

Miscelánea

Studi traduttologici, linguistici
e letterari su America Latina
e Caraibi

UNICA_{press}/ricerca

a cura di
Maria Cristina Secci



TERTULIAS
#1



Sin la incómoda voz de los otros, no existiría la literatura.

JUAN VILLORO, *El traductor*

UNICApres/Ricerca

Tertulias

#1



Collana diretta da Maria Cristina Secci

Comitato scientifico internazionale:

Montserrat Bacardí i Tomàs, Universitat Autònoma de Barcelona, Spagna
Riccardo Badini, Università degli Studi di Cagliari, Italia
Roger Bartra, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional
Autónoma de México, Messico
Mayerín Bello, Universidad de La Habana, Cuba
Chiara Bolognese, Sapienza Università di Roma, Italia
Zaida Capote Cruz, Instituto de Literatura y Lingüística 'José Antonio
Portuondo Valdor', Cuba
Mariana Fernández Campos, Universidad de La Habana, Cuba
Jorge Fornet, Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Americas, Cuba
Alessandra Ghezzani, Università di Pisa, Italia
Eduardo Ramos-Izquierdo, Université Paris-Sorbonne, Francia
Adrià Martín Mor, Universitat Autònoma de Barcelona, Spagna
Vittoria Martinetto, Università di Torino, Italia
Silviana Serrani, Universidade Estadual de Campinas, Brasile
Stefano Tedeschi, Sapienza Università di Roma, Italia

Comitato di redazione:

Ilaria Camboni, Università degli Studi di Cagliari, Italia
Giulia Gazzaniga, Universidad de Málaga, Spagna; Università degli Studi di
Cagliari, Italia
Matteo Mandis, Universitat Autònoma de Barcelona, Spagna
Paola Moreddu, Universidad de Málaga, Spagna

Miscelánea

Studi traduttologici, linguistici e letterari su
America Latina e Caraibi

a cura di Maria Cristina Secci



Cagliari

UnicaPress

2019

I edizione

Revisione: Ilaria Camboni, Giulia Gazzaniga

Copertina: Stefano Asili

Impaginazione e stampa a cura di IF Press srl

© Autori dei rispettivi contributi, 2019

Licenza CC-BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>), a eccezione delle immagini 1, 2 e 3 del capitolo *Dalla parola all'immagine: riflessioni sul genere del microracconto contemporaneo e la sua traduzione*, che sono concesse con licenza CC-BY-SA-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Tertulias è realizzata in collaborazione con Aulas Abiertas, seminario permanente di studi linguistici e letterari su America Latina e Caraibi. Si avvale di un comitato scientifico internazionale e ogni contributo viene sottoposto a procedura di *double blind peer review*

Questo volume è pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali dell'Università di Cagliari (fondo integrativo per la ricerca FIR 2018)

Cagliari, UNICApres, 2019 (<http://unicapress.unica.it>)

ISBN 978-88-3312-008-9

Indice

Introduzione

Tracce di affinità elettive in studi traduttologici, linguistici e letterari su America Latina e Caraibi

MARIA CRISTINA SECCI (Università degli Studi di Cagliari, Italia) 11

Parte prima

Letteratura e traduzione

Lugares comunes (instrucciones de uso)

JORGE FORNET (Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, Cuba) 19

Dalla parola all'immagine: riflessioni sul genere del microracconto contemporaneo e la sua traduzione

PAOLA MOREDDU (Universidad de Málaga, Spagna). 35

Tradurre la voce dei giovani protagonisti narrativi: indagini sulla traduzione all'italiano de La sed de la mariposa di Agustín Cadena

GIULIA GAZZANIGA (Università degli Studi di Cagliari; Universidad de Málaga). 59

La revisione di traduzioni letterarie: un contrappeso necessario

MATTEO MANDIS (Universitat Autònoma de Barcelona, Spagna) 75

Parte seconda
Traduzione e cultura

<i>El equilibrio: clave para entender traducciones cubanas</i>	
MARIANA FERNÁNDEZ CAMPOS (Universidad de La Habana, Cuba)	99
<i>Lingua, cultura e traduzione: una finestra sulla narrativa cubana</i>	
ROSSANA PODDA (Università degli Studi di Cagliari, Italia)	111
<i>Dulce María Loynaz traduce a Matilde Serao</i>	
ZAIDA CAPOTE CRUZ (Instituto de Literatura y Lingüística 'José Antonio Portuondo Valdor', Cuba)	129
<i>Golondrinas que hacen discretos veranos: antologías contemporáneas de cuentos italianos y cubanos</i>	
MAYERÍN BELLO (Universidad de La Habana, Cuba)	143

Parte terza
Lingua e divulgazione

<i>Divulgación del conocimiento especializado: el caso de las columnas sobre el idioma en la prensa en Cuba</i>	
AURORA M. CAMACHO BARREIRO (Instituto de Literatura y Lingüística 'José Antonio Portuondo Valdor', Cuba)	165
<i>La creazione discorsiva nelle recensioni digitali: scelte narrative e linguistiche di gastronomi spagnoli e italiani</i>	
IGNACIO ARROYO HERNÁNDEZ (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) e SIMONA MARIA COCCO (Università degli Studi di Cagliari, Italia)	185

Introduzione

Tracce di affinità elettive in studi traduttologici, linguistici e letterari su America Latina e Caraibi

Tre libri, un taccuino, due matite a punta morbida. Con *miscelánea* certamente s'intende la riunione di oggetti diversi e, nel caso di un volume, testi di diverso genere e firma. In Messico la parola denomina anche un'attività commerciale – a conduzione familiare e aperta in orari che riscuotono i favori del quartiere – in cui vengono venduti alimentari e oggettistica varia, incluso cancelleria. Tra i prodigi di questa bottega, c'è l'innegabile possibilità di trovarci sempre qualcosa (o qualcuno) di inaspettato e il fatto di diventare – come una potente calamita – luogo d'incontro.

Nel presente volume, a combinare i contributi circa lingua, traduzione e letteratura in America Latina e Caraibi, è soprattutto una corrispondenza o un'affinità virtualmente elettiva. Da buon scienziato e alchimista, nel suo romanzo *Le affinità elettive* (*Die Wahlverwandschaften*, 1809), Johann Wolfgang von Goethe si riferisce all'affinità come alla proprietà di quegli elementi chimici in grado di legarsi con alcune sostanze a scapito di altre. Gli elementi operano una scelta e una relazione viene preferita a un'altra: alcune sostanze si comportano come vecchi amici che rapidamente s'intendono e si associano, mentre altre tendono a separarsi. In tal senso, sono chiamate affini quelle sostanze che – pur opposte – entrando in contatto si mescolano e compenetrano tra loro. È dunque nell'osservazione di dinamiche appartenenti alle scienze naturali che Goethe trova spiegazione al comportamento umano e sociale e, a suo giudizio, le affinità diventano più interessanti proprio quando iniziano a produrre separazioni.

È quello che si augura *Miscelánea*: incontri e nuove intese, separazioni per rinnovate associazioni, tutte dinamiche che rendono il dialogo scientifico vivo e vitale. Di fatto il volume inaugura la collana *Tertulias*, che pretende soddisfare l'esigenza di una piattaforma di dialogo tra solide voci in ambito accademico e

giovani ricercatori in formazione, nella convinzione che accorciare le distanze editoriali conduca a un reciproco beneficio.

La prima parte del libro – *Letteratura e traduzione* – è costruita attorno all'asse narrativo post 1960 e al rapporto tra letteratura e traduzione con esempi specifici che rimandano al genere per ragazzi e al *microcuento*. Chiude la sezione un saggio sul processo di revisione, così determinante per la resa di una traduzione letteraria.

Il testo di Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas), *Lugares comunes (instrucciones de uso)*, a partire da alcuni discutibili luoghi comuni sulla nuova narrativa latinoamericana – la dispersione e l'assenza di tendenze dominanti, la messa in discussione della stessa America Latina, la rinuncia al romanzo totale – si sofferma sui più rilevanti autori nati dopo il 1960, la cui produzione letteraria inizia sul finire degli anni '80, pur facendosi più nutrita e visibile nel decennio successivo. Secondo Fornet, alla nascita delle nuove generazioni – non di rado promosse da manifesti, premi e antologie – segue la creazione di etichette che rispondono all'urgenza di nominare o di autonominarsi: gruppo Shanghai, generazione McOndo, Nueva Narrativa cilena, gruppo Crack, Nueva Ola colombiana, eccetera. Sebbene questi interventi presumibilmente parricidi, più vicini all'impulso neoliberale della metà degli anni '90 che a proposte di profonda trasformazione, non abbiano significato una vera e propria svolta, ebbero il pregio di attirare l'attenzione su un gruppo di giovani narratori che si candidarono come protagonisti di un cambiamento. Queste sono solo alcune delle 'istruzioni per l'uso' per avvicinarsi a quella generazione e alle sue proposte contenute nel saggio di Fornet.

Secondo Paola Moreddu (Universidad de Málaga) in *Dalla parola all'immagine: riflessioni sul genere del microracconto contemporaneo e la sua traduzione*, brevità, ambiguità strutturale e densità di richiami intertestuali sono tra le più influenti note distintive che hanno permesso al microracconto di emergere e differenziarsi nel panorama letterario contemporaneo. Dietro l'estrema concisione di questi frammenti letterari, si cela una profonda complessità, matrice di importanti interrogativi di classificazione che, a partire dagli anni '80, hanno segnato il percorso di legittimazione del genere. In questo contributo, Moreddu propone un'analisi degli aspetti che compongono l'universo referenziale del microracconto ed esamina le principali strategie letterarie adottate dal genere, tra cui l'ellissi e l'impiego dell'immagine a supporto della narrazione, con particolare riferimento all'opera di Jorge F. Hernández. L'autrice del saggio analizza inoltre l'effetto di tali strategie sulla percezione del lettore che, chiamato a colmare vuoti letterari, diventa parte attiva del processo narrativo, ovvero co-autore del testo. Lo studio di Moreddu esamina inoltre i problemi che un tipo di narrazione ellittica, disseminata di vuo-

ti, allusioni e ambiguità genera sulla traduzione letteraria, attraverso il sostegno empirico di alcuni esempi tratti dai *cuentínimos* dell'autore messicano.

Il contributo di Giulia Gazzaniga (Università degli Studi di Cagliari; Universidad de Málaga), *Tradurre la voce dei giovani protagonisti narrativi: indagini sulla traduzione all'italiano de La sed de la mariposa di Agustín Cadena* esamina le principali dinamiche impiegate nella traduzione delle sequenze dialogiche di opere narrative per l'infanzia e l'adolescenza. L'obiettivo del saggio è quello di dimostrare come le tendenze espressive, individuali e generazionali, possano essere rielaborate efficacemente nel metatesto anche grazie all'impiego di formule idiomatiche, la cui natura convenzionale rende i dialoghi adatti a soddisfare le aspettative contestuali del giovane destinatario. La sfida più grande per il traduttore risiede proprio nel saper offrire un contributo interpretativo e ricreativo al fine di restituire voce alle voci, appropriandosi degli atteggiamenti discorsivi dei protagonisti originali e adattandoli all'immaginario intimo e familiare del pubblico d'arrivo. Secondo Gazzaniga, nel caso della narrativa per bambini e ragazzi, tale compito risulta particolarmente complesso «poiché entrano in gioco una serie di fattori idiosincratici legati all'adozione di un linguaggio estremamente mutevole e creativo, una sorta di codice di branco».

Secondo Matteo Mandis (Universitat Autònoma de Barcelona) nel saggio intitolato *La revisione di traduzioni letterarie: un contrappeso necessario*, una traduzione non può considerarsi terminata senza prima un lavoro di verifica, perfezionamento e/o correzione che interessi tutte le sue componenti, dagli aspetti linguistico-stilistici alla fedeltà al testo originale. L'attività corrispondente a suddetta esigenza – la revisione – ha lo scopo di garantire la qualità di una traduzione ma, a dispetto della sua importanza, non gode di un'adeguata attenzione nella pratica. Nel contributo, Mandis analizza la revisione nel tentativo di proporre una nuova schematizzazione in relazione al suo rapporto con l'attività di traduzione: nel loro procedere l'una segue un percorso inverso rispetto all'altra e gli interventi di revisione sono sempre subordinati alle scelte traduttive già adottate. Il saggio procede così alla scomposizione della traduzione in tre 'atti' – interpretazione, scrittura e ricerca di equivalenza – accomunati dal costante bisogno di essere confermati e convalidati da altrettanti interventi di revisione, la quale a sua volta si caratterizza come triplice atto di autorità, lettura e confronto tra i due testi. L'obiettivo è quello di sviluppare l'idea della revisione come parte integrante di tutto il processo traduttivo attraverso una prospettiva che ne sottolinei il carattere antitetico e la funzione di contrappeso alla soggettività.

I capitoli che compongono la seconda sezione del libro – *Traduzione e cultura* – approfondiscono il tema della traduzione attraverso la cultura e la storia e in un asse geografico che vincola Cuba e Italia.

In *El equilibrio: clave para entender traducciones cubanas*, dopo una riflessione sulla storia della traduzione a Cuba con particolare riferimento ai testi classici a partire dal XVII secolo, Mariana Fernández Campos (Universidad de La Habana) evidenzia come sia stato l'equilibrio tra le diverse tendenze traduttive a orientare le strategie implicite alle versioni cubane: «Si pensamos que los africanos venían de etnias diferentes y que los españoles, por su parte, son una mezcla cultural de muchas etnias más, entendemos que la mezcla cultural cubana y la confluencia intercontinental obligaron a buscar a los criollos un equilibrio entre las influencias recibidas». Il saggio evidenzia come tali strategie fossero eco di influenze continentali già consolidate, con un carattere conservatore, più fedele e vincolato alla comprensione che al puro valore estetico. Secondo Fernández Campos, le radici della traduzione a Cuba vanno dunque cercate proprio nei traduttori dalle lingue su cui si formarono intere generazioni di intellettuali – il greco antico e il latino – e a dimostrazione servono da esempio due illustri traduttori di poesia: il poeta e drammaturgo Joaquín Lorenzo Luaces (L'Avana, 1826-1867) e Laura Mestre Hevi (L'Avana, 1867-1944) conoscitrice oltre che delle lingue classiche, anche del francese e dell'inglese.

Rossana Podda (Università degli Studi di Cagliari) in *Lingua, cultura e traduzione: una finestra sulla narrativa cubana* evidenzia il rapporto di profonda interdipendenza e mutua influenza di suddetti ambiti di studio. Sebbene la lingua sia subordinata alla società a cui appartiene, essa è allo stesso tempo in grado di influenzare la percezione della realtà della comunità che ne fa uso: «il forte legame tra lingua e cultura» sostiene l'autrice del saggio «è particolarmente evidente nella letteratura caraibica, che si contraddistingue per il suo marcato multiculturalismo e plurilinguismo». Ogni cultura segmenta, analizza e organizza il mondo in maniera diversa per mezzo della lingua ed è di queste dinamiche che un traduttore deve tenere conto quando si appresta a tradurre un'opera: il suo lavoro non si riduce alla traduzione di un testo ma si riferisce a un'intera cultura. Secondo Podda, questi aspetti risultano particolarmente rilevanti nell'approccio con la traduzione della narrativa cubana, proprio perché caratterizzata da un retaggio etnico importante che si riflette nel linguaggio e che contribuisce all'affermazione di un'identità nazionale.

Il testo di Zaida Capote Cruz (Instituto de Literatura y Lingüística 'José Antonio Portuondo Valdor'), *Dulce María Loynaz traduce a Matilde Serao*, è incentrato sul rapporto tra Dulce María Loynaz e Matilde Serao, il cui romanzo *Ella non risponde* venne tradotto dalla scrittrice cubana vincitrice nel 1992 del Premio Cervantes: «Solía contar Aldo Martínez Malo, amigo y confidente de la escritora cubana» spiega l'autrice del saggio «cómo fue Dulce María Loynaz quien le habló de su traducción, durante aquel viaje familiar a Italia». A partire dunque dal ritrovamento, negli archivi di Loynaz, della versione spagnola del romanzo di Serao, Capote

Cruz stabilisce una serie di connessioni tra quest'ultimo e *Jardín*, il romanzo lirico in termini di trama e stile dell'autrice cubana: «El hallazgo de la traducción de Loynaz trajo consigo nuevas sospechas acerca de las fechas declaradas por la autora como las de la redacción de *Jardín*, pues parecía haber ciertas coincidencias entre la trama de la novela italiana y el fragmento de *Jardín*».

Ediciones Vigía ha pubblicato a Cuba la traduzione del romanzo di Serao nel 2013 e questo testo, come dichiara l'autrice, è una versione del prologo a quella edizione.

Il contributo di Mayerín Bello (Universidad de La Habana), *Golondrinas que hacen discretos veranos: antologías contemporáneas de cuentos italianos y cubanos* è organizzato in maniera speculare: nella prima parte vengono analizzate le antologie di racconti italiani che sono state tradotte e pubblicate a Cuba, mentre nella seconda sono sottoposte a esame le antologie di racconti cubani edite in Italia. L'autrice del saggio, pur rilevando uno squilibrio tra i due insiemi (solo quattro antologie nel primo caso, contro dodici nel secondo) individua in entrambi una serie di costanti stilistiche e tematiche che delineano – in modo frammentario e allusivo – un'immagine delle società italiane e cubane nella considerazione che «antologar y traducir resultan dos vías idóneas y estimulantes, por los retos que ambas actividades comportan, para propiciar el conocimiento recíproco de los interlocutores implicados [...]». In chiusura del testo, Bello recensisce due recenti antologie di racconti cubani pubblicate in Italia, riflettendo sia sulla gestazione delle opere nei workshop di traduzione che sulla loro funzione accademica.

La terza e ultima sezione del libro – *Lingua e divulgazione* – è composta da capitoli che si riferiscono a due precisi ambiti di interesse linguistico: la stampa cubana e, in rappresentanza peninsulare, il genere discorsivo ibrido delle recensioni digitali.

Il saggio intitolato *Divulgación del conocimiento especializado. El caso de las columnas sobre el idioma en la prensa en Cuba*, di Aurora M. Camacho Barreiro (Instituto de Literatura y Lingüística 'José Antonio Portuondo Valdor') propone una riflessione sulla divulgazione di informazioni specialistiche sulla lingua spagnola attraverso casi illustrativi tratti dalla stampa cubana. Le rubriche e le glosse prese in analisi si riferiscono a 'El español nuestro' e 'Dudas sobre el idioma español', rispettivamente pubblicate nelle versioni digitali dei quotidiani «Granma» e «Juventud Rebelde» durante il 2016. Secondo Camacho Barreiro si tratta di organi di stampa che «de alguna manera, asumen liderazgo y responsabilidad en la exposición, y en algún caso discusión, en torno a temas de la lengua» e che assolvono una funzione di mediazione glottopolitica in assenza di una specifica politica linguistica o in caso di una debole rappresentazione da parte delle tradizionali istituzioni incaricate all'applicazione della normativa esistente o del suo aggiornamento.

Secondo il contributo di Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia) e Simona Maria Cocco (Università degli Studi di Cagliari) intitolato *La creazione discorsiva nelle recensioni digitali: scelte narrative e linguistiche di gastronomi spagnoli e italiani*, le recensioni digitali rappresentano un genere discorsivo ibrido, tipico del Turismo 2.0. Il cliente/utente plasma in un ambiente virtuale e collaborativo la propria esperienza, adattandola a stili espressivi più o meno prestabiliti e determinati dall'orizzonte di aspettative della comunità ricevente. L'analisi di un corpus di recensioni di ristoranti pubblicate su *Tripadvisor* da cibernauti spagnoli e italiani permette agli autori del saggio di caratterizzare il focus di interesse di ciascun gruppo linguistico. Con l'obiettivo di delineare il profilo del cliente/utente, Arroyo Hernández e Cocco realizzano un'analisi quantitativa – che prende in considerazione il rapporto *type/token*, la densità lessicale, la distribuzione delle forme verbali e i campi semantici dei lemmi più ricorrenti per ciascuna categoria lessicale – e un'analisi qualitativa incentrata sul lessico utilizzato per descrivere l'esperienza vissuta.

Con il fine ultimo di propiziare una franca circolazione delle idee, questo volume collettaneo insegue tracce di affinità elettive in studi linguistici, traduttologici e letterari in ambito ispanico e in particolare su America Latina e Caraibi.

Maria Cristina Secci

Parte prima
Letteratura e traduzione

Lugares comunes (instrucciones de uso)¹

Jorge Fornet*

Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas

En principio resultaría fácil ponernos de acuerdo sobre algunos lugares comunes: que la nueva literatura latinoamericana se caracteriza por la dispersión y que no hay tendencias claramente dominantes; que el concepto mismo de Latinoamérica – y, por extensión, de una literatura que le fuera propia – es puesto en tela de juicio, y que incluso la idea de literaturas nacionales ya no resulta convincente; que el de la violencia es, sigue siendo, uno de los temas más reiterados a lo largo y ancho del continente; que los autores, como tales, difícilmente traspasan las fronteras que los separan del país vecino, a no ser que primero pasen por los mecanismos consagratorios de los premios y las editoriales españolas; que a los padres (o abuelos) del boom se les respeta, pero que nadie está dispuesto a seguirlos; que la palabra ‘compromiso’ y lo que ella implicaba recibió merecida sepultura hace ya muchos años; que los nuevos han renunciado a la novela total y optan por historias fragmentadas en que la anécdota suele diluirse; que con frecuencia sus historias se fugan a espacios exóticos y cosmopolitas... Podríamos seguir así, repitiendo clichés sobre los que es muy fácil coincidir; tanto, que no nos queda más remedio que desconfiar de ellos. Sin dejar de responder a una parte de la realidad, cada uno puede ser impugnado con ejemplos categóricos. Lo cierto es que probablemente desde los estertores del boom, la narrativa latinoamericana no había vuelto a recibir tal

¹ Este texto es una síntesis de ideas y fragmentos que he hecho circular a lo largo del tiempo, y sobre todo en un reciente libro: *Salvar el fuego. Notas sobre la nueva narrativa latinoamericana*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2016.

* Jorge Fornet (Cuba, 1963) dirige el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas y, junto con Roberto Fernández Retamar, la revista «Casa de las Américas» desde su número 258. Es miembro de número de la Academia Cubana de la Lengua y autor de una decena de libros centrados fundamentalmente en la nueva narrativa latinoamericana y en historia intelectual de la región.

atención, ni tantos autores habían emergido de forma más o menos simultánea para dar tan contundente sensación de movimiento.

Hay una suerte de consenso – al que no he tenido reparos en sumarme – en reconocer como integrantes del corpus englobado bajo la denominación «nuevos narradores latinoamericanos», a escritores nacidos a partir de 1960 y cuya producción literaria se iniciaría a finales de los años '80, pero se haría nutrida y visible en la década siguiente. O sea, la elección de las fechas forma parte de ese consenso que suele pasar por alto – y tal ocultamiento es en sí mismo elocuente – dos referentes históricos concretos. Elegir como puntos de referencia a 1960 y 1990 significa pasar por alto los años que les antecedieron, con toda la carga real y simbólica que ellos suponen: la revolución cubana y la caída del muro de Berlín. Si la primera fue una sacudida que cambió el rumbo de la historia del continente y supuso, para este, una nueva forma de entenderse a sí mismo (en lo que tuvo un papel significativo, como es natural, el ámbito de la cultura y particularmente de la literatura), la segunda resultó ser el final de una época. De una forma u otra, la manera en que había avanzado la historia latinoamericana a lo largo de treinta años (el sueño revolucionario, las guerrillas, la larga noche de las dictaduras, la recuperación democrática, por mencionar solo algunos de sus aspectos más reconocibles), se transformó radicalmente por efecto de un derrumbe producido a miles de kilómetros de distancia. Ante tantas perplejidades, no es raro que los jóvenes que entonces se iniciaban en la literatura trataran de entender y de narrar el mundo a partir de preguntas que cada vez parecían más ajenas a las que habían motivado a sus padres, y a percibir el universo desde una perspectiva totalmente distinta a la de ellos. Por eso no es raro que al hablar de esa nueva narrativa – la que a estas alturas, por cierto, forman ya dos generaciones – se pase por alto la obra (muchas veces excelente) que hoy mismo están produciendo sus predecesores inmediatos, aunque algunas de sus novelas calificarían entre las más notables y 'novedosas' de sus respectivos países, y aunque sepamos perfectamente que la edad, en literatura, tiene poco que ver con el año de nacimiento de quienes la escriben.

Hablar, por cierto, de literatura latinoamericana, me delata y pone en evidencia, sin necesidad de añadir más, desde dónde escribo. En un entorno en el que es frecuente escuchar que la literatura latinoamericana no existe, asumirla no solo como realmente existente – y considerar que eso es pertinente para poder entenderla –, implica una toma de posición. Pero si bien, como ya he dicho, los nuevos narradores insisten en distanciarse de los compromisos adquiridos por sus predecesores, e identifican lo latinoamericano con características que hubieran sorprendido a sus padres, lo cierto es que no renuncian a su pertenencia a una comunidad que tiene en la América Latina su centro de referencia. Es decir, intentan llenar de un nuevo contenido y dotar de un nuevo sentido lo latinoamericano, pero sin rechazar su existencia y su propia vinculación como escritores a dicha comunidad.

Las antologías continentales que han proliferado en el último cuarto de siglo, por ejemplo, aun cuando insistan en establecer distinciones y en levantar sospechas sobre la condición latinoamericana son, en sí mismas, un reconocimiento de su existencia. Cuando nos detenemos a observar cómo ha sido el proceso de aparición y consagración del grupo, nos damos cuenta de la importancia y persistencia de esa red y de las distintas formas en que se ha ido tejiendo. Lo cierto es que los más antologados y premiados de ellos han tenido el privilegio de hacerse visibles como un conjunto empeñado en una tarea común. A veces, de hecho, las posturas más radicales no son sino formas que utilizan los nuevos para irrumpir y posicionarse dentro del ámbito literario, fundar una mitología que los acompañe y suscitar lecturas en torno a esas posiciones y a sus propias obras. He ahí, pues, una paradoja que envuelve a muchos de nuestros autores: desconfían de la condición latinoamericana y de la pertenencia a una literatura más o menos común, pero lamentan la escasa circulación y distribución de sus obras en el continente, así como el hecho de padecer el aplastante hegemonismo editorial español; afirman su condición de ciudadanos, a lo sumo, de sus respectivos países, pero – los más exitosos de ellos – han tenido el privilegio de ser leídos una y otra vez como parte de un frente continental.

En las últimas décadas se ha producido no solo una irrupción masiva de nuevos autores, sino también una favorable acogida de ellos, un espacio propicio de reconocimiento. Tal irrupción parece estimulada por un fenómeno, más que estético, etario; se pregona la edad como si de una cualidad literaria se tratara; la juventud parece convertirse en un valor en sí mismo. Como es natural, hay una simplificación y hasta un interés comercial en este tipo de clasificaciones: se vende a los jóvenes como sinónimo de ‘novedad’. Distribuir méritos literarios en virtud de la edad es una forma de intentar diluir el interés por las generaciones precedentes, es decir, administrar la memoria de los lectores y crear en ellos la necesidad o la curiosidad por sus descendientes. Hay también, desde luego, una explicación histórica para esta renovación: el ya mencionado hecho de que nacieron literariamente cuando el mundo parecía haber llegado a lo que aquel apresurado analista denominó el «fin de la historia». Era natural, por tanto, que esa generación modificara el tema de los debates y preocupaciones que habían alentado a sus padres literarios. Pero, ya lo sabemos, ninguna literatura surge del vacío, y aunque con frecuencia se esfuerce por marcar distancia de sus predecesores, no puede evitar dialogar y polemizar con ellos, así sea para establecer distancias estéticas e ideológicas.

Al mismo tiempo, resulta en cierta medida un contrasentido que asumo, el hecho de estudiar las propuestas de los nuevos escritores centrándonos por lo general en algunas novelas y pasando por alto otros géneros y medios como la crónica (que, según arriesga Darío Jaramillo Agudelo, «es la prosa narrativa de más apa-

sionante lectura y mejor escrita hoy en día en Latinoamérica»²) y la novela gráfica (de la que existen algunos ejemplos sobresalientes), y prescindiendo también de la creación en el ciberespacio. Sin embargo, me parece productiva la paradoja de que el género ‘burgués’ por definición, cuyo deceso fuera anunciado hace décadas, continúe cautivando y sirviendo como medio de expresión a los más desafiantes creadores, dispuestos a matarlo todo (a sus padres y sus nacionalidades, para empezar) salvo a la novela misma.

Las nuevas generaciones han asistido a su propio nacimiento (no pocas veces promovidos por manifiestos, premios y antologías que venían a cumplir la función de esmerados fórceps), en un dilatado proceso que poco tiene que ver con el apremio con que se ‘consumió’, en muy pocos años, a los contemporáneos del boom. Así, a partir del propio 1989 hemos visto surgir sucesivamente etiquetas que tienen que ver más con la urgencia de nombrar o de autonombrarse, como modo de hallar un lugar dentro del vasto campo literario continental, que con un fenómeno literario propiamente dicho: grupo Shanghai, generación McOndo, Nueva Narrativa chilena, grupo Crack y Nueva Ola colombiana, para no hablar de engendros tales como «post-postboom», «junior boom» y «boomerang». Lo curioso es que la prisa por reconocer y bautizar grupos se diluiría pasados pocos años. No hay ya, como en los ‘90, grupos reconocibles, manifiestos que los distingan, antologías que los proyecten con la fuerza de sus antecesores. Todas esas formas de posicionarse y de establecer enemigos estéticos e ideológicos, imprescindibles desde finales de los ‘80 y durante al menos una década, no ha encontrado circunstancias propicias ni un terreno fértil en los últimos quince años; precisamente la distancia que media entre dos generaciones. En los autores de la segunda hornada es posible encontrar rasgos que los diferencian de sus antecesores inmediatos, pero lo cierto es que han avanzado sobre el camino abierto por ellos y han aprovechado ese cauce sin necesidad de re-posicionarse ni de inventarse nuevos adversarios.

La elección de ese corpus – insisto – entraña el riesgo de otorgar valor literario a la edad, rendirnos al encanto de lo nuevo por el hecho de serlo. Algo de eso preocupaba a Martín Caparrós al decir: «La modernidad inventó, entre tantas cosas, otra idea: la de la novedad, lo nuevo como bueno». Él desdeña esa creencia pues «los libros se desembarazan muy fácilmente de su pie de imprenta, y [...] es obviamente más ‘moderno’ el *Tristram Shandy* que casi todo lo que se ha publicado en este país en este siglo». Me interesa destacar algo que Caparrós llama una constancia o convicción; la de que, para que aparezca un movimiento, tiene que existir un aparato externo que sirva como aglutinador: «Los grupos o las tendencias literarias raramente aparecen a partir de coincidencias literarias; en general, son

² Darío Jaramillo Agudelo, *Antología de crónica latinoamericana actual*, Ciudad de México, Alfaguara, 2012, p. 11.

confluencias de otro origen – sociales, ideológicas – que terminan por encontrar, a veces con dificultad, otras muy a posteriori, sus coherencias literarias»³. En efecto, la literatura no es el principal aglutinador de los grupos y movimientos literarios aunque estos, con frecuencia, pretendan hacerlo creer.

Hace una década, en un artículo titulado *Los caníbales los prefieren jóvenes*, Ignacio Echevarría lamentaba el hecho de que, a diferencia de épocas pasadas, sea corriente que en la actualidad el crítico «se acuclille frente al joven retoño», debido al «ascendente que la juventud ha cobrado en estos tiempos». Aunque esta tentación viene de antaño, legitimada por la tradicional exaltación de lo nuevo, tal vez no sea casual que se potencie de modo significativo en una época en que el liberalismo económico y político provoca el endiosamiento del mercado, la especulación y el consumo. Para el mercado mismo estos jóvenes tendrían, además, un atributo adicional, pues al parecer estaban haciendo tabula rasa, distanciándose de las ideologías de sus padres y buscando en el propio mercado su lugar bajo el sol. En ese contexto – en que se valora más al agente literario que al escritor mismo – no es extraño que «la juventud se benefici[e] del trato preferente que le reporta su hegemonía social, su indiscutible protagonismo en el imaginario colectivo. Por lo que a la literatura toca», añade el crítico, «la juventud es un valor añadido al talento del escritor en ciernes, y un valor tan cotizado, que hasta puede fácilmente usurpar el lugar mismo del talento»⁴. A Echevarría le preocupa que hayamos llegado a un momento en que deba considerarse seriamente hasta qué punto la juventud se ha convertido en un estamento en el fondo conservador, sensible a las manipulaciones de la publicidad y de la propaganda⁵.

En una cuerda similar se mueve el beligerante librito *Literatura de izquierda*, donde Damián Tabarovsky se refiere a las capacidades, tanto del mercado como del mundo académico para fagocitar lo nuevo. En el capitalismo, considera, uno y otra «necesitan de la novedad para reciclarse ([...] en mero valor de cambio – en el mercado – o en simple valor de uso, en la academia)». No hay ninguna contradicción, de hecho, entre el conservadurismo en materia estética y política y la fascinación por lo novedoso; escribir a favor del mantenimiento del orden y del consenso, no excluye – según él – el gusto por lo nuevo, pero entendiéndolo siempre solo como «lo último, lo más reciente, el recién llegado» o, para ponerlo en términos precisos, «la nueva literatura argentina»⁶.

³ Martín Caparrós, *Nuevos avances y retrocesos en la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril*, «Babel», n° 10 (1989), p. 43.

⁴ Ignacio Echevarría, *Desvíos. Un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2007, p. 225.

⁵ Ivi, p. 227.

⁶ Damián Tabarovsky, *Literatura de izquierda*, Ciudad de México, Tumbona, 2011, p. 13.

Hablar de dos generaciones distintas dentro de este corpus no es solo una precisión cronológica y ni siquiera estética, es también una cuestión, digámoslo así, política. Los más recientes autores llegaron a la escena literaria cuando el sitio denominado «nueva narrativa latinoamericana» ya estaba ocupado, y con pocos visos de que quienes usufructuaban tal etiqueta parecieran dispuestos a cederla. Podría decirse, no sin razón, que la historia de la literatura está llena de ese tipo de conflictos. Lo complicado, en este caso, es que las propuestas de los más nuevos – quienes al mismo tiempo se benefician del interés despertado en editores, críticos y lectores por sus hermanos mayores – no logran diferenciarse de ellos con claridad. Hay, sin embargo, atisbos de un cambio de paradigma que, de paso, irá modificando también la escritura y preocupaciones de los predecesores inmediatos. Basta leer, por ejemplo, las propuestas de una antología como *El futuro no es nuestro*, de Diego Trelles Paz, para entender lo que estoy diciendo. Dedicada a autores nacidos entre 1970 y 1980 se propone, desde el prólogo, diferenciarse de la promoción inmediatamente anterior, aquella que copó los espacios de las antologías y encuentros que le dieron la fisonomía que le reconocemos. Trelles Paz entiende que antologías como *McOndo*, *Líneas aéreas* y *Se habla español* dieron forma a una generación de escritores latinoamericanos que, con una mirada propia, «consiguió escribir y describir un mundo literario ya alejado de las fronteras limitantes de lo nacional, y cuyo acercamiento fructífero hacia otros soportes y géneros artísticos abrió el espectro de la ficción para todos los que, atentos y expectantes, veníamos detrás»⁷.

Es posible, en efecto, rastrear diferencias entre unos y otros, pero los de la nueva hornada se sienten (y son) deudores de sus hermanos mayores. De hecho, Trelles Paz repite más o menos palabras conocidas al decir que quieren que los lean «sin los incentivos ni condicionamientos extraliterarios impuestos por los intereses del mercado que estigmatizan y simplifican nuestras propias diferencias» y sin que «pongan sobre nuestros hombros ese pasado literario estupendo y, sin duda, formativo, de los escritores del Boom, nuestros queridísimos monstruos del aprendizaje»⁸.

No deja de resultar irónico que el punto de referencia de la narrativa latinoamericana, a medio siglo de distancia, siga siendo el boom. Gracias a un incruento parricidio, perceptible en sus declaraciones y manifiestos, los nuevos narradores veneran a los grandes del boom aunque se desmarquen de ellos; los admiran con fervor, si bien ninguno cree que un escritor latinoamericano deba parecerse a tan ilustres antecesores. Basta leer el modo en que se expresa Edmundo Paz Soldán en

⁷ Diego Trelles Paz, *El futuro no es nuestro*, Santiago de Chile, Uqbar, 2010, p. 15.

⁸ Ivi, p. 21.

uno de esos congresos de nuevos narradores (Madrid, 2001) en los que, se supone, sus protagonistas llegan con un cuchillo entre los dientes:

Nosotros somos profundos, declarados y agradecidos deudores de Jorge Luis Borges o Mario Vargas Llosa, y tenemos por ahí un cariño especial por Cervantes o Quevedo. Son nuestros clásicos [...]. Nos conocemos de memoria todos los trucos de Gabriel García Márquez y hemos caído en ellos de la mejor manera, con ingenuidad y maravilla.

De inmediato, casi como disculpa, advierte que, como parte de los flujos y reflujos, a su generación le ha tocado dar la espalda a un modo de narrar «que de tan mágico ha terminado por saturarnos y por exotizar a un continente». Pero gracias a esa misma historia pendular, dice estar seguro de que

ahora mismo hay en algún país latinoamericano un niño, un adolescente, que acaba de leer *Cien años de soledad* y, todavía preso del influjo, garabatea unas líneas en un cuaderno, las de su primer cuento, y va preparando la insurrección a la insurrección, el paciente regreso de García Márquez⁹.

Ni siquiera a la hora de romper amarras, al momento de impugnar el modelo Macondo, es fácil deshacerse del paradigma garciamarquiano.

Hay una explicación para el respeto que esos (entonces) jóvenes profesan por aquellos predecesores, y que tiene que ver, digámoslo así, con el grado de consanguinidad entre ellos. Los grandes del boom no serían sus padres sino sus abuelos, lo que supone una leve distorsión de la teoría genésica de Tiniánov según la cual la literatura no evoluciona de padres a hijos, sino de tíos a sobrinos. El saludable parricidio practicado por estos nietos del boom, sin embargo, ha barrido con todo lo que cabe bajo el generoso paraguas de posboom (raramente se les escucha reivindicar, pongamos por caso, a Arenas, Bryce Echenique, Puig, Luis Rafael Sánchez, Sarduy o Skármeta), lo que entraña una cuota no pequeña de injusticia, porque todos estos se empeñaron en marcar distancias de una visión estereotipada de la literatura latinoamericana y en proponer paradigmas distintos a los de sus descomunales antecesores. El primer libro de Piglia, por ejemplo, apareció el mismo año que *Cien años de soledad*, y su obra no cesó de crecer desde entonces por caminos ajenos a los que, por pereza, asociamos con el boom; *Lumpérica*, de Diamela Eltit, es contemporánea de *La casa de los espíritus*, y no puede ser más distinta de ella. El propio Roberto Bolaño contribuyó a la confusión al decir que el boom, como suele suceder en casi todo, fue al principio muy bueno, muy estimulante, pero su herencia da miedo: «¿Quiénes son los herederos oficiales de García Márquez? Pues

⁹ Edmundo Paz Soldán, *Entre la tradición y la innovación: globalismos locales y realidades virtuales en la nueva narrativa latinoamericana*, en *Desafíos de la ficción*, compilación y prólogo de Eduardo Bécerra, s.l., Universidad de Alicante, 2002, pp. 61-62.

Isabel Allende, Laura Restrepo, Luis Sepúlveda y algún otro. [...] ¿Y quiénes son los herederos oficiales de Fuentes? ¿Y de Vargas Llosa? En fin, corramos un tupido velo»¹⁰.

Los grupos literarios se consolidan – como se sabe – en esos campos de batalla que son las antologías y los congresos donde se establecen nombres, se validan poéticas, se revelan conflictos y se imponen determinados modos de leer. Fue a través de esos espacios de reconocimiento que los nuevos autores, además, encontraron una caja de resonancia. Para comprobarlo basta asomarse a los catálogos editoriales, los acercamientos críticos, los circuitos de promoción y las publicaciones académicas. Aunque no nos detengamos a describir el ‘estatuto simbólico’ de los momentos más notorios del proceso, conviene citar algunos de ellos. La aparición en 1996 de *McOndo*, editado por los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez (que incluye dieciocho autores de diez países), significó un punto de inflexión y de disputa en el reconocimiento a la nueva generación de escritores. *Las horas y las bordas* (1997, sesenta y tres autores de catorce países), fue un paso más ambicioso dado por un crítico de renombre como Julio Ortega, quien más de una década después, en 2009, publicaría *Nuevo cuento latinoamericano. Antología* (con treinta autores de diez países). El español Eduardo Becerra compiló en *Líneas aéreas* (1999) a setenta autores de veinte países; se trataba de una antología asociada con el Congreso de Nuevos Narradores Hispánicos que tuvo lugar en Madrid en mayo de 1999, auspiciado por la editorial Lengua de Trapo, Casa de América y la Dirección General del Libro de España, momento que algunos consideran el acta de bautismo de la nueva generación. Un segundo congreso en 2001 daría como fruto, ese mismo año, el volumen *Desafíos de la ficción* (siete autores de seis países). En el ínterin, Fuguet y Edmundo Paz Soldán publicarían *Se habla español. Voces latinas en USA* (2000), compilación de textos narrativos de treinta y seis autores de catorce países, relacionados todos con los Estados Unidos. En 2003, por otra parte, tuvo lugar el Congreso de Sevilla convocado por Seix Barral, para el cual fueron invitados once jóvenes autores de seis países bajo la tutela de Guillermo Cabrera Infante y Roberto Bolaño; una secuela de ese encuentro fue la aparición, al año siguiente, del libro *Palabra de América*. Podríamos cerrar este sucinto recorrido con la convocatoria del encuentro *Bogotá 39*, que en 2007 reunió a treinta y nueve autores de diecisiete países. La iniciativa, ingeniosa y provocadora, generó de inmediato una saludable reacción que estimuló el debate no solo sobre la selección propiamente dicha sino también sobre la nueva narrativa en sentido más amplio.

