]

⁹ Audiodescripción del lienzo “Śpiący Staś” traducida del polaco por la autora: <https://muzeumlaskie.pl/audiodeskrypcja/> [07/07/2017]

¹⁰ Audiodescripción del lienzo “Las señoritas de Avignon” traducida del polaco por la autora: <https://www.youtube.com/watch?v=v58Db7Ccj2s> [07/07/2017]

descubierto uno de sus hombros. En sus piernas, envueltas en medias de seda, y sujetas por ligas negras, resalta el brillo de una navaja, como símbolo de la tragedia. Como fondo de esta obra, un paisaje inspirado en el atardecer de Córdoba. (AD, “La Copla”¹¹)



Figura 1.

Como vemos en este fragmento, varios elementos del lienzo han sido suprimidos: la apariencia física de la mujer, los elementos de su vestido, varios componentes del paisaje o su colorido. Suponemos que el motivo es la mencionada fragmentariedad y selectividad de la descripción, incluyendo en este caso los cuadros más importantes del estilo simbolista del artista, representado, entre otros, por “La Copla”.

Una de las causas de la exposición de las grabaciones con audiodescripción es ofrecer la posibilidad de planear la visita en el Museo a las personas discapacitadas, que, por límites humanos, no serán capaces de escuchar todas las descripciones preparadas. Por ello, se supone que tales personas estarán interesadas en conocer las obras más importantes del pintor, que con el objetivo de la recepción completa, deberían estar descritas en su totalidad.

Romero de Torres fue simbolista, lo que se ve reflejado también en la audiodescripción disponible en la página del Museo. Los símbolos presentados en los lienzos fueron descritos y, además, reinterpretados. Están marcados por la cultura del autor y entrando en contacto con cualquier otra, pueden ser ambiguos, incomprensibles o difíciles de descifrar por el receptor. Como ejemplos de estas reinterpretaciones, pueden presentarse los siguientes fragmentos:

¹¹ Todas las obras y audiodescripciones analizadas se encuentran en la página web del Museo Virtual Julio Romero de Torres en Córdoba: <http://www.museojulioromero.cordoba.es/?id=1> [10.08.2018] [La autora del texto ha recibido el permiso para su uso y publicación].

(1) [...] Los objetos de cobre son una constante en la obra de Romero de Torres, introduce el cobre que tanta tradición tiene en Córdoba como elemento popular y autóctono de la región. (AD, “Samaritana”¹²)

(2) [...] En sus manos entrecruzadas, presenta una baraja de la que enseña el cuatro de oro, símbolo de la decepción amorosa. (AD, “La sibila de la Alpujarra”¹³)

(3) [...] Por último, el panel que representa la Córdoba torera, simbolizada en el torero “Lagartijo”. La modelo envuelta en un mantón rojo llevado con dejadez, por el que asoma el rico bordado en oro de su vestido, tiene un clavel rojo en su mano derecha. La joven morena posa de espaldas girando la cabeza hacia el espectador. Resaltan los colores vivos de su traje y mantón que contrastan con su pelo negro recogido en un moño bajo. Su rostro es sereno y sus negros ojos miran directamente al espectador, desafiantes. Como fondo elige el pintor, intencionadamente, la Plaza de la Corredera, ya que en sus orígenes, una de las funciones de esta plaza era la de servir como recinto de festejos taurinos. En los balcones, mantones de manila que cuelgan, adornando como si en verdad se tratara de una plaza de toros. En medio, sobre un pedestal de cuatro columnas, la irreal estatua de Lagartijo y a los pies del monumento, un torero remata una faena de muerte ante un hermoso toro, brindando la muerte del animal a la estatua. (AD, “Poema de Córdoba”¹⁴)

Esta etapa descriptiva corresponde a las dos últimas fases del marco compositivo que propone Jerzakowska (2018: 171), las cuales expresan el conocimiento detallado de la obra y su interpretación en el nivel profundo.

Este último componente interpretativo no lo encontramos en el corpus polaco, es decir, en las audiodescripciones no se explica el sentido simbólico de las obras y, en consecuencia, no se interpreta. Esta práctica se debe a que los estándares polacos recomiendan que se evite la interpretación de la obra, dejando al receptor la libertad de la interpretación y su propia contemplación [véanse los fragmentos anteriores (1), (2), (3)].

Otro elemento del análisis es el lenguaje de la audiodescripción que, según la norma española, debería incluir los términos especializados característicos para cualquier tipo de objeto descrito, redactado a partir de las normas gramaticales vigentes, con el uso de los adjetivos concretos cuyo significado está bien definido y no es ambiguo, y evitar el punto de vista subjetivo y las interpretaciones personales (UNE 153020: 2005).

Los estándares polacos proponen las mismas soluciones en estas cuestiones. Sin embargo, en las normas polacas se recomienda que la terminología específica esté aclarada una vez usada. El corpus polaco analizado tiene un carácter educativo, lo que hemos subrayado anteriormente, y por eso, las emisiones transmitidas en la radio se

¹² Audiodescripción del lienzo “Samaritana”: <http://www.museojulioromero.cordoba.es/?id=398&ad=true> [10/07/2017]

¹³ Audiodescripción de “La sibila de la Alpujarra”: <http://www.museojulioromero.cordoba.es/?id=406&ad=true> [10/07/2017]

¹⁴ Audiodescripción de “Poema de Córdoba”: <http://www.museojulioromero.cordoba.es/?id=440&ad=true> [10/07/2017]

complementan con las aclaraciones de los expertos y consultores. Todo el ciclo sigue la fórmula de las narraciones verbales realizadas según las pautas audiodescriptivas que dan a conocer y explican las obras seleccionadas e importantes en su época, a la vez que desarrollan el conocimiento y la sensibilidad artística de sus oyentes.