Lo cierto es que la fascinación por los congresos y encuentros de escritores es tal que ha llegado a convertirse en materia literaria. En 1985, al inaugurar en La

¹⁰ Roberto Bolaño, *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2006, p. 99.

Habana un encuentro de intelectuales, García Márquez se sorprendía ante el hecho de que se celebraran tantos, y sobre tan variados temas, que el año anterior, decía, se había celebrado en el castillo de Mouiden, en Ámsterdam, un congreso mundial de organizadores de congresos de poesía: «No es inverosímil: un intelectual complaciente podría nacer dentro de un congreso y seguir creciendo y madurándose en otros congresos sucesivos, sin más pausas que las necesarias para trasladarse del uno al otro, hasta morir de una buena vejez en su congreso final»¹¹. Una divertida novela de David Lodge, *El mundo es un pañuelo*, ironiza a costa de ese fenómeno. Y César Aira – quien sobrepasa cronológicamente a los autores de este corpus – no tuvo reparos en titular *El congreso de literatura* su novela sobre el tema.

Un año después de la aparición de *El congreso de literatura*, en 2000, Iván Thays publica la novela *La disciplina de la vanidad*, que narra el viaje a un encuentro de escritores de entre 18 y 30 años, organizado por el Centro de Escritores Jóvenes (CEJ) en la ficticia ciudad de Morillo, Málaga. En *Necrópolis*, Santiago Gamboa lleva a cotas más delirantes esta suerte de subgénero, al ubicar su historia en un Congreso Internacional de Biógrafos y de la Memoria (CIBM) que tiene lugar en Jerusalén. Ya Borges había puesto en boca de uno de los personajes de su cuento *El soborno* lo siguiente: «Usted y yo, mi querido amigo, sabemos que los congresos son tonterías, que ocasionan gastos inútiles, pero que pueden convenir a un curriculum»; lo que desconcierta a su interlocutor, un hombre «inteligente, pero [que] propendía a tomar en serio las cosas, incluso los congresos y el universo, que bien puede ser una broma cósmica».

Congresos y antologías proponen, como es natural, un inventario de nombres, eso que, en otro contexto, Umberto Eco denominara «el vértigo de las listas», y que ejemplificaba con el borgiano modelo de «La biblioteca de Babel». Intentando precisar los contornos del corpus, o destacar a los autores más relevantes, es posible encontrar – aparte de las listas que proveen encuentros y compilaciones – otras que van desde el rigor académico hasta el más festinado envión comercial. En ese espectro caben por igual los más de sesenta nuevos narradores que integran el número de la revista «Nuevo Texto Crítico», de la Universidad de Stanford, dedicado a «La narrativa del milenio» (número doble 41-42, de 2008), que los veintidós que ofrece la selección de «Granta» en 2010 (considerada por Jorge Volpi un burdo epílogo, pues para entonces ya ninguno de sus autores era ‘latinoamericano’)¹², que el inventario de setenta y nueve nombres que el propio Volpi ofrece ese mismo

¹¹ Gabriel García Márquez, *Discurso de inauguración*, «Casa de las Américas», n° 155-156 (1986), p. 16.

¹² Jorge Volpi, *Breve guía de la narrativa hispánica de América a principios del siglo XXI (en más de 100 aforismos, casi tuits)*, «El Boomeran(g)», 04-09-11, <<http://www.elboomeran.com/blog-post/12/11221/jorge-volpi/breve-guia-de-la-narrativa-hispanica-de-america-a-principios-del-siglo-xxi-en-mas-de-100-aforismos-casi-tuits>> (06-05-13).

año en *El insomnio de Bolívar*, que «Los 25 secretos mejor guardados de América Latina», propuestos por la Feria del Libro de Guadalajara en 2011. Otro listado ofrece, en la práctica, el volumen *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*, editado por Will H. Corral, Juan E. de Castro y Nicholas Birns, y publicado en 2013, que incluye a sesenta y ocho autores, la mayoría de ellos, casi cincuenta, nacidos después de 1959. A fin de cuentas, los listados son un mal necesario, orientan a la vez que confunden y distorsionan el corpus. Son útiles y hasta imprescindibles, pero al mismo tiempo son la antítesis de aquello que – citando a Valéry – proponía Borges al inicio de *La flor de Coleridge*: se debería poder hacer la historia de la literatura sin mencionar un solo escritor.

Es ya un lugar común que al hablar de lo ocurrido en los '90 debamos detenernos precisamente en uno de los puntos de referencia obligados de la nueva literatura: *McOndo*, preparada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez en 1996. El volumen (lo he recordado en otra ocasión y lo reitero) nace de una narración, un mito de origen que se genera en el *International Writer's Workshop* [sic] de la Universidad de Iowa. Fue allí, según el prólogo titulado *Presentación del país McOndo*, donde la flamante literatura latinoamericana cobró conciencia de serlo. No, ellos no eran lo que los editores estadounidenses esperaban; ellos eran «post-todo: post-moderno, post-yuppie, post-comunismo, post-baby boom, post capa de ozono. Aquí no hay realismo mágico,» aseguraban, «hay realismo virtual». Y para despejar posibles dudas dejaban claro que «el gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?)», cedía paso en sus obras «al tema de la identidad personal (¿quién soy?)»¹³.

Pese a todo lo que se le ha reprochado, el volumen tuvo un efecto beneficioso al intentar dar coherencia – en un momento de desconcierto y dispersión – a la literatura del continente al proponerse romper el desconocimiento mutuo, descubrir nuevos autores e, incluso, arriesgar una poética y una forma de ser latinoamericanos. Peca, sin embargo, de caricaturizar la visión de nuestra literatura. Lo que comenzó apenas como una ingeniosa 'boutade' – la distorsión del emblemático Macondo por el influjo de *McDonald's*, *Macintosh* y los condo(minio)s –, termina convirtiéndose para Fuguet y Gómez en un icono, en el espíritu de una época. Ya he dicho que las detenidas y reiteradas explicaciones intentando convencernos de que la literatura latinoamericana, y el continente mismo, van mucho más allá del realismo mágico, solo hacen pasar a primer plano preguntas tales como desde dónde y para quién se escribe, pues al lector o habitante latinoamericano tales disquisiciones le resultan innecesarias. De ahí que en su radical lectura de *McOndo*, Diana Palaversich discrepe de sus autores, quienes «más que como hijos rebeldes

¹³ Alberto Fuguet, Sergio Gómez, *McOndo*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996, p. 10.

y desencantados de García Márquez», asegura, «deben ser vistos como hijos obedientes del neoliberalismo y de una tradición literaria existencialista e intimista que desde hace décadas se viene escribiendo en el continente»¹⁴.

Un segundo hito no menos celebrado: coincidiendo con la salida de *McOndo*, y al otro extremo del continente, un grupo de jóvenes narradores mexicanos decidió presentar sus credenciales bajo la denominación de Crack, lo que los convertía – según Fuentes – en «la primera generación literaria que se da un nombre propio después del boom»¹⁵, si bien, valga recordarlo, el boom no se nombró a sí mismo. La lectura de su manifiesto y las respuestas que el *Crack* suscitó eran propios de las pugnas que se establecen dentro del campo literario por acceder a espacios de reconocimiento, y no habrían tenido mayor trascendencia fuera del ámbito nacional de no ser porque varios años después tanto Jorge Volpi como Ignacio Padilla obtendrían sendos premios: el Biblioteca Breve y el Primavera, concedidos a *En busca de Klingsor* y *Amphitryon*, respectivamente. Ambas, por cierto, se insertan en la tradición de las llamadas novelas totales, desarrollan universos ‘apátridas’ y ubican el presente de sus respectivas tramas en 1989, es decir, en un instante de inflexión de la historia universal. Lo cierto es que a partir de entonces el grupo y el manifiesto cobrarían una notoriedad retroactiva.

En un aforismo escrito muchos años después, Volpi sintetiza la labor que les correspondió cumplir: «Pertenezco a una generación cuyo mayor mérito consistió en tratar de normalizar a ‘América Latina’. Aunque otros lo pensaron antes, McOndo y el Crack pusieron sobre la mesa la quiebra del realismo mágico»¹⁶. Pero, ¿qué quiere decir – y permítanme alterar el énfasis – ‘normalizar’ a América Latina? Habrá que concederle razón a Volpi porque si algo han hecho los escritores del continente (incluso como parte de sus búsquedas estéticas) ha sido poner en evidencia su condición a-normal, tratar de desnaturalizar su mundo, de entender conflictos y procesos históricos. El realismo mágico, en la práctica, no fue sino una de las formas en que ello se realizó. Y solo cuando el propio realismo mágico se ‘normalizó’, otros, mucho antes que McOndo y el Crack, por cierto, se dieron a la tarea de tender su cadáver sobre la mesa.

Puede parecer, no sin razón, que tanto McOndo como el Crack fueron puro juego, formas de coquetear con el mercado y de adquirir visibilidad a las que ni siquiera sus creadores tomaban en serio, pero lo cierto es que tuvieron éxito en el empeño de mostrarse y de intentar sostener un nuevo discurso. Ambos construyeron un enemigo a la altura de sus ambiciones: el realismo mágico. Y lo hicieron,

¹⁴ Diana Palaversich, *Rebeldes sin causa. Realismo mágico vs. realismo virtual*, «Hispanamérica», n° 86 (2000), p. 70.

¹⁵ Carlos Fuentes, *La gran novela latinoamericana*, Ciudad de México, Alfaguara, 2011, p. 360.

¹⁶ Volpi, *Breve guía*.

en buena medida, sobre la base de un malentendido. Primero, porque se apresuraron a reivindicar la herencia del boom y la figura de García Márquez, y segundo, porque la mejor literatura latinoamericana se había desprendido del realismo mágico (en el hipotético caso de que alguna vez se hubiera plegado a él) desde hacía más de un cuarto de siglo. Sin embargo, que los nuevos narradores definieran ese contrincante era un gesto comprensible y necesario, y desde Homero sabemos que todo gran héroe necesita un gran adversario. Eres admirable si tienes que pelear contra Héctor o contra Aquiles, pero en la práctica los jóvenes narradores de McOndo y el Crack estaban desafiando el realismo mágico... de Isabel Allende.

Si uno llegara a creer que la renovación de nuestra literatura vino de la mano de McOndo o del Crack; si pensara que esos gestos pretendidamente parricidas, más cercanos al ímpetu neoliberal de mediados de la década del '90 que a propuestas de transformación profundas, significaron un verdadero punto de inflexión, se engañaría. Tuvieron la virtud – hay que reconocerlo – de llamar la atención sobre un grupo de jóvenes narradores que se proponían a sí mismos como protagonistas de un cambio, y por un tiempo parecieron jalonar nuestra literatura.

Un antecedente notable de las posiciones y propuestas tanto de McOndo como del Crack – y, sin embargo, poco citado fuera de Argentina – fue el ya citado artículo de Martín Caparrós titulado *Nuevos avances y retrocesos en la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril*, leído en un seminario sobre «Novela argentina y española en los '80» y publicado en la revista «Babel» en 1989. El tono y el espacio de publicación propició que fuera leído como una suerte de manifiesto del autodenominado grupo Shanghai (del que Caparrós diría tiempo después que fue «un mito innecesario, un pequeño fenómeno mediático»), nucleado en torno a «Babel» e integrado, entre otros, por Sergio Chejfec, Luis Chitarroni, Daniel Guebel, Alan Pauls, Matilde Sánchez y su propio autor («los dandys de izquierda» se les llamaría). Mucho más beligerante que sus sucesores, Caparrós llega a ser despiadado con lo que llama la generación del '60. Tres años después, el chileno Jaime Collyer publicó en la revista «Apsi» una columna titulada *Casus belli: todo el poder para nosotros*, en el que dejaba claro que la llamada Nueva Narrativa chilena acababa de irrumpir en escena para no abandonarla: «ahora los maestros somos nosotros», clamaba. «Nos criamos a patadas, algunos de nosotros a culatazos, bajo la indiferencia generalizada», advertía Collyer, «pero somos generosos. No habrá más revanchas que la estrictamente literaria». Adelantándose a lo que repetirían los ya inminentes McOndo y Crack, reconocía que los miembros de su generación eran «cosmopolitas y universales, internacionalistas, hasta la médula» y reproducirían a su modo, «en nuestro agitado fin de siglo, el auge de las décadas pasadas. El boom de la literatura hispanoamericana ha muerto, ¡que viva el boom!» Menciona casi una treintena de nombres como parte de quienes configuran «nuestras divisiones». Y añade, beligerante: «Pelemos a cara descubierta y vamos a la toma de poder, como aconsejaba papá Sartre». A los

maestros de las generaciones precedentes «vamos a desalojarlos de la escena literaria a parrafadas y/o patadas, según sea el caso. Luego puede que les rindamos algún homenaje, como a los buenos boxeadores [...] que saben retirarse a tiempo»¹⁷. Varias semanas más tarde, ante la previsible respuesta (confiesa, no sin sorna, la íntima satisfacción que le produjo la réplica de Jorge Edwards), y el hecho de que su texto adquiriera «un improvisado carácter de manifiesto generacional», publicó otro de tono más moderado: *El guante sobre la mesa*. Ahora habla de la renuncia de su generación – con excepciones – «a los parámetros del realismo mágico y a la pretensión abrumadora de escribir la “novela total”». Su estrategia narrativa, anota, «desecha voluntariamente la ruptura sintáctica, las enumeraciones caóticas y otros alardes experimentales, para refugiarnos en cierta economía de medios y la narración lineal, minimalista, neutral»¹⁸. El camino estaba despejado para la aparición de *McOndo*.

Sería muy simplista dar por hecho que al renunciar a las antiguas formas de compromiso los nuevos escritores rechazan ‘todo’ compromiso. Sería sorprendente, además, que en un continente que en el lapso de muy pocos años hizo trizas el sueño neoliberal, los escritores permanecieran ajenos a cualquier ‘contaminación’ con la realidad. Lo que ocurre es que esa realidad suele expresarse, como resulta habitual en la literatura, de modo tangencial. Los conflictos y las preocupaciones que marcan a muchos autores brotan indirectamente pero están ahí. No habían pasado diez años de la irrupción de McOndo y del Crack, cuando algunos de sus pilares comenzaron a resquebrajarse. Precisamente en el encuentro de 2004 en Sevilla, Jorge Franco afirmaba que la apatía de su generación no dejaba de ser preocupante cuando en la actualidad habían resurgido «tendencias amenazantes, ‘ismos’ letales». Reconocía que aquella apatía se debía a que en la esfera ideológica reinaba la desconfianza y la frustración luego del fracaso de las ideologías anteriores, pues «no hay religión, ni política, ni ideología que merezcan siquiera un renglón en nuestras páginas, como no sea para decir que la religión, la política y las ideologías nos han decepcionado, que son ellas mismas las causas del desencanto»¹⁹.

Al hablar, en el mismo encuentro, sobre «McOndo y el Crack; dos experiencias grupales», Ignacio Padilla reconoce que se ha repetido hasta el cansancio que quienes nacieron en torno al turbulento 1968 son la generación del desencanto, del fracaso de las utopías, de la indiferencia, que quizá precisamente por esa razón, o porque a nadie le gusta ser definido en términos de incógnita o de ausencia, muchos de ellos crecieron haciendo de la literatura su única causa verdadera. Sin embargo, considera que «en los últimos años la corriente de la historia ha puesto en evidencia que una contienda literaria no basta para autorizar al espíritu creador,

¹⁷ Jaime Collyer, *Casus belli: todo el poder para nosotros*, «Apsi», n° 415 (febrero-marzo 1992), p. 40.

¹⁸ Id., *El guante sobre la mesa*, «Apsi», n° 419 (abril 1992), p. 18.

¹⁹ Roberto Bolaño et al., *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 45.

ni siquiera para legitimar lo que escribimos»²⁰. Por eso, reconoce, ahora tienen ante sí un desafío mucho más arduo que el de los intelectuales durante la Guerra Fría, quienes al menos heredaron una tarea que defender: denunciar las consecuencias atroces del derrumbamiento de las utopías, y sobre todo de generar ideas nuevas. Se pregunta entonces «cuánto puede durar un artista, no se diga una generación intelectual, sobre una ruta de indiferencia o exquisitez que acabará por separarnos de lo humano, aquello que a fin de cuentas justifica y alimenta el arte mismo», y «qué esperanza podemos darle a América Latina en su dolorosa transición democrática si insistimos en no involucrarnos en ella»²¹. Aunque Padilla dice no creer en la literatura comprometida sino, como suele decirse, en la buena y en la mala, teme que sus pasiones y terrores recientes hayan empezado a hacerle dudar de su propia capacidad para existir y escribir dignamente al margen de la realidad, pues le parece que «un mundo donde los artistas no piensan ni dicen lo que piensan de él corre el serio riesgo de ser también un mundo donde ni siquiera valdrá la pena que escriban»²². En otro texto aparecido también en 2004, *El Crack a través del espejo*, el mismo Padilla expresa que la literatura como refugio en el cual protegerse de la realidad es una variante que pronto encuentra sus límites (y termina imponiéndose a la propia literatura), de ahí que estos «invitados al escepticismo» descubrieran que «nadie puede subsistir en el desencanto absoluto», que «el flujo mismo de la historia en los últimos años ha comenzado a decirnos que, para llevar cualquier propuesta literaria hasta sus últimas consecuencias, no es posible existir sólo en el ámbito de la literatura»²³. Allí recuerda que los participantes de *McOndo* se dispersaron o renegaron de muchos de los planteamientos del prólogo, que los narradores colombianos emprendieron «una campaña de reconocimiento del modelo marquetiano [sic] al tiempo que comienzan a abandonar los temas que en su momento les aglutinaron», y que el Crack «ha emprendido la ardua labor de desafanarse de una mitología mediática que los ha hecho aparecer como apóstatas de esa gran tradición latinoamericana y universalista a la que desde un principio quisieron vincularse»²⁴.

Han pasado más de diez años desde entonces, más de veinte desde que en el apacible concierto de la literatura de la época sonaran los pistoletazos, y – como dijera una célebre *nouvelle* de hace medio siglo – ya comenzaron «a engordar y a tener canas, barriguitas, cuerpos blandos, a usar anteojos para leer, a sentir males-tares después de comer y de beber y aparecían ya en sus pieles algunas pequitas, ciertas arruguitas».

Bibliografía

²⁰ Ivi, p. 145.

²¹ Ivi, pp. 146-147.

²² Ivi, p. 147.

²³ Ignacio Padilla, *Si hace crack es boom*, Barcelona, Urano, 2007, p. 37.

²⁴ Ivi, p. 39.

- Bolaño Roberto et al., *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, 2004.
- Bolaño Roberto, *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2006.
- Caparrós Martín, *Nuevos avances y retrocesos en la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril*, «Babel», n° 10 (1989), pp. 43-45.
- Collyer Jaime, *Casus belli: todo el poder para nosotros*, «Apsi», n° 415 (febrero-marzo 1992), p. 40.
- _____, *El guante sobre la mesa*, «Apsi», n° 419 (abril 1992), p. 18.
- Echevarría Ignacio, *Desvíos. Un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2007.
- Fuentes Carlos, *La gran novela latinoamericana*, Ciudad de México, Alfaguara, 2011.
- Fuguet Alberto, Gómez Sergio, *McOndo*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996.
- García Márquez Gabriel, *Discurso de inauguración*, «Casa de las Américas», n° 155-156 (1986), pp. 16-18.
- Jaramillo Agudelo Darío, *Antología de crónica latinoamericana actual*, Ciudad de México, Alfaguara, 2012.
- Padilla Ignacio, *Si hace crack es boom*, Barcelona, Urano, 2007.
- Palaversich Diana, *Rebeldes sin causa. Realismo mágico vs. realismo virtual*, «Hispanamérica», n° 86 (2000), pp. 55-70.
- Paz Soldán Edmundo, *Entre la tradición y la innovación: globalismos locales y realidades virtuales en la nueva narrativa latinoamericana*, en *Desafíos de la ficción*, compilación y prólogo de Becerra Eduardo, s.l., Universidad de Alicante, 2002, pp. 61-62.
- Tabarovsky Damián, *Literatura de izquierda*, Ciudad de México, Tumbona, 2011.
- Trelles Paz Diego, *El futuro no es nuestro*, Santiago de Chile, Uqbar, 2010.
- Volpi Jorge, *Breve guía de la narrativa hispánica de América a principios del siglo XXI (en más de 100 aforismos, casi tuits)*, «El Boomeran(g)», 04-09-11, <<http://www.elboomeran.com/blog-post/12/11221/jorge-volpi/breve-guia-de-la-narrativa-hispanica-de-america-a-principios-del-siglo-xxi-en-mas-de-100-aforismos-casi-tuits>> (06-05-13).

Dalla parola all'immagine: riflessioni sul genere del microracconto contemporaneo e la sua traduzione

Paola Moreddu*

Universidad de Málaga

Le tematiche attorno alla definizione del genere del microracconto sono state oggetto, fin dal sorgere dei primi studi negli anni '80, di molteplici indagini. Un movente di tale interesse si può individuare nel pluralismo formale del genere, che si manifesta come il frutto di una contaminazione artistica, attraverso l'assimilazione di peculiarità e suggestioni di diverse forme letterarie ed extraletterarie. David Lagmanovich attribuisce l'impiego di tale modalità narrativa a un impulso che risponde alla necessità di raccontare qualcosa nel più breve tempo possibile, con il fine ultimo di trasmettere il piacere letterario nella sua più intima essenza¹. Tale intenzione, alla radice dell'ampia diffusione del genere, si attribuisce a una tendenza estetica figlia dell'epoca postmoderna, improntata sulla creazione del 'nuovo' attraverso l'accostamento e la fusione di generi e linguaggi².

D'altra parte, la frenesia dei tempi odierni ha contribuito al fiorire di una nuova coscienza nel pubblico lettore, sempre meno incline all'introspezione e, conseguentemente, sempre più alla ricerca di evasione. È innegabile, inoltre, l'impatto che il dominio dei nuovi media esercita sulla diffusione e fruizione dei testi

* Paola Moreddu è attualmente iscritta al programma di Dottorato in *Lingüística, Literatura y Traducción* della Universidad de Málaga. Nel 2017, ha conseguito la Laurea Magistrale in Traduzione Specialistica dei Testi presso l'Università degli Studi di Cagliari e, nello stesso anno, è stata borsista Globus Tesi presso la Universidad de La Habana. I suoi interessi di ricerca vertono sui temi della traduzione letteraria, letteratura ispanoamericana contemporanea e realtà editoriali alternative. Collabora con gran vía edizioni, per cui ha tradotto dallo spagnolo racconti di Aida Bahr, Susana Haug Morales, Andrea Jeftanovic e Liliana Colanzi.

¹ David Lagmanovich, *El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones*, «Iberoamericana», vol. IX, n° 36 (2009), p. 87.

² David Roas, *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros, 2010, p. 31.

letterari: la permeabilità generica e la breve estensione rendono il microracconto facilmente adattabile anche al contesto del web in cui, scrive Valls, «sembra aver trovato il proprio habitat naturale»³.

È importante sottolineare che, pur possedendo la facoltà di integrarsi perfettamente nella cornice dei tempi odierni, il microracconto è in realtà un genere dalle origini remote, che affonda le proprie radici nella tradizione orale, nel folklore e nelle leggende: pertanto, come evidenzia Lagmanovich, è lecito affermare che la genesi della narrazione brevissima vada di pari passo con la genesi della letteratura stessa⁴. Tuttavia, è soltanto nei primi decenni del XX secolo che gli studiosi rilevano quelle che si considerano oggi le tendenze estetiche e concettuali alle radici dello sviluppo del microracconto: Francisca Noguerol-Jiménez individua in quest'epoca il fulcro di un cosciente rifiuto del concetto unitario del testo narrativo, una vera e propria forma di «disintegrazione testuale»⁵, che si sviluppa parallelamente a una crescente valorizzazione dell'ellissi e dell'intertestualità. Tale processo di ricostruzione origina un prodotto testuale che rinnega l'esistenza di strutture narrative prefissate e reclama la propria autonomia sul piano strutturale e ricettivo. Conseguenza rilevante della scelta di economizzare il testo letterario è la valorizzazione del ruolo del lettore, non più considerato semplice recettore, ma, al contrario, rivestito del ruolo di co-autore.

Alla luce di tale prospettiva, il lettore condivide con la voce narrante il desiderio di esprimersi, cooperando attivamente alla struttura interpretativa della narrazione. Come si evince dall'analisi di Noguerol, il testo narrativo derivante dalla suddetta 'disintegrazione', denota ibridismo e ambiguità formale, i quali determinano a loro volta l'insorgere delle più dibattute questioni sul genere. Il percorso di legittimazione del microracconto è difatti marcato da svariati tentativi di classificazione, che si riflettono, in primo luogo, sulle diverse denominazioni elaborate dagli studiosi per definirne l'identità, tra le quali si annoverano *microrrelato*, *minificción*, *cuento mínimo*, *cuento hiperbreve*, *microcuento*. In ognuna di queste denominazioni, è possibile individuare la presenza di due costanti, ovvero breve (o brevissima) estensione e narratività.

La preferenza per un certo appellativo presuppone un'attività di analisi su quelli che sono i tratti distintivi o le manifestazioni più frequenti dell'architettura interna del testo, così come un'indagine sull'insieme di significanti comu-

³ Fernando Valls, *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2010, p. 13.

⁴ David Lagmanovich, *El microrrelato, teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto, 2006, pp. 15-17.

⁵ Francisca Noguerol Jiménez, *La desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX*, «El Cuento en Red», n° 1 (2000), p. 38, <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=251> (20-10-18).

nemente attribuiti a tali manifestazioni. I più autorevoli studiosi non hanno di certo trascurato l'approfondimento di tali problematiche. Tuttavia, afferma Irene Andrés Suárez, in America Latina, si avverte una tendenza generalizzata a impiegare ognuna di queste denominazioni senza distinzioni particolari⁶. Gli studi di Lagmanovich rivelano alcuni esempi di questa tendenza: pur adottando con maggior frequenza il termine *microrrelato*, lo studioso non preferisce una particolare denominazione⁷, impiegando talvolta come sinonimi anche *microcuento* e *minificción*⁸. È interessante notare, inoltre, che la frequenza d'uso di un appellativo tende a rapportarsi a una precisa area geografica e, in particolare, all'area di provenienza degli studiosi che hanno apportato il maggiore contributo allo studio del genere: in Argentina, per esempio, è stata rilevata una maggiore frequenza del termine *microrrelato*, probabilmente per l'impatto degli studi di Lagmanovich; così come in Messico si rileva una maggiore frequenza di *minificción*, il che in parte è dovuto agli studi di Zavala. A Cuba, così come anche in Cile, in Colombia e in Venezuela, si registra invece una prevalenza del termine *microcuento* o *minicuento*⁹. Recenti studi pubblicati sul territorio italiano, evidenziano un'altrettanta eterogeneità di definizione, in cui si alternano gli appellativi 'microracconto', 'minifinzione' o 'microfinzione'¹⁰.

Le controversie relative alla definizione del genere denotano indubbiamente un dinamico e crescente interesse scientifico. A tal proposito, Leticia Bustamante Valbuena segnala l'esistenza di una vera e propria «confraternita» del microracconto – nella quale spiccano i nomi di Lauro Zavala, Javier Perucho, Fernando Valls, Irene Andres-Suárez, Francisca Noguerol-Jiménez, Laura Pollastri, Violeta Rojo – che, ogni due anni, si riunisce per organizzare importanti congressi internazionali in America Latina e in Spagna¹¹.

⁶ Irene Andrés Suárez, *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008, p. 16.

⁷ Lagmanovich, *El microrrelato*, p. 34.

⁸ Vedasi David Lagmanovich, *La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas*, «Espéculo. Revista de estudios literarios», n° 32 (2006) <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html>> (20-10-18), in cui l'autore adopera indistintamente i tre termini per riferirsi al medesimo concetto.

⁹ Andrés Suárez, *La era de la brevedad*, p. 16.

¹⁰ Alcuni esempi di pubblicazioni italiane: Giovanna Minardi, *Augusto Monterroso e la minifinzione ispano-americana*, Messina, Andrea Lippolis, 2008; Anna Boccuti, *Bagliori estremi: microfinzioni argentine contemporanee*, Salerno, Arcoiris, 2012; Christian Ghezzi, *Lettere da metropolitana: microracconti per chi va di fretta*, Milano, Unicopli, 2016.

¹¹ Leticia Bustamante Valbuena, *De cómo el microrrelato se ha convertido en un fenómeno cultural*, «Fabula», n° 33 (2012) <<https://publicaciones.unirioja.es/ej/fabula/pdf/fab33062.pdf>> (20-10-18).

Il contributo dei principali esponenti della comunità scientifica attiva sul tema de microracconto si manifesta inoltre attraverso le pubblicazioni. Tra le più importanti si ricorda la rivista colombiana «Ekuóreo» (1980-1992), diretta da Guillermo Bustamante Zamudio e Harold Kremer, la prima dedicata esclusivamente al microracconto; «El Cuento» (1939), diretta da Edmundo Valadés e promotrice del Concurso de cuento brevísimo, il più antico concorso letterario sul genere. Si ricorda inoltre l'importante contributo di riviste quali «El cuento en red» (2000), diretta da Lauro Zavala e «Microtextualidades», «Revista internacional de microrrelato y minificción», diretta da Laura Pollastri, che ospita i più interessanti e recenti contributi accademici sul tema. Il crescente interesse per il microracconto è testimoniato inoltre dalla nascita di case editrici e collane dedicate esclusivamente al genere, tra le quali si ricordano Páginas de Espuma, Thule, Menoscuarto, Ficticia e La Tinta del Silencio; dai numerosi concorsi letterari, che accolgono scrittori emergenti di varie provenienze e dalla grande quantità di antologie che raccolgono gli scritti di autori moderni e contemporanei. Alla luce di queste considerazioni, possiamo affermare che oggi, a distanza di vent'anni dal Primer Encuentro Internacional de Minificción di Città del Messico, ci troviamo di fronte a una delle più interessanti forme di espressione della letteratura contemporanea.

1. Concisione e narratività nella micronarrazione

Sul piano scientifico, si può rilevare un discreto consenso attorno alla categorizzazione del microracconto come testo narrativo che occupa lo spazio di una pagina o poco più¹². Diversi studiosi hanno tentato di esplorare i limiti della condensazione testuale e le variazioni che un maggiore o un minor grado di condensazione comporta sulla narratività del testo e la percezione del lettore. Attraverso una classificazione in corpora architettati su una scala di estensione che va dalle trenta alle otto parole, Lagmanovich individua una sostanziale variazione nella rapidità narrativa del microracconto, intesa, nel concetto calviniano¹³, come simultaneità nella successione degli eventi. Tali eventi, in un'ottica di economia narrativa, diventano «puntiformi, collegati da segmenti rettilinei, in un disegno a zigzag che corrisponde a un movimento senza sosta»¹⁴. In altre parole, l'economia narrativa non si basa sul taglio netto di una serie di eventi rilevanti, ma su una loro sintesi o, talvolta, un loro rimando implicito. Pertanto, in un tentativo di definire l'archi-

¹² Violeta Rojo, *Breve manual para reconocer minicuentos*, Caracas, Equinoccio, 1996, p. 8.

¹³ Lagmanovich, *El microrrelato*, p. 81.

¹⁴ Italo Calvino, *Lezioni americane: sei proposte per il nuovo millennio* Milano, Mondadori, 2012, p. 32. Lo scrittore definisce in questo modo l'economia narrativa, facendo riferimento alle opere dello scrittore francese Jules Amédée Barbey d'Aurevilly.

tettura interna del microracconto, si può affermare che il termine ‘concisione’¹⁵ sia da ritenersi più consono rispetto a ‘brevità’, in quanto essa non consiste «nell’usare meno parole, ma nel non usare parole in più»¹⁶. La concisione del microracconto si associa al concetto di leggerezza narrativa espresso da Italo Calvino, intesa non come «abbandono al caso», ma come espressione di precisione e determinazione¹⁷. Il richiamo a Calvino non è casuale, non solo per la predilezione dell’autore per i testi brevi e dall’alta connotazione visuale, ma in quanto i valori letterari esposti nelle sue *Lezioni Americane* costituiscono tutt’oggi le fondamenta di importanti studi sul microracconto¹⁸.

È interessante notare che questo genere di concisione o leggerezza implichi una serie di problematiche e difficoltà sul piano espressivo e strutturale, motivo per il quale i principali esponenti della comunità scientifica scelgono di collocare tale qualità in cima alle principali caratteristiche del microracconto. Ma qual è l’influsso che rapidità ed economia esercitano sulla narrazione? Può un testo di questo genere considerarsi narrativo? In un recente articolo pubblicato sulla rivista «Signa» dell’UNED, Jorge Gómez Vázquez, afferma:

el microrrelato o minificción [...] no se puede definir como un fenómeno de textualidad narrativa tal cual, ya que no todos los microrrelatos reflejan su secuencia narrativa en el texto, así como tampoco se puede concebir su narratividad prosística como pura, pues en abundantes casos, muy evidentes y consignados con microrrelatos, la narratividad conlleva hibridación de elementos más poéticos o especulativos¹⁹.

È pertanto attraverso la fusione di linguaggi che il microracconto realizza un proprio personale tipo di narrazione. Violeta Rojo, sulla scia delle teorie di Tomaševskij, parla di «narrazione incompleta» o microracconti apparentemente «privi di fabula»²⁰, nei quali alcuni «avvenimenti o motivi nei loro reciproci rapporti interni»²¹ risul-

¹⁵ Lagmanovich, *El microrrelato*, p. 40.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Calvino, *Lezioni americane*, p. 16.

¹⁸ Vedasi Lauro Zavala, *Seis propuestas para la minificción, un género del tercer milenio: brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad, virtualidad*, «El Cuento en Red», n° 1 (2000) <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=251> (20-10-18); oppure Lauro Zavala, *Elementos para una preceptiva de la minificción*, «Microtextualidades», n° 4 (2018) <<http://revistas.uspceu.com/index.php/microtextualidades/article/view/140/92>> (20-10-18).

¹⁹ José Gómez Vázquez, *En torno al estudio hispánico de la microficción contemporánea: objeciones a la consideración del microrrelato como texto narrativo*, «Signa», n° 27 (2018), p. 500.

²⁰ Rojo, *Breve manual*, p. 51.

²¹ Angelo Marchese, *L’officina del racconto, semiotica della narratività*, Milano, Mondadori, 2011, p. 9.

tano essere individuabili solo sul piano della percezione del testo. In tale prospettiva, la narrazione del microracconto si realizza su molteplici livelli, tanto sul piano dell'emissione quanto su quello della ricezione. Di livelli di narrazione parlò anche Julio Cortázar, considerato uno dei precursori del microracconto in America Latina²², nel suo saggio *Algunos aspectos del cuento* (1971)²³. L'autore distingue, all'interno dello spazio letterario²⁴, un tipo di narrazione orizzontale e una verticale, in cui la prima si compone di una tradizionale successione di eventi; la seconda si basa invece sulla messa in rilievo dell'essenziale, che consente un'amplificazione della tensione narrativa e favorisce la massima apertura interpretativa²⁵.

Nel caso del microracconto, la narrazione, come riportato in precedenza, risiede quasi totalmente in tutto ciò che si trova al di fuori dello spazio letterario. Indagando sull'aspetto formale, emergono dei meccanismi che consentono di ricreare una narrazione che oltrepassa la frontiera dello scritto. Una presenza costante nel microracconto è quella dell'ellissi, effetto retorico alla base di un occultamento narrativo. L'artificio ellittico genera un effetto di «massima accelerazione» nel momento in cui intere durate diegetiche vengono saltate o sorvolate istantaneamente²⁶. L'esempio più citato a riguardo, è il microracconto *El dinosaurio* di Augusto Monterroso, composto dall'unica enunciazione «cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí»²⁷. Come segnala Lagmanovich, l'uso dei tempi verbali e degli avverbi allude a una situazione antecedente, il cui effetto si protrae nel presente. Il piano temporale detiene pertanto una natura duplice, in cui le forme verbali *despertó* e *estaba* compongono i nuclei di una proposizione subordinata totalmente omessa²⁸. Il carico di ambiguità si intensifica con gli avverbi *todavía* e *allí*, i quali indicano che lo stato di permanenza del dinosauro appartiene a un momento passato. Al rimando deittico esercitato dagli avverbi, si affianca un'im-

²² Lagmanovich definisce *La continuidad de los parques* (contenuto nella raccolta *Final del juego*, 1956), il primo microracconto di Julio Cortázar. Il testo presenta infatti una complessa struttura interna, nella quale si rileva un riferimento intertestuale a D. H. Lawrence, una circolarità narrativa e un lessico essenziale, elementi che si accostano a un forte richiamo al ragionamento e alla partecipazione del lettore. Per un'analisi più accurata, vedasi Lagmanovich, *El microrrelato*, pp. 207-220.

²³ Julio Cortázar, *Algunos aspectos del cuento*, «Cuadernos hispanoamericanos», n° 255 (1971), pp. 403-416, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/algunos-aspectos-del-cuento/>> (25-10-2018).

²⁴ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955. Il filosofo francese introdusse il concetto di spazio letterario per definire una dimensione metaforica in cui si manifesta la scrittura.

²⁵ Cortázar, *Algunos aspectos*, p. 407.

²⁶ Marchese, *L'officina del racconto*, p. 146.

²⁷ Augusto Monterroso, *Obras completas y otros cuentos*, Ciudad de México, Era, 1990, p. 71.

²⁸ Lagmanovich, *El microrrelato*, p. 222.

pressione della presenza costante del dinosauro, enfatizzata in primo luogo dal titolo e, a seguire, dall'iterazione espressiva nel microracconto. Un altro aspetto interessante, messo in luce dallo studio di Lagmanovich, riguarda la totale assenza di sorpresa da parte del narratore, che potrebbe dare un indizio interpretativo sull'ambientazione in «un mondo in cui l'intrusione di questi esseri è abituale»²⁹. Come si può notare, il microracconto sviluppa un secondo livello di narrazione su un piano astratto, totalmente occulto e insito nella mente del lettore: tornando quindi a Vázquez, la sua struttura narrativa non è certo convenzionale, ma indubbiamente densa di suggestioni.

1.1 Riciclo e appropriazione

I racconti che si rivelano più efficaci sul piano letterario, sembrano essere quelli che assimilano e inglobano altri generi. Tale facoltà, analizzata da Violeta Rojo e definita come «struttura proteiforme»³⁰ o più recentemente da Lauro Zavala come «principio di appropriazione»³¹, consiste nell'incorporare all'interno del microracconto elementi caratteristici di altre forme letterarie ed extraletterarie. Il principio di appropriazione può verificarsi sia a livello generico che a livello formale attraverso il «riciclo»³² di personaggi già conosciuti, comunemente introdotti da un titolo con funzione referenziale, che consente di condensare una descrizione in un'unica parola. Tale meccanismo, secondo Lagmanovich, si può individuare nel seguente esempio tratto da *El viejo y el mar* di Juan Armando Epple: «Lo desgastan los años y lo mantiene a flote el sueño de su oficio»³³. In questo caso, il titolo ha la funzione fondamentale di fornire una chiave interpretativa del testo. Al tempo stesso, l'identificazione di tale chiave interpretativa viene affidata a un lettore complice, che condivide con l'autore una competenza letteraria sull'opera di riferimento. L'autore ha, in questo modo, inserito nel microracconto un personaggio ed evitato una descrizione, affidandola interamente all'opera di cui è protagonista attraverso un riferimento intertestuale.

Un esempio di appropriazione generica si può invece trovare nel microracconto *Aviso* di María Méndez citato da Zavala: «Se solicita espejo mentiroso»³⁴. Come si può notare, l'attenzione del lettore viene focalizzata a partire dal titolo, *Aviso*, il quale suscita un'aspettativa basata su un preconconcetto rispetto al genere a cui si fa riferimento. Simulando il meccanismo di un'inserzione, il microracconto persuade

²⁹ Ivi, p. 224.

³⁰ Rojo, *Breve manual*, p. 8.

³¹ Zavala, *Elementos*, p. 122.

³² *Ibid.*

³³ Lagmanovich, *El microrrelato*, p. 71.

³⁴ *Ibid.*

alla lettura, culminando infine nell'ironia e nell'assurdo. Il paradosso e il senso di incompletezza che scaturiscono dalla lettura producono in tal modo il cosiddetto effetto *knock-out*, che Cortázar annoverava tra le fondamenta della narrazione breve³⁵.

L'appropriazione di altri generi si manifesta talvolta in maniera paradossale. Ciò avviene ad esempio nel microracconto di Andrés Neuman, intitolato *Novela de Terror*, strutturato, come i precedenti esempi, su un unico enunciato: «Me desesperé recién afeitado»³⁶. La scelta di definire il testo con il termine *novela* amplifica il grado di tensione del microracconto di Neuman. Il 'romanzo' a cui si allude è costituito infatti dalla pluralità di enigmi dalle possibili soluzioni suscitati nella mente del lettore. Dall'altro lato, si anticipano il terrore e l'inquietudine che dominano la trama e che raggiungono il massimo impatto grazie all'ellissi.