En el caso del corpus español, en la descripción del cuadro “Nuestra Señora de Andalucía” se ha introducido un término específico, retablo, que luego ha sido explicado. Aparecen también otros términos relacionados con el campo semántico del arte — retrato, busto, lienzo, témpera, composición, primer plano, fondo—, que siendo términos de uso común no necesitan ningún comentario ni explicación adicional.

Igualmente se emplea a menudo en las audiodescripciones españolas disponibles en la versión virtual el verbo “ver” y sus sinónimos:

- (4) [...] vemos en esta obra una magistral composición. (AD, “Alegrías”¹⁵)
- (5) [...] en el cartel podemos apreciar dos mujeres que simbolizan la vida urbana. (AD, “Original del cartel de Córdoba 1916”¹⁶)
- (6) [...] podemos ver el perfil de la ciudad reflejada en el río Guadalquivir. (AD, “Original del cartel de Córdoba 1916”¹⁷)
- (7) [...] con el rostro lloroso entre las manos que se puede observar en segundo plano. (AD, “Tapiz Noemí y sus hijastras”¹⁸)

El uso de estos verbos perturba la ilusión creada, ya que, como observan Szarkowska y Künstler, “en la audiodescripción son innecesarias las formulaciones de tipo ‘*vemos*’, ‘*se ve*’, etc. Si escribimos de algo, esto significa que este algo es visible en la pantalla” [o en el objeto descrito, APM] (citado por Trzeciakiewicz 2014: 11).

Una de las principales reglas en la audiodescripción es establecer la objetividad en la descripción y evitar las interpretaciones del contenido disponible. En la audiodescripción del arte, la subjetividad de la descripción está más aceptada por sus beneficiados, tal y como muestran las investigaciones y los recursos empleados, como por ejemplo, el uso de écfasis (*cf.* Spitzer 1962; Heffernan 1991; Krieger 1992), que constituye la presentación poética del contenido visual o también, la técnica de pintar con el sonido (*cf.* Chmiel y Mazur 2014: 50; Neves 2012: 289). Interesantes investigaciones concernientes a la aceptación de la subjetividad fueron presentadas por Agnieszka Chmiel e Iwona Mazur. En el resultado de la investigación, el 71% de los encuestados respondieron a favor del uso de los adjetivos calificativos como *feo*, *atractivo* o *bonito* en la audiodescripción; el 46% aceptaron la interpretación subjetiva en el texto presentado; y el 54% rechazaron tal interpretación (Chmiel y Mazur 2014: 71-73). Marina Ramos Caro realiza en su tesis doctoral una investigación semejante en la que analiza las emociones que despierta el arte a través de la audiodescripción. En este estudio se han analizado dos versiones

¹⁵ <http://www.museojulioromero.cordoba.es/?id=404&cad=true> [10/07/2017]

¹⁶ <http://www.museojulioromero.cordoba.es/?id=457&cad=true> [10/07/2017]

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ <http://www.museojulioromero.cordoba.es/?id=749&cad=true> [10/07/2017]

de audiodescripción, la objetiva y la que incluía los elementos de la interpretación subjetiva, y, posteriormente, se ha encuestado a las personas discapacitadas visualmente. Basándonos en los resultados presentados en esta tesis doctoral, las personas invidentes preferían la versión subjetiva, la cual les facilitaba el entendimiento del contenido transmitido en la audiodescripción. La versión subjetiva también les ayudaba en la creación mental de lugares, sentimientos y hechos descritos. Esta conclusión apoyada por la investigación realizada por Ramos Caro es compatible con la observación de la autora del texto que presenta en el apartado Audiodescripción del arte. Además, todos los encuestados —40 personas— podían imaginarse las emociones escuchando la versión subjetiva, mientras que 5 de los examinados no lo lograron con la versión objetiva del *script* (Ramos Caro 2013: 219).

La audiodescripción española incluye elementos subjetivos y de interpretación lo que se ejemplifica en los fragmentos:

(8) [...] una mirada dulce y tierna. (AD, “Alegrías”¹⁹)

(9) [...] sus misteriosos ojos, [...] un rostro inquietante y misterioso. (AD, “La sibila de la Alpujarra”²⁰)

(10) [...] grandes ojos de dulce y resignada expresión. (AD, “La Virgen de los faroles”²¹)

(11) [...] con una delicada expresión dulce e inocente, [...] un hábito sencillo y modesto. (AD, “Monja”²²)

(12) [...] su rostro es serio y de mirada penetrante. (AD, “Dibujo estudio masculino”²³)

(13) [...] en la cabeza lleva una magnífica corona plateada que cubre toda su frente. Va ataviada con un elegante vestido en tono gris plata, sin mangas. (AD, “Condesa de Colomera”²⁴)

(14) [...] una joven vestida lujosamente, [...] gran belleza del cuadro, [...] paisajes ideales, [...] un hermoso toro. (AD, “Poema de Córdoba”²⁵)

La versión polaca en su método descriptivo parece un escáner que con mucha precisión se concentra en el reflejo verbal de lo visible, destacando la ubicación de los objetos y personas y su colorido. No se observan los elementos lingüísticos subjetivos, lo que puede explicar la audiodescriptora Barbara Szymańska, una de las pioneras de AD en Polonia, mujer con discapacidad visual y que es también entrenadora e instructora de los audiodescriptores, que en las normas elaboradas por ella misma subraya la importancia y la necesidad de la objetividad.