Un tratto comune a entrambi i microracconti, messo in evidenza anche ne *El dinosaurio* di Monterroso, è l'uso estensivo e funzionale dei pronomi impersonali e del passato remoto. Tali parti del discorso contribuiscono alla creazione di uno spazio occulto, implicito, abitato da possibili personaggi e scenario di potenziali intrighi. Si può dunque affermare che, attraverso la contaminazione formale, il microracconto ambisca al raggiungimento di un massimo grado di efficacia narrativa³⁷.

1.2 La lettura frammentaria

Secondo quanto asserito da Zavala, il microracconto induce a riconsiderare non solo le modalità di scrittura, ma anche le modalità di lettura³⁸, posto che la condizione di frammentarietà non risiede solo nell'atto di creazione del testo, ma anche e soprattutto nell'atto di elaborazione dello stesso³⁹. Il concetto di frammentarietà concerne

³⁵ Nel già citato *Algunos aspectos del cuento*, Cortázar assimila l'incisione della narrazione breve, che si relaziona alla capacità di catturare e tener viva l'attenzione del lettore fin dal principio, al momento in cui, nella boxe, il pugile atterra l'avversario, il quale non riesce a rialzarsi entro il tempo prefissato per concludere l'incontro.

³⁶ Andrés Neuman, *Alumbramiento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, p. 111.

³⁷ Concetto espresso dall'autore statunitense Edgar Allan Poe come risultato di una combinazione armonica di elementi formali, concisione e attenzione all'aspetto percettivo del testo. Lauro Zavala raccoglie questa e altre prospettive teoriche alle basi della struttura contemporanea del microracconto nel suo *Teorías del cuento*, I: *Teorías de los cuentistas*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

³⁸ Lauro Zavala, *Fragments, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve*, «Revista de literatura», vol. 66, n° 131 (2004), p. 7 <<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/138>> (25-10-18).

³⁹ Id., *Seis problemas para la minificación, un género del tercer milenio: brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad, virtualidad*, «El Cuento en Red», n° 1 (2000) <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=251> (25-10-18).

in modo sostanziale la percezione dell'opera narrativa come parte o segmento di qualcos'altro. Realizzata tale circostanza, il lettore diviene parte attiva della narrazione: egli è difatti chiamato ad attingere alla propria esperienza personale, alla propria immaginazione e competenza per colmare i vuoti e i silenzi narrativi.

La sfera percettiva diviene dunque il luogo in cui gli assetti semantici occulti del testo trovano legittima espressione. In tal senso si genera, nel microracconto, una dinamica complessa, un'armonica coniugazione degli atti di scrittura e lettura. Di conseguenza è lecito affermare, seguendo Zavala, che il microracconto eriga le proprie fondamenta su una sorta di patto tacito tra autore e lettore⁴⁰, frutto della stessa complicità illustrata da Umberto Eco quando affermava:

Il testo è dunque un tessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire, e chi lo ha emesso prevedeva che essi fossero riempiti e li ha lasciati bianchi per due ragioni. Anzitutto perché un testo è un meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdotto dal destinatario, e solo in casi di estrema pignoleria, estrema preoccupazione didascalica o estrema repressività il testo si complica di ridondanze e specificazioni ulteriori – sino al limite in cui si violano le normali regole di conversazione. E in secondo luogo perché, via via che passa dalla funzione didascalica a quella estetica, un testo vuole lasciare al lettore l'iniziativa interpretativa, anche se di solito desidera essere interpretato con un margine sufficiente di univocità. Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare⁴¹.

Il funzionamento del testo è dunque dettato da un principio di cooperazione, che si manifesta, secondo Eco, attraverso un richiamo a porzioni di conoscenza presenti nella memoria chiamate *frames*. Rielaborando in chiave letteraria il concetto introdotto nel 1975 dallo studioso dell'intelligenza artificiale Marvin Minsky, Eco descrive un *frame* come un elemento che racchiude un insieme di informazioni che servono a «rappresentare una situazione stereotipa»⁴². Tali informazioni si legano alle aspettative relazionate con una particolare circostanza, per cui alcune riguardano ciò che ci si aspetta, mentre altre, spiega Eco, «riguardano quello che si deve fare se queste aspettative non sono confermate»⁴³. Si tratta pertanto di 'sceneggiature' interiorizzate con l'esperienza, che ci consentono di produrre atti cognitivi quali percezioni, azioni e inferenze. Da quanto esposto si evince che anche l'atto di lettura di un testo, presupponga il ricorso a determinati *frames* e quindi che, come segnala Eco, «nessun testo vien letto indipendentemente dall'esperienza che il lettore ha di altri testi»⁴⁴. L'addentrarsi nell'opera di disambiguazione di una narrazione ellittica,

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 2011, p. 41.

⁴² *Ivi*, p. 62.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

impone un ricorso a sceneggiature comuni e sceneggiature intertestuali⁴⁵, ovvero porzioni di esperienza e competenze culturali, artistiche e letterarie.

L'efficacia narrativa si misura non solo attraverso lo sviluppo della fabula nello scritto, ma nella maniera in cui le molteplici strutture semantiche della fabula si trasmettono al lettore, che ricostruisce il testo e ne tesse ulteriori e possibili trame.

2. Istantanee in prosa: microracconto e immagine

Le prospettive teoriche, applicate ad alcuni esempi di microracconto, testimoniano il grado di complessità semiotica e strutturale del genere. Come approfondito in precedenza, il microracconto afferma la propria identità generica attraverso la sua capacità di accorpare e integrare altri generi e il suo carattere narrativo, analizzato nelle ricerche di Vázquez, è influenzato non solo dalla concisione ma anche da eventuali interazioni con altri formati⁴⁶. L'inclinazione a coniugare diversi formati per creare una narrazione livellata riflette il carattere sperimentale e ludico del microracconto. Vázquez attribuisce questo fenomeno al risultato dell'eredità artistica delle avanguardie del Novecento e all'affiliazione con la sperimentazione testuale indotta dalle forme di poesia alternative, come il calligramma e la poesia visuale⁴⁷. L'interagire dello scritto con il codice visuale dell'illustrazione genera un potenziamento nell'espressività narrativa. La compresenza dei due codici favorisce, in tal senso, lo sviluppo di un'opera artistico-letteraria, la cui duplicità referenziale è prodotto della confluenza di più linguaggi.

Considerando il concetto di immagine da una prospettiva più ampia, Graciela Tomassini osserva come nel microracconto il ricorso ad artifici retorici, quali ecfrasi e ipotiposi, generi la suggestiva creazione di immagini testuali, il che permette di potenziare gli effetti della descrizione⁴⁸. L'ecfrasi è comunemente associata alla descrizione di opere d'arte, mentre l'ipotiposi si associa a ogni genere di descrizione vivida e particolareggiata: ad ogni modo, evidenzia Tomassini, l'aspetto più rilevante delle due figure retoriche riguarda la facoltà di riprodurre nel lettore l'illusione del visuale⁴⁹.

Generalmente accolta è la tesi che individua, dagli albori del post-modernismo fino alla contemporaneità, una valorizzazione del campo visuale in ambito lette-

⁴⁵ Ivi, pp. 61-64.

⁴⁶ Gómez Vázquez, *En torno al estudio hispánico de la microficción*, p. 511.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Graciela Tomassini, *Naturalezas vivas: retórica de la descripción en la ficción brevísima*, «El Cuento en Red», n° 19 (2008), p. 6 <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=375> (27-10-18).

⁴⁹ Ivi, p. 8.

rario. Le teorie dei *visual studies*⁵⁰ profilano la frequente presenza di un rifiuto del logocentrismo in favore di una prospettiva integralista sul rapporto tra parola e immagine. Come afferma Michele Cometa, l'immagine e la parola sono «l'opaco e il trasparente»⁵¹ del tessuto testuale, che coesistono in un'unica entità e «si scambiano continuamente i ruoli»⁵². Tali prospettive non fanno che confermare quanto affermato da Gerard Genette, ovvero che «la situazione narrativa di un racconto di finzione non può mai ricondursi a una situazione di scrittura»⁵³. Potrebbe quindi ritenersi valida l'ipotesi secondo cui il microracconto, quale genere mescolato e ricolmo di immagini istantanee, sia genuino riflesso di tale tendenza. A tal proposito, Francisca Noguerol-Jiménez osserva che la presenza costante dell'immagine nel microracconto è determinata dalla sua composizione interna e dai suoi tratti caratteristici, analizzati in precedenza e individuabili attraverso l'unità di percezione⁵⁴, che consente l'elaborazione del testo narrativo in un solo sguardo⁵⁵. Il legame tra parola e immagine nel microracconto è pertanto indissolubile, essendo esso conseguenza ineludibile della natura stessa del genere.

2.1 Illustrazione e microracconto: *El dibujo de la escritura* di Jorge F. Hernández

L'autore messicano Jorge F. Hernández si avvale della potenzialità della rappresentazione visuale sia attraverso una polisemia dello scritto che origina proiezioni, sia attraverso l'abbinamento di brevissimi testi narrativi all'illustrazione. *El dibujo*

⁵⁰ I *visual studies* costituiscono un'interessante area di ricerca di carattere interdisciplinare, che verte sull'analisi delle rappresentazioni visuali come prodotti socialmente e culturalmente determinati. Nel concetto di *pictorial turn* introdotto da Thomas Mitchell, l'immagine e la parola si incontrano nel testo visivo, prodotto che si compone di diverse forme discorsive. In questo frangente, sia il concetto di testo che quello di immagine si intersecano per definire la propria identità solo attraverso l'atto interpretativo. Tra i più importanti esponenti dei *visual studies* si collocano il già citato Thomas Mitchell e, in Italia, Michele Cometa. Per approfondimenti, si segnala Michele Cometa, *Dizionario degli Studi Culturali*, a cura di Roberta Coglitore e Federica Mazzara, Roma, Meltemi, 2004, disponibile anche online al link <<http://www.studiculturali.it/dizionario/dizionario.html>> (20-10-18), e i volumi Michele Cometa, *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012; William John Thomas Mitchell, *Pictorial Turn: saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa, Milano, Raffaello Cortina, 2017.

⁵¹ Michele Cometa, *Parole che dipingono: letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2004, p. 19.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Marchese, *L'officina del racconto*, p. 168.

⁵⁴ Francisca Noguerol-Jiménez, *Minificción e imagen, cuando la descripción gana la partida*, in *La era de la brevedad, el microrrelato hispánico*, coordinado por Irene Andrés Suárez y Antonio Rivas, Palencia, Menoscuarto, 2008, p. 193.

⁵⁵ *Ibid.*

de la escritura, pubblicato nel 2016 da Alfaguara, è il risultato di una selezione di illustrazioni che l'autore custodiva nei suoi quaderni personali.

L'opera presenta un tipo di narrazione frammentaria, che si riduce a poche righe, in alcuni casi a poche parole. L'immagine fiorisce, così come il testo, sullo stesso terreno in cui si manifesta l'istanza narrativa, in un ambito in cui autore e lettore condividono uno scambio di «parole silenziose»⁵⁶. Il microracconto che segue illustra un chiaro esempio di come l'immagine, intessendo un dialogo con lo scritto, intensifichi la significazione testuale, arricchendo in maniera funzionale il quadro narrativo:



Fig. 1 - *Pasado un tiempo, recordó que sólo se escribe mejor andando y en silencio*⁵⁷

Sul piano diegetico si verifica quella che Felices definisce «nuclearizzazione»⁵⁸: il microracconto è incentrato su un'unica azione, il tempo della narrazione si condensa, amplificando in tal modo la potenza dell'ellissi. La narrazione sembra svilupparsi su un piano temporale successivo rispetto a quello in cui si verifica l'azione. Dal punto di vista strutturale, il fattore che genera l'esordio *in medias res* è l'uso dell'espressione «pasado un tiempo» e il ricorso al passato remoto «recordó», i quali generano il meccanismo funzionale analizzato in precedenza.

⁵⁶ Jorge F. Hernández, *Un montón de piedras*, Ciudad de México, Alfaguara, 2012, p. 16.

⁵⁷ Jorge F. Hernández, *El dibujo de la escritura*, Ciudad de México, Alfaguara, 2016, p. 33.

⁵⁸ Francisco Álamo Felices, *El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas*, «Signa», n° 19 (2010), p. 161.

Il microracconto termina infine nell'ambiguità, con un finale che enfatizza l'allusione a un ulteriore livello di narrazione e lascia al lettore una serie di interrogativi riguardo ciò che può aver indotto il protagonista ad arrivare a tale conclusione.

A differenza dell'esempio di *El viejo y el mar* di Juan Armando Epple, precedentemente citato in relazione al concetto di riciclo dei protagonisti nel microracconto, Hernández non introduce il suo protagonista per mezzo di un titolo, ma attraverso il potere espressivo dell'illustrazione. L'immagine diviene pertanto un tassello di sostegno alla coesione del testo e completa il tessuto narrativo con un nuovo livello di significazione.

Ancora una volta nell'ambito di una condivisione di conoscenza enciclopedica tra autore e lettore, si può infatti dedurre che il personaggio rappresentato sia l'autore stesso. In questo modo, il microracconto si trasforma in una microscopica nota biografica, in cui il narratore-autore si distanzia dall'azione, come se il personaggio, con il quale condivide fattezze ed esperienze personali, fosse una sorta di alter-ego.

Frequenti sono i casi in cui tale arricchimento si manifesta sul piano espressivo del microracconto. Come nel *graphic novel* e nel fumetto, l'illustrazione consente infatti di impreziosire lo scenario narrativo con l'introduzione di elementi prossemici, come gestualità ed espressioni, che agevolano la condensazione narrativa, amplificano l'efficacia testuale e alimentano il potere visuale della narrazione.

Il microracconto che segue ne è un esempio:



Fig. 2 - *Te devuelvo tu paréntesis*⁵⁹

⁵⁹ Hernández, *El dibujo de la escritura*, p. 66.

Il testo in questione mostra come il senso di malinconia che si propaga nello scritto raggiunga il culmine nell'illustrazione, attraverso il gesto di restituire letteralmente delle parentesi con le quali si allude a una storia passata, ancora una volta omessa, lasciando al lettore il compito di immaginarne i drammi.

2.2 L'immagine dialogica

L'indagine sulle fondamenta strutturali del microracconto ha evidenziato una preponderanza del richiamo ad altre fonti testuali nella narrazione. L'opera di Hernández presenta una grande densità di richiami intertestuali, spesso introdotti in maniera estremamente sottile e quasi impercettibile. Più volte l'autore ha posto enfasi sulla centralità dell'influsso della lettura sulla creazione artistico-letteraria, affermando: «son todos los párrafos leídos (y no sólo los imaginados por uno mismo) los que conforman la identidad del cuentista»⁶⁰.

L'esempio che segue, tratto da *El dibujo de la escritura*, è evidente testimonianza dell'associazione della 'messa in scena' del microracconto alla velata espressione dell'eredità letteraria dell'autore:



Fig. 3 - ¿Me dejarías deletrear?⁶¹

⁶⁰ Id., *Un montón de piedras*, p. 12.

⁶¹ Id., *El dibujo de la escritura*, p. 32.

Come si può notare, l'autore rappresenta i protagonisti nel contesto di un appuntamento romantico. Sul piano visivo, si può rilevare una predominanza dell'illustrazione sul testo scritto, enfatizzata da tocchi di colore circoscritti alle figure dei protagonisti. La narrazione, ridotta ai minimi termini, si struttura unicamente attorno alla domanda «¿Me dejarías deletrear?». Il contesto narrativo, così come l'impiego del verbo *deletrear* e l'uso selettivo del colore, sono aspetti che danno origine a una forte ambiguità testuale, che suggerirebbe una lettura più profonda. Il riferimento letterario implicito, celato da un comune scenario di conoscenza reciproca, richiama un tema noto dell'opera di Octavio Paz, ovvero l'esperienza dell'alterità. La suggestività del verbo *deletrear*, che appare con una certa ricorrenza nell'opera del poeta, raffigura, in Hernández, un tentativo universale di comprendere realtà ignote.

L'uso emblematico del colore sembrerebbe fare appello a quello che Paz definiva il gesto umano più antico, ovvero guardare dalla terra il cielo stellato, in una contemplazione che mira alla comprensione e culmina in un sentimento di comunione e appartenenza⁶². Una nota trasposizione in versi dello scenario illustrato da Paz è la poesia *Hermandad*: «Soy hombre: duro poco / y es enorme la noche. Pero miro hacia arriba: / las estrellas escriben. / Sin entender comprendo: también soy escritura / y en este mismo instante alguien me deletrea»⁶³. Sulla base dell'interpretazione intertestuale, è dunque possibile rilevare una consistente variazione dell'impatto testuale sul piano percettivo: la scena acquisisce un'aura estremamente poetica e l'autore cattura, con un'istantanea, la vastità di una tradizione letteraria.

3. Sulla traduzione del microracconto: i *cuentínimos*

La traduzione consente di guardare il testo da molteplici prospettive: nelle parole di Eco, essa «indirizza sempre a un certo tipo di lettura dell'opera»⁶⁴. L'eterogeneità strutturale del microracconto, la sua natura ibrida, ellittica e intertestuale inducono il traduttore a confrontarsi con importanti problematiche. Il complesso atto di lettura descritto da Umberto Eco si realizza nella prima fase di traduzione, quella in cui, come precisa l'autore, i traduttori «passano un gran tempo a leggere e rileggere il testo, e a consultare tutti i sussidi che possono consentire loro di

⁶² Riadattamento di una parte del discorso di Octavio Paz alla cerimonia di consegna del Premio Nobel del 1990.

⁶³ Octavio Paz, *Pequeña crónica de grandes días*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 153.

⁶⁴ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2016, p. 247.

intendere nel modo più appropriato passi oscuri, termini ambigui, riferimenti eruditi»⁶⁵. Sulla scia di Eco, Pierangela Diadori osserva:

Il procedimento traduttivo inizia sempre come un'operazione intersemiotica: mentre leggiamo, le parole vengono trasformate in materiale mentale, fino a quando questo si ristrutturata nel metatesto. La lettura è già una prima interpretazione, poiché ciò che viene letto non cade su una tabula rasa, ma su un terreno fertile, ricco di esperienze e di provvisori tentativi di capire, un terreno molto personale, che dà luogo a interpretazioni soggettive e solo parzialmente condivise da lettori diversi⁶⁶.

Le problematiche affrontate dal traduttore ruotano essenzialmente attorno all'interpretazione del prototesto e alla ricezione del metatesto: l'obiettivo deve essere quello di elaborare la proposta più idonea, tenendo conto di una serie di variabili strettamente connesse a fattori esterni e interni al testo. Tra i fattori esterni cruciali al momento dell'analisi del prototesto, vi è il riconoscimento dell'emittente, ovvero colui che produce il testo⁶⁷. Questo è conseguibile solo parzialmente con la sola lettura del testo da tradurre: per conoscere l'emittente, ovvero l'autore, è necessario familiarizzare con il suo immaginario, una delle dimensioni in cui si creano i «mondi possibili»⁶⁸ che il testo rappresenta. In tal senso, conoscere l'autore permette al traduttore di disporre di strumenti di interpretazione che gli consentono di elaborare le congetture interpretative⁶⁹ più plausibili, avvicinandosi quindi non alla soluzione migliore, ma alla più adeguata. In tale prospettiva, la lettura di altri testi dello stesso autore, accompagnata da una ricerca di materiale informativo, risulta essenziale e consente di individuare motivi ricorrenti, di avvalersi di chiavi di lettura necessarie al fine di produrre una traduzione efficace e, soprattutto possono essere d'aiuto nell'individuare l'aspetto dominante del testo da tradurre, l'elemento che Franca Cavagnoli definisce come il nucleo attorno al quale si focalizza il testo⁷⁰. Tale elemento chiave può essere individuato tanto sul piano semantico quanto su quello formale, ed è quell'aspetto imprescindibile, che risalta tanto da poter sacrificare qualcos'altro in traduzione.

Sulla base di tali elementi, è stata affrontata la traduzione di alcuni *cuentínimos* di Jorge F. Hernández, microracconti dall'alta connotazione visuale, ibrida e

⁶⁵ Id., *Lector in fabula*, p. 247.

⁶⁶ Pierangela Diadori, *Teoria e tecnica della traduzione, strategie, testi e contesti*, Città di Castello, Le Monnier, 2012, p. 117.

⁶⁷ Ivi, pp. 12-13.

⁶⁸ Eco, *Dire quasi*, p. 45.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Franca Cavagnoli, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Feltrinelli, 2012, p. 25.

intertestuale, inclusi in una raccolta inedita. I testi manifestano un'eterogeneità strutturale che li accomuna a livello stilistico e sintattico: ciascuno di essi denota un linguaggio prevalentemente poetico, frutto di un'accurata selezione linguistica, che traduce un flusso continuo di scenari onirici e ricordi. In diverse occasioni, Hernández ha reso nota la propria gratitudine per gli autori che, nel corso del tempo, sono divenuti parte del suo immaginario⁷¹. Specchio di tale riverenza, nei suoi *cuentínimos*, è la celata e costante presenza di un gran numero di riferimenti letterari, i quali richiamano una lettura multiprospettica e, attraverso la confluenza di diverse voci, conferiscono al testo un carattere unico e innovativo.

3.1 Tradurre l'eco intertestuale

Nell'approccio alla traduzione di un testo ellittico e ibrido come il microracconto, è essenziale tener conto di quello che Nord considera un fattore esterno, ovvero le preconoscenze dei destinatari del prototesto⁷². Le visioni teoriche precedentemente esposte, così come gli esempi che le supportano, hanno mostrato quanto il richiamo intertestuale sia parte integrante della natura stessa del microracconto. L'autore può avvalersi del principio di economia testuale alludendo a concetti che si presuppongono come noti ai destinatari, evitando in tal modo un'eccessiva verbalizzazione⁷³. Il trattamento dell'intertestualità è un'operazione estremamente complessa. Al fine di procedere alla traduzione dei riferimenti intertestuali, è necessario rapportarsi con l'obiettivo con cui l'autore li inserisce all'interno del testo. I riferimenti intertestuali non sono infatti una semplice strategia di sintesi, ma spesso hanno uno scopo ben preciso: sul livello transtestuale costruiscono rapporti tra testi, ma sul livello narratologico, sono terreno di convergenza tra l'autore e il lettore. Umberto Eco descrive tale complessità con un esempio tratto dall'opera *Il Pendolo di Foucault* (1988), in cui un personaggio cita un passaggio tratto dall'*Infinito* di Leopardi. L'autore giustifica con queste parole tale riferimento: «[...] nel mio Pendolo di Foucault metto in bocca ai personaggi molte citazioni letterarie.

⁷¹ Il titolo dell'antologia *Un montón de piedras* (2012), chiaro riferimento all'opera di Juan Rulfo, è solo uno degli innumerevoli esempi di menzione letteraria nell'opera dell'autore. Il prologo della stessa antologia si presenta come un esteso omaggio, nel quale spiccano, tra tanti altri, i nomi di Carlos Fuentes, Álvaro Mutis, José de la Colina, Emilio Salgari e Mark Twain. Ne *El dibujo de la escritura* (2016) e *Solsticio de infarto* (2015), l'autore rende omaggio a Jorge Ibargüengoitia e a Juan Villoro. Un altro esempio è il romanzo *La emperatriz de Lavapiés* (1999), dal quale traspare un richiamo a Miguel de Cervantes ed è possibile individuarne numerosi altri negli articoli di Hernández per il quotidiano spagnolo «El País», <https://elpais.com/autor/jorge_fabricio_hernandez/a/13> (30-10-18).

⁷² Diadori, *Teoria e tecnica della traduzione*, p. 16.

⁷³ *Ibid.*

La funzione di queste citazioni è di mostrare l'incapacità di questi personaggi di guardare al mondo se non per interposta citazione⁷⁴».

Avendo adottato la strategia intertestuale non con lo scopo di citare esclusivamente il poeta, ma con il solo intento di caratterizzare il proprio personaggio, Eco afferma di aver segnalato ai traduttori che il richiamo specifico a Leopardi poteva essere evitato ma, allo scopo di preservare la sua intenzione iniziale sulla sfera concettuale del personaggio, un richiamo a un celebre passo letterario doveva comunque essere presente nella traduzione. In questo caso, si parla di vera e propria sostituzione, alla quale si può ricorrere nel momento in cui l'obiettivo principale non si fonda su un accertamento della riconoscibilità dello specifico riferimento intertestuale, ma su una fedeltà allo scopo con il quale l'autore inserisce tale riferimento che, in questo caso, trascende la specificità letteraria. Nel caso di Hernández, la citazione emerge spesso con un vigore tale, espresso anche a livello formale, che sembrerebbe voler trasmettere l'intenzione di far trasparire proprio l'eco specifica. L'esempio del microracconto illustrato in cui si rileva un riferimento a Octavio Paz evidenzia la presenza del richiamo intertestuale sia a livello di contesto che a livello referenziale e riflette pertanto una marcata intenzionalità comunicativa da parte dell'autore. È dunque indispensabile in traduzione porre un'estrema cura nel trasmettere il riferimento specifico: citando Eco, potremmo dire che, nel caso di Hernández, «il traduttore si sente obbligato a rendere percepibile, nella propria lingua, la fonte del testo originale»⁷⁵. Un esempio particolarmente significativo di intertestualità, nell'opera di Hernández, è il microracconto intitolato *Quevedo*, che si riporta in seguito:

Érase un hombre a unas gafas pegado,
la melena barroca y el bigote alado.
La pluma traviesa, la prosa picante,
una cruz encarnada y su capa volante.
Cenizas de amor, polvo de libros,
conversación con los muertos en su torre de siglos⁷⁶.

Una prima e palese evidenza del riferimento intertestuale si osserva nel titolo stesso, per mezzo del quale l'autore 'ricicla' un personaggio protagonista. La peculiarità del microracconto risiede nel rappresentare il poeta fisicamente e culturalmente, descrivendone le fattezze e rielaborandone l'opera attraverso l'uso della rima e l'introduzione di alcuni elementi chiave, che si collocano nell'ultima strofa.

⁷⁴ Eco, *Dire quasi*, p. 151.

⁷⁵ Ivi, p. 216.

⁷⁶ Jorge F. Hernández, *Quevedo*, microracconto inedito, liberamente concesso dall'autore allo scopo di condurre uno studio traduttologico.

Il testo denota un uso non convenzionale dell'intertestualità, in quanto parte della descrizione è affidata alla rima, strumento retorico di cui l'autore si serve per alludere all'attività poetica di Francisco de Quevedo. Risulta quindi indispensabile, nella traduzione, preservare questo aspetto. Allo stesso tempo, è essenziale attenersi al testo originale nel riportare la descrizione. In altre parole, pur trattandosi di un testo poco vincolante⁷⁷ che, in quanto tale, offre un margine di spazio alla libera interpretazione, è necessario trovare un compromesso tra una traduzione fonemica, che Lefevere definisce «legata al suono dell'originale più che al significato»⁷⁸ e una imitazione o interpretazione, ovvero un tipo di traduzione che «mira a conservare il senso cambiando la forma, oppure si ispira all'originale ma senza ripeterne il senso e la forma»⁷⁹. Per raggiungere tale compromesso, sostiene Diadori, il metatesto dovrebbe essere il frutto di una traduzione gerarchizzata, composta da una dominante e più sottodominanti⁸⁰: «Nella stesura del testo tradotto, si dà precedenza assoluta alla dominante principale, e, una volta resa questa, si cerca di dare spazio anche alle sottodominanti, nell'ordine di importanza che è stato assegnato loro nella fase di analisi»⁸¹.

È innegabile che, nel caso in cui il testo evidenzi una chiara intenzione di enfatizzare una particolare specificità, l'approccio descritto da Diadori sia da ritenersi il più valido in termini di resa testuale. Tuttavia, nel caso del testo in analisi, operare una gerarchizzazione di dominanti non sarebbe la soluzione più adeguata. L'analisi traduttologica ha infatti messo in rilievo una grande complessità referenziale, dettata non tanto dalla presenza di più dominanti, quanto dal loro equo valore nel tessuto testuale. Il processo traduttologico sembrerebbe dunque reclamare un approccio olistico, che consenta di preservare quanto più possibile tale consonanza. Nella soluzione finale, si è pertanto optato per alcune sostituzioni, che, pur alterando il significato letterale del termine riportato nel prototesto, hanno consentito di preservare l'intento descrittivo dell'autore e, aspetto non di minore importanza, la rima, che racchiude, come già evidenziato, in sé stessa una descrizione. Di seguito, la versione in italiano:

C'era una volta un uomo dall'occhiale arrotondato,
la criniera barocca e il baffo alato.
La penna maliziosa, la prosa scottante,
una croce incarnata e il mantello fluttuante.
Ceneri d'amore, libri impolverati,

⁷⁷ Diadori, *Teoria e tecnica della traduzione*, pp. 94-95.

⁷⁸ Ivi, p. 153.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Ivi, p. 154.

⁸¹ *Ibid.*

conversazioni coi morti nella sua torre di passati⁸².

Come si può notare, «arrotondato» sostituisce *pegado* nella prima strofa. La motivazione che ha portato a tale soluzione si lega all'esigenza, dettata dalla stessa natura del prototesto, di una fedeltà intenzionale e formale: una traduzione letterale del termine *pegado* come «attaccato», oltre a spezzare la musicalità del testo, non è necessaria al fine di attenersi all'intento descrittivo dell'autore. Al contrario, il termine «arrotondato» risulta essere coerente con la descrizione fisica del poeta e può rappresentare una valida alternativa nella resa del tono poetico del testo. Nell'ultima strofa, si è optato per le trasposizioni «libri impolverati» e «torre di passati» per *polvo de libros* e *torre de siglos*, le quali hanno consentito, tramite il solo cambio di struttura grammaticale, di riprodurre la rima e preservare il significato letterale. A differenza della prima, quest'ultima strofa risulta essere maggiormente vincolante, in quanto racchiude un riferimento al periodo di prigionia di Quevedo nella torre di Juan Abad di Ciudad Real, durante il quale scrisse un sonetto al quale Hernández sembrerebbe fare eco⁸³. È stato pertanto necessario, in questo caso, attenersi al significato letterale del prototesto. Si può dunque dedurre che l'abbondanza di riferimenti e la compresenza di più dominanti con simile valore percettivo, aspetto che si addice alla polifonia del genere del microracconto, ponga come questione essenziale la ricerca di un equilibrio espressivo nella traduzione, nel tentativo di riprodurre, nel metatesto, ogni sfumatura del testo originale.

3.2 Tradurre la visione

Nei microracconti di Hernández la fragile barriera tra mondo letterario e artistico si assottiglia, fino a svanire nel nulla. L'autore ha dichiarato di essere solito disegnare prima di scrivere un racconto, affermando «hay cosas que no puedo anotar porque se me ocurren visualmente»⁸⁴. L'espressione artistica nell'opera di Hernández si riflette non solo attraverso l'illustrazione ma anche nella suggestiva maniera di raccontare le città, descritte, nella sua raccolta di *cuentínimos*, sotto forma di micro-cronache di viaggio dalla forte connotazione onirica, aspetto che induce ad assimilare i microracconti a fugaci istantanee. I periodi si riducono al minimo, le città si proiettano come visioni, dipinte da un linguaggio altamente poetico e

⁸² Traduzione mia.

⁸³ Francisco de Quevedo, *Obras completas*, vol. 7, Madrid, Imprenta de Sancha, 1794, p. 160. La prima strofa del sonetto recita: «Retirado en la paz de estos desiertos / con pocos, pero doctos, libros juntos, / vivo en conversación con los difuntos, / y escucho con mis ojos á los muertos».

⁸⁴ Jorge F. Hernández *atempera su conciencia con dibujos*, «Informador», (28 de noviembre de 2016) <<https://www.informador.mx/Cultura/Jorge-F.-Hernandez-atempera-su-conciencia-con-dibujos-20161128-0071.html>> (30-10-18).

cromatico. Alla luce di tali considerazioni, emerse a seguito di una prima fase di analisi traduttologica, è stato necessario elaborare un approccio atto a riprodurre l'evocazione visiva dell'autore, che sembra voler condividere l'esperienza di ripercorrere la città con il lettore attraverso proiezioni mentali: le minuscole istantanee sembrano invitare il lettore a «fare l'esperienza a cui si rinvia»⁸⁵. Di seguito, si riporta uno dei microracconti, che presenta una vivida descrizione della città di Lisbona:

Una sonata en saxofón con doce cuerdas. Un río oceánico. Un castillo custodiado por pavorreales marca el triunfo de un caballero sobre el dragón. Un palacio de verdes ventanales y un poeta fantasma petrificado en la mesa de un café. Una calle con elevador sobre el pentagrama por donde se encuentran tranvías amarillos que llegan a la plaza que conduce siempre al Nuevo Mundo. Días que son ferias y noches que son las notas de un fado interminable en cada palabra cantada⁸⁶.

Il testo denota un approccio descrittivo rapido, improntato su un uso estensivo della metafora. I periodi, brevi e incisivi, sprigionano un fortissimo carico espressivo. La dominante si basa pertanto sull'istantaneità, prodotto di una concisione periodica combinata con un linguaggio poetico e metaforico. L'autore sceglie deliberatamente di snellire la narrazione e la densità metaforica è sufficiente a produrre la visione. Di seguito, la versione in italiano:

Una sonata per sassofono a dodici corde. Un fiume oceanico. Un castello sorvegliato da pavoni celebra il trionfo di un cavaliere contro il drago.

Un palazzo dalle verdi finestre e un poeta fantasma pietrificato al tavolo di un caffè. Una via con un ascensore sovrasta il pentagramma su cui passano i tram gialli che portano alla piazza che conduce sempre al Nuovo Mondo. Giorni che son feste e notti che son le note di un fado eterno in ogni parola cantata⁸⁷.

Come si evince dalla versione tradotta, si è optato per aderire quanto più possibile al testo originale, tanto in termini formali quanto in termini di contenuto. In presenza della visione ipotipica offerta dal testo, risulta infatti fondamentale «non usare né immagini né precisazioni inutili»⁸⁸ e «rispettare il ritmo del racconto, perché gli indugi descrittivi sarebbero letali»⁸⁹. A tali motivazioni si lega la scelta del termine 'finestre' come corrispondente di *ventanales* nel metatesto: il termine, in spagnolo, è comunemente associato alle qualità di 'grande' o 'panoramico', ma

⁸⁵ Eco, *Dire quasi*, p. 198.

⁸⁶ Jorge F. Hernández, *Lisboa*, microracconto liberamente concesso dall'autore allo scopo di condurre uno studio traduttologico.

⁸⁷ Traduzione mia.

⁸⁸ Eco, *Dire quasi*, p. 204.

⁸⁹ *Ibid.*

potrebbe anche essere, in italiano, l'equivalente di 'vetrata'. In questo senso, la scelta di «finestre» genera indubbiamente una perdita, compensata tuttavia dal mantenimento dell'istantaneità descrittiva mediante l'uso di un unico termine, senza ulteriori aggettivazioni. In secondo luogo, è probabile che il «palazzo dalle verdi finestre» indichi un palazzo storico di Lisbona, oggi adibito a hotel e chiamato Palacio das janelas verdes, situato nell'omonima Rua das janelas verdes. Tale riflessione induce quindi all'esclusione del termine 'vetrate', che alluderebbe a un tipo di architettura più moderna, in netto contrasto con il riferimento al palazzo storico. La soluzione di «finestre» parrebbe essere quindi un compromesso che consente di porre rimedio a tali problematiche.

I riferimenti che seguono non presentano importanti difficoltà. Il testo proietta un flusso di immagini del castello di San Giorgio, rappresentato in un'antica leggenda nell'atto di uccisione di un drago; la famosa statua di Fernando Pessoa, situata al Café A Brasileira; l'ascensore di Santa Justa e i celebri tram gialli; Praça do Comércio e il fado, musica tradizionale portoghese. Nell'enunciato finale, il troncamento della forma verbale 'sono' consente di riprodurre il suono originale e conferire efficacemente il tono poetico nella versione italiana.

La traduzione costituisce indubbiamente il più valido strumento interpretativo allo scopo di cogliere ogni sfaccettatura del testo letterario. A sostegno delle argomentazioni precedentemente poste in luce, il processo traduttivo, alla cui base risiede un approccio alla lettura di tipo analitico, è definitiva conferma di quanto il microracconto, pur nella sua breve estensione, si opponga alla superficialità. La costante presenza dell'immagine, evidente nell'illustrazione o celata nello scritto, riflette un generale intento di rappresentare in maniera efficace e incisiva gli infiniti modi di intendere la realtà. Si può dunque identificare, nel microracconto, una letteratura dell'istante, che offre un ventaglio di possibilità narrative, aprendo così le porte a suggestivi scenari di interpretazione.

Bibliografia

- Álamo Felices Francisco, *El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas*, «Signa», n° 19 (2010), p. 161.
- Andrés Suárez Irene, *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008.
- Blanchot Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- Boccuti Anna, *Bagliori estremi: microfinzioni argentine contemporanee*, Salerno, Arcoiris, 2012.

- Bustamante Valbuena Leticia, *De cómo el microrrelato se ha convertido en un fenómeno cultural*, «Fabula», n° 33 (2012) <<https://publicaciones.unirioja.es/ej/fabula/pdf/fab33062.pdf>> (20-10-18).
- Calvino Italo, *Lezioni americane: sei proposte per il nuovo millennio* Milano, Mondadori, 2012.
- Cavagnoli Franca, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Feltrinelli, 2012.
- Cometa Michele, *Dizionario degli Studi Culturali*, a cura di Coglitore Roberta e Mazzara Federica, Roma, Meltemi, 2004, <<http://www.studiculturali.it/dizionario/dizionario.html>> (20-10-18).
- _____, *Parole che dipingono: letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2004.
- _____, *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.
- Cortázar Julio, *Algunos aspectos del cuento*, «Cuadernos Hispanoamericanos», n° 25 (1971), pp. 403-416 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/algunos-aspectos-del-cuento/>> (25-10-2018).
- Diadori Pierangela, *Teoria e tecnica della traduzione, strategie, testi e contesti*, Città di Castello, Le Monnier, 2012.
- Eco Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 2011.
- _____, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2016.
- Ghezzi Christian, *Letture da metropolitana: microracconti per chi va di fretta*, Milano, Unicopli, 2016.
- Gómez Vázquez José, *En torno al estudio hispánico de la microficción contemporánea: objeciones a la consideración del microrrelato como texto narrativo*, «Signa», n° 27 (2018), pp. 493-522.
- Hernández Jorge F., *La emperatriz de Lavapiés*, Ciudad de México, Alfaguara, 1999.
- _____, *Un montón de piedras*, Ciudad de México, Alfaguara, 2012.
- _____, *Solsticio de infarto*, Ciudad de México, Almadía, 2015.
- _____, *El dibujo de la escritura*, Ciudad de México, Alfaguara, 2016.
- Lagmanovich David, *El microrrelato, teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto, 2006.
- _____, *La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas*, «Espéculo. Revista de estudios literarios», n° 32 (2006) <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html>> (20-10-18).
- _____, *El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones*, «Iberoamericana», vol. IX, n° 36 (2009), p. 87.
- Marchese Angelo, *L'officina del racconto, semiotica della narratività*, Milano, Mondadori, 2011.

- Minardi Giovanna, *Augusto Monterroso e la minifinzione ispano-americana*, Messina, Andrea Lippolis, 2008.
- Mitchell William John Thomas, *Pictorial Turn: saggi di cultura visuale*, a cura di Cometa Michele, Milano, Raffaello Cortina, 2017.
- Monterroso Augusto, *Obras completas y otros cuentos*, Ciudad de México, Era, 1990.
- Neuman Andrés, *Alumbramiento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006.
- Noguerol Jiménez Francisca, *La desintegración del libro en la literatura hispano-americana del siglo XX*, «El Cuento en Red», n° 1 (2000), p. 38, <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=251> (20-10-18).
- _____, *Minificción e imagen, cuando la descripción gana la partida*, in *La era de la brevedad, el microrrelato hispánico*, coordinado por Irene Andrés Suárez y Antonio Rivas, Palencia, Menoscuarto, 2008.
- Paz Octavio, *Pequeña crónica de grandes días*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Quevedo Francisco (de), *Obras completas*, vol. 7, Madrid, Imprenta de Sancha, 1794.
- Roas David, *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros, 2010.
- Rojo Violeta *Breve manual para reconocer minicuentos*, Caracas, Equinoccio, 1996.
- S.A., Jorge F. Hernández *atempera su conciencia con dibujos*, «Informador», (28 de noviembre de 2016) <<https://www.informador.mx/Cultura/Jorge-F-Hernandez-atempera-su-conciencia-con-dibujos-20161128-0071.html>> (30-10-18).
- Tomassini Graciela, *Naturalezas vivas: retórica de la descripción en la ficción brevíssima*, «El Cuento en Red», n° 19 (2008) <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=375> (27-10-18).
- Valls Fernando, *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2010.
- Zavala Lauro, *Teorías del cuento, I: Teorías de los cuentistas*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- _____, *Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad, virtualidad*, «El Cuento en Red», n° 1 (2000) <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=251> (25-10-18).
- _____, *Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve*, «Revista de literatura», vol. 66, n° 131 (2004) <<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/138>>.
- _____, *Elementos para una preceptiva de la minificción*, «Microtextualidades», n° 4 (2018) <<http://revistas.uspceu.com/index.php/microtextualidades/article/view/140/92>> (25-10-18).

Tradurre la voce dei giovani protagonisti narrativi: indagini sulla traduzione all'italiano de *La sed de la mariposa* di Agustín Cadena

Giulia Gazzaniga*

Università degli Studi di Cagliari; Universidad de Málaga

1. Polifonia del testo narrativo

Nell'ambito della narrativa per l'infanzia e l'adolescenza, lo scambio dialogico, ovvero la comunicazione tra i vari personaggi, rappresenta il metodo più immediato e strategico per catalizzare l'attenzione del giovane lettore e per fornirgli stimoli fondamentali all'interpretazione del contenuto testuale. A tal proposito, Marco Phillip Massai riflette sull'utilità di «mostrare»¹ una scena nella sua realizzazione più credibile piuttosto che limitarsi a descriverne le dinamiche:

Abbiamo capito come il mostrare risulti più efficace del raccontare in quasi tutte le situazioni narrative. La regola d'oro parrebbe quindi essere: mostra, mostra sempre! O, per dirla con le parole del romanziere americano Henry James, «Drammatizzare, drammatizzare!»².