¹⁹ <https://museojulioromero.cordoba.es/?id=404&cad=true> [10/07/2017]

²⁰ <https://museojulioromero.cordoba.es/?id=406&cad=true> [10/07/2017]

²¹ <https://museojulioromero.cordoba.es/?id=439&cad=true> [10/07/2017]

²² <https://museojulioromero.cordoba.es/?id=455&cad=true> [10/07/2017]

²³ <https://museojulioromero.cordoba.es/?id=393&cad=true> [10/07/2017]

²⁴ <https://museojulioromero.cordoba.es/?id=559&cad=true> [10/07/2017]

²⁵ <https://museojulioromero.cordoba.es/?id=440&cad=true> [10/07/2017]

Por otro lado, en el corpus polaco se refleja toda la paleta de colores y sus matices, los cuales desempeñan el mismo papel en la descripción que los objetos presentados, lo que se expresa de forma más discreta en la versión española, a ver:

1. [...] al fondo del azul, gris y violeta. (AD, “Impresja, wschód słońca”²⁶)
2. [...] el cielo es una mezcla del gris, azul y rosa. (AD, “Impresja, wschód słońca”²⁷)
3. [...] la cara del color beige claro. (AD, “Mona Lisa”²⁸)
4. [...] las pupilas marrones. (AD, “Mona Lisa”²⁹)
5. [...] la mujer vestida con un vestido marrón. (AD, “Mona Lisa”³⁰)
6. [...] la superficie del cielo llena de azul, gris y blanco. (AD, “Las señoritas de Avignon”³¹)

En los guiones españoles, aparte de los adjetivos y adverbios calificativos, observamos asimismo diminutivos que siempre están marcados de manera emocional y expresan la actitud del hablante, pero igualmente pueden servir en la determinación del tamaño de un objeto dado, y tal uso está presente en el siguiente fragmento: “La pintura literaria de Romero de Torres, deja ver en este cuadro la sombra de Valle-Inclán, en la figura de la monjita” (AD, “La Virgen de los faroles”³²).

El último componente del análisis fueron los elementos de la audiodescripción que ejemplifican la interpretación del contenido presentado en los lienzos de Romero de Torres. La interpretación del audiodescriptor se puede observar en los siguientes ejemplos:

- (15) [...] cabe destacar, la expresividad de su rostro, como si estuviera buscando venganza. (AD, “Carteles Unión española de Explosivos”³³)
- (16) [...] loco de amor. (AD, “Cante Hondo”³⁴)
- (17) [...] este porta un cigarrillo con un gesto elegante de la mano. (AD, “Nuestra Señora de Andalucía”³⁵)

²⁶ Audiodescripción del lienzo “Impresja, wschód słońca” traducida del polaco por la autora: <https://www.youtube.com/watch?v=rNv24W562uU> [10/07/2017]

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Audiodescripción del lienzo “Mona Lisa” traducida del polaco por la autora: <https://www.youtube.com/watch?v=JY79pwBnYiE> [10/07/2017]

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Audiodescripción del lienzo “Las señoritas de Avignon” traducida del polaco por la autora: <https://www.youtube.com/watch?v=v58Db7Ccj2s> [10/07/2017]

³² <http://www.museojulioromero.cordoba.es/?id=439&cad=true> [10/07/2017]

³³ <https://museojulioromero.cordoba.es/?id=454&cad=true> [10/07/2017]

³⁴ <https://museojulioromero.cordoba.es/?id=403&cad=true> [10/07/2017]

³⁵ <https://museojulioromero.cordoba.es/?id=402&cad=true> [10/07/2017]

(18) [...] las facciones serenas y agradables, la mirada tranquila y el ligero gesto de melancolía retratan a la mujer con maestría; [...] de mirada nostálgica. (AD, “Carmen”³⁶)

(19) [...] nariz y boca grandes le conceden un aspecto atractivo. (AD, “Naranjas y limones”³⁷)

En la versión polaca no se observa tal intervención del audiodescriptor.

4. Conclusiones

Tal y como muestran los ejemplos analizados, se observan numerosas desviaciones de las normas vigentes, sobre todo a nivel lingüístico y formal, y requieren nuevas investigaciones y redefinición de sus principios. Entre las desviaciones lingüísticas se observa lo siguiente: el uso de los adjetivos y adverbios calificativos que son subjetivos e interpretativos y que están presentes en los ejemplos del texto; el uso del verbo “ver” y sus sinónimos que perturban la ilusión creada; por fin, el uso de los diminutivos. Los cambios formales se refieren al exceso de información que se proporciona en los guiones AD, o sea la información muy detallada y completa dedicada a los objetos, formas y colores presentados en la obra. Asimismo, el corpus español contiene elementos interpretativos que aclaran el sentido de los componentes de la obra y su mensaje.

A la hora de elaborar la respuesta a nuestra pregunta en la introducción cuáles son las causas de estas divergencias pensamos que dependen en mayor medida del audiodescriptor, su formación, su experiencia y sus conocimientos artísticos. Esto está reflejado en el material analizado que en el caso polaco fue elaborado por una audiodescriptora con discapacidad visual, que, en base a su propia experiencia, conoce las esperanzas y necesidades del grupo desfavorecido, pero al mismo tiempo es instructora y entrenadora en diferentes cursos audiodescriptivos. Dado que el material español se aleja en algunas cuestiones de los estándares, suponemos que fue preparado por una persona con formación artística, lo que se observaría en el nivel interpretativo de la obra. Por ello, opinamos que es necesario que los guiones AD sean preparados por un grupo interdisciplinar, ya que tanto el corpus español como el polaco contienen elementos que se complementan y que pueden ser utilizados en una descripción funcional que satisfaría las necesidades de sus destinatarios.

Esta tendencia transgresora, en nuestra opinión, es un tratamiento consciente que busca nuevos recursos para cumplir con las expectativas de las personas invidentes, las cuales a través de la AD quieren experimentar las mismas emociones y tensiones que las personas videntes cuando entran en contacto con la obra original. Cabe subrayar que en esta nueva tendencia no se trata de una explicación ni de la interpretación personal de la obra, sino de “una plasticidad de la descripción” (término acuñado por Jerzakowska en su tesis, 2018) que permite una experiencia más profunda y emocional. Esta plasticidad verbal debería, asimismo, posibilitar la participación de los invidentes en el diálogo con

³⁶ <https://museojulioromero.cordoba.es/?id=411&cad=true> [10/07/2017]

³⁷ <https://museojulioromero.cordoba.es/?id=444&cad=true> [10/07/2017]

el autor de la obra y su idónea recepción. Por ello, estamos de acuerdo con Więckowski en que “el audiodescritor debe ser activo, no puede limitarse a una observación pasiva de la obra de arte ni denominar sus integrantes usando las palabras más sencillas en las construcciones semánticas más elementales” (Więckowski 2014: 122). Además, opinamos que, por un lado, en el caso del arte la audiodescripción descriptiva de los hechos no es un fenómeno muy deseado ni esperado por el receptor, tal y como indican los resultados de las investigaciones a las que nos acogimos en el texto; y por el otro, no es posible, dado que cualquier solución propuesta por el audiodescritor es subjetiva en su naturaleza. Esta subjetividad viene dada tanto por la sensibilidad individual al arte como por las competencias culturales del audiodescritor. Por todo ello, según las sugerencias elaboradas por Fundacja Kultury bez Barrier, “no existe una única y justa audiodescripción de una obra de arte dada. Diferentes textos pueden ser equivalentes esencial y cognoscitivamente. Es importante que la descripción sea coherente, bien pensada, que tome en cuenta las necesidades y posibilidades cognoscitivas de los receptores”³⁸. Así pues, la cuestión principal en la audiodescripción de las obras de arte no es la búsqueda de la objetividad de la descripción, sino una de las funciones más importantes del arte: el despertar de las emociones, que también deben ser tomadas en cuenta en la audiodescripción y evocadas en el destinatario.

Bibliografía

- AENOR, Norma UNE 153020. *Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*. Madrid: Asociación Española de Normalización y Certificación (AENOR), 2005.
- CHMIEL, Agnieszka y MAZUR, Iwona. *Audiodeskrypcja*. Poznań: Wydział Anglistyki UAM, 2014.
- HEFFERNAN, James. “Ekphrasis and Representation”. *New Literary History* 22.2 Primavera (1991): 297-316.
- JAKOBSON, Roman. “O językoznawczych aspektach przekładu”. *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków: Znak, 2009. 41-49.
- JERZAKOWSKA, Beata. “Audiodeskrypcja malarstwa - wyznaczniki gatunku i ich realizacje tekstowe”. Tesis doctoral. 2018. <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/23553/3/B_%20Jerzakowska_Audiodeskrypcja_malarstwa_wyznaczniki_gatunku_i%20ich_realizacje_tekstowe.pdf> [10/09/2018]
- KRIEGER, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore, 1992.
- NAVARRETE, Francisco. “Sistema AUDESC: el arte de hablar en imágenes”. *Integración* 23 (1997): 70-75.

³⁸ <http://dzieciom.pl/wp-content/uploads/2012/09/Audiodeskrypcja-zasady-tworzenia.pdf> [16/07/2017]