L'elemento drammatico risiede nel tono spontaneo e diretto che solo le sequenze dialogate possono conferire al romanzo attraverso la rappresentazione delle voci più autentiche dei personaggi coinvolti nella narrazione, i quali spesso diventano indipendenti dall'autore³. Sempre secondo Massai infatti, «sono gli attori dei racconti a dover parlare, non gli autori!»⁴.

Un concetto imprescindibile se si analizza la struttura dei dialoghi nei testi letterari è quello di «aura espressiva»⁵ o più precisamente, l'insieme delle modali-

¹ Marco Phillip Massai, *Tutti i segreti della scrittura spiegati passo dopo passo. Show, don't tell*, Milano, Delos Digital, 2014, p. 32.

² *Ibid.*

³ Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, p. 88.

⁴ Massai, *Tutti i segreti*, p. 33.

⁵ Peter Torop, *La traduzione totale*, a cura di Bruno Osimo, Milano, Hoepli, 2010, p. 112.

tà interazionali di ciascun personaggio. Il congiunto armonico delle voci del testo crea un reticolo polifonico⁶ che consente di delineare la triplice interrelazione tra autore, personaggio e traduttore, comprendendo in che modo avviene la caratterizzazione dei personaggi a partire dal creatore del prototesto, e in seguito a opera del traduttore che ne ripropone i tratti psicologici e comportamentali nel testo d'arrivo. La voce del racconto giunge al lettore tramite una pluralità di figure che svolgono funzioni specifiche, determinanti nel preservare l'andamento del flusso narrativo. Da un lato la vocalità del narratore, ben distaccata da quella dell'autore, introduce uno scenario contestuale preciso, dall'altro i personaggi, attanti della vicenda, si auto definiscono esprimendosi in maniera indipendente.

Michail Bachtin, teorico del dialogo⁷, analizza la polifonia di voci in relazione all'opera di Dostoevskij⁸ intendendola come un processo prettamente artistico derivante dallo stile compositivo dell'autore: «La parola del personaggio è creata dall'autore in modo che essa può fino all'ultimo dispiegare la sua interna logica e autonomia come parola altrui, come parola del personaggio stesso»⁹. Una prima distinzione proposta da Bachtin riguarda l'aspetto ideologico del romanzo in contrapposizione a quello monologico¹⁰. Il romanzo polifonico infatti, si prefigura come spazio narrativo in cui l'eroe protagonista assume una valenza autonoma, portatore di un'ideologia e responsabile della propria voce, che possiede un'intenzionalità concreta e distante da quella dell'autore reale. Scrive Bachtin:

L'eroe è ideologicamente autorevole e autonomo, esso è concepito come autore di un proprio compiuto ideologema, e non come oggetto della finale visione artistica di Dostoevskij. [...] L'eroe spezza la superficie fonologica del romanzo e chiama a una risposta immediata, come se l'eroe fosse non l'oggetto della parola dell'autore, ma l'integro e legittimo portatore della sua propria parola¹¹.

È l'idea a rendere il personaggio libero di esprimersi e di confrontarsi con le altre vocalità del testo. In questo senso il romanzo dialogico è per definizione polifonico, dato che l'idea di per sé è frutto non di una produzione soggettiva, ma intersoggettiva che scaturisce dalla comunicazione dialogica, dall'unione e insieme confronto tra più vocalità¹². Bachtin rivela inoltre come la polifonia di voci nel

⁶ Bruno Osimo, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli, 2004, p. 112.

⁷ André Belleau et al., *Bachtin teorico del dialogo*, a cura di Franco Corona, Milano, Franco Angeli, 1986, pp. 212-228.

⁸ Bachtin, *Dostoevskij*, pp. 11-63.

⁹ Ivi, p. 88.

¹⁰ Ivi, pp. 11-63.

¹¹ Ivi, p. 12.

¹² Ivi, p. 116.

testo narrativo può fissare i presupposti del suo carattere realistico e verosimile. Ciò è possibile considerando il personaggio come 'io' altrui diverso dagli altri e dunque configurato come soggetto attivo e non oggetto funzionale all'intreccio del racconto¹³. Il singolo soggetto della narrazione, può essere inteso solo in rapporto dialogico con gli altri o tramite la dialogica interiore¹⁴. Il romanzo è allora l'interazione di più coscienze, un perenne contrasto tra identità differenti che pur convivendo non si uniscono mai, piuttosto agiscono individualmente. Lo stesso autore non segue uno sviluppo proprio, ma si inserisce nella pluralità discorsiva del testo contemplando gli avvenimenti narrati, o prendendovi parte¹⁵. Il dialogo si spinge oltre la mera funzione di manifestare il carattere dell'eroe del racconto e diviene per il personaggio strumento di scoperta di sé: «Essere significa comunicare dialogicamente»¹⁶. La polifonia si presenta come la base dell'impalcatura narrativa: il dialogo esteriore tra personaggi è legato inevitabilmente a quello interiore o microdialogo, una ripartizione di voci con precise intenzioni espressive¹⁷.

2. L'oralità del discorso narrativo

La fraseologia, intesa come l'insieme delle unità linguistiche idiomatiche, caratterizza la spontaneità dell'interazione tra personaggi narrativi. In merito alla questione, Sybille Schellheimer definisce «fictional dialogue»¹⁸ lo scambio di battute tra protagonisti, uno schema comunicativo impostato che risponde a regole precise. Secondo Schellheimer, i dialoghi sarebbero costituiti da idiomatismi marcati linguisticamente aventi carattere espressivo e convenzionale. In questo senso spiega la scrittrice, tali costrutti svolgono molteplici funzioni. In primo luogo, conferiscono al discorso narrato (di per sé fittizio e artificioso) un certo livello di dinamismo e verosimiglianza tramite la resa orale del testo scritto. Inoltre, la loro natura convenzionale rende il contenuto adatto a soddisfare le aspettative contestuali che il lettore ripone negli interventi dei personaggi¹⁹. Si tratta infatti di veri e propri atti comunicativi per mezzo dei quali gli interlocutori veicolano stati d'animo e atteggiamenti relativi a uno specifico contesto²⁰. Il lettore è quindi portato a evocare l'ambientazione scenica nella quale lo scambio dialogico prende

¹³ Ivi, p. 17.

¹⁴ Ivi, p. 22.

¹⁵ Ivi, p. 38.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Ivi, p. 351.

¹⁸ Sybille Schellheimer, *Phraseological expressions in fictional dialogue for children*, in *Translating Fictional Dialogue for Children and Young People*, Martin B. Fischer, Maria Wirf Naro (eds.), Berlin, Frank & Timme, 2012, p. 129.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Ivi, p. 131.

luogo, rinforzando la credibilità della situazione presentata dall'autore e l'essenza realistica della psicologia dei protagonisti²¹. Proprio come avviene nella comunicazione verbale reale, formule espressive di questo tipo entrano in gioco se si ha l'impressione che il linguaggio ordinario non sia sufficiente a convogliare il carico semantico-pragmatico del concetto che si tenta di esprimere²². Un valido aiuto nel trasporre in forma scritta gli elementi che caratterizzano il parlato spontaneo è dato dall'uso di marcatori enfatici relativi alle variazioni linguistiche diastratiche, diatopiche e diafasiche. Il loro impiego in letteratura permette di identificare l'origine socio-culturale e linguistica dei personaggi e di mostrare al lettore la realtà narrata attraverso una prospettiva interna²³. Come sostiene Schellheimer infatti, «the extensive use in literature of the phraseological units [...] is used to portray characters linguistically»²⁴.

La traducibilità o meno degli idiomatismi è influenzata in primo luogo da fattori culturali e linguistici che impongono limiti alla resa perfettamente equivalente di tali costrutti nel testo di arrivo²⁵. Va poi considerato l'effetto di intenzionale comicità che può scaturire dalla manipolazione di formule convenzionali tramite giochi di parole o distorsioni del contenuto originale. Quando si traduce, il primo passo consiste nell'individuazione delle funzioni alle quali certe espressioni adempiono, così da determinare fino a che punto si debba mantenerle inalterate o meno²⁶.

2.1 Il caso de *La sed de la mariposa*

Rispetto a quanto è stato argomentato finora, propongo un riferimento al romanzo per ragazzi *La sed de la mariposa*²⁷ dell'autore messicano Agustín Cadena e all'analisi della versione italiana dal titolo *La sete della farfalla*²⁸. L'opera in questione è caratterizzata da un alto livello di plurivocità e pluriprospettività, tratti tipici dello stile narrativo dell'autore. Nel romanzo, infatti, convergono le molteplici corrispondenze tra personaggi e narratore: la voce narrante, onnisciente

²¹ *Ibid.*

²² Ivi, p. 132.

²³ Ivi, p. 133.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Ivi, pp. 134-135.

²⁷ Agustín Cadena, *La sed de la mariposa*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2014.

²⁸ La traduzione all'italiano dal titolo *La sete della farfalla*, attualmente in attesa di pubblicazione, è un prodotto accademico: Giulia Gazzaniga, *La sed de la mariposa di Agustín Cadena: strategie traduttive della narrativa per l'infanzia e l'adolescenza*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Cagliari, anno accademico 2014-2015 (relatrice prof.ssa Maria Cristina Secci).

ed extradiegetica, è inclusa nello spazio del racconto come una presenza costante, ma piuttosto variabile. Spesso, infatti, sostiene il punto di vista dei protagonisti, offrendo un'ulteriore dimostrazione della loro visione del mondo narrato. A un secondo livello emergono le voci dei tanti protagonisti, ben strutturati e vitali nei loro contrasti reciproci o con l'autore stesso. È qui che entra in gioco l'autonomia alla quale si riferisce Bachtin, la capacità del personaggio di slegarsi dai fili manipolatori dell'autore-creatore²⁹. La traduzione all'italiano ripropone l'intensità e il tono credibile proprio di ciascuna vocalità del testo, cercando allo stesso tempo di uniformare le singole voci in un unico apparato narrativo così che la struttura del metatesto risulti coerente alla versione originale.

Numerosi, inoltre, sono gli esempi che dimostrano l'efficacia delle forme colloquiali e fraseologiche nel conferire spontaneità alle scene dialogate. La maggior parte dei personaggi utilizza prevalentemente un linguaggio gergale e a tratti volgare. L'autore ad esempio, attribuisce alla ragazzina protagonista, Damiana, una voce schietta e impudente che riflette la sua condizione di vita segnata dalla mancanza di un'educazione familiare, dall'identificarsi come membro dei 'randagi' – una banda di ragazzi di strada – e infine, dalla patologia di cui è affetta, la sindrome di Meursault, che la rende insensibile alle emozioni umane e la porta ad adottare espressioni scurrili e ricche di riferimenti sessuali. L'elemento di spicco, che anche nel testo d'arrivo deve necessariamente risaltare, è il suo essere disillusa rispetto ai grandi eventi della vita, fattore che linguisticamente e prosodicamente viene reso con brevi e taglienti scambi di battute, interventi ironici e provocatori. Allo stesso modo anche Orlando, il protagonista maschile, viene delineato dall'autore in funzione del suo modo di esprimersi e di rivolgersi agli altri interlocutori. Orly infatti, si presenta come più educato e rispettoso, se paragonato ai randagi, a sottolineare l'esclusione del giovane dalla vita di strada e il fatto che riceva un'educazione sia familiare che scolastica. Di conseguenza, il linguaggio che adotta rispecchia quel suo garbo da ragazzo per bene che lo rende fin troppo cortese e pavido. Si può notare come nelle rare battute in cui assume toni volgari, al lettore, così come anche agli altri personaggi del romanzo, l'uso di tali sproloqui appaia inaspettato e fuori luogo. Nell'estratto riportato di seguito è Damiana a riprendere Orlando a proposito di certi interventi poco eleganti:

«¿Lorena?» le preguntó Damiana.

[...]

«Pues lo de siempre, oye. Ese hijo de puta».

«¿Princesa! Perdón, ¡príncipe! ¿Qué vocabulario es ése?»³⁰

²⁹ Bachtin, *Dostoevskij*, p. 22.

³⁰ Cadena, *La sed*, p. 13.

«Lorena?» domandò Damiana.

[...]

«Sempre la stessa storia. Quel figlio di puttana».

«Ehi, principessa! Anzi scusa, principino! Che cos'è questo linguaggio?»

La versione italiana ripropone il tono incredulo e canzonatorio della ragazza. Certe espressioni colloquiali forniscono al lettore informazioni sulle origini dei personaggi e sulla loro appartenenza a determinati gruppi o contesti sociali. È il caso dei *vagos*, i ragazzi di strada che adottano un gergo giovanile tipico del clan del quale fanno parte. Ne sono un chiaro esempio i frequenti riferimenti al mondo canino:

«¿Me vas a encerrar, maldita?» siguió él «Me llevas a la perrera, ¿verdad?» intentó zafarse.

«Vamos a Bagdad» le respondió ella, nada más para que ya no diera lata.

«No es cierto, maldita perra. Me llevas a matarme. Me van a envenenar»³¹.

Nella traduzione italiana, i suddetti riferimenti vengono mantenuti, o addirittura enfatizzati:

«Mi vuoi rinchiudere, maledetta?» continuò lui.

«Mi porti al canile, vero?» tentò di divincolarsi.

«Andiamo a Bagdad» rispose lei, solo per tenerlo a bada.

«Non ti credo, cagna maledetta. Mi farai abbattere. Quelli mi avvelenano».

Altissime sono anche le occorrenze di marcatori enfatici del discorso, intercalari gergali e forme di saluto colloquiali:

«Quihubo, Princesa»³².

«Ehi, Principessa».

«¿Qué te pasa, princesa? Pareces esposa, güey»³³.

«Che ti succede, principessa? Sembri una donnetta, amico».

Spesso inoltre l'atteggiamento espressivo dei protagonisti cambia e si adatta in relazione all'interlocutore e alle diverse circostanze in cui si sviluppano gli eventi narrati. Damiana ad esempio, sembra rivolgersi al più anziano dei randagi, don Afgano, con una riverenza inusuale per lei, fenomeno che lo stesso Orlando osserva con evidente stupore. Così anche il comportamento ambiguo di Emanita, altro personaggio centrale, si rivela nell'esprimersi cordialmente in presenza di adulti e in tono provocatorio, quasi inquietante, con i suoi coetanei. Pertanto, le mutazioni subite dalle voci del racconto aiutano il lettore a comprendere la natura dei

³¹ Ivi, p. 97.

³² Ivi, p. 138.

³³ Ivi, p. 133.

rapporti che intercorrono tra i personaggi e a svelarne le intenzioni, in funzione del sorprendente epilogo finale.

2.2 Tradurre la voce dei giovani protagonisti narrativi

Tradurre gli scambi dialogati significa restituire a ciascun personaggio il suo tono più autentico, appropriarsi delle modalità espressive originali e poi rielaborarle nel metatesto sulla scia delle voci attinte dal proprio vissuto. Scrive il traduttore Daniele Petruccioli:

La traduzione parlava. Le voci si rincorrevano, io le vedevo meglio, ricordavo i rimandi e i ritorni con facilità inusitata, trovavo i giri sintattici al volo e i sinonimi che mi servivano quasi senza fatica. Si erano aperte le porte del linguaggio. La mia lingua era finalmente pronta ad accogliere quella dell'autrice, e a servirla al meglio»³⁴.

La traduzione letteraria, spiega Petruccioli, più che cercare di restituire le stesse terminologie deve avvalersi delle medesime strategie creative impiegate dall'autore. È necessario scavare nella profondità del proprio universo percettivo per creare una «scrittura familiare»³⁵. Nel tradurre all'italiano il romanzo di Cadena ad esempio, è stato necessario identificare in ciascuno dei giovani protagonisti delle figure che potessero avviare una serie di associazioni tra individuo e parola. Ciò ha implicato il dover ricreare schemi interazionali che andassero oltre l'utilizzo di formule idiomatiche, ma che ricalcassero atteggiamenti già noti al traduttore. I «fantasmi»³⁶, che giacciono nelle più profonde radici del nostro linguaggio come prima forma di espressione, risiedono all'interno del gruppo familiare. La lingua madre di ciascuno di noi sarebbe influenzata da una serie di input paralleli, che si configurano nelle varietà dell'idioletto, radice comune dalla quale si ramificano le varie rappresentazioni linguistiche del soggetto parlante³⁷. Le voci che il traduttore deve ricercare tra le numerose presenti nel testo, sarebbero le medesime della propria infanzia:

Di qui viene il nostro rapporto più intimo con la lingua, le idiosincrasie, le nostre piccole devianze dalla norma, le parole inventate e i lievi scarti di significato. Di qui viene anche il tipo di contributo che siamo in grado di portare a questa lingua, quando più tardi le matrici e le impronte linguistiche da esso scaturite entreranno in contatto con i modi di parlare degli altri³⁸.

³⁴ Daniele Petruccioli, *Le voci di dentro e Alla ricerca del lessico perduto*, «Tradurre, pratiche teorie e strumenti», n° 1 (autunno 2011), <<http://rivistatradurre.it/2011/11/le-voci-di-dentro/>> (23-01-16).

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

Fondamentale è dunque unire il lontano con il vicino, spingerci all'interno di noi stessi, in modo da stimolare la ricerca e la scrittura di termini e associazioni appropriati attraverso memorie linguistiche e «parole calde»³⁹ vicine alle matrici dell'infanzia. È un meccanismo tutt'altro che automatico oltrepassare quei margini di sicurezza e affrontare gli echi idiosincratici del nostro parlato familiare, quello che più ci caratterizza e che spesso etichettiamo come inadatto a essere riprodotto in formato testuale. L'oralità implica delle sbavature espressive, mentre la totale pulizia dello scritto prevede una certa artificiosità che limita la natura spontanea dell'interazione, il che spiega la tendenza dell'autore, e di riflesso del traduttore, a evitare di abbandonare il terreno sicuro della lingua standard e della logica del discorso scritto.

3. Trattamento delle formule espressive

Dorothee Hofmann propone uno studio sulle differenze riscontrabili linguisticamente nella traduzione dal tedesco allo spagnolo dei dialoghi presenti in alcuni romanzi per ragazzi⁴⁰. Nella maggioranza dei casi è emerso che sia negli originali tedeschi così come nelle corrispettive traduzioni spagnole, i giovani protagonisti tendono a utilizzare un linguaggio non eccessivamente marcato. Hofmann riscontra peculiarità inerenti al lessico, alla semantica, alla fraseologia e alla pragmatica giovanile. In particolare si focalizza sui contesti interazionali, spiegando come l'approccio linguistico dei personaggi tenda a mutare e ad adattarsi in base alle circostanze in cui avviene lo scambio. Il contesto comunicativo risulta infatti fondamentale alla realizzazione del «teenage speech»⁴¹ tramite il quale i giovani maturano una coscienza di sé, acquisiscono un comportamento sociale idoneo e una propria identità come membri di un gruppo grazie allo sviluppo di una forma di linguaggio riconoscibile. A seconda del contesto in cui il «teenage language» viene utilizzato a discapito di formule standard, Hofmann riconosce la conversazione «in-group» e quella «out-group»⁴². Per *in-group* si fa riferimento alla comunicazione tra i membri di uno stesso gruppo di giovani o tra più giovani di gruppi diversi. Lo scopo dell'interazione è l'intrattenimento, pertanto vengono utilizzate espressioni gioiviali e toni irriverenti. Spiega Hofmann che, dato lo stretto contatto tra i membri dello stesso gruppo e la tendenza a esprimersi tanto per parlare, lo stile *in-group* tende a evolversi costantemente. Alcuni degli elementi chiave che

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Dorothee Hofmann, *Teenage talk in German young adult fiction and their Spanish translations*, in *Translating Fictional Dialogue for Children and Young People*, Martin B. Fischer, Maria Wirf Naro (eds.), Berlin, Frank & Timme, 2012, p. 200.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ivi*, p. 203.

sembrano caratterizzarlo sono il desiderio di autodefinirsi tramite la parola e la tendenza a impressionare gli altri membri del gruppo⁴³

Le forme comunicative *out-group* invece, riguardano l'interazione tra individui appartenenti a generazioni diverse, genitori e parenti ad esempio, o tra teenager che non fanno comunque parte dello stesso gruppo. In tal caso si parla di «intergenerational dialogue». Se nella comunicazione *in-group* il «teenage speech» potrebbe non essere considerato linguisticamente marcato, di sicuro risulta esserlo nelle forme di conversazione *out-group*. La duplice funzione del linguaggio giovanile, mira da un lato alla solidarietà espressiva tra coetanei, dall'altro al dissociarsi da gruppi di diverse generazioni. In rari casi, può tuttavia verificarsi uno scambio di ruoli, per cui sono gli adulti ad appropriarsi del linguaggio dei giovani per mostrare di essere disposti a inserirsi nel loro ambiente generazionale attraverso la lingua⁴⁴. Hofmann conclude osservando come siano riscontrabili elementi linguistici tipici del parlato giovanile in contesti propri dell'interazione tra adolescenti, essenziali alla costituzione stessa del gruppo: «It is not surprising that these interaction types include teenage language lexemes, because creative and expressive utterances support maintaining or achieving roles in the in-group»⁴⁵.

Riguardo allo stile linguistico tipico dei dialoghi tra giovani personaggi letterari, Cavagnoli riflette ancora una volta sul concetto di spontaneità e sulla difficoltà nel riprodurre la fluidità del discorso orale, evitando scambi di battuta «legnosi e da libro stampato»⁴⁶. Dato che la mancanza di spontaneità è un rischio che si corre maggiormente nelle narrazioni in prima persona, Cavagnoli propone l'esempio del *cult* per ragazzi, *Il giovane Holden*. Tra i principali tratti che delineano il modo di esprimersi del ragazzo, vengono riscontrate tutta una serie di contrazioni, l'uso di aggettivi gergali e l'altissima occorrenza della congiunzione *and*. Questi elementi conferiscono alla narrazione estrema rapidità, riflettendo la personalità ansiosa e il carattere schietto del giovane protagonista. Quando si traduce, spiega Cavagnoli, è fondamentale da un lato «non interrompere l'insistente, progressiva urgenza del racconto», e dall'altro non sacrificare la freschezza narrativa di Holden⁴⁷ e le valenze espressive del linguaggio che adotta, più vicino al parlato che allo scritto.

Nell'ambito del trattamento linguistico, va inoltre considerato un fattore importante: il protagonista utilizza una terminologia piuttosto volgare, eppure

⁴³ Ivi, pp. 202-203.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Ivi, p. 214.

⁴⁶ Franca Cavagnoli, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Feltrinelli, 2012, p. 74.

⁴⁷ Ivi, pp. 75-76.

le sue «deviazioni dallo standard»⁴⁸ non minacciano l'uso corretto della sintassi tradizionale. Holden infatti, possiede un'ottima padronanza della lingua inglese, come appare evidente dall'uso corretto di congiuntivi e condizionali e dal suo talento nella scrittura⁴⁹. Cavagnoli sottolinea come l'abuso di pronomi e turpiloqui da parte di Holden non sia né gratuito né sconsiderato, tanto che in traduzione vengono riportate le stesse locuzioni gergali presenti nell'originale, per sottolineare la provocazione nei confronti della società del tempo come «ribellione linguistica»⁵⁰.

Per quanto riguarda il trattamento della volgarità nelle opere di narrativa per ragazzi e giovani adulti, la strategia proposta da Cavagnoli è tanto chiara quanto semplice; laddove si presentino parolacce o termini poco eleganti, questi devono essere mantenuti. Allo stesso modo, se il tono è poco colloquiale e la voce dei personaggi non presenta particolari forme di volgarità, il traduttore non deve essere tentato di inserirne nella propria traduzione⁵¹. Tuttavia, la scelta dei traduttori va calibrata a seconda dell'effetto che si vuole trasmettere al lettore: «Bisogna puntare a ricreare non l'uguale ma il verosimile»⁵², spiega. Una voce profondamente ribelle come quella di Holden, implica l'esigenza di dar vita a qualcosa che in lingua italiana evochi la narrazione spontanea e naturale del testo sorgente⁵³. La scelta dei traduttori, dunque, avviene con cognizione di causa cercando di non cadere nella volgarità incondizionata, né di edulcorare a priori il testo di arrivo. L'equilibrio tra le due strategie è essenziale.

3.1 I marcatori del discorso nella traduzione per l'infanzia e l'adolescenza

Tradurre all'italiano la letteratura per i più giovani, spesso richiede di andare oltre la creazione di un linguaggio ibrido, a metà tra il parlato vitale e spontaneo dei normali scambi comunicativi e l'italiano tradotto che, come afferma Erika Salsnik, è determinato da fenomeni specifici che lo rendono una tipologia di lingua avente caratteristiche proprie⁵⁴. L'utilizzo strategico di marcatori fatici e formule espressive, risulta fondamentale per non trasmettere al lettore la sensazione di assistere a un dialogo precostruito e artificioso.

In *La sed de la mariposa* ad esempio, ricorrono una serie di formule tipiche del parlato giovanile che da un lato rivelano la natura generica dell'affermazione, pro-

⁴⁸ Ivi, p. 76.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Ivi, p. 77.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ Ivi, p. 78.

⁵⁴ Erika Salsnik, *Dagli universali traduttivi all'italiano tradotto*, in *I saperi del tradurre. Analogie, affinità, confronti*, a cura di Clara Montella e Giancarlo Marchesini, Milano, Franco Angeli, 2011, p. 112.

pria del discorso informale, come le locuzioni «o algo así»⁵⁵ tradotto con «o roba del genere» e «¿o cómo se llamaba?»⁵⁶ tradotto con «o com'è che si chiama?», e dall'altro esprimono una costante ricerca di partecipazione e conferma; «ha de ser El Pekinés, ¿no?»⁵⁷ tradotto con «dev'essere il Pechinese, giusto?»; «Ése no iba ese día, ¿o sí?»⁵⁸ tradotto con «Non c'era quel giorno, o sì?». Altre espressioni idiosincratiche sono state estremizzate nella versione italiana, laddove quella originale risultasse eccessivamente piatta e una traduzione alla lettera non restituisse l'enfasi del linguaggio parlato. Così ad esempio lo spagnolo «No supe de eso»⁵⁹ subisce un leggero allungamento e un allontanamento dall'originale: «Questa mi mancava». Altri esempi sono: «Los que te asustaron»⁶⁰, tradotto con «Sono quelli che ti stavano addosso»; «no pueden sorprenderlo?»⁶¹, «non rischia di essere beccato?»; «hace un par de años»⁶², «sarà stato un paio di anni fa» e così via.

Alcuni segnali fatici, finiscono per entrare a far parte dell'atteggiamento espressivo di ciascun personaggio, rendendolo unico e immediatamente identificabile dal lettore. Orlando, ad esempio, nell'originale tende ad aprire ogni intervento con «oye», tradotto con l'italiano «senti», anche quando non è necessario focalizzare l'attenzione dell'interlocutore sul discorso. Damiana stessa sottolinea l'eccessiva occorrenza dell'espressione che connota linguisticamente il ragazzino. Tipica di Damiana è invece la ripetizione della congiunzione *y*, specie con la funzione di enfaticizzare le interrogative; «Y? Qué tiene que ver eso con lo del Grimmer?»⁶³. Altri esempi tratti da vari capitoli sono i seguenti:

- «¿Y qué? Nada más Gómez me los va a ver y él no es criticón como tú»⁶⁴.
- «¿Y? ¿Por qué tienes tanto miedo de ir a esa escuela, Orly de chocolate?»⁶⁵
- «¿Y tú cómo lo sabes?»
- «Lo vi en la página web de esa maldita escuela».
- «Bueno, ¿y?»
- «Se cambian de ropa enfrente de todos, Dam».
- «¿Y?»⁶⁶

⁵⁵ Cadena, *La sed*, pp. 16-141.

⁵⁶ Ivi, p. 64.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Ivi, pp. 65-195.

⁵⁹ Ivi, p. 64.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Ivi, p. 63.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Ivi, p. 64.

⁶⁴ Ivi, p. 169.

⁶⁵ Ivi, p. 50.

⁶⁶ *Ibid.*

Nella traduzione italiana si è optato per una versione aderente all'originale. In certi casi sono state introdotte nel metatesto dislocazioni e inversioni delle strutture originali, laddove non sia stato possibile renderle in italiano con la dovuta efficacia perché d'ostacolo alla scorrevolezza della lettura. Alcuni esempi: «¿Y qué andan haciendo en mi barrio esos fulanos, oye?»⁶⁷ tradotto con l'italiano «E senti un po', che ci fanno quei tizi nel mio quartiere?» In questo caso notiamo lo spostamento della formula fatica *oye* in posizione iniziale, nonostante venga mantenuta la congiunzione a inizio frase. Un esempio simile è anche: «De veras que este rumbo es infame, como dice mi mamá»⁶⁸; tradotto come «Mia mamma ha proprio ragione, questa zona è malfamata».

3.2 L'uso dei vocativi

I vocativi sono i principali marcatori di oralità nella trasposizione scritta del dialogo⁶⁹. In merito alla traduzione della narrativa dallo spagnolo all'italiano, Giovanni Brandimonte ha condotto un'indagine mirata a verificare se entrambe le culture adottino comuni strategie e criteri di selezione delle espressioni vocative a partire da contesti analoghi⁷⁰. L'utilizzo dei vocativi, deriva dalla volontà di stimolare l'attenzione dell'interlocutore, marcando i rapporti tra i partecipanti di un'interazione che, all'occorrenza, mostrano un'attitudine positiva o negativa. Pertanto, tali espressioni sono condizionate da fattori sociologici (sesso, età, posizione sociale ecc.). Le funzioni a esse attribuibili sono appellative ed enfatiche: ravvivano la conversazione e regolarizzano il flusso comunicativo. La funzione che svolgono dipende dalla posizione assunta all'interno della frase. Se in posizione iniziale, servono ad attirare l'attenzione e a identificare l'interlocutore. Se in posizione intermedia, a rinforzare le relazioni sociali e a identificare l'interlocutore, così come quando si trovano alla fine della frase⁷¹. Lo studio portato avanti da Brandimonte, evidenzia la difficoltà dell'italiano nel ricorrere all'impiego di vocativi propri della nostra lingua che possano sostituire in maniera idonea le espressioni originali spagnole. I parlanti spagnoli infatti, sembrerebbero utilizzare i vocativi con maggior frequenza non solo rispetto all'Italia, ma anche a molti altri paesi europei (fino a cinque volte in più dei giovani parlanti inglesi, ad esempio). Ciò rivela che lo stile degli adolescenti spagnoli risulta essere «más personal, más comprometido

⁶⁷ Ivi, p. 65.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Giovanni Brandimonte, *Breve estudio contrastivo sobre los vocativos en el español y en el italiano actual*, dicembre 2015 <http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/21/21_0249.pdf> (28-12-16).

⁷⁰ Ivi, p. 249.

⁷¹ Ivi, pp. 250-254.

e íntimo»⁷². Per Brandimonte la tipologia di vocativi che dà maggiori difficoltà ai traduttori italiani appartiene alla sfera affettiva. In ambienti familiari e tra amici infatti, i giovani interlocutori utilizzano un lessico ricco di metafore, metonimie, colloquialismi ed espressioni gergali. Potremmo dunque dedurre che maggiore è la distanza sociale tra i protagonisti di un dialogo nel testo originale, meno problematico risulta il lavoro del traduttore. Un ulteriore ostacolo, consiste nella carenza all'interno del nostro sistema linguistico di equivalenze terminologiche, specie in rapporto alla varietà offerta dalla lingua spagnola⁷³.

Brandimonte individua circa tre tipologie di vocativi che adempiono a funzioni differenti. I primi vengono definiti «vocativos fáticos» o «de control de contacto», ovvero di controllo del flusso conversazionale, i secondi «de tratamiento nominal de cariño», appellativi cordiali e vezzeggiativi, e i terzi vocativi «insultantes», con i quali ci si rivolge all'interlocutore in termini offensivi⁷⁴. I vocativi fatici servono a mantenere vivo il discorso, a esortare gli altri partecipanti all'interazione e tal volta a giustificare le proprie asserzioni. Simili formule abbondano nel linguaggio giovanile in quanto l'insicurezza che caratterizza l'età adolescenziale si riflette anche nel modo di esprimersi dei parlanti⁷⁵.

Il supporto di dizionari che aiutino il traduttore a comprendere e riportare il significato dei vocativi fatici spagnoli spesso risulta del tutto inadeguato alla resa soddisfacente degli aspetti semantico-pragmatici nella lingua di arrivo. Ciò che ne consegue, spiega Brandimonte, è la proposta da parte di traduttori italiani di soluzioni generalizzanti o persino omissioni che portano a risultati poco convincenti⁷⁶. Brandimonte sottolinea chiaramente anche il caso contrario, ovvero quando nella traduzione dall'italiano allo spagnolo, ci si trova a lavorare su un testo in origine povero di elementi caratterizzanti il linguaggio orale verso una lingua che invece ne è ricca. Anche i vocativi «cariñosos»⁷⁷ sembrano avere maggiori alternative nello spagnolo, portando, come nei casi precedenti, a una resa non del tutto idonea in traduzione. Sono invece i vocativi «insultantes» a facilitare il lavoro del traduttore, data la vasta gamma terminologica di cui dispone l'italiano⁷⁸.

I seguenti esempi tratti da *La sed de la mariposa* aiutano a comprendere le scelte condotte nella traduzione all'italiano delle varie tipologie di vocativi presenti nella versione originale, in spagnolo messicano. Nella maggior parte dei casi si riscontrano epiteti cortesi e nomignoli affettivi che dimostrano da un lato il forte

⁷² *Ibid.*

⁷³ Ivi, p. 254.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Ivi, p. 255.

⁷⁶ Ivi, pp. 255-256.

⁷⁷ Ivi, pp. 254, 258-260.

⁷⁸ Ivi, pp. 258-260.

attaccamento e lo spirito di appartenenza al gruppo di cui fanno parte i giovani interlocutori, dall'altro la funzione mitigatrice di certi interventi mirati a ottenere riscontri positivi, come ad esempio l'appellativo che il Commissario Alemán rivolge a Damiana quando la ragazzina viene arrestata e in seguito sottoposta a interrogatorio; «¿Ya hiciste acto de conciencia, mamacita?»⁷⁹, reso con l'italiano: «Ti sei fatta un esame di coscienza, dolcezza?». Il tono vagamente cordiale assunto dal Commissario ambisce a stabilire un contatto più ravvicinato e collaborativo con la sua interlocutrice al fine di estorcerle una serie di informazioni.

Alla luce degli studi esposti da Brandimonte, è interessante notare che nel caso del romanzo di Cadena non viene rilevata una vasta gamma di vocativi né un uso troppo variegato di tali formule, il che ha sicuramente facilitato la traduzione dovendo scegliere tra pochi termini ricorrenti in grado di rendere efficacemente le espressioni originali. Un esempio è dato dallo spagnolo «Chiquis»⁸⁰ spesso utilizzato come appellativo affettuoso e tradotto in quasi tutte le occorrenze con l'italiano «Bambina». In altri casi invece, uno stesso vocativo in spagnolo possiede più sfumature di significato in italiano, a seconda del contesto. Il termine «güey»⁸¹, ad esempio, è stato reso affettuosamente con «amico», in tono offensivo con «scemo» o con un termine generico che identifica un individuo del quale non si conosce il nome o non si è intenzionati a specificarlo, «tipo/tizio». Quest'ultima soluzione viene adottata nel testo in riferimento a personaggi connotati negativamente, come i membri del corpo di polizia – per i quali Damiana nutre un profondo disprezzo –, o il compagno della madre di Orlando, il quale sembra non godere dell'approvazione del ragazzino.

Come si evince dagli esempi proposti, la sfida più grande per il traduttore letterario risiede nel saper offrire il proprio contributo interpretativo e ricreativo al fine di ridar voce alle voci, appropriandosi dei personaggi che l'autore ha descritto e caratterizzato in origine, adattandoli se necessario all'immaginario del pubblico d'arrivo. Nel caso della narrativa per bambini e ragazzi, tale compito risulta forse ancora più arduo poiché entrano in gioco una serie di fattori idiosincratici legati all'adozione di un linguaggio estremamente mutevole e creativo, una sorta di codice di branco. È essenziale infatti tracciare una linea guida affinché il giovane lettore ritrovi nel testo gli elementi propri della sua quotidianità e degli standard comunicativi che lo rendono parte di una categoria generazionale ben definita.

⁷⁹ Cadena, *La sed*, p. 127.

⁸⁰ Ivi, pp. 87, 88, 142, 150, 152, 188.

⁸¹ Ivi, pp. 32, 115, 134, 150, 152, 160.

Bibliografia

- Bachtin Michail, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.
- Belleau André et al., *Bachtin teorico del dialogo*, a cura di Corona Franco, Milano, Franco Angeli, 1986, pp. 212-228.
- Brandimonte Giovanni, *Breve estudio contrastivo sobre los vocativos en el español y en el italiano actual*, dicembre 2015 <http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/21/21_0249.pdf> (28-12-16), pp. 250-262.
- Cadena Agustín, *La sed de la mariposa*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Cavagnoli Franca, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Feltrinelli, 2012.
- Gazzaniga Giulia, *La sed de la mariposa di Agustín Cadena: strategie traduttive della narrativa per l'infanzia e l'adolescenza*, tesi di laurea magistrale inedita, Università degli Studi di Cagliari, anno accademico 2014-2015.
- Hofmann Dorothee, *Teenage talk in German young adult fiction and their Spanish translations*, in *Translating Fictional Dialogue for Children and Young People*, Fischer Martin B., Wirf Naro Maria (eds.), Berlin, Frank & Timme, 2012, pp. 200-216.
- Massai Marco Phillip, *Tutti i segreti della scrittura spiegati passo dopo passo. Show, don't tell*, Milano, Delos Digital, 2014.
- Osimo Bruno, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli, 2004.
- Petrucchioli Daniele, *Le voci di dentro e Alla ricerca del lessico perduto*, «Tradurre, pratiche teorie e strumenti», n° 1 (autunno 2011), <<http://rivistatradurre.it/2011/11/le-voci-di-dentro/>> (23-01-16).
- Salsnik Erika, *Dagli universali traduttivi all'italiano tradotto*, in *I saperi del tradurre. Analogie, affinità, confronti*, a cura di Montella Clara e Marchesini Giancarlo, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 101-133.
- Schellheimer Sybille, *Phraseological expressions in fictional dialogue for children*, in *Translating Fictional Dialogue for Children and Young People*, Fischer Martin B., Wirf Naro Maria (eds.), Berlin, Frank & Timme, 2012, pp. 129-135.

La revisione di traduzioni letterarie: un contrappeso necessario

Matteo Mandis*

Universitat Autònoma de Barcelona

Nel suo saggio *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*, Italo Calvino a un certo punto scrive che «il traduttore per bravo che sia, anzi proprio quando è bravo, ha bisogno che il suo lavoro sia valutato frase per frase da qualcuno che confronta testo originale e traduzione e può nel caso discutere con lui»¹, facendo riferimento alla figura dell'«editor»². Questo studio nasce con l'obiettivo di analizzare la particolare fase editoriale della revisione di traduzioni letterarie, a partire da presupposti quali la sua importanza, riconosciuta a livello teorico ma poco osservata all'atto pratico, e la mancanza di una definizione univoca, nonché il suo legame con tutto il processo traduttivo. Si analizzeranno le diverse definizioni del concetto di revisione formulate nel tempo dalla traduttologia, per poi intraprendere un discorso volto a mostrare il rapporto esistente tra traduzione e revisione. Nello specifico, osserveremo l'operazione di traduzione da tre punti di vista diversi: come atto di interpretazione, come ricerca di equivalenza e come atto di scrittura; a ognuno di essi opporremo l'operazione di revisione in quanto atto di autorità, lettura e confronto. L'obiettivo è duplice: riaffermare la funzione imprescindibile della revisione in quanto parte integrante del processo traduttivo e ridefinire il suo rapporto con tale attività: un rapporto contrastivo e antitetico, ma proprio per questo funzionale agli scopi della traduzione.

* Matteo Mandis è dottorando in Traduzione e Studi Interculturali all'Universitat Autònoma de Barcelona. Si è laureato all'Università di Cagliari con una tesi dal titolo *La educación alla revisione: teorías e prácticas*, incentrata sulla revisione di traduzioni letterarie. Ha inoltre tradotto cinque racconti per la casa editrice gran vía, contenuti in quattro antologie dedicate a Messico, Cuba, Cile e Bolivia.

¹ Italo Calvino, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*, in *Mondo scritto e non scritto*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Oscar Mondadori, 2002, p. 88.

² *Ibid.*

1. Il problema di una definizione

Analizzando la produzione scientifica riguardo alla revisione di traduzioni, il primo riscontro che si ha è quello di una letteratura scarna e caratterizzata da un generale disordine concettuale. Il coreano Hyang Lee ha fornito un quadro piuttosto chiaro dello stato dell'arte:

Il est souvent dit que le métier de traducteur est l'une des plus anciennes professions du monde et que la révision ne peut être qu'une activité aussi ancienne que la première. Il en faut pour preuve que l'acte consistant à vérifier la fidélité et la lisibilité des textes traduits a toujours été issu de l'acte consistant à traduire. Bien qu'elle constitue une étape fondamentale du processus de traduction, la révision n'a guère été appréciée à sa juste valeur, jusqu'à présent, par les traductologues. Si traduire a fait couler beaucoup d'encre, peu de choses ont, d'un autre côté, été écrites à propos de la deuxième³

mettendo dunque in luce come la revisione non goda, nel dibattito traduttologico, di un'attenzione adeguata alla sua importanza. La canadese Louise Brunette evidenzia a sua volta che «[r]ecent research on the revision and assessment of general texts has revealed that the terms and concepts used in discussing this process are somehow confused»⁴, per descrivere una situazione che Isabelle Robert illustra come «flou terminologique»⁵ e che ancora Lee presenta in questi termini: «[l]a première chose que l'on constate quand on essaye de définir ce qu'est la révision concerne le caractère ambigu et le nombre varié des définitions proposées»⁶, con la conseguenza che il concetto di revisione «reste pluriel et non consensuel»⁷. Per fare un esempio, sia Lee che Robert citano il caso di John D. Graham, che, nel distinguere tra *checking* e *revising*, non può far altro che ammettere che «the duties of the checker and those of the revisor will overlap and both functions may very well be exercised at the same time by the same person»⁸. In quest'affermazione sono contenute tutte le implicazioni metalinguistiche di questo caos e gli ostacoli

³ Hyang Lee, *Révision: définitions et paramètres*, «Meta: Journal des traducteurs», LI, n° 2 (2006), pp. 410-419.

⁴ Louise Brunette, *Towards a Terminology for Translation Quality Assessment: A Comparison of TQA Practices*, «The Translator», VI, n° 2 (2000), pp. 169-182.

⁵ Isabelle S. Robert, *La révision en traduction: les procédures de révision et leur impact sur le produit et le processus de révision*, tesi di dottorato (promotoren: prof. Louise Brunette, prof. Aline Remael, prof. Luuk Van Waes), Universiteit Antwerpen, 2012 < file:///C:/Users/utente/Pictures/Thsecomplte_ISBN_20120427_BW.pdf> (01-07-18), p. 9.

⁶ Lee, *Révision*, p. 413.

⁷ Ivi, p. 418.

⁸ John D. Graham, *Checking, Revising and Editing*, in *The Translator's Handbook*, Catriona Picken (ed.), London, Aslib, 1989, pp. 99-108.

che ha incontrato la traduttologia nel tentativo di definire non solo cosa sia la revisione, ma anche e soprattutto cosa essa non sia. L'italiana Giovanna Scocchera, dal canto suo, sottolinea la «giovane età e [dalla] non-scientificità della materia»⁹, per spiegare la difficoltà di ricavare la propria teoria dalla miriade di pratiche già esistenti. Inoltre, la revisione «in quanto già fase del processo più ampio della traduzione [...] sembra trovarsi in una posizione di sudditanza e secondarietà rispetto a questioni e oggetti che appaiono più centrali»¹⁰, ma non solo: in questo caos fanno la loro parte anche le «diverse tradizioni nazionali – spesso associate a determinate teorie o scuole di pensiero – che promuovono l'uso di certi termini a discapito di altri»¹¹, nonché «il carattere interdisciplinare dell'attività di revisione, che attraversa in misura maggiore o minore questioni legate alla traduttologia, alla stilistica, alla retorica, agli studi cognitivi, alla psicologia, all'etica e la relativa varietà di contesti applicativi»¹².

In questa nebulosa è tuttavia possibile ritrovare un elemento di univocità: la consapevolezza della necessità di convergere su alcuni concetti. È quanto sostenuto anche dall'inglese Andrew Chesterman, quando dice che «all we need is a rough, approximate, working definition, one that we can feel free to adjust as we go along. All we need is to be able to agree more or less on what we are talking about, so that we can formulate interesting descriptive or explanatory claims»¹³.

Se dunque da un lato la confusione terminologica non ha permesso finora di dare una definizione univoca di 'revisione', dall'altro il dibattito ha cominciato a svilupparsi in modo più sistematico con l'obiettivo di dare struttura a pratiche magari consolidate, ma eterogenee tra loro.

I principali contributi in termini di definizione della revisione di traduzioni si devono a tre studiosi canadesi, Paul Horguelin e Louise Brunette, coautori del fondamentale *Pratique de la révision* (1998), e Brian Mossop, autore di *Revising and Editing for Translators* (prima edizione 2001, edizione citata nel presente lavoro 2014). In queste opere, è stata proposta una sistematizzazione teorico-pratica della revisione di traduzioni, che viene definita in questi termini:

Étape de l'opération de traduction consistant en l'examen global et attentif d'un texte traduit et de son original pour rétablir, au besoin, la conformité de la tra-

⁹ Giovanna Scocchera, *La revisione della traduzione editoriale dall'inglese all'italiano tra ricerca accademica, professione e formazione: stato dell'arte e prospettive future*, tesi di dottorato (rel. prof.ssa Silvia Bernardini), Università di Bologna, 2015 < http://amsdottorato.unibo.it/7203/1/Scocchera_Giovanna_tesi.pdf > (01-07-18), p. 12.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ Andrew Chesterman et al., *Bananas - on names and definitions in translation studies*, «Hermes – Journal of Linguistics», XXXI (2003), pp. 197-209.

duction a des critères methodologiques et théoriques, linguistiques, textuels et situationnels (dans la nouvelle situations d'enonciation), ces critères ayant préalablement précisés¹⁴

[...] revising means reading a translation in order to spot problematic passages, and making any needed corrections or improvements¹⁵.

Occorre sottolineare che sia Horguelin e Brunette che Mossop precisano che la revisione di traduzioni si distingue molto nettamente da quella di testi redatti in lingua originale. In questo senso, i primi parlano di revisione bilingue, cioè di un testo tradotto, differenziandola da quella unilingue, cioè di un testo redatto in lingua originale, laddove Mossop contrappone il concetto di *revising* a quello di *editing*. Considerato che la nostra attenzione è dedicata all'ambito della traduzione, da qui in avanti si userà il termine revisione per riferirci alla prima accezione.

Queste definizioni permettono di isolare alcuni elementi chiave all'interno del discorso e osservare già alcuni aspetti della revisione. Essa è una tappa dell'operazione di traduzione: questo significa che esiste un certo rapporto fra tradurre un testo e rivedere la traduzione; è un esame attento e globale di un testo tradotto e del suo originale, che comporta un momento comparativo tra i due testi; segue dei criteri prestabiliti, perciò esistono dei parametri che orientano il lavoro di revisione verso un certo grado di obiettività; infine, ha come obiettivo la conformità della traduzione a dei criteri metodologici, linguistici, testuali e situazionali e persegue quindi degli obiettivi comunicativi attraverso la correzione di errori o il miglioramento di passaggi problematici.

Questi quattro punti saranno oggetto d'analisi nelle prossime sezioni: a partire dalle diverse prospettive con cui sono stati affrontati dalla traduttologia, procederemo nell'intento di spiegare come e perché caratterizzino la fase di revisione.

2. La traduzione e il bi-testo

Nel suo *Manuale del traduttore*, Osimo presenta il processo traduttivo come 'catena' di due momenti, uno di lettura e l'altro di scrittura, spiegando che «nella lettura, il prototesto è verbale e il metatesto mentale e, nella scrittura, il prototesto è mentale e il metatesto verbale»¹⁶. L'acquisizione mentale del testo originale, in altri termini, comporta un momento interpretativo «di primo grado [che consiste] nella spiegazione a se stessi del senso del testo in cultura emittente»¹⁷ e

¹⁴ Paul Horguelin, Louise Brunette, *Pratique de la révision*, Brossard (QC), Linguattech, 1998, p. 37.

¹⁵ Brian Mossop, *Revising and Editing for Translators*, London, Routledge, 2014, p. 12.

¹⁶ Bruno Osimo, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli, 2011, p. 142.

¹⁷ Ivi, p. 144.

un altro di secondo grado che consiste nella riformulazione nella lingua di arrivo del materiale mentale acquisito e interpretato. Questo paradigma è assimilabile al Sequential Model¹⁸ proposto da un altro studioso, Daniel Gile, il quale, alla stregua di Osimo, suddivide il processo traduttivo in due momenti, che chiama Comprehension Loop e Reformulation Loop. Nel primo, il traduttore formula un'ipotesi di significato e ne verifica la plausibilità basandosi sulla propria conoscenza rispetto alla cultura di origine, sulla propria conoscenza enciclopedica oppure documentandosi all'occorrenza, e provvedendo poi a riformulare l'ipotesi nella lingua di arrivo, assicurandosi che il testo risponda a determinati canoni di fedeltà e leggibilità. Il traduttore quindi, come afferma a sua volta il canadese Brian Harris, è quella persona per cui «ST and TT are not separated but on the contrary are simultaneously present and intimately interconnected in his or her mind»¹⁹. Il traduttore tratta i due testi come un bi-testo, cioè «a single text in two dimensions, each of which is a language»²⁰, procedendo, segmento dopo segmento, alla stesura di quello che sarà il testo tradotto: «at that point TT, still in the creation and growing process, has not yet gone its own way»²¹. È quanto sostenuto anche da James Holmes, quando spiega che

actually the translation process is a multi-level process; while we are translating sentences, we have a map of the original text in our minds and at the same time a map of the kind of text we want to produce in the target language. Even as we translate serially, we have this structural concept so that each sentence in our translation is determined not only by the sentence in the original but by the two maps of the original text and of the translated text which we are carrying along as we translate²².

Nella produzione del testo tradotto, allora, il testo originale costituisce uno dei punti di riferimento del traduttore, il quale tiene in considerazione anche il prodotto della traduzione *in fieri*, cioè l'idea di testo che egli stesso va sviluppando, e tutto il suo contesto di ricezione nella cultura d'arrivo.

È in questo quadro che si inserisce la revisione. A tal proposito, Scocchera disegna un'immagine suggestiva del rapporto tra traduzione e revisione proponendo

¹⁸ Daniel Gile, *Basic Concepts and Models for Interpreter and Translator Training*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2009, p. 101.

¹⁹ Brian Harris, *Bi-Text, a New Concept in Translation Theory*, «Language Monthly», LIV (1988), pp. 8-10.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² James S. Holmes, *Translation Theory, Translation Theories, Translation Studies, and the Translator*, in *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, James S. Holmes and Raymond van den Broeck (eds.), Amsterdam, Rodopi, 1988, p. 96.

il concetto di revisore come 'visitatore', come ospite in casa altrui, con tutto ciò che ne consegue in termini di rispetto, correttezza, adeguamento alle abitudini di altri. Seguendo questa stessa linea di pensiero, se il revisore è l'ospite, il traduttore è il padrone di casa, e in quanto tale è tenuto all'accoglienza e alla possibilità di dover accettare qualche compromesso e magari rinunciare a qualcosa per far sentire l'ospite a proprio agio²³.

Tuttavia, se è vero che chi ospita è tenuto a far sentire l'ospite a proprio agio, è anche vero che chi viene ospitato è tenuto a sua volta a evitare l'invasione. Fuor di metafora, se è vero che già la traduzione deve, come si è visto, verificare la plausibilità delle ipotesi e preparare così le condizioni ideali per una revisione efficace, è altrettanto vero che il revisore deve partire dalle ragioni che hanno portato il traduttore a fare determinate scelte, in particolare quando queste risultano per qualche ragione problematiche. La revisione, cioè, non deve mai essere una 'nuova' interpretazione, ma all'occorrenza una 'seconda' interpretazione, subordinata a quella già svolta dal traduttore:

Nello stesso tempo però, proprio perché la voce del traduttore è o dovrebbe essere una voce letteraria originale, anch'essa va rispettata. Forse io, revisore, avrei reso diversamente quella parola o quella pagina, ma se individuo nella pagina del traduttore coerenza, sensibilità, sensatezza, devo essere capace di fare un passo indietro²⁴.

La posizione di Colorni è pertinente soprattutto se si considera che coerenza, sensibilità e sensatezza sono caratteri che contribuiscono alla plausibilità delle scelte del traduttore. D'altra parte, il rispetto per il lavoro del traduttore è alla base anche del modello di Gile: «Ideally, s/he [chi fa la revisione] focuses on acceptability, on the assumption that the translator is conscientious enough to have checked thoroughly the fidelity of the text»²⁵. La revisione dunque verifica in prima battuta l'accettabilità di un testo tradotto, dando già per acquisito un grado adeguato di fedeltà all'originale. L'intervento sulle interpretazioni del traduttore, in altre parole, avviene solo, eventualmente, nel caso in cui il revisore «suspects that the translator may have chosen an unsatisfactory Meaning Hypothesis or omitted a segment which should have been rendered»²⁶. Solo in questo caso la revisione può comportare un salto a ritroso al Comprehension Loop, in cui verificare la fedeltà della traduzione al senso del testo originale. È facile così notare che la revisione «can be said to follow in a way a process in the direction opposite to that followed

²³ Scocchera, *La revisione*, p. 18.

²⁴ Renata Colorni, *Sulle spalle di un gigante*, in Ilide Carmignani, *Gli autori invisibili*, Lecce, Besa, 2008, pp. 26-28.

²⁵ Gile, *Basic concepts*, p. 110.

²⁶ *Ibid.*

by the translation itself»²⁷: a detta di Gile, infatti, «[r]evision [...] is a repeat of the Reformulation Loop on groups of Translation Units [...] The revisor starts the process with the Target Text, testing successive groups of Translation Units for acceptability and fidelity»²⁸. In altri termini, la traduzione parte dall'interpretazione di un testo scritto in una lingua per riformularlo in un'altra; la revisione, dal canto suo, segue un procedimento opposto perché parte dalla verifica dell'accettabilità del testo riformulato, intervenendo sulla fedeltà in un momento secondario e subordinato alle scelte del traduttore. La traduzione, allora, non può prescindere dalla fase di revisione: lungi dall'essere secondaria o marginale, questa è piuttosto una parte integrante e fondamentale di tutto il processo.

3. Le insidie della traduzione

Carlo Fruttero e Franco Lucentini, ponendo la questione in termini tanto ironici quanto incisivi, ne *I ferri del mestiere* scrivono che

il problema del tradurre è in realtà il problema stesso dello scrivere e il traduttore ne sta al centro, forse ancor più dell'autore. A lui si chiede di essere insieme, e a freddo, Napoleone e il suo più infimo furiere, di avere lo sguardo d'aquila dell'uno e la maniacale pignoleria dell'altro. Gli si chiede di dominare non una lingua, ma tutto ciò che sta dietro una lingua, vale a dire un'intera cultura, un intero mondo, un intero modo di vedere il mondo. E di saper annettere imperialisticamente questo mondo a un altro del tutto diverso, trasferendo ogni sfumatura, registro, accento, allusione, tonalità entro i nuovi confini²⁹.

In queste righe sono contenute tutte le difficoltà del tradurre, che si presentano continuamente e a tutti i livelli. Ad esempio, la fase di comprensione del testo originale risulta problematica perché strettamente legata alla soggettività del traduttore e alla provvisorietà delle sue ipotesi. L'ipotesi del traduttore infatti, come spiega ancora Osimo, «va verificata sulla base del contesto o, per meglio dire, dei contesti. E, dato che la percezione dei contesti è in continua evoluzione, la provvisorietà dell'interpretazione è permanente»³⁰. Il lavoro del traduttore dunque, per quanto ampie e accurate siano la sua conoscenza del mondo e la sua ricerca, necessita sempre di verifiche e/o correzioni. È in questo spazio, per l'appunto, che si inserisce la revisione in quanto momento di controllo delle scelte traduttive. Quanto alla fase di riformulazione invece, Bruno Osimo sottolinea alcuni aspetti problematici scrivendo che

²⁷ Ivi, p. 111.

²⁸ Ivi, p. 110.

²⁹ Carlo Fruttero, Franco Lucentini, *I ferri del mestiere*, Torino, Einaudi, 2015, p. 60.

³⁰ Osimo, *Manuale*, p. 144-145.

[s]e da un lato, il traduttore legge smalizzato il testo nella cultura emittente, pronto a cogliere strutture sintattiche standard o anomale, frequenze lessicali, idioletti e registri, e a riprodurli nella cultura ricevente, può arrivare a in punto in cui perde, per la faticosa ginnastica mentale a cui è sottoposto, il distacco di cui ha bisogno, ed è qui che può produrre calchi semantici e sintattici da cui, a mente fredda, saprebbe benissimo difendersi³¹

Mossop ha invece ha descritto tre grandi difficoltà dello scrivere che si riflettono anche sul tradurre: la mancanza di un feedback immediato da parte del lettore, la tendenza alla prolissità dei testi scritti e il dover compensare la mancanza di intonazione e gestualità (presenti al contrario nel parlato). Colui che scrive, infatti, lo fa (o almeno dovrebbe) immaginando «the reactions of an often unknown reader in an unknown future situation»³² e anticipando «the reader's problems in receiving the intended message and act to forestall them»³³, concatenando nel testo scritto un ampio numero di parole attraverso un uso adeguato di segni di interpunzione, pause, etc. Ma non solo: Mossop aggiunge che «it's easy to convey to readers a meaning not present in the source text, or to write in a way that will confuse the intended readership. In addition, it is difficult when translating to avoid undesirable linguistic influences seeping in from the source language»³⁴, presentando così due tipi di insidie 'esclusive' per la traduzione, che si celano dietro un'errata interpretazione del testo originale o una riformulazione che risente delle interferenze della lingua di partenza.

4. La grammatica della revisione: parametri

In questo quadro, risulta piuttosto evidente la necessità di una fase di controllo del testo tradotto, utile a contrastare gli effetti delle difficoltà appena descritte. Tuttavia, è altrettanto necessario che essa si basi su criteri «condivisi»³⁵ e ogni motivazione deve essere «convincente, incontestabile e pertinente»³⁶: il revisore infatti deve lavorare «en exerçant son jugement avec compétence et objectivité»³⁷, come affermato da Horguelin e Brunette. Diversamente, infatti, «alla soggettività di comprensione e interpretazione può [...] sommarsi una soggettività di riformulazione, motivo alla base di situazioni [...] in cui i revisori "impose their own

³¹ Ivi, p. 149.

³² Mossop, *Revising and Editing*, p. 19.

³³ *Ibid.*

³⁴ Ivi, p. 20.

³⁵ Scocchera, *La revisione*, p. 46.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Horguelin, Brunette, *Pratique*, p. 34.

linguistic preferences at the expense of the translator's decision" (Künzli, 2007a, p.124)»³⁸.

Competenza e obiettività sono garantite, secondo Horguelin e Brunette, da un insieme di «'balises' qui délimitent son intervention et la justifient»³⁹, usati per «determinare il livello qualitativo di un testo [...] e le modifiche che si dovessero rendere necessarie»⁴⁰. Questi criteri vengono definiti dai due studiosi come i parametri della revisione. Essi funzionano come «'voyants' qui doivent s'allumer sur le tableau de bord du réviseur»⁴¹ perché, come spiega Parra Galiano, «responden en su conjunto la cuestión: "¿Qué hay que verificar y corregir?"»⁴². Analogamente, Brian Mossop ha descritto questi parametri come «things a reviser checks for – the types of error»⁴³ ai quali il revisore deve prestare attenzione. Il concetto di parametro in Horguelin e Brunette prende le mosse da uno studio fatto qualche anno prima da Jean Darbelnet. Lo studioso francese aveva elaborato un insieme di sette livelli di traduzione – semantico, idiomatrico, stilistico, culturale, oltre a quelli relativi alle allusioni testuali, all'interiorità dell'autore e al destinatario⁴⁴ – definendoli come «les diverses obligations du traducteur à l'égard de son texte»⁴⁵ utili a «faciliter la tâche des réviseurs»⁴⁶ e «corriger l'impressionnisme qui trop souvent nuit à la crédibilité des appréciations portées sur les traductions»⁴⁷ e indicando gli «écart[s]»⁴⁸ relativi a ogni livello, cioè «les formes o les degrés de deficiencia»⁴⁹ riscontrabili in una traduzione.

Pur non focalizzandosi direttamente sulla revisione, lo studio di Darbelnet contiene *in nuce* tutti gli elementi sui quali essa deve basarsi, poiché, spiegano Horguelin e Brunette, «établit [...] une correspondance entre les niveaux de la traduction et les critères de la révision»⁵⁰.

³⁸ Scocchera, *La revisione*, p. 38.

³⁹ Horguelin, Brunette, *Pratique*, p. 33.

⁴⁰ Scocchera, *La revisione*, p. 46.

⁴¹ Ivi, p. 36.

⁴² Silvia Parra Galiano, *La revisión de traducciones en la traductología: aproximación a la práctica de la revisión en el ámbito profesional mediante el estudio de casos y propuestas de investigación*, tesis de doctorado (directora prof.ra Dorothy Kelly), Universidad de Granada, 2005 <<http://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/660/15472905.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (01/07/2018), p. 108.

⁴³ Mossop, *Revising and Editing*, p. 134.

⁴⁴ Jean Darbelnet, *Niveaux de la Traduction*, «Babel», XXIII, n° 1 (1977), pp. 6-17.

⁴⁵ Ivi, p. 6.

⁴⁶ Ivi, p. 7.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Horguelin, Brunette, *Pratique*, p. 34.

A partire da questa classificazione, i due studiosi canadesi individuano così cinque parametri della revisione: esattezza, che orienta la revisione in termini di fedeltà del testo, per verificare che questo «transmette intégralement et exactement le message du texte de départ»⁵¹; correttezza linguistica, che si focalizza sul codice linguistico e sul suo rispetto, partendo dal presupposto che la correttezza «peut varier en fonction des niveaux de langue»⁵²; leggibilità (*lisibilité*), che guarda alla «qualité stylistique du texte et sa valeur communicationnelle»⁵³, assicurando la facilità di comprensione del testo; adeguatezza funzionale, che si concentra sull'adeguatezza del registro linguistico utilizzato: «Les communicateurs doivent [...] 'moduler' le message en fonction du destinataire»⁵⁴; sostenibilità della revisione, che serve a verificare se sia opportuno rivedere il testo o piuttosto ritradurlo, in ragione della qualità della traduzione.

5. La traduzione come ipotesi; la revisione come conferma

La traduzione di un testo implica l'acquisizione della sua sostanza, cioè l'interiorizzazione da parte del traduttore del senso e dei possibili significati dell'originale. Quest'operazione, tuttavia, non è mai neutra: come spiega Umberto Eco, infatti

una buona traduzione è sempre un contributo critico alla comprensione dell'opera tradotta. Una traduzione indirizza sempre a un certo tipo di lettura dell'opera [...] perché, se il traduttore ha negoziato scegliendo di porre attenzione a certi livelli del testo, ha in tal modo automaticamente focalizzato su quelli l'attenzione del lettore⁵⁵.

Interpretazione e scelte, dunque: il traduttore, come dice Eco, 'negozia' e 'sceglie' su cosa porre l'attenzione, selezionando le opzioni più adatte a trasferire il messaggio originale sulla base della propria interpretazione del testo, della propria conoscenza del mondo: «il traduttore deve anzitutto riformulare la frase fonte sulla base di una sua congettura sul mondo possibile che essa descrive»⁵⁶, secondo quindi un atto soggettivo. L'atto interpretativo del traduttore, chiosa a sua volta Osimo parafrasando lo stesso Eco, consiste più precisamente, nel «dare un nome a ciò che [...] prova, e dare un nome è sempre fare un'ipotesi»⁵⁷.

⁵¹ Horguelin, Brunette, *Pratique*, p. 36.

⁵² Ivi, p. 37.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2016, p. 247.

⁵⁶ Ivi, p. 245.

⁵⁷ Osimo, *Manuale*, p. 144.

In questo senso, il ruolo chiave della revisione è di bilanciare il carattere di ipotesi della traduzione, attraverso un atto categorico, che risponda al parametro dell'esattezza per poter confermare – o smentire ed eventualmente correggere – le scelte del traduttore. È opportuna, a tal proposito, qualche riflessione proprio sull'esattezza in quanto proprietà di un testo tradotto.

Il protagonista de *Il Correttore*, un breve ma intenso romanzo di George Steiner, è, come suggerito dal titolo, un correttore di bozze per un quotidiano locale, nonché militante del Partito Comunista Italiano. A un certo punto del libro, in un'appassionata arringa a difesa dell'ideologia marxista in quanto operazione di correzione degli errori nella Storia, afferma di lavorare «finché non mi duole il cervello. Per arrivare all'esattezza perfetta. Per correggere il più infimo refuso in un testo [...]. L'esattezza. La santità dell'esattezza. [...] L'Utopia significa semplicemente l'esattezza!»⁵⁸

Senza entrare nel merito della metafora politico-culturale tra il mestiere del protagonista e il marxismo, vale la pena però di riflettere sul valore dell'esattezza in queste parole. Il correttore arriva a definirla come «Utopia»⁵⁹. Il fatto che sia un correttore di bozze e non un revisore di traduzioni qui poco importa, in realtà, perché alla revisione è richiesta infatti la stessa intensità in termini di esattezza. Tanto Horguelin e Brunette quanto Mossop la illustrano in questi termini:

La première qualité que l'on doit exiger d'une traduction est qu'elle soit fidèle, c'est-à-dire qu'elle transmette intégralement et exactement le message du texte de départ. Il s'agit donc ici d'une fidélité au sens⁶⁰.

[...] accuracy will be the most important feature of the translations you are revising. Generally speaking, the first task of a professional translator is to guarantee that the translation means (more or less) what the source means (– or to be more careful – what you think the source means)⁶¹.

Risulta molto evidente da queste definizioni lo stretto legame tra l'esattezza in quanto parametro della revisione e quella particolare esigenza della traduzione che è la fedeltà al testo originale. Per comprendere meglio questo rapporto, è interessante analizzare ciò che dice Italo Calvino a proposito dell'esattezza. Nelle sue illustri *Lezioni Americane* la descrive come l'uso di un «linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione»⁶². Queste definizioni non contemplano esplicitamente la traduzione – né la

⁵⁸ George Steiner, *Il correttore*, Milano, Garzanti, 2011, p. 68.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Horguelin, Brunette, *Pratique*, p. 36.

⁶¹ Mossop, *Revising and Editing*, p. 135.

⁶² Italo Calvino, *Lezioni Americane: sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 2017, p. 60.

revisione – ma in realtà introducono delle idee che possono essere applicate anche a essa. Anche alla traduzione si richiede infatti esattezza, ovvero che riferisca in maniera fedele e precisa tutte le sfumature del messaggio dell'autore. Fedele e precisa, tuttavia, non significano aderenza pedissequa e letterale al testo originale, ma presuppongono piuttosto una sorta di «obbedienza»⁶³ (per usare le parole di un altro grande traduttore italiano, Erri de Luca) che lascia comunque un certo margine d'azione alla lingua d'arrivo. In questo senso, ancora una volta risultano utili le tesi di Calvino, quando racconta che «la mia ricerca di esattezza si biforcava in due direzioni. Da una parte la riduzione degli avvenimenti contingenti a schemi astratti [...] dall'altra parte lo sforzo delle parole per render conto con la maggior precisione possibile dell'aspetto sensibile delle cose»⁶⁴. A chi obiettasse una differenza di contesto, cioè il fatto che Calvino si riferisca alla scrittura originale e non direttamente alla traduzione, risponderemmo che essa è in realtà un falso problema. Come abbiamo visto, infatti, il momento di acquisizione del testo è tutt'altro che passivo e meccanico, perché è in questa fase che il traduttore fa propria la sostanza del testo, riducendola a schemi astratti a partire dalla propria conoscenza del mondo. Si svela così un certo parallelismo tra le direzioni prese da Calvino e i livelli del modello della traduzione di Daniel Gile – rispettivamente Comprehension e Reformulation Loop. Le parole compiono sempre uno «sforzo per render conto con la massima precisione possibile dell'aspetto sensibile delle cose»⁶⁵, muovendosi entro un margine d'azione ma sempre a partire, perfino nella scrittura originale, da una «razionalità scorporata, dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forme astratte, vettori di forze»⁶⁶, passando cioè per una fase di interpretazione e schematizzazione delle idee: in altre parole, di ricostruzione del messaggio. Ciò che accade nel processo di traduzione è analogo perché il testo tradotto non è semplicemente la trasposizione meccanica delle parole originali, ma piuttosto è preceduto da una certa interiorizzazione da parte del traduttore delle idee, situazioni, impressioni, nessi e aspettative che quelle parole suggeriscono. Il traduttore, cioè, ha il compito di ricostruire le immagini e le relazioni extratestuali evocate dal testo di partenza: proprio la fedeltà a quest'impalcatura è ciò che la revisione verifica ed eventualmente risistema, arginando le possibili derive interpretative sia in termini di distorsioni che di perdite.

⁶³ Pier Paolo Giarolo, *Tradurre-Documentário sobre o ofício dos tradutores*, 2013, <www.youtube.com/watch?v=JCLoKrZbkxk> (19-04-2019).

⁶⁴ Calvino, *Lezioni Americane*, p. 73.

⁶⁵ Ivi, p. 74.

⁶⁶ *Ibid.*

6. La traduzione come scrittura; la revisione come lettura

Originale e traduzione «both shared the same author and the same content»⁶⁷. Tuttavia, abbiamo visto che l'attività del traduttore non è un processo passivo e meccanico di acquisizione e riformulazione, ma si muove entro un orizzonte 'bilaterale' operando attraverso il proprio filtro personale. Da questo punto di vista, Alessandro Ghignoli ha analizzato la figura del traduttore, e in particolare del traduttore letterario, definendolo un «transautore»⁶⁸:

Quando parliamo di un'opera parliamo di un autore, ma quando analizziamo un'opera tradotta l'autore si converte in un altro autore, il traduttore diviene 'co-scrittore' dell'opera tradotta. Potremmo dire, certi di non ferire i narcisismi dell'autore dell'opera in LO1, che nella particolare situazione di un testo tradotto gli autori sono due, una sorta di scrittura a quattro mani, detto in modo forse un po' troppo semplicistico. Quello che vogliamo sottolineare è che [...] il traduttore, sì, possa senz'altro essere un transduttore, ma anche uno degli autori dell'opera tradotta, in pratica quando parliamo di un testo tradotto in un'altra lingua, dobbiamo parlare in realtà del traduttore come di un 'transautore'⁶⁹.

Partendo dall'idea che «il traduttore deve conoscere le metodologie e le varie teorie che costruiscono il pensiero e la praxis traduttiva, ma deve anche fare riferimento a chi e dove questa traduzione andrà»⁷⁰, Ghignoli ne ridisegna la posizione di intermediario, che nel processo di comunicazione di un'opera letteraria tradotta si colloca tra il messaggio (l'opera) e il ricettore (il lettore). In quanto intermediario, o «transduttore»⁷¹, «trasmette e a sua volta trasforma il valore del messaggio»⁷², determinando «il modo in cui viene accettata o meno un'opera letteraria nel contesto sociale»⁷³ di arrivo. In questo senso, prosegue Ghignoli, «nella particolare situazione di un testo tradotto gli autori sono due»⁷⁴, perché il traduttore, a differenza dell'autore del testo, «deve fare, quando lavora sull'interpretazione del testo e del suo messaggio, sempre riferimento anche al processo dell'opera in

⁶⁷ Harris, *Bi-Text*, p. 8.

⁶⁸ Alessandro Ghignoli, *Identità e immagine: la ricezione della poesia italiana contemporanea in Spagna. Il 'transautore' nella comunicazione letteraria tradotta*, «Diacronie. Studi di Storia contemporanea», V, n° 1 (2010), pp. 1-21, <http://www.studistorici.com/2011/01/29/ghignoli_numero_5/> (01-07-18).

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ivi*, p. 2.

⁷¹ *Ivi*, p. 4.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ivi*, p. 3.

⁷⁴ *Ivi*, p. 5.

LO2 nell'altra cultura»⁷⁵. In altri termini, così come per il momento dell'ipotesi, nemmeno la stesura del testo tradotto è un atto imparziale.

Il prodotto di questo di un atto di scrittura è ciò su cui, in prima battuta, lavora la revisione, configurandosi così come atto di lettura. Come segnala ancora Mossop, infatti, «[t]he key skill of a reviser is an ability to read very carefully [...] Your aim is not to make changes; it's to find problems, which is very different»⁷⁶. Si tratta dunque di un genere di lettura orientata più alla scoperta che alla ricerca di problemi, a conferma del fatto che gli interventi del revisore devono essere sempre subordinati al lavoro del traduttore e mai scavalcarlo. In questo senso, la revisione ideale non deve essere una caccia all'errore, ma piuttosto, come segnala Massimiliano Morini, è composta da almeno tre tipi di lettura che comportano «un progressivo allontanamento dalla lingua di partenza [...]: la lettura del primo, infatti, è incentrata soprattutto sulla lingua di partenza; quella del secondo sulla lingua di partenza e sulla lingua d'arrivo, in eguale misura; quella del terzo sulla lingua d'arrivo»⁷⁷.

Chi effettua la revisione, spiega Morini, «corregge non un testo d'arrivo, ma un bi-testo»⁷⁸ - per tornare al concetto di Harris - e le letture a cui ricorre servono a tenere «più o meno accostate le due facce di questa creatura»⁷⁹. Il primo tipo di lettura dunque, concentrandosi sull'originale, permetterà di notare sfumature del testo trascurate dal traduttore, cogliere espressioni idiomatiche meno frequenti e capire allusioni culturali meno ovvie. Il secondo tipo di lettura consentirà invece di riconoscere gli errori tipici della traduzione, mentre con il terzo tipo di lettura, poiché focalizzato in modo particolare sul testo d'arrivo, si individueranno i punti morti e i passi faticosi del testo⁸⁰.

Durante questa serie di letture dunque l'obiettivo della revisione oscilla tra la verifica dell'esattezza e la prova della leggibilità del testo tradotto. Per questo la revisione non è da intendersi come una sequenza di momenti concatenati in ordine cronologico, né come una serie di azioni a compartimenti stagni: le letture, infatti, «possono avvenire in qualsiasi ordine, anche in contemporanea»⁸¹. Tuttavia, il progressivo allontanamento dalla lingua di partenza comporta che il parametro da seguire sia la leggibilità del testo d'arrivo, su cui a questo punto è bene fare qualche ulteriore riflessione per comprendere a che tipo di leggibilità deve puntare la revisione.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Mossop, *Revising and Editing*, p. 115.

⁷⁷ Massimiliano Morini, *La traduzione: teorie, strumenti, pratiche*, Alpha Test, Milano, 2007, p. 118.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ivi*, pp. 117-118.

⁸¹ *Ibid.*

L'illustre traduttologo Lawrence Venuti, a sua volta, segnala che un testo tradotto «viene giudicato accettabile [...] quando si legge scorrevolmente, quando l'assenza di qualunque peculiarità linguistica e stilistica fa in modo che sembri trasparente, che rifletta la personalità dello scrittore straniero o la sua intenzione»⁸² aggiungendo che la scorrevolezza del testo è legata all'invisibilità del traduttore a tal punto che a esse corrisponde in maniera direttamente proporzionale la visibilità del significato o dello scrittore del testo straniero. Tuttavia, questo tipo di approccio infatti «stempera il testo estraneo in sé e fa perdere le tracce delle sue origini, lasciando al lettore la possibilità di accedere a quella parte dei suoi contenuti [...] accettabili nella cultura ricevente»⁸³. In questo senso, la traduzione è investita dell'aspettativa del lettore di ricevere un testo che non sembri una traduzione, ma che si legga come se fosse un originale. In virtù di queste aspettative, rimarca Morini, il traduttore tende a «oscurare l'irriducibile alterità del testo»⁸⁴ e a «semplificare e normalizzare il testo d'arrivo laddove il testo di partenza era [...] più complesso e anomalo»⁸⁵, andando incontro a quell'approccio «etnocentrico»⁸⁶ stigmatizzato anche da Antoine Berman. Allora, l'idea, ampiamente diffusa in materia, che anche la revisione debba tendere alla trasparenza di un testo tradotto è, come afferma Scocchera, piuttosto «pericolosa»⁸⁷, soprattutto in ambito letterario:

[s]e da un lato è innegabile che il rispetto delle convenzioni culturali e linguistiche della lingua di arrivo può rappresentare un fattore di qualità di un testo tradotto, dall'altro non può essere criterio esclusivo per valutare la bontà di una traduzione (o di una sua revisione). Si pensi ad esempio a quei testi letterari la cui peculiarità è proprio lo 'scarto' dalla norma culturale, stilistica e linguistica: una traduzione che sembri 'nata' nella lingua di arrivo, come potrebbe rendere conto di questo 'allontanamento'?⁸⁸

Non bisogna dimenticare infatti che nel caso del testo letterario la forma è parte della sostanza stessa e ogni intervento su di essa che non sia giustificato comporta una modifica, in qualche misura, anche del messaggio. In questo senso, poi il revisore «deve sempre ricordare [...] che lavora non su un testo d'arrivo, ma su un

⁸² Lawrence Venuti, *L'invisibilità del traduttore: una storia della traduzione*, Roma, Armando Editore, 2010, p. 21.

⁸³ Osimo, *Manuale*, p. 107.

⁸⁴ Morini, *La traduzione*, p. 31.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Antoine Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Paris, Quodlibet, 2008, p. 25.

⁸⁷ Scocchera, *La revisione*, p. 32.

⁸⁸ *Ibid.*

bi-testo»⁸⁹, con l'obiettivo di produrre «un testo speculare [all'originale] di cui dovrebbe essere il riflesso il più possibile realistico»⁹⁰; il testo di partenza dunque «non può essere accantonato del tutto nel nome della naturalezza o della scorrevolezza del testo d'arrivo»⁹¹. Perciò, laddove la traduzione compie – in maniera consapevole o meno – un percorso che va dal testo fonte al testo di arrivo, tendendo a privilegiare in certa misura l'accettabilità del prodotto, la revisione si propone di «intervenire sul testo tradotto secondo principi di adeguatezza [secondo l'accezione di Toury], in un approccio che potremmo definire più *source-oriented*»⁹² compiendo ancora una volta la strada inversa, partendo dalla traduzione per risalire all'originale e tutelando la leggibilità del prodotto solamente quando questa non inficia il messaggio dell'originale.

7. Equivalenza e comparazione

Esiste infine un terzo e importantissimo aspetto che caratterizza il rapporto tra traduzione e revisione: il problema dell'equivalenza. Afferma Scocchera che la revisione, in quanto fase di verifica e correzione degli errori di traduzione, ha finalità che «nascono [...] dalla relazione con il testo 'altro', ovvero la ricerca della massima vicinanza semantica, funzionale, emotiva al testo originale»⁹³ necessaria a garantire che «communication will not break down when the message is read by the members of the target-language community»⁹⁴. In questo senso, la traduzione si caratterizza soprattutto come ricerca dell'equivalenza, concetto che, come osservato da Massimiliano Morini, non si lascia «circoscrivere facilmente»⁹⁵. Eugene Nida e Charles Taber l'hanno definito in questi termini: «Translating consists in reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source-language message, first in terms of meaning and secondly in terms of style».⁹⁶ Tuttavia, una definizione di questo tipo, per quanto accettabile, non permette, a detta ancora di Morini, di «abbracciare tutte le possibilità»⁹⁷ del concetto di equivalenza, rendendo «necessario [...] uscire dal dominio esclusivo della lingua e prendere in considerazione fattori extralinguistici come la 'funzione' del

⁸⁹ Morini, *La traduzione*, p. 118.

⁹⁰ Scocchera, *La revisione*, p. 22.

⁹¹ Morini, *La traduzione*, p. 121.

⁹² Scocchera, *La revisione*, p. 47.

⁹³ Ivi, p. 23.

⁹⁴ Mossop, *Revising and Editing*, p. 23.

⁹⁵ Morini, *La traduzione*, p. 55.

⁹⁶ Eugene A. Nida; Charles R. Taber, *The Theory and Practice of Translation*, Brill, Leiden 1969, p. 12

⁹⁷ Morini, *La traduzione*, p. 55

testo»⁹⁸. In proposito, lo svizzero Werner Koller ha parlato di «Äquivalenzforderung»⁹⁹ (condizione di equivalenza) per riferirsi al mantenimento nel testo di arrivo delle 'qualità' del testo di partenza, intese come contenuto, forma, stile, funzione. Analogamente, un'altra illustre studiosa, Susan Bassnett – parafrasando Anton Popovic – ha definito l'insieme di «stable, basic and constant semantic elements in the text»¹⁰⁰ come «the invariant core»¹⁰¹, ovvero il nucleo invariabile del testo, che costituisce una «part of a dynamic relationship»¹⁰². Questa relazione dinamica è la stessa per cui il principio chiave nella traduzione di un testo letterario è l'equivalenza d'effetto, tale per cui «the relationship between receiver and message should aim at being the same as that between the original receivers and the SL message»¹⁰³. L'equivalenza, allora, e in particolare nel campo della traduzione letteraria, si caratterizza più come una «dialectic between the signs and the structures within and surrounding the SL and TL texts»¹⁰⁴. È in questi termini dunque che essa è legata non solo agli aspetti linguistici ma anche a quelli contestuali del testo originale e di quello tradotto. Questa caratterizzazione dunque, la rende, come spiega anche un'altra illustre studiosa, Mona Baker, un concetto «determinato dal contesto storico, sociale e ideologico e dalla percezione personale dello studioso e/o del traduttore»¹⁰⁵, legato alla situazione di traduzione. E poiché «essa è influenzata da un gran numero di fattori linguistici e culturali ed è perciò sempre relativa»¹⁰⁶, l'equivalenza allora «deve rimanere un concetto empirico e non una regola scientifica»¹⁰⁷, così come altrettanto empiricamente deve essere condotta la sua verifica.

È necessaria ora una cesura tra la traduzione professionale e quella letteraria. Come ricorda Jurij Lotman, mentre «[i]l testo linguistico permette diverse espressioni per uno stesso contenuto»¹⁰⁸,

il testo dell'opera letteraria [...] è creato per un contenuto dato e, in forza della

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Werner Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg, Quelle und Meyer, 1979, p. 186

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Susan Bassnett, *Translation Studies*, Londra-New York, Routledge, 2002, p. 35.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Morini, *La traduzione*, p. 60.