- NEVES, Josélia. "Multi-sensory approaches to (audio)describing the visual arts". *MonTI* 4 (2012): 277-293.
- PAKUŁO, Kamila y PASZKIEWICZ-SZYMAŃSKA, Renata. "Wokół doświadczeń z wystawy '5 zmysłów. Audiodeskrypcja'". *Muzealnictwo* 53 (2012): 150-156.
- PAWŁOWSKA, Aneta y SOWIŃSKA-HEIM, Julia. *Audiodeskrypcja dzieł sztuki. Metody, problemy, przykłady*. Łódź: Uniwersytet Łódzki, 2016.
- RAMOS CARO, Marina. *El impacto emocional de la Audiodescripción*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia, 2013. <<https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/36475>> [21/07/2017]
- SANMARTÍN RICART, Nuria y ARCE RIVERO, Miguel. "Audiodescripción en España para artes escénicas y museos". *Ideas* III.3 (2017): 57-77.
- SPITZER, Leo. "The 'Ode on a Grecian Urn' or Content vs. Metagrammar". *Essays on English and American Literature*. Ed. Anna Hatcher. Princeton: Princeton UP, 1962. 67-97.
- SZYMAŃSKA, Barbara. "Audiodeskrypcja. Obraz słowem malowany". <<http://audiodeskrypcja.pl/obrazSłowemMalowany.html>> [23/07/2017]
- SZYMAŃSKA, Barbara y STRZYMIŃSKI, Tomasz. "Standardy tworzenia audiodeskrypcji do produkcji audiowizualnych". 2010. <http://avt.ils.uw.edu.pl/files/2010/12/AD-_standardy_tworzenia.pdf> [6/03/2018]
- TRZECIAKIEWICZ, Mariusz. "Audiodeskrypcja w teorii i praktyce, czyli jak mówić o tym, czego nie można zobaczyć. Podręcznik do nauki audiodeskrypcji". 2014. <http://avt.ils.uw.edu.pl/files/2014/01/Szarkowska_Kuenstler_AD-w-kinie-teatrze-i-muzeum.pdf> [18/07/2017]
- WIĘCKOWSKI, Robert. "Audiodeskrypcja piękna". *Przekładaniec* 28 (2014): 109-123.

Referencias electrónicas

- ADLAB. <<http://www.adlabproject.eu/>> [23/07/2017]
- ADLAB. *Report on user needs assessment*. 2012. <<http://www.adlabproject.eu/Docs/WP1%20Report%20DEF>> [02/07/2017]
- Audiodescripción de "Alegrías". <<http://www.museojulioromero.cordoba.es/?id=404&cad=true>> [10/07/2017]
- Audiodescripción de "Cante Hondo". <<https://museojulioromero.cordoba.es/?id=403&cad=true>> [10/07/2017]
- Audiodescripción de "Carmen". <<https://museojulioromero.cordoba.es/?id=411&cad=true>> [10/07/2017]
- Audiodescripción de "Carteles Unión Española de Explosivos". <<https://museojulioromero.cordoba.es/?id=454&cad=true>> [10/07/2017]

- Audiodescripción de “Condesa de Colomera”.
<<https://museojulioromero.cordoba.es/?id=559&cad=true>> [10/07/2017]
- Audiodescripción de “Dibujo estudio masculino”.
<<https://museojulioromero.cordoba.es/?id=393&cad=true>> [10/07/2017]
- Audiodescripción de “Impresja, wschód słońca”.
<<https://www.youtube.com/watch?v=rNv24W562uU>> [7/07/2017]
- Audiodescripción de “La sibila de la Alpujarra”.
<<http://www.museojulioromero.cordoba.es/?id=406&cad=true>> [10/07/2017]
- Audiodescripción de “La Virgen de los faroles”.
<<https://museojulioromero.cordoba.es/?id=439&cad=true>> [10/07/2017]
- Audiodescripción de “Las señoritas de Avignon”.
<<https://www.youtube.com/watch?v=v58Db7Ccj2s>> [7/07/2017]
- Audiodescripción de “Mona Lisa”. <<https://www.youtube.com/watch?v=JY79pwBnYiE>> [7/07/2017]
- Audiodescripción de “Monja”. <<https://museojulioromero.cordoba.es/?id=455&cad=true>> [10/07/2017]
- Audiodescripción de “Naranjas y limones”.
<<https://museojulioromero.cordoba.es/?id=444&cad=true>> [10/07/2017]
- Audiodescripción de “Nuestra Señora de Andalucía”.
<<https://museojulioromero.cordoba.es/?id=402&cad=true>> [10/07/2017]
- Audiodescripción de “Original del cartel de Córdoba 1916”. <<http://www.museojulioromero.cordoba.es/?id=457&cad=true>> [10/07/2017]
- Audiodescripción de “Poema de Córdoba”.
<<http://www.museojulioromero.cordoba.es/?id=440&cad=true>> [10/07/2017]
- Audiodescripción de “Samaritana”.
<<http://www.museojulioromero.cordoba.es/?id=398&cad=true>> [10/07/2017]
- Audiodescripción de “Śpiący Staś”. <<https://muzeumlaskie.pl/pl/audiodeskrypcja/>> [7/07/2017]
- Audiodescripción de “Tapiz Noemí y sus hijastras”.
<<http://www.museojulioromero.cordoba.es/?id=749&cad=true>> [10/07/2017]
- Boletín Oficial del Estado. Ley 7/2010, General de la Comunicación Audiovisual.
<<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2010-5292>> [14/02/2017]
- Fundacja Audiodeskrypcja.pl. <www.audiodeskrypcja.pl> [02/07/2017]
- Fundacja Kultury bez Barrier. *Audiodeskrypcja – zasady tworzenia*. <<http://dziociom.pl/wp-content/uploads/2012/09/Audiodeskrypcja-zasady-tworzenia.pdf>> [07/07/2017]
- Museo Julio Romero de Torres. <<https://museojulioromero.cordoba.es/>> [10/06/2017]

Nie bądź ślepy na kulturę – uczestnictwo osób niewidomych w życiu kulturalno-społecznym na przestrzeni lat 1989-2014. Raport finalny, 2015.

<<http://kulturaslepych.farbb.com/content/uploads/2017/02/Raport-finalny.pdf>>
[14/07/2017]

Obrazy słowem malowane – radiowe spotkania z audiodeskrypcją nie tylko dla najmłodszych.

<<http://www.audiodeskrypcja.org.pl/projekty-fundacji-audiodeskrypcja/247-dotkn-barw-usysze-perspektyw-i-zobaczy-obraz-czyli-sztuka-dostpna-osobom-niewidomym.html>> [05/03/2017]

Ustawa o radiofonii i telewizji.

<<http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20110850459/T/D20110459L.pdf>> [14/02/2017]

Autores

Andino Sánchez, Antonio de Padua es Licenciado en Filología Clásica por la Universidad de Sevilla (1981), profesor de Secundaria de Latín (1983) y de Filosofía (1998), miembro del Grupo de Investigación “Espacio literario y formas de comunicación en Roma” desde 2004 y Doctor en Filología Latina por la Universidad de Granada (2008) con la tesis doctoral “Las fuentes grecolatinas en el Quijote”. Ha colaborado en publicaciones asociadas a cursos monográficos ofrecidos por la Universidad de Granada: “La guerra y la paz en Lucano: la épica como discurso y como arma política” (2013); “Columela” (2015). Tiene también editado por la Universidad de Cádiz “Cervantes: actitud y manejo de las fuentes grecolatinas” (2014), en *Colindancias*, 7 “Luciano de Samósata, Cervantes y Don Quijote” (2016) y en *Colindancias*, 8 “*El Curioso Impertinente* o cómo escribir novelas según Cervantes” (2017). Actualmente imparte clases de Filosofía en el IES “Alba Longa”, de Armilla (Granada). Correo electrónico: aandin@s@gmail.com

Baditzné Pálvölgyi, Kata. Doctora en Lingüística Neolatina. Actualmente trabaja en el Departamento de Filología Hispánica, Facultad de Letras de la Universidad Eötvös Loránd (ELTE) de Budapest, donde es responsable del módulo de formación de profesores de E/LE. Su tema de investigación es la entonación, en 2012 defendió su tesis doctoral sobre la entonación española de los alumnos húngaros y actualmente participa en proyectos en el campo de la entonación con un grupo de investigadores de la Universitat de Barcelona. Es autora y coautora de libros y artículos relacionados con la entonación y la didáctica del español como lengua extranjera y cofundadora del grupo de investigación TALES (Taller de Lingüística Española) en su centro. Desde 2018 también imparte clases en la Universidad Nacional de Servicio Público de Budapest, en la Facultad de Estudios Internacionales y Europeos. Correo electrónico: bpkat79@gmail.com

Csikós, Zsuzanna (1963) es licenciada en historia, filología rusa y filología hispánica. Es doctora en literatura por la Universidad de Eötvös Loránd de Budapest. Hizo su doctorado sobre la prosa de Carlos Fuentes. Es profesora titular y directora del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged. Sus investigaciones se centran en la narrativa hispánica del siglo XX y en la historia de las relaciones literario-culturales entre Hungría y América Latina. Correo electrónico: csikoszsuzsannadr@gmail.com

Donić, Željko (Smederevska Palanka, 1982). Profesor adjunto de Literatura Española en la Cátedra de Estudios Ibéricos de la Facultad de Filología, Universidad de Belgrado. Desde 2007 hasta 2011 trabajó como bibliotecario y asistente en la Facultad de Filología de Belgrado. Es autor de varios artículos y estudios publicados en revistas científicas y en actas de congresos nacionales e internacionales. Ha traducido del español al serbio

varias obras clásicas y contemporáneas: José Hierro, *Biblioteca* (2012); Don Juan Manuel, *El conde Lucanor* (2014); *Jarchas mozárabes* (2015); Javier Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte y otros poemas* (2017); *Lírica popular española* (2018). Es coeditor (2013–2018) de la colección *Bibliotheca Hispania* en la Editorial Partenon de Belgrado. Es coautor de la monografía *El mundo del hispanismo: la introducción a los estudios* (2011). Sus campos de estudio son: la poesía hispánica, la traducción literaria, la Edad media y el renacimiento, la versificación. Correo electrónico: donzellco@yahoo.com

García Peña, Lilia Leticia. Doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I. Profesora Investigadora de Tiempo Completo de la Universidad de Colima en la Facultad de Letras y Comunicación, forma parte del Cuerpo Académico 67: “Sociedad, cultura y significación”. Colabora en la Licenciatura en Letras Hispanoamericanas, en la Maestría en Estudios Literarios Mexicanos y en el Doctorado en Ciencias Sociales. Su línea de investigación es el Imaginario simbólico mítico en la literatura mexicana contemporánea. Es autora del libro *Etnoliteratura. Principios teóricos para el análisis antropológico del imaginario simbólico-mítico* (2007) y de varios artículos en revistas arbitradas e indexadas. Correo electrónico: llgarcia@ucol.mx

Herederó Zorzo, David es licenciado en Historia por la Universidad Complutense de Madrid y Máster en Lingüística Aplicada a la enseñanza de español como lengua extranjera por la Universidad Nebrija de Madrid. Desarrolla su labor como profesor de ELE en Eslovenia, como lector en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana y en diferentes Institutos de enseñanza secundaria. Ha realizado ponencias y talleres en la Universidad de Ljubljana y la Universidad Nebrija, entre otras instituciones, y tiene varias publicaciones. Sus principales intereses de investigación son la retórica intercultural, la expresión escrita y los géneros discursivos. Correo electrónico: davidherederorozzo@gmail.com