¹⁰⁶ Mona Baker, *In Other Words. A Coursebook on Translation*, New York, Routledge, 1992, p. 5.

¹⁰⁷ Morini, *La traduzione*, p. 62.

¹⁰⁸ Jurij Lotman, *Il problema del testo*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Milano, Bompiani, 1995, p. 92.

specificità [...] del rapporto tra contenuto ed espressione, non vi può essere nel testo artistico un sostituto adeguato sul piano dell'espressione senza che si verifichi un mutamento sul piano del contenuto¹⁰⁹.

Lotman intende il testo letterario come «sistema di relazioni intratestuali»¹¹⁰ che instaura con il contesto in cui nasce un rapporto talmente stretto che «è impossibile una percezione del testo avulsa dallo 'sfondo' extratestuale»¹¹¹. La traduzione letteraria richiede perciò un esame attento di tutti i livelli testuali ed extratestuali, affinché il testo tradotto sia in grado di comunicare non solo ciò che l'originale dice, ma anche – e soprattutto – quello che 'non' dice. In altre parole, occorre verificare che oltre ai significati e alle norme linguistiche siano rispettati i legami contestuali che il testo esprime o suggerisce o sottintende.

Il contrappeso che la revisione pone al carattere empirico-dialettico dell'equivalenza traduttiva deve consistere allora in una comparazione tra l'originale e la traduzione. Questo momento di confronto è fondamentale al punto che gli stessi Horguelin e Brunette lo descrivono come il tratto distintivo tra revisione bilingue e revisione unilingue. D'altra parte, lo stesso processo traduttivo, come spiega Osimo, si sviluppa come atto di paragone in cui «il traduttore che legge e scrive mette continuamente a confronto due sistemi: quello della cultura emittente e quello della cultura ricevente»¹¹². Scocchera invece precisa al riguardo che «l'elemento contrastivo è insito all'interno del processo traduttivo e ineludibile – la traduzione non 'avviene' se non esiste un termine di paragone, ovvero il testo fonte»¹¹³. Inoltre, lo stesso concetto di equivalenza non può che essere relazionato con almeno due termini di confronto, che sono appunto i due testi. Allo stesso modo, l'attività di revisione non può prescindere da un momento empirico di raffronto: è in questo modo infatti che possono essere analizzati tutti i livelli del testo, garantendo la necessaria completezza d'analisi per dare alla traduzione il grado di qualità adeguato.

Conclusioni

Questo studio si è sviluppato a partire dal fatto che, a scapito della sua riconosciuta importanza nel processo di traduzione, la revisione non gode di un'adeguata attenzione né nel dibattito traduttologico né nel mondo editoriale, per via di pratiche e convinzioni consolidate che la relegano ad attività successiva – quando non secondaria – rispetto alla traduzione. In realtà, l'esigenza di una verifica del lavoro

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ivi*, p. 101.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Osimo, *Manuale*, p. 144.

¹¹³ Scocchera, *La revisione*, p. 23.

di resa non è né casuale né marginale all'interno del processo traduttivo; piuttosto, è intrinseca alla stessa natura della traduzione in quanto attività interpretativa, creativa e soggettiva, che riformula testi sulla base di ipotesi da confermare e che per questo si espone costantemente all'errore. Il nostro intento è stato quindi quello di inquadrare concettualmente la revisione e dimostrare come essa costituisca una parte integrante del processo di traduzione. Dopo una breve ricognizione terminologica, in cui sono emerse in particolare le definizioni di Horguelin e Brunette e Mossop, abbiamo operato una scomposizione della traduzione in tre attività: interpretazione, ricerca di equivalenza e scrittura. In quanto attività di interpretazione, la traduzione si caratterizza come formulazione di ipotesi riguardo al significato e al senso del testo originale; in questo senso, rimane legata alla soggettività del traduttore. In quanto ricerca di equivalenza, la traduzione mette continuamente a confronto i sistemi culturali di partenza e di arrivo allo scopo di preservare il nucleo invariabile del testo originale e ricrearlo nel testo tradotto. In quanto attività di scrittura consiste nella riformulazione da parte del traduttore di significati intesi da altri (l'autore dell'originale) e per questo è continuamente esposta all'errore, che si può presentare a diversi livelli del testo e che implica un'analisi approfondita del prodotto della traduzione. La revisione si inserisce in questo spazio con la funzione di contrappeso utile a ristabilire l'equilibrio tra il contenuto interpretato, il testo riformulato e i contesti di riferimento dell'originale e del testo tradotto. Alla soggettività dell'interpretazione oppone l'obiettività e l'autorità di interventi debitamente giustificati sulla base di una serie di parametri, quali esattezza, leggibilità e adeguatezza funzionale; alla ricerca di equivalenza testuale, funzionale ed extralinguistica offre l'appoggio fondamentale e imprescindibile del confronto tra l'originale e la sua traduzione che permetta di verificare il rispetto del nucleo invariabile del testo; infine, alla creatività della traduzione come forma di scrittura risponde con un'attività di lettura attenta e orientata ad accompagnare il testo tradotto verso la forma linguistica più accettabile.

La revisione procede dunque seguendo un percorso inverso rispetto alla traduzione, partendo dal testo tradotto per risalire alla sostanza del testo originale e verificare che questa sia stata rispettata, laddove l'operazione traduttiva parte dall'originale per produrre un testo nella lingua d'arrivo. Il rapporto tra traduzione e revisione non è dunque consecutivo, né cronologico, ma si sviluppa più in senso contrastivo: attraverso questo sistema di pesi e contrappesi il testo tradotto acquisisce, passaggio dopo passaggio, la qualità necessaria a garantire la corretta trasmissione del messaggio dell'originale. I dubbi sull'utilità di una fase di revisione del testo tradotto dovrebbero dunque essere accantonati per fare spazio, tanto nella teoria quanto nella pratica, alla sua concezione come fase costitutiva e integrante dell'intero processo di traduzione.

Bibliografia

- Baker Mona, *In Other Words. A Coursebook on Translation*, New York, Routledge, 1992.
- Bassnett Susan, *Translation Studies*, Routledge, Londra-New York, 2002.
- Berman Antoine, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Paris, Quodlibet, 2008.
- Brunette Louise, *Towards a Terminology for Translation Quality Assessment: A Comparison of TQA Practices*, «The Translator», VI, n° 2 (2000), pp. 169-182.
- Calvino Italo, *Lezioni Americane: sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 2017.
- _____, *Mondo scritto e non scritto*, a cura di Barenghi Mario, Milano, Oscar Mondadori, 2002.
- Chesterman Andrew et al., *Bananas – on names and definitions in translation studies*, «Hermes – Journal of Linguistics», XXXI (2003), pp. 197-209.
- Colorni Renata, *Sulle spalle di un gigante*, in Ilide Carmignani, *Gli autori invisibili*, Lecce, Besa, 2008, pp. 26-28.
- Darbelnet Jean, *Niveaux de la Traduction*, «Babel», XXIII, n° 1 (1977), pp. 6-17.
- Eco Umberto, *Dire quasi la stessa cosa, esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2016.
- Fruttero Carlo, Lucentini Franco, *I ferri del mestiere*, Torino, Einaudi, 2015.
- Ghignoli Alessandro, *Identità e immagine: la ricezione della poesia italiana contemporanea in Spagna. Il 'transautore' nella comunicazione letteraria tradotta*, «Diacronie. Studi di Storia contemporanea», V, n° 1 (2010), pp. 1-21, <http://www.studistorici.com/2011/01/29/ghignoli_numero_5/> (01-07-18).
- Giarolo Pier Paolo, *Tradurre – Documentário sobre o ofício dos tradutores*, 2013, <www.youtube.com/watch?v=JCLoKrZbkxk> (19-04-2019).
- Gile Daniel, *Basic Concepts and Models for Interpreter and Translator Training*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2009.
- Graham John D., *Checking, Revising and Editing*, in *The Translator's Handbook*, Castriona Picken (ed.), London, Aslib, 1989, pp. 99-108.
- Harris Brian, *Bi-Text, a New Concept in Translation Theory*, «Language Monthly», LIV (1988), pp. 8-10.
- Holmes James S., *Translation Theory, Translation Theories, Translation Studies, and the Translator*, in *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Holmes James S., van den Broeck Raymond (eds.), Amsterdam, Rodopi, 1988.
- Horguelin Paul, Brunette Louise, *Pratique de la révision*, Brossard (QC), Linguatex, 1998.

- Koller Werner, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg, Quelle und Meyer, 1979.
- Lee Hyang, *Révision: définitions et paramètres*, «Meta: Journal des traducteurs», LI, n° 2 (2006), pp. 410-419.
- Lotman Jurij, *Il problema del testo*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Nergaard Siri, Milano, Bompiani, 1995, pp. 85-102.
- Morini Massimiliano, *La traduzione: teorie, strumenti, pratiche*, Alpha Test, Milano, 2007.
- Mossop Brian, *Revising and Editing for Translators*, London, Routledge, 2014.
- Nida Eugene A., Taber Charles R., *The Theory and Practice of Translation*, Brill, Leiden 1969.
- Osimo Bruno, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli, 2011.
- Parra Galiano Silvia, *La revisión de traducciones en la traductología: aproximación a la práctica de la revisión en el ámbito profesional mediante el estudio de casos y propuestas de investigación*, tesi di dottorato, Universidad de Granada, 2005 <<http://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/660/15472905.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (01/07/2018).
- Robert Isabelle S., *La révision en traduction: les procédures de révision et leur impact sur le produit et le processus de révision*, tesi di dottorato, Universiteit Antwerpen, anno accademico 2011-2012 <file:///C:/Users/utente/Pictures/Thsecomplete_ISBN_20120427_BW.pdf> (01-07-18).
- Scocchera Giovanna, *La revisione della traduzione editoriale dall'inglese all'italiano tra ricerca accademica, professione e formazione: stato dell'arte e prospettive future*, tesi di dottorato, Università di Bologna, 2015 <http://amsdottorato.unibo.it/7203/1/Scocchera_Giovanna_tesi.pdf> (01-07-18).
- Steiner George, *Il correttore*, Milano, Garzanti, 2011.
- Venuti Lawrence, *L'invisibilità del traduttore: una storia della traduzione*, Roma, Armando Editore, 2010.

Parte seconda
Traduzione e cultura

El equilibrio: clave para entender traducciones cubanas

Mariana Fernández Campos*

Universidad de La Habana

En la historia todavía temporalmente muy modesta de Cuba, mucho más modesta que la de otros territorios de América, sobre todo de la América continental y en especial de la América Central, la traducción ha sido utilizada desde los inicios de la conquista colombina. Como en cada región ocupada, la lengua, la cultura y las tendencias importadas del Viejo Occidente se moldearon también en la Isla, donde a diferencia de las aún no definidas naciones continentales las influencias llegaban como todo lo demás: a toda prisa y siempre de tránsito. El llegar y pasar fue la marca durante los años futuros de la que aún era la Isla Juana, pues Colón había querido con tal nombre honrar el del príncipe heredero Juan. Es lógico pensar entonces que esta particularidad de constituir un lugar de tránsito se reflejó en los distintos ámbitos de la vida y el florecimiento cubanos, de lo cual, al no escapar sus protagonistas, tampoco escapó el trabajo traductor cubano.

Ingente sería, sin lugar a dudas, la tarea de sistematizar esta historia tan solo con una lista nombres, pues la diversificación creciente de las lenguas y motivos a traducir hizo del proceso un laberinto de posibilidades. A esto último, habría que agregar además si se considerarían como traducciones solo aquellas escritas, solo aquellas conservadas y comprobadas, solo aquellas 'originales', etc. Conceptos, críticos e interpretaciones harían en todo momento mella en semejante empresa, que más de un autor ha intentado, no obstante, con resultados muy útiles en tanto marcan caminos a seguir².

* Mariana Fernández Campos es Profesora Titular de Filología Latina en el Departamento de Estudios Lingüísticos y Literarios de la Facultad de Artes y Letras en la Universidad de La Habana. Ha realizado investigaciones sobre traducción de autores antiguos y modernos, numismática clásica y estudios sobre filología y tradición clásicas. Pertenecer a diversas comisiones y tribunales regionales y nacionales para la enseñanza del español y de la filología clásica e hispánica.

² Lourdes Rodríguez Arencibia, *Apuntes para una historia de la traducción en Cuba*,

Un propósito muchísimo más modesto tienen las presentes páginas: dos traductores de los clásicos, que luego de un brevísimo pero ineludible recorrido histórico, llegan al equilibrio como respuesta a las muchas influencias de paso por Cuba. Los traductores de griego y latín fueron la cuna de la traslación sistemática y luego también de la académica. Se formaron con estas lenguas generaciones de intelectuales, quienes fueron eco de sus circunstancias personales y sociales, y asentaron a la vez la crítica de la traducción.

1. Los siglos XVII y XVIII: el despertar

El primer traductor del que se tiene noticia en la historia del nuevo continente fue un indígena llamado Yayael, quien probablemente fue bautizado y conocido luego con el nombre cristiano de Diego Colombo. Según la tradición era el intérprete del propio Cristóbal Colón, aunque sabemos poco sobre su trabajo que sea en verdad confiable. Luego encontramos a un políglota célebre en su tiempo: Estevancio o Estebancio, quien tampoco era español, sino un negro de origen marroquí. Alejo Carpentier y Fernando Ortiz se refieren a él como a un gran intérprete y gran brujo³. Fue llevado a lo que hoy conocemos como Estados Unidos por Pánfilo de Narváez y allí lo asesinaron por usar una calabaza (sagrada entre las tribus zuñi) para tocar música. Con esto se cumplía ya en aquella temprana época algo que decimos aún a nuestros estudiantes de traducción: que es vital conocer la cultura, compañera de la lengua.

Interpretación más que traducción es no obstante lo que podemos hallar en este siglo, cuando la traducción despierta en América. Era lo que las circunstancias y la necesidad imponían. Hubo traductores e intérpretes precolombinos, pero ninguno que como los dos anteriores haya podido hacer una estancia al menos breve en Cuba, donde las tres etnias existentes a la llegada de los españoles no habían alcanzado el auge científico, lingüístico y, en suma, cultural del continente.

En la primera mitad del siglo XVIII, tampoco encontramos traductores clásicos conocidos, aunque dos de lenguas romances merecen al menos una breve mención. La primera traducción escrita e impresa en Cuba apareció en el siglo XVIII, en 1723, y fue realizada por el obispo Pedro Agustín Morell de Santa Cruz (1694-1768). Morell había traducido del francés fragmentos que consideró

«Livius», n° 3 (1993), pp. 1-17. Id., *Apuntes para una historia de la traducción en Cuba (II)*, «Acimed», vol. 6, n° 1 (1998). Jesús David Curbelo, *Para una historia de la traducción en Cuba*, «Hístal», (2004), <<https://docplayer.es/26940210-Para-una-historia-de-la-traducion-en-cuba-jesus-david-curbelo.html>> (02-04-18).

³ Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1946. Fernando Ortiz, *Los negros esclavos*, La Habana, Ciencias Sociales, 1975.

principales de la conocida obra de Charlevoix *La historia de la isla española de Santo Domingo*⁴. El siguiente traductor de este siglo fue contemporáneo del anterior y ha sido considerablemente más favorecido por la fama que el primero. Se trata de la enigmática figura de Santiago de Pita, quien llevó al español del italiano una versión (una recreación) de *Il principe giardiniero*, de Giacinto A. Cicognini. La obra debió publicarse en la primera mitad del siglo y en la hispana ciudad de Sevilla. El misterio, las continuas refutaciones y reinterpretaciones de la obra, la han hecho conocidísima en el ámbito americano⁵.

En la segunda mitad del siglo XVIII, Juan Bautista Barea (1744-1789) fue lo que hoy llamaríamos el traductor oficial del momento. Barea se interesó largamente por los clásicos y trasladó del latín al menos a doce autores, entre ellos a San Agustín, San Ambrosio y San Bernardo, sin desestimar a Cicerón, Tertuliano, Floro, Horacio y al menos antiguo abate Millet. Ninguna de estas traducciones ha llegado a nosotros, por lo que solo la noticia de su trabajo nos queda. Llama la atención, también a otros estudiosos de los clásicos y de la traducción en Cuba como al Prof. Amaury Carbón, que no se publicaran estos escritos, pues ya había imprenta en la Isla y, por supuesto, existía siempre la posibilidad de una edición extranjera⁶. Otras traducciones sí publicadas, como las de Francisco J. Conde y Rafael del Castillo, José Agustín Caballero, Gaspar M. de Acosta y otras, han tenido un desenlace semejante, por haberse perdido a través de los siglos, corriendo idéntica suerte no solo las versiones literarias, sino también las científicas⁷.

Casi hasta el fin del siglo XVIII esperamos por el testimonio conservado del despertar de la traducción literaria en Cuba con la fundación en 1790 del *Papel Periódico de La Havana*. Desde sus inicios se destacó la labor de José Agustín Caballero (1762-1835), de José María Callejas y Anaya (1772-1833) y de Ventura Pascual Ferrer (1772-1851), entre otros. Los dos primeros fueron traductores del latín, del francés y del inglés, mientras que el último en lugar del inglés se ocupó del italiano⁸. José Agustín Caballero y Rodríguez escribió textos propios en latín y tradujo de la misma lengua textos científicos y literarios. Entre estos últimos destacó el libro I de los *Fastos* de Ovidio, en el que inspiraría más tarde al escri-

⁴ Amaury B. Carbón Sierra, *El latín en Cuba*, tesis doctoral inédita, defendida en la Universidad de la Habana, 1994.

⁵ José J. Arrom, *Consideraciones sobre el Príncipe jardinero y fingido Cloridano, De donde crecen las palmas*, La Habana, Centro Juan Marinello, 2005, pp. 223-252.

Mayerín Bello Valdés, *Nuevas consideraciones sobre El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, «Temas», n° 177 (2014), pp. 108-115.

⁶ Carbón Sierra, *El latín*, p. 202.

⁷ Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, *Diccionario de la literatura cubana*, 2t, La Habana, Letras Cubanas, 1984.

⁸ *Ibid.*

bir su *Canto al día de la consagración*, dedicado al Obispo de Luisiana, Don Luis Peñalber y Cárdenas. Fue, sin embargo, más que una traducción, una recreación libre de Ovidio, publicada en 1795 en el número 34 de la revista⁹. El poema, aceptado como ‘traducción parcial’ tiene realmente mucho más de recreación que de traslación.

Dos tesis importantes se muestran palpables al cierre de este siglo y sobre todo durante el siguiente: que la historia de la traducción en Cuba despierta en un proceso paralelo al del despertar de la literatura cubana, y que es imposible, asimismo, desligar el inicio de la traducción literaria y el de la científica¹⁰. Ocurría a la vez el despertar de la conciencia nacional misma, en un pueblo que aprendía a ser cubano y original, en lugar de solo inmigrado. Las condiciones culturales determinaron, por tanto, el ya latente proceso de ampliación del siglo XIX.

2. El siglo XIX: la ampliación

Durante la primera mitad del siglo XIX el trabajo traductor y los traductores extendieron y diversificaron considerablemente su campo de interés y acción. Los más grandes intelectuales y literatos de la época fueron a la vez los mejores traductores, entre ellos José de la Luz y Caballero (1800-1862), Manuel González del Valle (1802-1884), José María Heredia y Heredia (1803-1839) y otros¹¹. Se trata de un período en el que creció la traducción a nivel mundial y también en Cuba, como parte de un proceso vertiginoso e ininterrumpido de globalización del conocimiento y de la cultura, que se producía no solo en los idiomas modernos, sino también en neo latín. Las lenguas clásicas continuaban entonces siendo parte de la

⁹ Carbón Sierra, *El latín*, pp. 203-205.

¹⁰ ELINA MIRANDA CANCELA, *Los primeros traductores cubanos de literatura griega: Zequeira, Vermay y Mestre*, «Universidad de La Habana», n° 274 (2012), p. 57. Carbón Sierra, *El latín*, p. 117.

¹¹ No podríamos pasar por alto a: Domingo del Monte y Aponte (1804-1853), Antonio Bachiller y Morales (1812-1889), Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), Antonio Guiteras Font (1819-1901), Ramón Piña (1819-1861), Miguel Teurbe Tolón (1820-1870), Rafael María de Mendive (1821-1886), Eusebio Guiteras Font (1823-1893), Claudio J. Vermay (1824-1895), Francisco Calcagno (1827-1903), José Fornaris (1827-1890), José Agustín Quintero (1829-1885), Emilio Blanchet (1829-1915), José de Armas y Céspedes (1834-1900), Juan Clemente Zenea (1832-1871), José Manuel Mestre Domínguez (1832-1886), Francisco Sellén (1836-1907), Antonio Angulo y Heredia (1837-1875), Antonio Sellén (1838 -1889), Juan Ignacio de Armas y Céspedes (1842-1889), Aurelia Castillo (1842-1920), Diego Vicente Tejera (1848-1903), Esteban Borrero Echevarría (1849-1906), Mercedes Matamoros (1851-1906), José Martí (1853-1895), José del Perojo (1853-1908), Julián del Casal (1863-1893).

educación académica media y superior y se impartía latín como lenguaje para la ciencia y se traducían a los clásicos como ejercicio frecuente de clases.

Es por ello que podemos explicar que haya sido de la lengua romana la primera traducción realizada por uno de los más grandes poetas y dramaturgos de la literatura cubana de este siglo: Joaquín Lorenzo Luaces. Nació en 1826, en La Habana y, gracias a la posición acomodada de su familia, pudo realizar sus estudios en los mejores colegios cubanos, incluido el Seminario de San Carlos y San Ambrosio, donde fue alumno entre los años 1840 y 1844. Además del español, conocía el francés (y sus traducciones más conocidas y alabadas son de esta lengua) y también el latín, idioma en el que se inauguró como traductor desde muy joven, cuando debió, en el año de su graduación de Bachiller en Artes, realizar una versión de la *Epistula ad Pisones* de Quinto Horacio Flaco.

El texto, inédito pero conservado en la papelería de Luaces en el Archivo Nacional, fue olvidado durante poco más de un siglo y había sido dado por perdido hasta que en 1978 fue 'redescubierto' por el investigador Sergio Chaple, publicado años más tarde por el Prof. Amaury Carbón y estudiado luego por la Lic. Giselle Álvarez¹². Como ejemplo, he aquí el fragmento inicial del poema de Horacio y la versión que nos ha legado Luaces:

Horacio:

Humano capiti ceruicem pictor equinam
iungere si uelit et uarias inducere plumas
undique collatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi, risum teneatis, amici?¹³

Luaces:

Si un pintor añadiese á una cabeza humana un cuello de caballo uniéndolos á miembros diferentes y que adornase con diversas plumas; ó terminase otro, sin ningún juicio, el busto de una hermosa doncella en la escamosa cola de un disforme pez ¿podríais contener la risa delante de tal espectáculo? [*sic*]¹⁴

Se sabe que el principio es la mitad de todas las cosas y que para los poetas antiguos el fragmento inicial de una composición y la palabra misma que lo enca-

¹² Amaury B. Carbón Sierra, *Joaquín Lorenzo Luaces, traductor del latín*, «Revista de la Facultad de Humanidades y Lenguas Modernas», n° 10 (2007), pp. 119-130. Giselle Álvarez, *La traducción del Arte Poética y de la Oda II del libro tercero de Odas de Horacio por Luaces*, tesis de diploma inédita defendida en la Universidad de La Habana, 2016.

¹³ Cfr. Horacio, *Ars Poetica*, I, 1-5.

¹⁴ Amaury B. Carbón Sierra, *Una traducción inédita de Luaces*, «Revista de La Biblioteca Nacional de Cuba», n° 1-2 (2008), pp. 180-191.

bezaba constituían la piedra angular que encuadraba más tarde todo lo restante. Destaca aquí el complejísimo hipérbaton inicial, imposible de reproducir en una frase castellana sin perder el sentido. Analicemos la prótasis del primer verso, que comprende un complemento indirecto inicial, seguido por el complemento directo, en medio del cual aparece el sujeto *pictor*; en el verso segundo hallamos un infinitivo, la conjunción subordinante condicional y el verbo de la subordinada. Ante este aparente caos sintáctico, complejo en latín, impensable en español, Luaces ha optado por la claridad supeditada a la literalidad: principia la frase con la conjunción subordinante, tras ella el sujeto y el verbo para luego terminar con los complementos, de los cuales respeta el orden. Se ha simplificado además la frase *velit iungere* (Lit.: quisiera unir) por la sola forma verbal ‘añadiese’. Un procedimiento contrario hallamos a continuación cuando Luaces explica los versos tercero y cuarto y agrega adjetivos, luego un pronombre. El resultado es, si bien se trata de una traslación en prosa, un conjunto armónico y comprensible, que a la vez transmite la imagen caótica y deforme que contiene el original latino.

Si leemos, en cambio, otra traducción peninsular de Javier de Burgos (curiosamente publicada en el mismo año 1844) encontramos que se halla permeada de los giros y gustos europeos de la época:

Si á cerviz de caballo unir quisiera caprichoso pintor cabeza humana, y miembros de diversos animales luego añadiese, y plumas variadas, en pez disforme el monstruo rematando a quien faz diese de pulida dama. ¿Contendríais la risa, oh mis Pisones, cuando á ver tal figura se os llamara?

A pesar de no ser posible verter el hipérbaton inicial, Burgos recrea su traslación en términos cultos y arcaizantes, que embellecen su versión, aunque la apartan del espíritu del poema. Ejemplo de esto lo hallamos en la elección del vocábulo ‘cerviz’ en lugar de ‘cuello’ y en el de ‘dama’ por ‘mujer’; término este último que tampoco puede evitar ennoblecer Luaces, por lo que emplea ‘doncella’. El final del fragmento también contiene en la traducción de Burgos términos que no se encuentran en el original y el resultado es el cambio parcial del sentido del original, que no se permite en ningún caso el autor cubano.

Sin escapar a las tendencias de su contexto epocal, Luaces transforma frases enteras sin perder de vista el sentido completo y complejo del texto, que le interesa más que el resultado estético verso a verso. De esta faceta de su obra se ha publicado poco y póstumamente. Luaces murió en La Habana en 1867, tras dejar una obra literaria reconocidísima en Cuba y que tiene el mérito no solo de la cantidad, variedad y complejidad, sino también de la autenticidad, el criollismo, la cubanía.

Lourdes Arencibia, crítica cubana de la traducción, profesora y traductora ella misma, nota que los autores y libros en este siglo solían repetirse y que se preferían siempre obras muy reconocidas; además «las principales motivaciones se vincula-

ban a la docencia, al teatro y a la divulgación literaria»¹⁵. Para Fina García Marruz, poetisa e intelectual de los siglos XX y XXI, dos grupos resumen las tendencias clásicas de los cubanos durante la época colonial: los «discípulos de Horacio» y los «sectarios de Epicuro»¹⁶. Luaces se encontraría entonces en el primero, donde se inició desde sus tiempos de estudiante.

3. Siglo XX: la consolidación

Las mismas tendencias arraigaron y se consolidaron en el tránsito hacia el nuevo siglo XX. Se ha afirmado que la actividad traductora decrece en el siglo XX¹⁷, pero las cifras muestran una realidad diferente. Más prudente es notar, como lo ha hecho el intelectual cubano y también traductor Jesús D. Curbelo¹⁸, que las políticas editoriales y financieras han afectado la cantidad de las traducciones cubanas de los últimos decenios. A lo cual podríamos bien agregar que se trata no solo de un fenómeno cubano y en el que se ha visto involucrada no solo la cantidad, sino también la calidad.

Mas volviendo al tránsito entre los siglos, fue de aquel un gran ejemplo Enrique José Varona (1849-1933)¹⁹, profesor eminentísimo que llevó a cabo en 1900 la más grande reforma que hasta la fecha había conocido la Universidad de La Habana, y quien (a semejanza de Caballero) fue no solo traductor de las lenguas antiguas y lector de los clásicos, sino traductor e imitador de sus obras y escritor en neo latín, última esta de sus facetas intelectuales interesante y no estudiada aún lo suficiente. Una vez más sería demasiado extenso siquiera mencionar una lista de las figuras traductoras cubanas del todavía recientemente terminado siglo XX²⁰.

¹⁵ Arencibia, *Apuntes para una historia*, p. 6.

¹⁶ Fina García Marruz, *Prólogo*, en *Flor oculta de poesía cubana*, escogida y presentada por Cintio Vitier y Fina García Marruz, La Habana, Arte y Literatura, 1978, p. 19.

¹⁷ Arencibia, *Apuntes para una historia*, 1993.

¹⁸ Curbelo, *Para una historia*, 2004.

¹⁹ Instituto de Literatura y Lingüística, *Diccionario*. Ramón de Armas, Eduardo Torres Cuevas, Ana Cairo Ballester, *Historia de la Universidad de La Habana (1728-1929)*, 2t, La Habana, Ciencias Sociales, 1984.

²⁰ Sin pretender abarcar todos los nombres pertinentes, podríamos mencionar los siguientes: Gabriel de Zéndegui (1851-1922), José Manuel Poveda (1888-1926), Mariano Brull (1891-1956), Eugenio Florit (1903-1999), Emilio Ballagas (1908-1954), José Lezama Lima (1910-1976), Ángel Augier (1910-2010), Virgilio Piñera (1912-1979), Samuel Feijóo (1914-1992), José Rodríguez Feo (1920-1993), Eliseo Diego (1920-1994), Cintio Vitier (1921-2009), Francisco de Oraá (1929-2010), Luis Marré (1929-2013), José Martínez Matos (1930-1999), Fayad Jamís (1930-1988), Lourdes Arencibia (1930), Pedro de Oraá (1931-), Heberto Padilla (1932-2000), Otto Fernández (1934), Juan Luis Hernández Milián (1938-), David Fernández Chericán (1940-2002), Amaury B. Carbón

Entre los varios nombres, perfiles y características, ha destacado, sobre todo en las últimas décadas del siglo XXI con estudios y publicaciones rescatadores en parte de su notoriedad, la figura de una mujer que vivió entre dos siglos y que publicó su obra traductora de los clásicos en el vigésimo: Laura Mestre y Hevia, una habanera nacida en 1867 en una familia de intelectuales. Fue su padre, Antonio Mestre, a la manera de los antiguos latinos, quien la introdujo en el mundo del estudio y quien despertó en ella las inquietudes que la llevarían a conocer varias lenguas como el latín, el griego antiguo, el francés, el inglés. De hecho, había sido su padre quien personalmente le había ensañado latín y griego. Más allá del interés por las humanidades, aquellos valores aprehendidos por ella desde la infancia fueron su mejor bandera y su peor enemigo, y, cuando en 1861 murió Antonio Mestre, Laura aplicó sin éxito a la dirección colegio Heredia, puesto que fue concedido vergonzosamente a un candidato menos certificado, pero hombre y, por demás, con algunas influencias políticas.

Otro intelectual de la familia, luego maestro notable de filología helénica y fundador de la actual sede de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, Juan Miguel Dihigo y Mestre²¹, explicó que este fracaso hizo que su prima Laura renunciara al mundo corrupto que había conocido fuera de la protección hogareña. Se ha creído que en la traducción y en la crítica literaria se empleó desde entonces L. Mestre.

Su traducción inaugural se había publicado ya en la temprana fecha de 1885 y era de la novela francesa *La sombra*, realizada con su hermana Fidelia²². Pero no fue hasta 1929 que la propia Laura Mestre editó, financió e imprimió su primer libro íntegramente propio y en el que los protagonistas son sobre todo poetas griegos de la Antigüedad. El volumen, *Estudios griegos*, es un testimonio valiosísimo de su relevancia intelectual para aquel siglo, puesto que a través de sus ensayos se descubre a una eficiente traductora y a una docta cultora de la crítica literaria. Al poeta Píndaro, hecho en lo absoluto casual, da Laura un papel protagónico en el capítulo tercero de su libro. La belleza de las imágenes y de las complejas metáforas con un barniz epocal de nobleza interna y externa (semejante muchas veces a la homérica)

(1942-2007), Ángel Luis Fernández Guerra (1942-2010), Sonia Bravo (1942), Felipe Cunill, Julia Calzadilla (1943), Nancy Morejón (1944), Víctor Casaús (1944), Antonio Álvarez Gil (1947), Ramiro Fuentes, Desiderio Navarro (1948-2017), Jorge Yglesias (1951), Olga Sánchez Guevara (1952), Alex Fleites (1954), José A. Acosta (1955), Omar Pérez (1964), Jorge A. Pomar (2015), Francisco Díaz Solar, Jesús D. Curbelo (1965-) y seguramente no pocos otros.

²¹ Juan Miguel Dihigo y Mestre, *La primera belenista cubana, discurso inédito*, La Habana, Fondo Laura Mestre, Archivos del Instituto de Literatura y Lingüística, 1944.

²² Juan Miguel Ferrer, *Las traductoras de La Sombra*, «La Habana Elegante», n° 39 (1885), p. 5.

que transpiran los campeones alabados en sus odas, acerca a Píndaro a la máxima siempre recurrida de Laura: *Non inferiora secutus*²³.

Un ejemplo (si bien necesario, insuficiente) nos permite viajar por un instante a través de sus traducciones. Tomemos los primeros versos de la sexta oda del libro de las Nemeas:

Píndaro:

Ἐν ἀνδρῶν, ἐν θεῶν γένος· ἐκ μιᾶς δὲ πνέομεν
ματρὸς ἀμφοτέροι· διείργει δὲ πᾶσα κεκριμένα
δύναμις, ὡς τὸ μὲν οὐδέν, ὃ δὲ χάλκεος ἀσφαλὲς αἰὲν ἔδος
μένει οὐρανός. Ἀλλὰ τι προσφέρομεν ἔμπαν ἢ μέγαν
νόον ἧτοι φύσιν ἀθανάτοις,
καίπερ ἑφαμερίαν οὐκ εἰδότες οὐδὲ μετὰ νύκτας
ἄν τιν' ἔγραψε δραμεῖν ποτὶ στάθμαν²⁴.

Laura Mestre:

La raza de los hombres es distinta de la de los dioses: es cierto que a la misma madre debemos la vida, pero no tenemos igual poder; la humanidad no es nada, mientras el cielo de bronce donde reside la divinidad es inmutable. Nos acercamos a los inmortales por la elevación del espíritu y por nuestro ser material, pero ignoramos la carrera que nos ha trazado el destino²⁵.

No es la introducción del poema una invocación a Zeus Nemeo o la Musas que envían la inspiración poética, sino una disertación llena de sentencias acerca de la vida mortal y la divina, proemio poco común y que concuerda con el patrón de intereses que anunciaba Laura al inicio de su estudio acerca de la lírica de Píndaro: abundan aquí las frases de carácter didascálico y ético. La relación entre los planos divino y humano tiene importancia máxima.

A la manera de Luaces, Laura Mestre decide ampliar la primera parte del verso inicial, donde la elipsis del verbo nominal y la sintaxis podrían dificultar la comprensión del texto. Sacrifica la literalidad por la comprensión y luego recorta términos y explica frases. Cuando, por ejemplo, escribe «a la misma madre debemos la vida» al verter al español la frase «ἐκ μιᾶς δὲ πνέομεν/ματρὸς ἀμφοτέροι» (Lit.: respiramos de una sola / madre ambos), ha transformado parcialmente el original. Omite luego el sintagma «πᾶσα κεκριμένα» y nuevamente recurre a transformación en la frase «διείργει δὲ [...] / δύναμις» (Lit.: mas nos separa... el poder) al traducir «pero no tenemos igual poder». Idénticos procedimientos pueden apreciarse

²³ Camila Henríquez Ureña, *Laura Mestre, una mujer excepcional*, en *Estudios y Conferencias*, La Habana, Letras Cubanas, 1982, pp. 526-539.

²⁴ Píndaro, *Nemeas*, introducción, traducción y notas de Rubén Bonifaz Nuño, Ciudad de México, Universidad Autónoma de México, 2002, pp. 1-8.

²⁵ Dihigo y Mestre, *La primera*, pp. 113-114.

en los versos siguientes. Y el resultado es un texto en español claro, conciso, que sin extremar la fidelidad logra capturar el sentido y lo más notable, el espíritu del original griego.

Difiere no poco en tal sentido de la conocida traducción de Rubén Bonifaz Nuño, cuyos métodos, extremadamente defensores de la literalidad han sentado una escuela en el Nuevo Occidente. Bonifaz Nuño traduce:

Una, de los hombres; otra, de los dioses la raza; y respiramos de una
única madre, unos y otros; mas nos separa, toda distinta,
la energía; así que aquéllos, nada son, y bronceo, infrangible sustento, por
siempre
dura el cielo. Mas en algo nos acercamos, empero; ya por el grande
juicio, ya por lo físico, a los inmortales,
aunque no sabiendo, de día ni en las noches,
el hacia qué raya
el destino escribió que nosotros corramos²⁶.

Al comparar ambas versiones del poema pindárico (salvando distancias espaciales y temporales) reafirmamos cómo la traducción de L. Mestre logra un balance entre intelección, esencia y recursos poéticos, los mismos que hallamos en sus traducciones homéricas, alabadas por el propio Luis Segalá, y que, al morir en 1944, no logró ver publicadas como era su sueño.

Encontramos así dos traductores cubanos que publican en siglos distintos y que tienen en común no solo el origen sino la preferencia por los grandes clásicos de la Antigüedad. Uno traduce del latín, la otra del griego. Ambos influenciados por las tendencias europeas que llevaban a adornar la poesía más que a entenderla y ambos eco de una tendencia creciente en América hacia la literalidad (radicalizada ya a fines del siglo XX y muy conocida en el XXI). En uno y en otra el rasgo de encuentro es el propio del sincretismo cultural cubano. ¿Qué había sido para ellos el arte de traducir? Ramón Piña nos ha legado lo que no debió ser:

Traducir no es hacer una versión del original, porque la mera y exacta reproducción de las palabras, no dice a fe lo que es la obra que se intenta traducir de otro idioma. No es comentario porque al original no deben hacerse añadiduras de lo que no contiene, cuando el objeto del arte no es pintar a un autor como debió ser, sino como es. No es imitar en fin, porque el que traduce no debe tratar de componer una cosa semejante a la que tiene a la vista, sino de trasladar a otro idioma el cuadro que contempla, con todas sus formas y su verdad y su belleza de colorido²⁷.

²⁶ Píndaro, *Nemeas*, p. 22.

²⁷ Ramón Piña, *Las traducciones*, «Revista de La Habana», (octubre-diciembre 1956), pp. 11-17.

Al mismo tiempo, los cubanos contradecían estas reglas y creaban su propio camino. Lo interesante es ver cómo las mismas tendencias y circunstancias que habían regido la historia, la vida política y cultural de Cuba dejaban una huella semejante en la historia de la traducción. Cuba era un país de paso hacia otros países, donde las tendencias continentales del Viejo y del Nuevo Continente habían confluído de manera histórica, pero sin que ninguna se asentara, se quedara definitivamente. Es además un país de inmigrantes: españoles y africanos, sobre todo, pero también provenientes de otras regiones del mundo como Asia. Si pensamos que los africanos venían de etnias diferentes y que los españoles, por su parte, son una mezcla cultural de muchas etnias más, entendemos que la mezcla cultural cubana y la confluencia intercontinental obligaron a buscar a los criollos un equilibrio entre las influencias recibidas, mientras se formaba la conciencia nacional, la identificación de la patria.

Bibliografía

- Alvarez Giselle, *La traducción del Arte Poética y de la Oda II del libro tercero de Odas de Horacio por Luaces*, tesis de diploma inédita, Universidad de La Habana, 2016.
- Arrom José J., *Consideraciones sobre el Príncipe jardinero y fingido Cloridano, De donde crecen las palmas*, La Habana, Centro Juan Marinello, 2005, pp. 223-252.
- Bello Valdés Mayerín, *Nuevas consideraciones sobre El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, «Temas», n° 177 (2014), pp. 108-115.
- Cancela Elina Miranda, *Los primeros traductores cubanos de literatura griega: Zequeira, Vermay y Mestre*, «Universidad de La Habana», n° 274 (2012), p. 56-73.
- Carbón Sierra Amaury B., *El latín en Cuba*, tesis doctoral inédita, Universidad de la Habana, 1994.
- _____, *Joaquín Lorenzo Luaces, traductor del latín*, «Revista de la Facultad de Humanidades y Lenguas Modernas», n° 10 (2007), pp. 119-130.
- _____, *Una traducción inédita de Luaces*, «Revista de La Biblioteca Nacional de Cuba», n° 1-2 (2008), pp. 180-191.
- Carpentier Alejo, *La música en Cuba*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1946.
- Ortiz Fernando, *Los negros esclavos*, La Habana, Ciencias Sociales, 1975.
- Curbelo Jesús David, *Para una historia de la traducción en Cuba*, «Hístal», (2004), <<https://docplayer.es/26940210-Para-una-historia-de-la-traduccion-en-cuba-jesus-david-curbelo.html>> (02-04-18).