Ilian, Ilinca es profesora titular de la Universidad de Oeste de Timisoara. Es directora de la revista *Colindancias – Revista de la Red Regional de Hispanistas de Hungría, Rumanía y Serbia* y coordinadora de intercambios académicos entre varias universidades de la Europa Central y del Sureste. Es autora de varios artículos y de los libros *Las novelas de Julio Cortázar y la literatura europea* (Chisinau, 2005), *El Occidente de al lado –modernidad y literatura en la Europa Central* (Monterrey, 2008), *Julio Cortázar y Robert Musil – consonancias, divergencias y ecos* (Madrid, 2013). Es también traductora: entre sus traducciones destaca *Rayuela* de Julio Cortázar, *Movimiento perpetuo* de Augusto Monterroso y de *Altazor* de Vicente Huidobro. Correo electrónico: ilincasn@gmail.com

Jovanovic, Snezana es licenciada en Filología Española por la Facultad de Filología, Universidad de Belgrado y doctora en Literatura Española por la Universidad Complutense de Madrid. Se doctoró con la tesis titulada *El costumbrismo en la narrativa de Wenceslao Ayguals de Izco: La realidad urbana madrileña*. Su campo de estudio abarca la novela popular decimonónica, la novela realista y el costumbrismo. Ha trabajado de intérprete en varios

proyectos de AECI y de la Unión Europea. Actualmente se dedica a la traducción literaria y ha traducido del español al serbio varias obras clásicas: *La hermana San Sulpicio* de Armando Palacio Valdés, *Artículos de costumbres* de Mariano José de Larra, *Los de abajo* de Mariano Azuela, *El teatro crítico universal* de Benito Jerónimo Feijoo, *La fontana de oro* de Benito Pérez Galdós. Ha obtenido siete subvenciones para la traducción literaria de los Ministerios de Cultura de España, México y Argentina. Es editora de la colección *Bibliotheca Hispania* de la Casa editorial Partenon de Belgrado y miembro de la Asociación Serbia de Traductores Literarios. Correo electrónico: jovanovic.nena@gmail.com

Kovačević Petrović, Bojana es docente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Novi Sad, Serbia y doctora en Filología Hispánica por la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado. Es autora de la monografía *Carlos Fuentes en búsqueda de la identidad*. Sus campos de investigación son literatura hispanoamericana y española contemporánea, traductología, teatro español e hispanoamericano y culturas hispánicas. Ha participado en decenas de congresos académicos y es autora de varios artículos sobre Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Octavio Paz, Zoé Valdés, Gabriela Mistral, Roberto Bolaño, Federico García Lorca, Fernando Arrabal. Ha traducido treinta libros y obras de teatro del español al serbio. Actualmente forma parte del proyecto de investigación *Literatura y Culturas Hispanoamericanas* (HUM 980) de la Universidad de Granada. Correo electrónico: bojanakp@ff.uns.ac.rs

Moreno Fernández, Moisés es licenciado en Filosofía por la Universidad de Oviedo. Ha cursado el Máster de Lingüística Aplicada al Español como Lengua Extranjera de la Universidad Antonio de Nebrija de Madrid. Ha desarrollado su carrera profesional en Serbia desde el año 2010, donde trabaja como Lector de Español en la Universidad de Novi Sad y como profesor colaborador en el Instituto Cervantes de Belgrado. Ha colaborado en la revista española *El Catoblepas* y ha participado en la publicación *metodički vidici* de la Universidad de Novi Sad, además de haber presentado sus investigaciones en literatura en la publicación *Iberoamericana Quienqueecclesiensis*, del Centro Iberoamericano de la Universidad de Pécs (Hungría). Actualmente está realizando un Doctorado en Literatura Hispanoamericana en la Universidad Complutense de Madrid. Sus investigaciones se centran en la adquisición de lenguas extranjeras, las variantes dialectales, las lenguas en contacto, la literatura hispanoamericana, la teoría literaria y el análisis de la literatura en relación con otros saberes artísticos y no artísticos. Correo electrónico: mmoreno@ff.uns.ac.rs

Palion-Musiół, Agnieszka es doctora en Lingüística por la Universidad de Silesia en Polonia. Actualmente, trabaja en el Instituto de Neofilología en la Universidad de Bielsko-Biala, Polonia. Sus investigaciones y publicaciones se centran en la traducción automática, la traducción audiovisual con especial interés en la audiodescripción y, además, ha dedicado su tiempo a la enseñanza de las lenguas extranjeras. Correo electrónico: agnieszka_palion@tlen.pl

Palkovičová, Eva (1958) es profesora titular en el Departamento de Lenguas Románicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Comenius de Bratislava. Especializada

en la literatura contemporánea española e hispanoamericana, en la traducción literaria y en la recepción de las obras de los autores hispánicos en el contexto cultural eslovaco. Ha traducido una veintena de las obras de la narrativa hispanoamericana del siglo XX. Sus traducciones de las obras de Gabriel García Márquez, Isabel Allende, Juan Rulfo y Horacio Quiroga han sido premiadas por el Fondo Literario Eslovaco. Es coordinadora de cinco números monográficos de la revista *Revue svetovej literatúry* dedicados a la literatura española e hispanoamericana. Es miembro del jurado del concurso nacional Prekladateľská univerziáda. Socia de la Asociación de traductores literarios de Eslovaquia (SSPUL). Autora de la monografía *Hispanoamerická literatúra na Slovensku, optikou dejín prekladu a recepcie inojazyčných literatúr* (2016). Actualmente participa en el proyecto de investigación La hispanística eslovaca: su pasado y perspectivas de futuro (VEGA 1/0587/18). Correo electrónico: epalkovicova@gmail.com

Pihler Ciglič, Barbara (Ljubljana, Eslovenia, 1973) es profesora titular en el Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Ljubljana. Actualmente es vicedecana de calidad y asuntos editoriales en la misma facultad. Su actividad investigadora y docente abarca aspectos de análisis del discurso y pragmática lingüística (sobre todo, la expresión de la modalidad epistémica y evidencialidad), como también aspectos de fraseología y estudios contrastivos de español y esloveno. Es autora y coautora de varios manuales universitarios sobre el verbo español, de diccionarios bilingües español-esloveno y de la gramática española destinada a los eslovenos. Participa en los congresos científicos internacionales, colabora en proyectos de investigación y ha sido profesora invitada en las universidades de Belgrado y Kragujevac (Serbia). Es miembro del consejo científico de la revista *Beoiberística* y miembro del consejo de redacción de la *Revista de Filología Asturiana*. Coeditó varios volúmenes temáticos, por ejemplo, *Entre Cervantes y Borges: Perspectivas y desafíos* (2017), *América Latina. Enfoques sociohistóricos, lingüísticos y literarios* (2017), *Pragmática intercultural, social y cognitiva* (2018). Correo electrónico: barbara.pihlerciglič@ff.uni-lj.si

Pineda, Octavio es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. En 2016, se doctoró en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universitat Autònoma de Barcelona, y en Estudios Iberoamericanos por la Université Toulouse-Jean Jaurès. Sus investigaciones se centran en la poesía latinoamericana contemporánea, de migrantes y exiliados, la crítica y la teoría literaria. Ha ejercido de docente en diversos centros de secundaria de España y Francia, y de Lector universitario en la Université Toulouse-Jean Jaurès de Francia y en la Universitatea Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca. En la actualidad trabaja en el servicio de Cultura y Patrimonio Histórico del Cabildo de Gran Canaria (España). Ha publicado tres poemarios: *Bersos* (2008), *amasijos, conversaciones y otras ciudades* (2011) y recientemente *Qué piensa el león del horizonte* (2017). Correo electrónico: netneda@yahoo.es

Plaza Morales, Natalia. Doctora en lengua y literatura hispánicas por la Universidad de Salamanca y la Universidad de Cergy Pontoise. Realizó su Máster de Investigación

en la Universidad Paris IV Sorbona. Ha colaborado con varios proyectos y conferencias sobre la literatura hispánica contemporánea con diversos equipos de investigación, entre los que se encuentran la Universidad Paris VIII y el equipo de *Pratiques et Théories du Sens*, la Universidad de Paris XII Val de Marne y la Universidad de Liège en Bélgica. Es profesora de lengua española en la Escuela superior de Negocios internacial (Ieseg School of Management) donde además es responsable pedagógica de uno de sus cursos de comunicación en español como lengua extranjera. También imparte clases de lengua española en la Escuela Superior Nacional de ingeniería electrónica (ENSEA) de Cergy Pontoise. Correo electrónico: nplazamorales@hotmail.com

Prodani, Anastasi (Dede) (Gjirokastër, 1967) es profesora de español, historia y traducción en la Facultad de Lenguas Extranjeras, Universidad de Tirana, Albania, desde el año 2006. Es licenciada en Historia, Geografía y Lengua castellana (Tiranë, 1990) por la Universidad de Tirana. Es doctora en Historia Contemporánea y defendió su tesis sobre la transición española. Ha publicado su primer libro *Historia de España del siglo XX, Franquismo, transición y gobernación socialista* en 2011 (Ediciones SHBLU), y desde 2016 es catedrática en el mismo departamento. Ha publicado varios artículos científicos y también libros sobre la historia contemporánea de Albania y España, sobre el enfoque cognitivo-funcional en la traducción y la didáctica de la traducción. Su trabajo como docente, tanto en la enseñanza secundaria (profesora de inglés, 1996-2006) como en la universidad (de 2006 hasta el día), le ha permitido participar en diversos cursos de formación para profesores en la enseñanza-aprendizaje de las lenguas extranjeras. Ha participado como investigadora, ponente y lectora en muchos congresos, jornadas y universidades dentro y fuera de su país. Correo electrónico: nastaproDani@yahoo.com

Santiago Alonso, Gemma es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid y doctora en Didáctica de lenguas extranjeras por la Universidad de Liubliana, donde trabaja como profesora de lengua española. Además, es miembro de la comisión para la lengua española del Centro Nacional de Exámenes de Eslovenia y colabora como formadora de profesores con diversas instituciones. Sus áreas de interés, siempre enmarcadas dentro de la adquisición de segundas lenguas, se centran tanto en la escritura académica y la retórica intercultural como en e+l procesamiento de la gramática desde la perspectiva de la gramática cognitiva. Correo electrónico: gemma.santiago@ff.uni-lj.si



ISSN: 2067-9092

Variante electrónica: ISSN: 2393-056X