- De Armas Ramón, Torres Cuevas Eduardo y Cairo Ballester Ana, *Historia de la Universidad de La Habana (1728-1929)*, 2t, La Habana, Ciencias Sociales, 1984.
- Dihigo y Mestre Juan Miguel, *La primera helénista cubana, discurso inédito*, La Habana, Fondo Laura Mestre, Archivos del Instituto de Literatura y Lingüística, 1944.
- Ferrer Juan Miguel, *Las traductoras de La Sombra*, «La Habana Elegante», n° 39 (1885), p. 5.
- García Marruz Fina, *Prólogo*, en *Flor oculta de poesía cubana*, escogida y presentada por Vitier Cintio y García Marruz Fina, La Habana, Arte y Literatura, 1978, pp. 5-20.
- Henríquez Ureña Camila, *Laura Mestre, una mujer excepcional*, en *Estudios y Conferencias*, La Habana, Letras Cubanas, 1982, pp. 526-539.
- Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, *Diccionario de la literatura cubana*, 2t, La Habana, Letras Cubanas, 1984.
- Píndaro, *Nemeas*, introducción, traducción y notas de Bonifaz Nuño Rubén, Ciudad de México, Universidad Autónoma de México, 2002.
- Piña Ramón, *Las traducciones*, «Revista de La Habana», (octubre-diciembre 1856), pp. 11-17.
- Rodríguez Arencibia Lourdes, *Apuntes para una historia de la traducción en Cuba (II)*, «Acimed», vol. 6, n° 1 (1998), pp. 155-162.
- _____, *Apuntes para una historia de la traducción en Cuba*, «Livius», n° 3 (1993), pp. 1-17.

Lingua, cultura e traduzione: una finestra sulla narrativa cubana

Rossana Podda*

Università degli Studi di Cagliari

1. Lingua e cultura: un legame indissolubile

Secondo quanto asserito da alcuni tra i più noti ricercatori in campo linguistico, tra i quali Jurij M. Lotman, George Steiner, Edward Sapir, Benjamin Lee Whorf e Louis Trolle Hjelmslev, ogni lingua deriva da una società e ogni società è influenzata dalla lingua che utilizza. Il linguaggio e le forme di espressione appartenenti a una comunità sono infatti strettamente correlati al contesto reale in cui tale comunità si inserisce e, allo stesso tempo, le esperienze della comunità vengono filtrate, e qualche volta persino determinate, dalle abitudini linguistiche¹. La lingua rappresenta quindi una «guida alla realtà sociale» che influenza e controlla la visione del mondo di una comunità linguistica, il modo in cui rappresenta la realtà e le associazioni relative a tale rappresentazione².

In relazione a questo tema, Lotman ritiene che ogni lingua sia intrinsecamente legata a un contesto culturale e che ogni cultura abbia al centro la struttura di una lingua naturale. La sua teoria presuppone l'esistenza di una «semiosfera» all'interno della quale sono possibili i processi semiotici e fuori dalla quale non avrebbe senso immaginare l'intercorso di rapporti segnici³. Tale ipotesi deriva dal

* Rossana Podda (Carbonia, 1990) è una traduttrice letteraria, particolarmente interessata alla lingua e alla cultura ispanoamericana. Vincitrice di una borsa di studio Globus Tesi, nel 2017 è stata ospite per tre mesi dell'Universidad de la Habana, dove ha svolto attività di ricerca per la sua tesi di laurea magistrale, intitolata *La dimensione culturale nel processo traduttivo: Campos de cerezas para siempre di Francisco López Sacha*.

¹ Andrea Binelli, *Lingua, semiologia e traduzione dall'inglese*, Trento, Uniservice, 2007.

² Concetto noto come 'ipotesi Sapir-Whorf', dai nomi dei due studiosi che elaborarono questa teoria, Edward Sapir e Benjamin Lee Whorf.

³ Jurij M. Lotman, *La semiosfera*, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 55-76.

concetto di biosfera; per semiosfera s'intende l'insieme dei segni che circolano in un sistema, generando i processi semiotici, esattamente come avviene nella biosfera, all'interno della quale l'energia irradiata dal sole permette la vita organica. Dentro la semiosfera, secondo Lotman, sarebbe presente un numero imprecisato di culture, denominate «sociosfere», ciascuna delle quali è strutturata attorno a un «sistema modellizzante primario». Questo sistema è la lingua, che permette all'uomo di ricreare simbolicamente la realtà e le sue componenti. La lingua diventa la matrice primaria per mezzo della quale tutte le culture costruiscono quelli che Lotman denomina «analoghi» del mondo reale, ovvero rappresentazioni e modelli della realtà. La lingua permette inoltre di costruire i cosiddetti «sistemi modellizzanti secondari», che comprendono le arti e le scienze. Ognuno di questi sistemi corrisponde a una prospettiva diversa di cui avvalersi per strutturare l'analoghi di un segmento preciso della realtà⁴. Lotman ribadisce dunque che il linguaggio è 'incorporato' nel sistema della cultura, con cui costituisce una totalità complessa. Secondo questa prospettiva, la lingua è dunque subordinata alla società all'interno di un dato contesto, ma è allo stesso tempo uno strumento capace di influenzare la percezione della realtà della società che ne fa uso.

Per sottolineare il legame tra lingua e società, Steiner utilizza come esempio il sorprendente numero di tonalità utilizzate dai *gauchos* argentini per indicare il colore del manto dei cavalli. Le stesse tonalità esistono ovviamente in tutto il mondo, ma la disparità linguistica è dovuta alle diverse esigenze della comunità: la lingua dei *gauchos* seleziona in modo diverso la realtà, per semplificare una delle attività principali, ovvero la gestione delle mandrie⁵.

Le teorie sulla «glossematica» di Louis Hjelmslev e della Scuola di Copenaghen da lui ispirata, elaborate sulla base della linguistica strutturale di Ferdinand de Saussure, confermano le differenze nella selezione e nell'organizzazione del reale da parte delle diverse comunità linguistiche. Partendo dall'idea che il significato di un segno derivi in parte dalla connotazione – cioè da sistemi e strutture che si trovano al di fuori del segno stesso – Hjelmslev amplia la teoria del segno di Saussure, riconoscendo per la prima volta che i piani dell'«espressione» (significante) e del «contenuto» (significato), sottintendono a loro volta una scansione interna in piani distinti: forma (astratta) e sostanza (manifestazione nella materia). La «sostanza dell'espressione», per quanto riguarda le lingue verbali, rappresenta secondo Hjelmslev l'intera gamma di suoni articolati dall'apparato fonatorio umano. Per quanto riguarda invece il linguaggio grafico, la sostanza dell'espressione consiste nella gamma di grafemi. La «forma dell'espressione» corrisponde

⁴ Binelli, *Lingua, semiologia*.

⁵ George Steiner, *Linguaggio e gnosi*, in George Steiner *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 2004, pp. 78-144.

invece al modo in cui la sostanza dell'espressione viene suddivisa e organizzata. Ogni lingua organizza la sostanza dell'espressione in modo diverso e, partendo da un numero finito di suoni (fonemi), può esprimere un numero infinito di contenuti. Secondo quanto afferma Hjelmslev:

Si possono anche scoprire, confrontando lingue diverse, zone nella sfera fonetica suddivise in maniera diversa in lingue diverse. Possiamo per esempio pensare a una sfera fonetico fisiologica di movimento, che si può ovviamente rappresentare come spazializzata in varie dimensioni, e che si può pensare come un continuo inanalizzato ma analizzabile [...]. In tale zona amorfa è posto un numero diverso di figure (fonemi) in lingue diverse, poiché le suddivisioni si trovano in punti diversi del continuo⁶.

A supporto di tale fatto si possono indicare numerosi esempi, come lo spazio articolatorio delle vocali, che varia da lingua a lingua. L'eschimese ad esempio distingue solo tra un'area 'i', un'area 'u' e un'area 'a'⁷, laddove invece, ad esempio, l'italiano settentrionale distingue cinque aree, delimitando anche /e/ e /o/, e l'italiano toscano ne distingue sette, differenziando ancora /e/ e /o/ stretti da quelli aperti in relazione al grado d'apertura dello spazio articolatorio orale⁸. Grazie in particolare alla straordinaria mobilità della lingua, le possibilità sono estremamente ampie, ma ciò che è caratteristico è che ogni idioma pone le proprie suddivisioni particolari entro questo indefinito numero di possibilità.

Per quanto riguarda il contenuto, Hjelmslev opera la stessa divisione in 'forma' e 'sostanza'. Secondo l'autore la sostanza del contenuto corrisponde a tutto ciò che è pensabile e classificabile, mentre la forma del contenuto consiste nel modo in cui i significati vengono organizzati, segmentati e posti in relazione tra loro nel linguaggio. Pone inoltre particolare attenzione a come ogni cultura, e quindi ogni lingua, segmenti in modo diverso la «massa amorfa del pensiero», ovvero la sostanza del contenuto. Suddetta sostanza corrisponde alla totalità dei concetti esprimibili in una data lingua e potrà essere differenziata solo dopo che verrà dato un ordine al modo di esprimerne le unità discrete.

La teoria di Hjelmslev spiega dunque come ogni lingua configuri in modo differente la realtà che circonda la propria comunità di parlanti, dando particolare rilevanza ad alcuni aspetti, anche nei casi in cui tale realtà è condivisa ed esperita da altre comunità, che scelgono di concettualizzarla secondo criteri differenti, che meglio si adattano alle proprie esigenze comunicative. Un esempio di questo

⁶ Louis Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 59-60.

⁷ Ivi, p. 60.

⁸ Manuel Barbera, *Introduzione alla linguistica generale*, <http://www.bmanuel.org/corling/corling_idx.html> (27-07-17).

meccanismo è il modo in cui vengono denominate le relazioni parentali nelle diverse lingue. Come osservato da Umberto Eco, ad esempio, i termini *nephew*, *niece* e *grandchild* indicano sei diversi gradi di parentela, che in italiano vengono espressi da un unico lemma: nipote⁹. Ciò non sta a indicare la presenza di differenze sostanziali in merito alle relazioni di parentela, ma indica una diversa classificazione del reale, applicabile da qualsiasi cultura a ogni piano della realtà.

Ogni cultura dunque organizza, segmenta e analizza il mondo in modo diverso per mezzo della lingua, sebbene la realtà in cui si trova immersa non differisca sostanzialmente da quelle in cui le altre culture – e di conseguenza, le altre comunità linguistiche – si sviluppano.

2. La traduzione come comunicazione interculturale

In relazione a quanto affermato nel paragrafo precedente, risulta ovvio che la traduzione, in quanto trasferimento di un testo in una lingua diversa dall'originale, implichi la mediazione tra due lingue e l'incontro tra due culture; per questo motivo, gli studi sulla traduzione – meglio noti come *Translation Studies* – e gli studi culturali – che si dedicano al dialogo e allo scambio tra culture e lingue diverse – sono fortemente correlati.

Gli studi sulla traduzione diventano una vera e propria disciplina a partire dal 1946, anno in cui André Lefevere – uno dei più importanti teorici della traduzione – decide di denominare *Translation Studies* l'ambito di studi riguardante i problemi che derivano dalla produzione e dalla descrizione delle traduzioni¹⁰. Da questo importante passo ebbe origine il lavoro dei teorici successivi, con l'obiettivo di ottenere per tale campo di studi, fino ad allora considerato una branca secondaria degli studi linguistici, l'equiparazione alle discipline di ricerca canoniche. Prima di allora infatti, la traduzione era già stata oggetto di teorizzazione, ma si trattò principalmente di studi isolati. Un esempio è la riflessione sulla traduzione esposta da Walter Benjamin nel suo saggio del 1923, intitolato *Die Aufgabe des Übersetzers*, in cui analizza la traduzione da un punto di vista filosofico, comprendendo anche la dimensione extralinguistica. Benjamin descrive la traduzione come espressione del rapporto più intimo tra le lingue sostenendo che non debba leggersi come un testo originale nella lingua d'arrivo, ma debba essere trasparente, evitando di coprire l'originale, e far cadere su di esso la luce della pura lingua, nascosta in ogni traduzione. La visione di Benjamin sarà ripresa successi-

⁹ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, pp. 42-44.

¹⁰ André Lefevere, *Translation Studies. The goal of the discipline*, in *Literature of translation. New perspectives in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies*, James Holmes et al. (eds.), Louvain, Acco, 1978.

vamente da altri teorici, che riconosceranno la necessità di una traduzione «pura e trasparente», soprattutto nei casi in cui questa implichi l'incontro tra culture differenti e distanti.

Solo negli anni '70 però, si inizia a definire una vera e propria teoria sul rapporto fra traduzione e cultura. Nel 1975, George Steiner pubblica con la Oxford University Press *After Babel*, la prima opera in cui vengono esposte in maniera dettagliata le teorie dei più importanti studiosi in campo traduttologico, dedicando particolare attenzione al rapporto fra traduzione e multilinguismo. In *After Babel*, Steiner afferma che ogni tipo di comunicazione è una forma di traduzione e mette in evidenza il ruolo fondamentale della traduzione nelle relazioni tra culture differenti. Secondo il suo punto di vista, la traduzione è un continuo incontro, che si verifica in ogni singolo atto di comunicazione quotidiano¹¹.

Un altro importante studio sulla relazione fra traduzione e cultura è quello di Itamar Even-Zohar, della scuola di Tel Aviv. Nel 1974 Even-Zohar elabora la '*polysystem theory*', secondo la quale la cultura è costituita da un complesso di sistemi integrati, al cui interno si inserisce anche la letteratura tradotta. Quest'ultima rappresenta un mezzo per arricchire il funzionamento del polisistema. Secondo la visione di Even-Zohar, con le opere straniere le letterature acquisiscono nuovi modelli culturali, tecniche, stili, e numerosi altri elementi che non esistevano in precedenza¹². La traduzione è dunque un fenomeno di comunicazione interculturale e sociale, che comporta scelte, responsabilità e coscienza¹³.

Gli studiosi che si dedicano ai *Translation Studies* in seguito all'importante svolta dettata da Lefevere, rivolgono la propria attenzione non tanto al prodotto, quanto al processo traduttivo, al fine di chiarire cosa determini le scelte del traduttore. Una delle opere che consolida vari aspetti degli studi traduttologici è *Translation Studies*¹⁴ di Susan Bassnett, pubblicata nel 1980. Nella prima parte del testo l'autrice analizza le problematiche nodali della traduzione ripercorrendone l'evoluzione teorica – a partire dagli antichi romani fino all'attualità – per concludere con l'analisi delle difficoltà inerenti alla traduzione letteraria, dimostrando come la teoria e l'analisi comparativa possano essere utili anche ai fini della pratica. A partire dall'opera di Bassnett la traduzione smetterà di essere considerata una semplice copia dell'originale, ma inizierà a essere riconosciuta come un'entità testuale autonoma che reinterpreta il testo di partenza.

¹¹ Steiner, *Dopo Babele*, p. 12.

¹² Itamar Even-Zohar, *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Milano, Bompiani, 1995, p. 230.

¹³ Federica Mazzara, *La traduzione come studio culturale*, 2005 <<http://discovery.ucl.ac.uk/4837/1/4837.pdf>> (05-05-2017).

¹⁴ Susan Bassnett, *Translation Studies*, London-New York, Routledge, 1980.

Gli studi di Lefevere e Bassnett porteranno poi nel 1990 alla pubblicazione di *Translation, History and Culture*¹⁵. Il testo raccoglie una serie di saggi incentrati sulle implicazioni culturali nella traduzione, ora concepita come un'attività aperta e flessibile, nella quale la dimensione culturale assume un ruolo centrale. Il processo traduttivo implica, secondo gli autori del testo, un atto di comunicazione fra due culture il quale a sua volta comporta un trasferimento culturale.

L'ordine culturale del discorso diviene il sistema primario entro il quale si colloca il processo traduttivo. A tale sistema, che influenza tutte le scelte traduttive – comprese quelle prettamente linguistiche – il traduttore fa riferimento per adottare le proprie strategie in modo coerente. Questa nuova e rivoluzionaria prospettiva promossa da Lefevere e Bassnett, denominata *cultural turn*, apporta un cambiamento radicale nell'ambito della teoria della traduzione, influenzando l'approccio a tale pratica¹⁶.

I *Translation Studies* vivono negli anni '90 un periodo molto proficuo. Vengono pubblicate nel corso del decennio diverse opere sulla traduzione tra le quali – nel 1992 e di André Lefevere – *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Frame*, *Translation/History/Culture: A Sourcebook* e *Translating Literature*. Nello stesso periodo vengono fondate alcune riviste dedicate – come «The Translator» e «Target» –, iniziano a diffondersi delle enciclopedie sul tema e gli studi sulla traduzione entrano a far parte del mondo accademico, con l'istituzione di master e dottorati specifici. Matura la consapevolezza del fatto che la traduzione sia necessaria all'interazione tra le culture e questo avvicina sempre di più gli studi sulla traduzione agli studi culturali.

Un importante contributo che conferma il ruolo fondamentale degli aspetti culturali nel processo traduttivo è quello fornito da Umberto Eco con *Dire quasi la stessa cosa*, pubblicato nel 2003. Eco non propone una teoria generale sulla traduzione ma affronta problemi teorici partendo da «esperienze concrete e personali»¹⁷ legate al suo lavoro di traduttore, revisore e autore di opere tradotte in altre lingue. Eco parla di traduzione in termini di negoziazione, un processo in cui il traduttore si pone come tramite fra la lingua di partenza e quella di arrivo.

La traduzione non solo permette la comprensione di realtà geograficamente e culturalmente distanti, ma svolge anche un ruolo determinante nell'arricchimento della cultura ricevente. Come sottolinea Peter Torop, ogni testo è una traduzione della cultura in cui nasce, pertanto la traduzione di questo in un'altra lingua

¹⁵ Susan Bassnett, André Lefevere, *Translation, History and culture*, London-New York, Printer Publishers, 1990.

¹⁶ Federica Mazzara, *Studi sulla traduzione*, in Michele Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Roberta Coglitore e Federica Mazzara, Milano, Booklet, 2004.

¹⁷ Eco, *Dire quasi*, p. 12.

è traduzione stessa di cultura, che va a costituire un elemento di rinnovamento e interazione tra letteratura nazionale e letterature mondiali¹⁸.

Il traduttore veicola la diffusione e la globalizzazione dei saperi e delle loro diverse forme espressive, in un mondo in cui la dimensione interculturale costituisce il quadro in cui si colloca ogni riflessione¹⁹. Deve dunque essere un buon conoscitore della lingua e della cultura di destinazione, ma deve allo stesso tempo essere un esperto della cultura dalla quale proviene l'opera originale, per poter conservare e valorizzare l'alterità del testo straniero.

3. Il multilinguismo caraibico

Il forte legame tra lingua e cultura è particolarmente evidente nella letteratura caraibica, che si contraddistingue per il suo marcato multiculturalismo e plurilinguismo. Il *Caribe* rappresenta la testimonianza del meticciato, inteso come incontro e fusione di culture, derivante dal periodo coloniale ma costituisce allo stesso tempo un'eccezione nel panorama delle colonie occidentali²⁰. La sua particolarità è dovuta alla «frammentazione degli insediamenti umani, che nella regione avrebbe portato a una peculiare mescolanza razziale con la conseguente e progressiva perdita dell'identità»²¹. Sebbene la lingua dei colonizzatori venisse utilizzata dalla popolazione autoctona come idioma veicolare per poter comunicare tra etnie diverse, i differenti retaggi culturali contribuirono ad arricchire il linguaggio, e allo stesso tempo la cultura caraibica, dando vita a una realtà culturale e linguistica unica al mondo. Come sottolinea Édouard Glissant:

ciò che è avvenuto in tre secoli nei Caraibi è letteralmente un incontro di elementi culturali provenienti da orizzonti assolutamente diversi e che realmente creolizzano, che realmente si stratificano e si confondono l'uno nell'altro per dar vita a qualcosa di assolutamente imprevisto e di assolutamente nuovo, la realtà creola²².

È proprio attraverso la lingua che si verifica quella che Fernando Ortiz definisce *transculturación*, ovvero la transizione da una cultura a un'altra, che si verifica in seguito al contatto e alla coesistenza di due sistemi culturali distinti. Tale fenomeno

¹⁸ Peter Torop, *La traduzione totale*, Modena, Guaraldi Logos, 2000.

¹⁹ James S. Holmes, *The Name and the Nature of Translation Studies*, Amsterdam, Translation Studies Section, 1972.

²⁰ Francesca Valentini, *Ricezioni, traduzioni e riscritture. Il caso cubano*, tesi di dottorato discussa presso l'Università degli Studi di Trieste, anno accademico 2013-2014 (coordinatore prof.ssa Anna Storti, supervisore prof.ssa Sergia Adamo) <<https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/11000/1/Tesi%20dottorato.pdf>> (05-05-2017).

²¹ Cristina Benicchi, *La letteratura caraibica contemporanea: modelli, forme e autori*, Bologna, Bononia University Press, 2010, p. 94.

²² Édouard Glissant, *Poetica del diverso*, Milano, Meltemi, 1998, p. 13.

meno, che si oppone a quello di acculturazione, avviene in maniera graduale e implica necessariamente la perdita di parte della cultura originaria (*desculturación*) e la conseguente creazione di nuovi fenomeni culturali (*neoculturación*), derivanti dalla fusione delle due culture.

La riflessione di Ortiz non può ovviamente prescindere dall'aspetto linguistico, il quale, come ampiamente sottolineato in precedenza, è uno dei cardini su cui si delinea l'identità culturale. Oltre Ortiz, diversi altri autori, tra i quali Roberto Fernández Retamar, Cintio Vitier, José Lezama Lima e Alejo Carpentier hanno posto la loro attenzione sulla questione della lingua e del suo ruolo determinante nell'affermazione di un'identità letteraria nazionale.

Per quanto riguarda Cuba, il processo di creazione di una cultura e una letteratura nazionali è strettamente legato alla questione linguistica. Sebbene siano stati creati nuovi generi e introdotte nuove tematiche legate alla realtà locale, la lingua d'espressione utilizzata è sempre lo spagnolo, seppur con più frequenti inserimenti di forme ed espressioni tipiche della cultura *criolla*. La Spagna, che non può essere esclusa dalla cultura cubana, viene quindi incorporata e rimodellata. Uno dei più grandi sostenitori della fusione tra cultura spagnola e cultura cubana fu José Martí, il cui ideale, come spiega Vitier, era quello di una cultura inclusiva e totalizzante, che non aspirasse alla separazione, bensì all'unione armonica dello spagnolo, dell'americano e del cubano²³. L'ideale martiano viene preso come modello dagli intellettuali del '900, che pongono la questione linguistica al centro delle loro creazioni artistiche. La lingua del conquistatore viene arricchita di nuovi elementi, derivanti dall'eredità etnica delle numerose popolazioni residenti sull'isola, dando vita a una nuova voce, capace di esprimere la vera essenza della «cubanità» e che racchiude «el modo mismo de querer, de ser cariñoso [...] del cubano que es más tierno del español, pero no tiene apego último»²⁴.

È evidente che all'interno del discorso cubano, lingua ed etnia sono due elementi fondamentali, che non possono prescindere l'uno dall'altro. A partire da Ortiz, in particolare, ci sarà un costante richiamo alle radici africane, che verranno ripulite dall'aura discriminante attribuitagli dalla letteratura eurocentrica, e riabilitate dagli intellettuali cubani mediante l'esaltazione delle ricchezze derivanti dalla loro variegata eredità. Tale impostazione ideologica si concretizza nelle scelte linguistiche operate dagli scrittori cubani, i quali inseriscono all'interno delle loro opere numerosi termini legati alla tradizione africana, spogliandoli dalla connotazione negativa e stereotipica con cui venivano visti in precedenza ed ergendoli a simbolo della capacità del popolo cubano di ribaltare la prospettiva dei colonizzatori, per costruire una nuova cultura che pone al centro il mondo latinoamericano.

²³ Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Letras Cubanas, 1958.

²⁴ *Ibid.*

Il genere letterario che maggiormente riflette la relazione di interdipendenza tra lingua e cultura all'interno della letteratura cubana è il *cuento*. Questo particolare genere, che col tempo è diventato uno dei principali all'interno del panorama letterario cubano, è risultato infatti essere il più adatto alla descrizione della realtà locale, e la sua evoluzione è stata fin dal principio correlata alle differenti fasi storiche e politiche del paese.

La nascita del racconto cubano è legata alla pubblicazione, alla fine del XVIII secolo, delle prime narrazioni brevi in stile costumbrista sui quotidiani e sulle riviste più importanti. Secondo i ricercatori infatti, l'embrione del *cuento* cubano si trova nel *Papel Periódico de La Havana*, primo quotidiano ufficiale edito a L'Avana tra il 1790 e il 1805, sul quale venivano pubblicate narrazioni brevi di carattere anedddotico, strettamente vincolate al costumbrismo. Sarà però la rivista «La Moda» nel 1829 a pubblicare i primi racconti costumbristi prettamente ascrivibili a tale genere e a dare il via all'evoluzione del *cuento* cubano vero e proprio.

I primi autori a promuoverlo furono José María Heredia, con le sue narrazioni pubblicate sulla rivista «Miscélanas» e Esteban Borrero Echeverría, che nel 1899 pubblicò *Lecturas de Pascua*, il primo libro di racconti della letteratura cubana. In sole due generazioni, il genere subì dei mutamenti sostanziali, passando in breve tempo dal costumbrismo al modernismo, sotto l'influsso della Rivoluzione Modernista. Agli albori del XX secolo ha inizio l'evoluzione ascendente del racconto. La ricerca dello «spirito cubano» e il desiderio di distinguersi dalla penisola spagnola, porta gli autori dell'epoca ad affrontare tematiche locali all'interno delle proprie narrazioni, caratterizzate dall'utilizzo del linguaggio vernacolare. Si diffonde così la corrente «criollista», il cui principale esponente fu Luis Felipe Rodríguez, che con il suo libro *Las pascuas de la tierra natal*, pubblicato nel 1928, stabilisce il ruolo del *guajiro* come simbolo letterario della nazionalità. Proprio quando il *criollismo* sembra aver raggiunto il massimo splendore, arrivano le avanguardie e, sotto la forte influenza europea si diffonde la moda della letteratura sociale e negrista. Gli elementi vernacolari e di critica sociale si rafforzano e il latifondo, la penetrazione imperialista e la condizione dei *campesinos* diventano le tematiche principali dei racconti. Sono inoltre sempre più numerosi gli aspetti della cultura afrocubana e le traduzioni dei racconti nordamericani, inglesi e russi.

Una volta superata la spinta innovatrice delle avanguardie, il racconto cubano attraversa una nuova fase di maturazione e, tra il 1942 e il 1958, raggiunge un successo inaspettato nel continente, rinnovando i principi del genere in lingua spagnola. È proprio in questo periodo che vengono pubblicate le opere narrative di maggior trascendenza per la letteratura cubana. Nasce infatti il realismo magico, nei racconti di Lino Novás Calvo; il concetto del *Real Maravilloso* nella narrativa di Alejo Carpentier, che descrive la fuga dalla realtà attraverso la realtà stessa e una nuova relazione spazio-temporale; l'affabulazione poetica, nell'opera di José

Lezama Lima e in quella di Eliseo Diego, caratterizzate non solo dalla narrazione di eventi inusuali ma anche da qualità estetica e universalità; e l'assurdo, con Virgilio Piñera. Narratori come Onelio Jorge Cardoso ed Enrique Labrador Ruiz modificano la tradizione vernacolare e trasformano il racconto rurale dandogli nuova vita. Carlos Montenegro ed Enrique Serpa trovano nel paesaggio urbano e nelle avversità della vita quotidiana le materie prime per le loro creazioni. Decine di autori dunque contribuirono alla creazione del racconto cubano moderno, qualitativamente così elevato che persino gli autori minori riuscirono a comporre delle opere notevoli²⁵.

Il trionfo nella Rivoluzione cubana del 1959 provoca una nuova importante evoluzione, portando il genere del racconto al suo massimo splendore. Grazie alla brevità che lo contraddistingue risulta perfetto per la narrazione delle nuove problematiche e realtà nazionali. Autori come Guillermo Cabrera Infante, Humberto Arenal, Lisandro Otero e Antón Arrufat, iniziano a narrare all'interno dei loro testi l'epica rivoluzionaria e l'eroismo, attraverso discorsi carichi di satira e ironia, monologhi interiori e testimonianze. Il racconto sembrava ormai aver intrapreso la strada del realismo e dell'esistenzialismo quando, solo sei anni dopo, emergono i narratori della *Nueva Cuentística Cubana*. A partire dal 1966, i nuovi autori, tra i quali Jesús Díaz, Norberto Fuentes, Eduardo Heras León e Joel James, apportano una svolta straordinaria al racconto, donandogli una fisionomia nuova, dando il via a quello che viene definito dal critico e narratore Ambrosio Fornet «il periodo d'oro della narrativa cubana». In questi anni esplode anche il Boom della letteratura ispanoamericana, e figure di spicco come José Lezama Lima e Alejo Carpentier ottengono riconoscimenti internazionali, ma saranno gli autori più giovani ad apportare i cambiamenti maggiormente significativi al racconto. Le regole dettate dai maestri degli anni '40 vengono completamente stravolte, si ha una radicale trasformazione nel linguaggio, nelle tematiche, negli avvenimenti e nella struttura stessa del racconto. Gli scrittori della *Nueva Cuentística Cubana* documentano la violenza e le contraddizioni della rivoluzione, attraverso il racconto di avvenimenti storici significativi quali l'invasione della baia dei Porci, la lotta contro i banditi e la campagna di alfabetizzazione.

Gli anni '70 però, non furono altrettanto positivi per la narrativa cubana e, a partire dal 1972 inizia quello che Fornet definì «il quinquennio grigio», durante il quale il racconto cubano subisce una battuta d'arresto rispetto agli ammirevoli risultati ottenuti in precedenza. In questo periodo si diffonde il modello del realismo socialista, che porta numerosi autori a intraprendere la strada della *narrativa comprometida* e della letteratura di massa. La narrazione si schematizza, perde di intensità e verosimiglianza.

²⁵ *Ibid.*

Dopo il 1976, con i racconti di Rafael Soler, Mirta Yáñez e Rosa Ileana Boudet, inizia a delinearsi un nuovo cammino, ma sarà solo verso la fine del decennio che il racconto cubano tornerà a splendere.

Con l'inizio degli anni '80 il genere subisce un nuovo processo di cambiamento. Si avverte una vicinanza alla quotidianità, una maggiore cura formale e una nuova attenzione alle problematiche sociali legate alla rivoluzione, considerando l'individuo da un punto di vista più intimo. Il racconto si rafforza e si producono opere di grande impatto e maturità.

Nel 1984 si forma il gruppo de *Los Novísimos*, di cui fecero parte, tra gli altri, Mariano Torralbas, Amir Valle e Alberto Garrido. Furono i primi ad affrontare temi considerati tabù fino a quel momento, come i soprusi militari, l'etica machista contro l'etica dell'omosessualità, il mondo degli emarginati, la crisi dei valori, la violenza, il razzismo, le trasformazioni sociali dovute alla caduta del socialismo in Europa e alla depenalizzazione del dollaro a Cuba e la guerra in Africa. Gli autori di quest'epoca donano una nuova forza al racconto, utilizzando una struttura più aperta, capace di esplorare anche l'interiorità dei personaggi. Il racconto smette di essere una semplice narrazione e si trasforma nel resoconto delle problematiche della società cubana.

A partire dagli anni '90, il racconto cubano cambia rotta, spostandosi dalla dimensione locale alla nuova realtà globale. Gli autori contemporanei si concentrano su tematiche attuali, legate al progresso tecnologico, agli attentati terroristici, alla crisi economica, all'alienazione universale dovuta alla massiccia diffusione di internet e dei telefoni cellulari. La narrativa si discosta dai sentimenti e i testi appaiono sarcastici e spesso cinici.

Nel corso di suoi due secoli di storia, il *cuento* cubano è dunque stato, e continua a essere, il riflesso della realtà locale. Grazie alla sua brevità, si è rivelato essere il genere che meglio si presta alla narrazione delle vicende di uno stato multiculturale e plurilingue, avente una storia complessa, caratterizzata da dominazioni straniere e importanti lotte per l'affermazione di un'identità, una cultura e una letteratura nazionali. Il *cuento* è dunque espressione di questi aspetti, che si concretizzano anche attraverso un forte mimetismo linguistico, riflettendo la vera essenza del paese e le voci di un intero popolo e dei suoi numerosi antenati.

4. La traduzione della narrativa cubana: tra sapori, magia e rituali *yoruba*

Le problematiche traduttive riscontrabili nella narrativa cubana sono prevalentemente di natura linguistica, dovute alla presenza di numerosi termini culturospecifici non aventi un corrispondente in italiano, che si rivelano quindi intraducibili. All'interno del lessico cubano, sono molteplici i termini che richiamano gli antichi idiomi delle differenti etnie che compongono la società locale e che dif-

ferenziano tale lingua dal castigliano standard. Ciò è confermato anche dalla presenza più assidua, nelle librerie e online, di diversi dizionari di spagnolo cubano e dalle numerose edizioni di opere tradotte che si chiudono con un glossario. Molti dei vocaboli cubani non aventi un corrispondente in altre lingue sono legati alla gastronomia, come ad esempio *panetela borracha*, dolce tipico cubano composto da pan di Spagna inzuppato in uno sciroppo di rum o vino dolce, *tamal en cazuela*, una sorta di pasticcio di farina di mais con all'interno dei piccoli pezzi di carne di maiale, avvolto in foglie di mais sbollentate, e *fruta bomba*, nome con il quale viene chiamata a Cuba la papaya (termine che invece, nella variante cubana, può indicare l'organo sessuale femminile). Oltre alla terminologia culinaria, risultano intraducibili anche numerose parole legate alla storia e ai costumi locali, distanti da quelli del lettore italiano. Ne sono esempio *camello*²⁶ e *jinetera*²⁷, che racchiudono l'essenza della vita cubana, spesso considerata discutibile o incomprensibile da chi ne è estraneo.

Le difficoltà aumentano quando ci si trova ad affrontare la traduzione di testi attinenti al controverso ambito della religione. Si riscontrano, evidentemente, problematiche di natura linguistica, in parte derivanti dal trasferimento del testo in un immaginario culturale completamente distinto. Una delle forme religiose più diffuse a Cuba è la *santería* (o *Regla de Ocha*) che, di natura sincretica, nasce dall'incontro tra il cattolicesimo, praticato dai conquistatori spagnoli, e il culto animista *yoruba*, praticato dagli schiavi africani e dai loro discendenti a Cuba. Il termine *santería* fu coniato dagli spagnoli per designare in maniera dispregiativa le persone che professavano tale culto, la cui devozione era considerata eccessiva e pericolosa. In seguito alla colonizzazione dell'isola fu imposta agli schiavi la religione cattolica e fu introdotta la pena di morte per chiunque fosse stato sorpreso a praticare rituali animisti. Per aggirare tale imposizione e continuare a professare la propria religione, gli schiavi iniziarono a celare dietro l'iconografia cattolica i loro dèi (chiamati *Orishas*), associandoli a santi cattolici aventi caratteristiche affini, così da essere liberi di adorarli senza incorrere nella crudeltà dell'oppressore. In questo modo, ad esempio, *Changó*, divinità che governa il fuoco, il tuono e il fulmine, è associato a Santa Barbara, la martire cattolica del fuoco, patrona di artigiani, Vigili del Fuoco e minatori, invocata anche in caso di fulmini ed esplosioni. Gli *Orishas* vengono evocati nel corso di particolari cerimonie, durante le quali i fedeli tributano delle offerte, consistenti nella maggior parte dei casi in

²⁶ Trenobus ideato durante il *Período Especial* per sopperire alle necessità dell'ingente numero di persone che popolavano la capitale, composto dalla fusione di due autobus sovietici, sorretto da diciotto pneumatici, capace di trasportare più di trecento persone alla volta.

²⁷ Vengono definite *jineteras* quelle ragazze che offrono compagnia ai turisti stranieri in cambio di denaro, cibo, abbigliamento o generi di prima necessità.

fiori, monete, rum, sigari od oggetti simbolici. I riti e le cerimonie legati a tale culto sono numerosi e durante il loro svolgimento musica e danze hanno un ruolo fondamentale. A ogni rituale corrispondono sequenze ritmiche e combinazioni di strumenti musicali che hanno la funzione di richiamare gli spiriti invocati. Gli strumenti principali sono i tre tamburi (*batá*), considerati oggetti sacri, all'interno dei quali vivrebbe Añá, la messaggera degli dei.

La tradizione della *santería* permea quindi non solo la vita religiosa, ma più in generale la quotidianità e la cultura di ogni cubano. Come afferma Gordiano Lupi:

La *santería* non è solo una religione, ma uno stile di vita, un modo per conoscere il mondo circostante. È una religione fatta di elementi naturali, di mare, fuoco, vento, sole e fulmine. Il *santero* è un personaggio al quale si ricorre per dare una soluzione ai problemi del quotidiano. [...] La *santería* ben si attaglia alla mentalità locale, perché è una religione composta da riti che mettono in primo piano tabacco e rum. [...] La *santería* è parte integrante della cultura cubana, così come lo sono il ballo e la musica²⁸.

Per capire a fondo la cultura cubana non si può dunque prescindere dalla conoscenza della *santería*, la cui simbologia ricorre in molte delle opere letterarie ambientate nell'isola, rendendo il lavoro di traduzione ancora più complesso.

Un testo che può essere considerato l'emblema delle questioni traduttologiche riguardanti le tematiche culturali e religiose cubane è *Écue-Yamba-Ó*, il primo romanzo di Alejo Carpentier, la cui versione italiana, tradotta da Thais Siciliano e Vittoria Martinetto, è stata pubblicata da Lindau nel 2015. Il testo è ricco di riferimenti alla cultura afroamericana ed è caratterizzato da un marcato *mestizaje lingüístico*. L'obiettivo ideologico di Carpentier è infatti quello di una rivendicazione nazionalista mediante l'esaltazione dei valori culturali afroantillani, che passa attraverso processi stilistici che prevedono la riproduzione mimetica del parlato afrocubano nei passaggi in prima persona e nei dialoghi²⁹. La difficoltà maggiore nella traduzione di quest'opera è dovuta al mimetismo linguistico, evidente soprattutto nei dialoghi. Anche per quanto riguarda i contenuti sorgono diverse problematiche legate alla traducibilità del contesto culturale, come si può notare dal seguente passaggio in cui viene descritto lo svolgimento di un rituale curativo:

Al cumplir tres años, Menegildo fue mordido por un cangrejo ciguato que arras-traba sus patas de palo en la cocina. El viejo Beruá, madico de la familia desde

²⁸ Gordiano Lupi, *Mi Cuba*, Assago, Mediane, 2008, pp. 63-64.

²⁹ Jacques Joset, *El mestizaje lingüístico y la teoría de los dos Mediterráneos en la obra de Alejo Carpentier*, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986 (II)*, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, p. 591.

hacía cuatro generaciones, acudió el bohío para echar las caracoles y ampliar con sus manos callosas tres onzas de manteca de majá sobre el vientre del enfermo. Después, sentado en la cabecera del niño, recitó por él la oración al Justo Juez³⁰.

La proposta traduttiva di Siciliano e Martinetto è la seguente:

Menegildo aveva appena compiuto tre anni, quando fu morso da un granchio velenoso che trascinava le sue zampe rigide per la cucina. Il vecchio Beruá, medico di famiglia da quattro generazioni, accorse al bohío per «lanciare i cauri» e applicare con le sue mani callose tre once di grasso di serpente sulla pancia del malato. Poi, seduto al capezzale del bambino, recitò per lui l'orazione al Giusto Giudice, che l'avrebbe messo in salvo, per lungo tempo, dalle insidie di uomini e animali³¹.

In questa parte di testo si fa riferimento a uno dei riti divinatori della *Regla de Ocha*, ovvero la pratica chiamata *diloggún* o *caracoles*, esercitata gettando sedici cauri (conchiglie presenti nei mari tropicali, chiamate anche cipree)³². In questo caso, i traduttori decidono di aggiungere al testo una breve precisazione riguardo lo scopo del rituale, che sarebbe risultato incomprensibile a un lettore italiano non informato sulle pratiche della *santería*. La traduzione dell'opera è inoltre corredata da un glossario, in cui vengono riportati i significati di termini culturospecifici intraducibili. La scelta operata è dunque quella di guidare il lettore nella comprensione di un testo che sarebbe altrimenti risultato difficilmente accessibile senza un'approfondita conoscenza della cultura locale.

Quando si ha a che fare con la traduzione di un testo proveniente da una cultura profondamente distante da quella di arrivo, le scelte traduttive e interpretative operate possono in alcuni casi modificare o addirittura stravolgere il testo di partenza, andando a incidere anche sulla ricezione del testo d'arrivo. Stefano Tedeschi affronta questa problematica nel saggio *Un decennio di narrativa cubana, nelle traduzioni italiane: gli anni Sessanta*³³ attraverso l'analisi e la comparazione delle tre traduzioni di *Viaje a la semilla* di Alejo Carpentier, la cui prima versione in spagnolo fu pubblicata nel 1944 e successivamente inserita nella raccolta *Guerra del tiempo* nel 1958. Secondo i critici *Viaje a la semilla* è il racconto esemplare della cultura cubana e rappresenta una delle migliori opere di Carpentier.

³⁰ Ivi, p. 27.

³¹ Alejo Carpentier, *Écue-Yamba-Ó*, traduzione di Vittoria Martinetto, a cura di Thais Siciliano, Milano, Edizioni Lindau, 2015, p. 31.

³² Francesca Valentini, *Ricezioni*, p. 136.

³³ Stefano Tedeschi, *Un decennio di narrativa cubana nelle traduzioni italiane: gli anni Sessanta*, in *Tradurre un continente: la narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane*, a cura di Francesco Fava, Palermo, Sellerio, 2013, pp. 145-170.

La prima traduzione, a cura di Antonio Araneo, intitolata *Viaggio alle origini* e pubblicata da Aldo Martello Editore nel 1959 all'interno della raccolta *Carosello di narratori ispano-americani*, è secondo Tedeschi, quella che distorce maggiormente l'opera di Carpentier, a partire dalla struttura del testo. Scompare infatti la divisione in tredici distinte sezioni e si operano ampi tagli rispetto alla versione originale, privando il testo di parte della sua ricchezza, sia dal punto di vista strutturale che da quello linguistico. Un ulteriore cambiamento riguarda i nomi dei protagonisti, alcuni dei quali vengono tradotti in italiano, altri addirittura modificati radicalmente. Marcial, ad esempio, diventa Marcello, don Abundio si trasforma in don Alessio, mentre Melchor è l'unico a rimanere Melchiorre. La modifica dei nomi appare però cosa di poco conto se paragonata a modifiche e omissioni ben più importanti. Viene infatti eliminato ogni riferimento al *negro viejo*, che rappresenta l'entrata in scena della magia di origine afrocubana all'interno della storia, e la «negra vieja, con tacha de cimarrona y palomas debajo de la cama»³⁴ diventa «una vecchia megera negra che aveva i colombi sotto il letto», con la conseguente perdita del riferimento culturale (*cimarrona*)³⁵ e l'aggiunta di una connotazione negativa non presente nell'originale.

Oltre alle specificità culturali, scompaiono anche l'essenza dell'ambiente tropicale, ed altri elementi caratteristici come il *vetiver*, il *guarapo*³⁶ e le *auras*³⁷, tradotti rispettivamente in fiori di lavanda, mosto e zeffiri. Emerge poi la tendenza dell'autore a elevare eccessivamente il registro linguistico con l'inserimento di termini nobilitanti, strategia che viene mantenuta in tutto il testo rendendo la prosa pesante e poco comprensibile.

Tedeschi sottolinea che una situazione simile si verifica anche nella traduzione successiva di *Viaje a la semilla*, a cura di Maria Vasta Dazzi, pubblicata nel 1962 da Longanesi con il titolo *Ritorno alle origini*³⁸, che sebbene mantenga la suddivisione in sezioni (chiamate in questo caso «capitoli») e non operi i drastici tagli riscontrati nella versione precedente, rimane comunque distante dal testo di Carpentier, la cui scrittura risulta ancora una volta distorta. Scompaiono anche in questa ver-

³⁴ Alejo Carpentier, *Viaje a la semilla*, in *Guerra del tiempo*, Barcelona, Barral, 1970, pp. 62.

³⁵ Termine usato dai colonizzatori per indicare gli schiavi in fuga dalle piantagioni delle colonie. *Cimarrónes* vennero chiamati anche gli schiavi ribelli della rivoluzione haitiana del 1804. Nell'immaginario americano il *cimarrón* è colui che torna riemergere e si eleva dalla sua condizione di schiavo.

³⁶ Il termine *guarapo* indica una bevanda tipica cubana, ricavata dal succo estratto dalla canna da zucchero.

³⁷ L'*aura* è uno tra i volatili più comuni nei cieli cubani, in Italia è conosciuto come 'avvoltoio collarosso' o 'avvoltoio tacchino'.

³⁸ Alejo Carpentier, *Ritorno alle origini*, in *La fucilazione. Un romanzo e tre racconti*, Milano, Longanesi, 1962.

sione i riferimenti al colore della pelle del vecchio mago, e la *negra vieja* si trasforma in una «lugubre vecchia». L'omissione dei riferimenti razziali è probabilmente legata al particolare contesto storico in cui è stata prodotta la traduzione. Erano infatti i primi anni '60, periodo dell'esplosione della discriminazione razziale negli Stati Uniti. Tedeschi afferma a tal proposito che si possa

ipotizzare un precoce trattamento *politically correct* della questione razziale, che rimanderebbe però a un contesto nordamericano totalmente estraneo rispetto alla mescolanza razziale cubana, dove l'aggettivo "negro" non contiene alcuna connotazione negativa, e tanto meno il fatto che esso si riferisca a pratiche di tipo magico³⁹.

Ciò che viene modificato maggiormente è però l'equilibrio generale della scrittura. La traduzione italiana tende infatti a esplicitare il testo, allungando le frasi per spiegarne il significato, contrariamente a quanto accade nella scrittura di Carpentier, trasparente e precisa.

La terza traduzione, di Marcello Ravoni, fa parte dell'antologia intitolata *Le mappe immaginarie*⁴⁰, pubblicata nel 1972 a cura dello stesso Ravoni, che, insieme a Gianni Guadalupi, suo collaboratore nella realizzazione dell'antologia, rappresenta uno tra i maggiori promotori in Italia della letteratura ispanoamericana negli anni '70.

Secondo Tedeschi, questa versione costituisce un grande passo avanti rispetto alle precedenti, nonostante sia presente ancora qualche errore, come la traduzione di *las flores de Pascua* (che corrispondono alle stelle di Natale) con «i fiori pasquali», *las hojas del nogal claveteadas*, che rimangono letteralmente «foglie di legno punteggiate», o il padre di don Marcial che mangia un tacchino ripieno a Pasqua e non a Natale, riprendendo, l'errore relativo ai fiori. Nonostante queste imprecisioni, emerge con chiarezza la qualità della scrittura di Carpentier, che appare finalmente cristallina e ricca, priva di inutili ricercatezze.

Ciò che traspare dall'analisi di Tedeschi sono i principali ostacoli linguistico-culturali da affrontare nella traduzione dei testi cubani. La cultura dell'isola è caratterizzata da un retaggio etnico molto importante e conserva al suo interno lo spirito del passato e delle popolazioni che per lungo tempo l'hanno abitata. Tale spirito si riflette nel linguaggio e dunque nella letteratura locale, che nel corso degli anni si è evoluta insieme al popolo, arrivando a rappresentare uno dei principali strumenti per l'affermazione dell'identità nazionale. Per poter tradurre la cultura cubana è dunque necessario immergersi completamente in essa, attraverso lo studio della lingua, della storia e della letteratura, ma anche delle numerose tradizioni, dei costumi e delle credenze religiose che costituiscono l'essenza della realtà locale.

³⁹ Tedeschi, *Un decennio di narrativa*, p. 152.

⁴⁰ Marcello Ravoni, *Le mappe immaginarie*, Milano, Garzanti, 1972.

Il compito del traduttore è infine quello di trasporre un'intera cultura, attraverso un approccio che favorisca l'incontro tra l'universo culturale di partenza e quello di arrivo. Il lettore del testo tradotto sarà allora in grado di comprenderlo e di percepirne i richiami folcloristici originari.

Bibliografia

- Barbera Manuel, *Introduzione alla linguistica generale*, <http://www.bmanuel.org/corling/corling_idx.html> (27-07-17).
- Bassnett Susan, *Translation Studies*, London-New York, Routledge, 1980.
- _____, Lefevere André, *Translation, History and culture*, London-New York, Printer Publishers, 1990.
- Benicchi Cristina, *La letteratura caraibica contemporanea: modelli, forme e autori*, Bologna, Bononia University Press, 2010.
- Binelli Andrea, *Lingua, semiologia e traduzione dall'inglese*, Trento, Uniservice, 2007.
- Carpentier Alejo, *La fucilazione. Un romanzo e tre racconti*, Milano, Longanesi, 1962.
- _____, *Guerra del tiempo*, Barcelona, Barral, 1970.
- _____, *Écue-Yamba-Ó*, traduzione di Martinetto Vittoria, a cura di Siciliano Thais, Milano, Edizioni Lindau, 2015.
- Eco Umberto, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- Even-Zohar Itamar, *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Nergaard Siri, Milano, Bompiani, 1995, pp. 227-238.
- Glissant Edouard, *Poetica del diverso*, Milano, Meltemi, 1998.
- Hjelmslev Louis, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968.
- Holmes James S., *The Name and the Nature of Translation Studies*, Amsterdam, Translation Studies Section, 1972.
- Joset Jacques, *El mestizaje lingüístico y la teoría de los dos Mediterráneos en la obra de Alejo Carpentier*, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986 (II)*, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 591-601.
- Lefevere André, *Translation Studies. The goal of the discipline*, in *Literature of translation. New perspectives in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies*, James Holmes et al. (eds.), Louvain, Acco, 1978, pp. 234-235.
- Lotman Jurij M., *La semiosfera*, Venezia, Marsilio, 1985.

- Lupi Gordiano, *Mi Cuba*, Assago, Mediane, 2008.
- Mazzara Federica, *Studi sulla traduzione*, in Cometa Michele, *Dizionario degli studi di culturali*, a cura di Coglitore Roberta, Mazzara Federica, Milano, Booklet, 2004, pp. 478-487.
- _____, *La traduzione come studio culturale*, 2005 <<http://discovery.ucl.ac.uk/4837/1/4837.pdf>> (05-05-2017).
- Ravoni Marcello, *Le mappe immaginarie*, Milano, Garzanti, 1972.
- Steiner George, *Dopo Babele, aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 1994.
- Tedeschi Stefano, *Un decennio di narrativa cubana nelle traduzioni italiane: gli anni Sessanta*, in *Tradurre un continente: la narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane*, a cura di Francesco Fava, Palermo, Sellerio, 2013, pp. 145-170.
- Torop Peter, *La traduzione totale*, Modena, Guaraldi Logos, 2000.
- Valentini Francesca, *Ricezioni, traduzioni e riscritture. Il caso cubano*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trieste, anno accademico 2013-2014, <<https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/11000/1/Tesi%20dottorato.pdf>> (05-05-2017).
- Vitier Cintio, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Letras Cubanas, 1958.

Dulce María Loynaz traduce a Matilde Serao¹

Zaida Capote Cruz*

Instituto de Literatura y Lingüística 'José Antonio Portuondo Valdor'

Solía contar Aldo Martínez Malo, amigo y confidente de la escritora cubana, cómo fue Dulce María Loynaz quien le habló de su traducción, durante aquel viaje familiar a Italia, de *Ella no responde*, novela epistolar de Matilde Serao. Refiriéndose a sus conversaciones, comentaba él, sin entender cómo había ella logrado asumir al mismo tiempo un par de trabajos tan exigentes, que no podía haber escrito al mismo tiempo su *Jardín. Novela lírica*, simplemente porque: «Ella dice que comenzó en 1928, pero en esa época [...] traducía del italiano la novela *Ella no responde*, de Matilde Serao (1858-1927), de 400 páginas»². Yo, que había leído hacía tiempo una mención a Serao en la correspondencia de Loynaz, apenas recordaba nada sobre su relación con aquella novela; pero tenía el vago presentimiento de que hallaría en ella alguna de las claves de *Jardín* y comencé a buscarla sin pausa³. En las bi-

* Zaida Capote Cruz (La Habana, 1967) es autora de *Tres ensayos ajenos* (1994), *Contra el silencio. Otra lectura de la obra de Dulce María Loynaz* (2005), *La nación íntima* (2008), *Loynacianas* (2017) y de la edición crítica de *Jardín. Novela lírica*, de Dulce María Loynaz (2015). Trabaja como investigadora titular en el Instituto de Literatura y Lingüística, donde dirige el *Diccionario de obras cubanas de ensayo y crítica* (tomo I, 2013; tomo II, 2018). Desde 2015 comparte con unas amigas el blog <<https://asambleafeminista.wordpress.com>>.

¹ Una versión de este texto apareció en «La Siempreviva», n° 11 (2011), pp. 56-64, y sirvió de prólogo a la edición cubana de la novela de Matilde Serao, *Ella no responde*, traducción de Dulce María Loynaz, diseño y dibujos de Mayra Alpízar, Matanzas, Vigía, 2013.

² Aldo Martínez Malo, ¿Cómo se escribió Jardín?, disponible en el sitio web de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/como-se-escribio-jardin/>> (02-04-18).

³ En la compilación de la correspondencia de Loynaz se incluye una nota sobre Serao que reza así: «Matilde Serao: Escritora italiana. Autora de la novela *Ella no responde*, traducida por Dulce María Loynaz. Esta obra permanece inédita en Cuba». Véase Dulce María

bliotecas cubanas apenas hay libros de esta autora, bastante prolífica, sin embargo, y muy célebre⁴. En la Biblioteca Nacional José Martí hallé un ejemplar en italiano de *Después del perdón*, una de sus obras más conocidas. Le pedí a una joven colega italiana a quien recién conocía que intentara conseguirme la novela, dando por perdida la traducción hecha por Loynaz y perdida también la esperanza de hallarla en Cuba⁵, dada la ignorancia entre algunos conocedores de la literatura italiana con quienes indagué algún dato, cualquiera, sobre Serao o su obra. Pero a menudo

Loynaz, *Cartas que no se extraviaron*, Valladolid-Pinar del Río, Fundación Jorge Guillén/Fundación Hermanos Loynaz, 1997, p. 196, nota 28. No se alude a la conservación de la versión mecanoscrita de la traducción hecha por Loynaz.

⁴ Encontré, en una pesquisa mínima, que hay edición reciente y en varios idiomas de algunos de sus títulos: por ejemplo, de *L'infidèle* hay edición de 2009, y trabajos sobre su obra: Maryse Jeuland Meynaud, *Immagini, linguaggi e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1896; Katharine Mitchell, *La Marchesa Colombi, Neera, Matilde Serao: Forging a Female Solidarity in Late Nineteenth-Century Journals for Women*, «Italian Studies», vol. 63, n° 1 (Spring 2008), pp. 63-84 (22); Loredana Palma, *Matilde Serao tra riedizioni di testi e studi critici: una rassegna (1996-2002)*, «Esperienze letterarie», vol. 27, n° 3 (2002), pp. 111-116; Anna Botta, *Women's Time and Female Chronotypes in Matilde Serao's Checchina's Virtue and Franca Rame's Waking up*, «Interlitteraria», n° 5 (2000), pp. 273-294. He tomado estas referencias de sitios de venta de libros en Internet y del artículo *Matilde Serao periodista*, de Lola Ramírez Almazán, disponible en el sitio <<http://www.escritorasyescrituras.com/cv/serao.pdf>> (02-04-18), quien da cuenta de una tensión entre vida y escritura: «Desde nuestra posición actual resulta difícil digerir el permanente y contradictorio (respecto a la figura de Serao mujer) antifeminismo de la pluma de esta mujer periodista, que se hizo a sí misma, una mujer trabajadora en los duros años de la segunda mitad del XIX, en pleno recrudecimiento de las condiciones sociales de la Revolución Industrial; una mujer que dedica gran parte del espacio periodístico a la comunicación con la mujer lectora, que derrocha páginas en retratos de mujeres profesionales de su época, pero que repetidamente alza su voz contra dos de los pilares básicos del feminismo de su tiempo: el sufragio femenino y el divorcio. En sus artículos contra el feminismo, contra el sufragio femenino, contra el divorcio o la igualdad de los sexos (como en todas sus novelas), la imagen ideal que se proyecta es la imagen de la mujer casada, paciente, que sabe administrar la casa y educar a los hijos, con la propuesta de formación de escuelas y secciones exclusivamente femeninas, adecuadas a la inferioridad intelectual de las mujeres respecto a los hombres».

⁵ Aunque aparece en el listado de títulos presumiblemente donados por Dulce María Loynaz al Centro Hermanos Loynaz; cuando hace unos años lo busqué allí, no estaba en la biblioteca del Centro. Véase la referencia MM-55 en el índice del Fondo Dulce María Loynaz (proveniente de la familia Martínez Malo), incluido en Dulce María Loynaz, *Jardín. Novela lírica*, edición crítica de Zaida Capote Cruz, La Habana, Letras Cubanas, 2016. Agradezco a Giovanna Darini el envío de una copia digital de la novela: Matilde Serao, *Ella non rispose*, Milano, S. A. Fratelli Treves Editori, 1939.

para que una investigación tome su curso hay que olvidarla, esperar, hacer acopio de paciencia y dedicarse a otra cosa. Olvidé a Serao y *Ella no responde* con el sueño secreto de averiguar algún día su relación con *Jardín*. Un día supe que el Ministerio de Cultura de Cuba iba a adquirir de la familia de Martínez Malo parte de la papelería que Loynaz le había ido entregando al investigador pinareño durante su larga amistad. Me ofrecí, una vez efectuada la compra, a hacer una primera descripción del fondo en compañía del archivero que lo custodiaría⁶; el mejor modo de averiguar qué contenía el alijo de añosos papeles y fotografías. Hallé, huelga decirlo, algunos tesoros.

Allí estaba, perfectamente conservada, la traducción de *Ella no responde* por Dulce María Loynaz, en un par de tomitos mecanografiados, con unas pocas correcciones a mano y varios errores menores sin corregir (de puntuación, por ejemplo: no hay comas para los vocativos). En la cubierta, también mecanografiada, se lee: «*Ella no responde*. Novela de Dulce María Loynaz. Comenzada a escribir en Italia en 1938. I tomo». Llama la atención, en primer lugar, la declaración de falsa autoría. No encuentro explicación, a menos que Dulce María considerara que su transcripción fuera bastante libre, pues, según confesara, mucho de sí había puesto en la traducción. La portada del segundo tomo no hace más que corroborar nuestra sorpresa: «*Ella no responde*. Novela escrita por Dulce María Loynaz. Comenzada en Italia en 1938. Terminada en Cuba en 1941. II tomo». Tal precisión en las fechas y la insistencia en la falsa atribución echan por tierra la hipótesis de una equivocación. Quién sabe por qué Dulce María – si hubiera sido ella – se atribuía la novela de Serao, una escritora tan conocida, traducida incluso por Valle Inclán⁷. Es posible que las portadas y la mecanografía sean obra de otra persona, alguien que hubiera tomado el libro por propio de Loynaz. Sin embargo, sería extraño, pues el rigor cronológico – con la constancia de las fechas de inicio y fin de la escritura – era uno de sus hábitos más arraigados. La inexplicable falsa atribución se hace todavía más dudosa cuando descubrimos que no coinciden las fechas ofrecidas por Martínez Malo en su noticia con las estampadas en las portadas de ambos tomos de la copia mecanuscrita: hay una década de diferencia. Continúa el enigma, incluso, porque la traducción es una traducción común, que mantiene en su nota «Al lector», las iniciales de su autora, M. S., e imposibilita concluir que Loynaz pretendiera adjudicarse la novela. Hallazgos tales justifican las horas que gastamos en revolver – a menudo inútilmente – papeles viejos, llenos de polvo y moho y

⁶ Roberto Núñez Jauma, de la Biblioteca del Museo de la Música. Agradezco a la dirección del Museo y al Ministerio de Cultura todas las facilidades otorgadas para mi investigación.

⁷ Su colección de cuentos *Flor de pasión* (1898) fue traducida por Valle Inclán y ha sido publicada por la Editorial Lípari en 1994. Agradezco este dato a María Eugenia Mesa Olazábal.

muchas veces tan gastados que parece imposible descifrarlos, aunque traigan consigo nuevos enigmas. Pero entremos en materia.

¿Quién fue Matilde Serao? A pesar de ser hoy casi desconocida entre nosotros, fue muy popular en su tiempo. Escribió más de cincuenta novelas; creó, en compañía de su esposo Edoardo Scarfoglio, tres periódicos: «Il Corriere di Roma», «Il Corriere di Napoli» y «Il Mattino». Tuvo su propia revista, «La Settimana», y fundó y dirigió, desde 1904 hasta su muerte, «Il Giorno di Napoli». Había nacido el 7 de marzo en Patras, Grecia, en 1856. A la par de su carrera periodística, primero en Nápoles y luego en Roma, fue creciendo su amplísima obra narrativa. Elogiada por Giosuè Carducci como «la más fuerte prosista italiana», su traductor al francés era el mismo de Gabriele D'Annunzio, quien le dedicara una novela. La edición francesa de su libro más celebrado, *Il paese di cuccagna* (1891), contó con un prólogo de Paul Bourget. En un ensayo de 1903, Benedetto Croce alababa su «fantasía admirablemente límpida y viva».

Aunque suele asociársele al mundo refinado y cortés de las clases altas, su reportaje *Il ventre di Napoli* (1894) la descubrió como cronista de la vida cotidiana de los más pobres. Su obra más reconocida es la noveleta *Le virtù di Checchina* (1884). Fue candidata italiana al Premio Nobel de Literatura, pero no llegó a obtenerlo. Murió en Nápoles el 25 de julio de 1927. Cincuenta años después de su muerte, en 1977, se publicó *L'ebbrezza, il servaggio e la morte*, una novela que había dejado inconclusa⁸. Como puede verse, ninguna de las fuentes consultadas se refiere a *Ella non rispose*, título original de la novela traducida por Dulce María Loynaz, y ciertamente no debe estar entre lo más notable de la creación de Matilde Serao, aunque el modelo epistolar fue bastante explotado por ella:

Serao wrote several short stories in the epistolary form between 1889 and 1918. They appeared in collections such as *Fior di passione* (1899), *Lettere d'amore* (1901), *Novelle sentimentali* (1902), *Gli amanti* (1908), *La vita è così lunga* (1918), all centered, as can be inferred from their titles, on passion and love intrigues. She also published a novel entirely written in the letter form, *Ella non rispose* (1914), which, in thematic content and narrative strategy, does not differ from her short stories⁹.

⁸ Datos tomados de <www.italialibri.net/autori/seraom.html> (02-04-18), sitio donde se mencionan otras obras suyas: *All'erta sentinella* (1889), *Il romanzo de la fanciulla* (1886), *Fantasia* (1883), *La conquista di Roma* (1885), *Vita e avventure di Riccardo Soanna* (1887), *Suor Giovanna della Croce* (1901).

⁹ Gabriella Romani, *From Letter to Literature: Giovanni Verga, Matilde Serao and Late Nineteenth-Century Epistolary Fiction*, «Modern Languages Notes», vol. 124, n° 1 (January 2009), p. 191. Más adelante, afirma: «Given Serao's interest in writing about human passions, it is not surprising that she chose the epistolary form, not only because this genre had traditionally been used to write about love and passion, but because, thematically and

Hay varios indicios de por qué Loynaz eligió esa novela. Según escribió a Martínez Malo el 15 de julio de 1982:

En lo que hace a la novela de Matilde Serao, le admito también que mucho mío se filtró en su traducción. ¿De otra manera me hubiera tomado el trabajo de traducirla? Y fue un trabajo lento, *empezado tal vez antes que Jardín*, interrumpido muchas veces y terminado al fin con hasta fatiga.

¿Que por qué lo emprendí? Simplemente porque al leerla me impresionó la paciencia de aquel hombre que para más coincidencia se llamaba igual [Pablo, aclaro yo], escribiendo cartas y cartas que nunca eran contestadas. Cuando al fin terminé, yo estaba ya tan lejos de esa pequeña tragedia, que me había casado con otro¹⁰.

Dulce María no le reconoce tampoco mucho mérito a la novela, sino ese lindar con su propia experiencia de un amor no correspondido; cuando afirma «mucho mío se filtró en su traducción» pareciera explicarnos aquellas sorprendentes acotaciones en la portada de los tomos de su versión de la novela. Evidentemente, creyó haber superado la mera traducción, el simple vertimiento de la palabra ajena al propio idioma. Nótese también cómo insiste en la lentitud y hasta el hastío de una labor que fue más una suerte de exorcismo tras el fracaso inducido, por la negativa familiar, de su relación amorosa con el canario Pablo Álvarez de Cañas. Como Álvarez de Cañas, Pablo Ruffó escribía incesantemente a una mujer que adoraba casi sin conocerla. Como Dulce María, la protagonista de *Ella no responde* se casa con otro, desdeñando a su adorador epistolar a quien, a su vez, y según revela el trágico final, amó siempre en secreto. Cuesta creer que alguien dedicara tanto tiempo a un trabajo tan exigente como la traducción para luego olvidar su fascinación primera, el impulso inicial de aquel esfuerzo. Extraña también que, tratándose de una escritora tan reconocida entonces no sólo en Italia, sino en el mundo, Loynaz nunca intentara publicar la novela de Matilde Serao en Cuba, disponiendo ya de su traducción, aunque tampoco puso mucho empeño en publicar la obra propia, también hay que decirlo. Su admiración por Serao quedaría, no obstante, claramente expresa en un pasaje de *Fe de vida* donde alaba la genialidad de la novelista italiana:

structurally, it allowed her to capitalize on her extensive journalistic experience in using the letter to communicate effectively with her readers», p. 192.

¹⁰ El artículo antes citado de Martínez Malo polemiza sin embargo con Antón Arrufat, quien dudaba de las fechas en que Loynaz afirmaba haber compuesto su novela. Véase Antón Arrufat, *Dulce María Loynaz. Una mitad en la sombra*, «Unión», año IX, n° 26 (1997), pp. 25-31. En otro lugar me referí a la disputa sobre las fechas de redacción de la novela. Véase Zaida Capote Cruz, *Contra el silencio. Otra lectura de la obra de Dulce María Loynaz*, La Habana, Letras Cubanas, 2005, pp. 61-62, nota 8. También mi prólogo a *Jardín. Novela lírica*, edición crítica de Zaida Capote Cruz, La Habana, Letras Cubanas, 2015, pp. 5-17.

Decía la gran escritora italiana Matilde Serao – que también escribió en su tiempo páginas incomprensibles para el nuestro – que a ella le bastaba saber que un libro suyo había llegado a la sensibilidad de un solo lector, para dar ya por justificado el esfuerzo de escribirlo.

Quisiera yo pensar así y no tenerme por más ambiciosa con menos derecho a serlo; empero la autora de *Ella no responde* escribía en el lenguaje de su época y hallaba siempre la esperada respuesta en una carta que venía de lejos, la de un admirador desconocido. Ésa era la señal, la certeza de que el mensaje había llegado a su destino.

En cambio, yo debo seguir pensando mientras viva que, como el pintor demente de que nos habla Martí, sólo tracé estos bocetos en la tela del viento¹¹.

El hallazgo de la traducción de Loynaz trajo consigo nuevas sospechas acerca de las fechas declaradas por la autora como las de la redacción de *Jardín*, pues parecía haber ciertas coincidencias entre la trama de la novela italiana y el fragmento de *Jardín* donde se incluyen las cartas de ese amado posesivo y obsesionado, a veces tirano y otras casi servil, que encuentra Bárbara en el pabellón del jardín. Hay coincidencias aun más notables: el amante se dirige a la amada, cuya voz no se escucha nunca, son cartas de uno solo (aunque en la novela loynaciana el corresponsal da cuenta de haber recibido cartas de Bárbara); hay, en ambas historias, un jardín: ya sabemos que el de Bárbara es su hábitat común, y Pablo Ruffo espía a Diana Sforza mientras ella pasea por el jardín de Villa Star, la casa donde se hospeda, colindante con la del joven. Hay, ya más certeramente, escenas similares: un poco inexplicablemente, el amante sin nombre (recordemos que puede llamarse Alberto, Antonio... nunca se sabe, sólo resta en las cartas la A inicial de su firma) se queda preso en el jardín de Bárbara después de un baile dado en la casa, y pasa la noche en vela observando sus ventanas. También Pablo Ruffo pasará una noche completa en vela, esperando que Diana Sforza acepte su ofrecimiento de huida la víspera de su inminente casamiento con otro¹². Pero quizás haya llegado el momento de contar la historia de *Ella no responde*.

La novela – propuesta por su autora casi como una historia real en su nota al lector, a quien le pide dejarse llevar por la compasión y no hacer resistencia ni burla a las peripecias de ese amor desgraciado recogidas en las cartas de Pablo Ruffo – posee una trama bastante simple. Pablo, de unos treinta años, escucha cantar a Diana Sforza un aria de Gluck (de *Orfeo*) y queda prendado de esa voz y de su dueña (a quien ni siquiera ha visto todavía) para siempre. Luego la verá en el jardín, y

¹¹ Dulce María Loynaz, *Fe de vida*, La Habana, Letras Cubanas, 2000, p. 144.

¹² Es muy posible que Dulce María conociera la novela de Serao y se inspirara en ella para la relación entre el amante misterioso y la Bárbara del pasado, registrada en las cartas halladas en el pabellón del jardín. Solo muchos años después emprendió la traducción de la novela.

su repentino amor crece a la vista de la belleza y la distinción de Diana Sforza, esa desconocida a quien comenzará a escribirle enseguida. Le envía flores, le pide que lleve un chal para demostrar si leyó alguna carta... en fin, ese tipo de señales comunes en las novelas románticas que parecen ignorar la realidad: los jóvenes viven en casas vecinas, lo más fácil hubiera sido presentarse o tropezar distraíentemente en la calle alguna vez; pero las buenas maneras de la nobleza italiana (a la cual, aunque arruinada, pertenece la familia de ella) y los usos comunes de todas las novelas sentimentales, impiden que las cosas transcurran con la vulgaridad del sentido común. Así, Pablo inicia y mantendrá durante casi un año esa correspondencia, nunca recíproca. En Villa Star acoge a Diana una benefactora inglesa, Lady Melville, quien ha arreglado su matrimonio con Sir Montagu, diplomático inglés mucho mayor que la joven. Pablo, desesperado, al saber del inminente casamiento, le propone huir; pero el deber de Diana la impulsa a casarse con aquel que puede sacarla – y a su extensa familia con ella – de la pobreza. La pareja sale en viaje de bodas y Pablo los sigue por toda Europa: París, Ostende, Londres, Montecarlo, Niza... hasta los Alpes los persigue ese hombre loco de pasión que verá a su amada siempre de lejos, siempre acompañada – e incluso cortejada – por otros. Al drama del amor no correspondido se suma la extrañeza de ese hombre, extranjero en todas partes, necesitado de ocultarse de conocidos y desconocidos para no hacerse sospechoso, sobre todo cuando llega a hospedarse en una hostería cercana al castillo de los Montagu, en Sherborne, donde el clima, la soledad y la desesperación terminan por enfermarlo gravemente. (Aquí vale notar la calidad casi física de las emociones, típica del romanticismo). Luego de un largo periplo y descorazonado porque, finalmente se ha hecho presentar a Lady Diana – ahora Lady Montagu – sin conseguir de ella una palabra, Pablo decide marcharse lejos con su hermana Lisa y salir para siempre de la vida de Diana Sforza. Pero, como suele suceder en estas historias de amores imposibles, Diana queda viuda, es decir, libre; libre para corresponder al amor impedido hasta entonces por su virtud. Hace anunciar su viudez en todas partes, pero Pablo no aparece. Entonces, muy *à la mode*, Diana muere de consunción o, como sabemos, aunque no se diga en la novela, se deja morir de amor.

Constituida casi únicamente, excepto la nota inicial «al lector» y el «epílogo», por las cartas de Pablo Ruffo, esta novela tiene algunos otros puntos de contacto con las cartas de *Jardín*, aunque, hay que decirlo también, las fraguadas por Loynaz no son solo más metafóricas y plenas de referencias, sino también están mucho mejor escritas, con más elegancia. Pero las semejanzas anecdóticas y el tono de las cartas del amante despedido acercan sin duda la historia de Pablo Ruffo a la del amante desconocido de la otra Bárbara y parecen probar que *Ella no responde* alimentó de algún modo sutil la escritura de *Jardín*. Como en toda historia de amor, hay disputas y reconciliaciones; pero el tono obsesionado, a veces desmedido, de

las cartas de Pablo Ruffo parece haberse filtrado – para usar un verbo caro a Loynaz – en las del amante antiguo de *Jardín*. *Carta obscura* y *Las cartas de la enfermedad*, capítulos VII y VIII de la Tercera Parte de *Jardín*, semejan – incluso con la ‘enfermedad de amor’ del pretendiente – un momento de *Ella no responde*. Para muestra, véase una de las cartas de Pablo:

Cap Martin 3 de marzo

Hace dos días que he llegado a pedir a este gran bosque, lo que me falta: Sí, a este gran bosque obscuro y fragante que desciende en declive sobre el mar y casi clava sus raíces entre los escollos salpicados de espuma. He venido a pedir a este bosque un poco de su frescura para mi sangre que arde y se revuelve en mi cuerpo; he venido a pedir silencio para mis nervios exasperados por la cólera, y paz, sombra para mi corazón sofocado por un amor que no puede vivir ni morir...

Y creo que ya me han hablado los árboles añosos y las tranquilas aguas; creo que me han hablado las pequeñas criaturas de la floresta, el pájaro que canta al amanecer, la araña que prende en una rama su hilo irisado...

Todo me habló y todo lo entendí: Sé lo que me dijo el aire y lo que no acabó de decirme la soledad. Y sé también, señora, que si me hubiera quedado en Niza algo hubiera sucedido allí, de todos modos. Me fui, sépalo Vd., para no matar a alguien, no sé a quién, a cualquiera...

Pero no tema Vd., señora, no piense que su serena vida va a ser turbada: Ya la locura pasó; eso creo al menos entre estos árboles seculares, entre estas rocas móviles.

Perdóneme Diana; es necesario que Vd. comprenda la ira brutal de un enamorado no correspondido, un enamorado burlado, esa es la palabra, burlado... Es necesario que Vd. entienda también, que entienda por qué tienen que ser estas cosas, estos vuelcos oscuros de la razón, esta cólera de soñador a quien despiertan bruscamente de su sueño.

Es necesario, Diana, que Vd. se vuelva, que Vd. se incline sobre este desamparo amargo, amarguísimo de el que no tiene derecho... De el no quiso Dios que lo tuviera; sea Vd., Diana, la que comprenda a su vez, la que alivie algo si algo puede ser aliviado... Sea Vd., Diana, ya que Dios no quiere, no puede ser...

He dicho cosas estúpidas en estos días: He criticado sus costumbres, sus amistades y hasta su manera de vestir; he pretendido dominar su vida, dominar una vida donde no soy nada, donde no puedo ni siquiera entrar; he querido sin que nada me autorice, dirigir su vida desde lejos sin más derecho que el de amarla... Todo esto es absurdo, lo sé; sé que nada suyo me pertenece, ni un soplo de su aliento, ni un latido de su corazón... ¡Y es Vd., la que no me pertenece, la única que puede salvarme... Es Vd. nada más, Diana!...

Solo eso podría contestar si alguien me preguntara por qué razón me interpongo en su existencia, por qué la invado, por qué quiero imponerle mi voluntad... Solo eso: Ya ve Vd. qué razón tan simple y tan misteriosa, tan breve y tan larga, tan ingenua y tan trágica... Ya ve Vd. qué razón tengo, Diana.

Y Vd., Vd... Vd. que no pregunta nada, que no dice nada... ¿Cómo ha podido permitir todo esto, cómo ha podido soportarlo, consentirlo aunque sea de lejos, aunque sea vagamente?... ¿Cómo no ha sacudido de una vez esta extraña invasión sentimental, Vd. que no ama, que no me responde?...

Usted de quién solo tengo señales oscuras, datos confusos que me esfuerzo en recoger, en interpretar, en dotar de sentido... ¡Y que acaso nada digan ni hayan querido decir!...

En qué sombra me debato, Diana... Creo entender su voz pero no es una voz: Creo entender la voz del viento, de los árboles, del mar... Pero nada han hablado quizás. ¿Dónde están las voces entonces? Acaso dentro de mí... Acaso es solo el eco de mi propia voz que se contesta a sí misma.

Acaso todo esto no ha sido más que una gran equivocación... ¡Y qué mayor equivocación que haberla amado, Diana, que haber creído que podía vencer su alma, su destino!

Sopla un poco de brisa entre los árboles; allá abajo el mar se agita entre las rocas...

Ahora me parece que dicen: ¿Por qué creíste eso?

También es el amor una cosa vana...

Pablo Ruffo¹³

Es suficiente para comprobar la pertenencia de esas cartas imaginarias a un mismo linaje, el del romanticismo, perviviente todavía en aquella sensibilidad *fin de siècle* que no era en ningún modo ajena a Loynaz y asoma a menudo en *Jardín*, tanto como en algunos de sus poemas. Al amor secreto de Diana Sforza por Pablo Ruffo bien podrían aplicársele estas reflexiones del narrador de *Jardín*:

Además, él ha pedido perdón, aunque bien se ve que el perdón ha sido para él lo de menos... No es lo que más necesita, ya lo dice; y entonces lo debe de haber pedido por pedir algo más. Pero a él, aunque ha pedido perdón, no le preocupa el obtenerlo, o al menos piensa que lo ha obtenido ya, lo da por obtenido, y sigue adelante hablando de su amor, de su hambre, de su enfermedad, pidiendo nuevas cosas para terminar obscuro, colérico, más que por irse, por dejarla a ella con su alma tibia, con su cuerpo blanco...

Todo está bien. No sólo que se le perdone, sino que se le ame. Y no se sabe por qué ha de amársele si no es por lo mismo que antes hay que perdonarle.

Y pide perdón de un modo ligero, breve, como quien lo pide por haber tropezado con alguien en la calle... Pide perdón por una carta y tenía que pedirlo por una vida. Simple error el de haber confundido una vida rota con un papel que también puede romperse. Y es inconsciente, real y sinceramente inconsciente de todo lo que hay que perdonarle...

Y así se lo perdona ella, apta para todos los perdones, dispuesta y predispuesta a todos los sacrificios; así se lo perdona, sin que él alcance a comprender siquiera la magnitud de ese perdón, sin que él lo sepa casi, ni se dé cuenta de que está

¹³ Serao, *Ella*, pp. 136-138.

perdonado, santamente perdonado, absorto siempre en su idea fija, inconsciente de su enorme, de su obscuro pecado...

*Estoy muy enfermo. Hoy sí creo que voy a morir... No me dejes solo. Ven, Bárbara; Bárbara, me amas, ¿verdad?*¹⁴

Las exigencias del amante son parejas, la invisibilidad de la amada, casi idéntica, aunque muchas veces la narración de *Jardín* adopta la perspectiva de Bárbara, algo que de ningún modo ocurre – no podría ocurrir, puesto que la novela es sólo el suceder de las cartas de Pablo Ruffo – en la de Serao. Las coincidencias son visibles; compárense, por ejemplo, estos fragmentos: «Bárbara: Te escribo con el corazón lleno de cólera una carta odiosa, la cual, quizás cuando recibas, me habré arrepentido de haber enviado»¹⁵, dice el amante obscuro de *Jardín*, en un arranque digno del protagonista de *Ella no responde*, quien luego de injuriar, llevado por los celos, a su amada, le hace llegar esta nota: «Un desesperado le pide perdón. Pablo Ruffo»¹⁶. Un amor angustiante, maldito, que solo trae desgracia, está también en *Jardín*, en las cartas encontradas como al azar por Bárbara en el pabellón del jardín; un amor tan fuerte y poderoso que asfixia y posee, que deja vivir apenas. Pero si la anécdota de *Ella no responde* es literal, en *Jardín* la dimensión simbólica de ese amor maléfico a su pesar, que todo lo traspasa y todo lo domina, es tan ancha y múltiple como la idea de posesión eterna que alienta en las palabras del amante desconocido, quien parece venir – y volver – de la eternidad, del pasado o la muerte. El calado metafórico, inspirador de tantas lecturas y desvíos, de que hace gala la novela de Loynaz, sobrecoge a veces en las palabras de ese amor añorado, aunque impuesto y obligado, amor quizás realizado carnalmente – a diferencia del de Diana y Pablo – del que Bárbara, aun deseándolo, no alcanza a escapar:

Tu habilidad está en huir, en esquivarme, en haber logrado no enfrentarte nunca conmigo. Pero yo cuento con un medio obscuro, un medio extraño y lento – no te asustes... –; es el mismo de la araña o de la lagartija: te atraigo.

Te atraigo y no perdono, como tampoco perdonan los animales que se me asemejan.

Ellos no saben de perdón, no entienden tu filosofía cristiana.

Ellos cumplen con su naturaleza y con su ley, que les manda vivir por la presa. Mi naturaleza eres tú, mi ley eres tú y también mi presa.

Cumplo con mi destino y no tengo responsabilidades. Tú, mientras puedas huirme, huyeme.

Y ten presente que soy ciego, más que la araña o la lagartija. Como el alfiler que clava las mariposas impulsado por una mano que no conoce.

Quizás constituya especulación novedosa y útil, digna de tu mentalidad ya libe-

¹⁴ Loynaz, *Jardín*, p. 130.

¹⁵ Ivi, p. 145.

¹⁶ Serao, *Ella*, p. 32.

rada, el investigar qué mano me mueve, qué mano me impulsa – segura – hacia tu corazón.

Para mí ya nada es nuevo ni viejo, y no tengo que hacer investigaciones. Me límito a clavar...

Bárbara lo vio venir y cerró los ojos.

[...]

Él estaba allí, había estado siempre.

Y ella había creído en su muerte; él mismo había dicho que iba a morir, la había fatigado hablándole de su muerte, pero no se había muerto nunca, no moriría jamás; mientras creía en su muerte, lo había estado reanimando con su propia vida, nutriéndolo con su propia sangre, cebándolo con la dulzura esquilmada de su corazón.

[...]

Era él siempre, él eternamente; él, invencible; él obstinado, terco, odioso.

Bárbara sacudió las manos y abrió los ojos¹⁷.

Las coincidencias entre ambas novelas inducen a indagar cuánto algunas lecturas previas al emprendimiento final de la traducción emprendida por Loynaz podrían haber perfilado episodios similares de *Jardín*, totalmente dominados por la voz amenazante y lúgubre del amado de la desconocida antecesora con la que Bárbara comparte nombre y quién sabe si también destino. Tal parece la más notoria huella de *Ella no responde* en *Jardín*. Sin embargo, hay aun otras confluencias. Es frecuente, al punto de considerarse una marca de estilo, que la escritura de Loynaz se fragmente, se suspenda, literalmente, con la introducción recurrente – tanto que a quienes no estén familiarizados con su voz podría parecerle excesiva – de puntos suspensivos. Ese recurso gramatical para crear una atmósfera nebulosa, hesitante, sirve a Loynaz demasiado a menudo... y lo mismo a Serao en *Ella no responde*. Períodos cortos y párrafos de una sola oración son bastante utilizados en ambas novelas. Tal opción gramatical no es de lo que puso de sí Dulce María en la novela traducida del italiano, sino parte de lo que aquella – cuya traducción puede que comenzara para matar el tiempo durante su estancia en Italia – dejó en ella. Tales confluencias de interés y gusto suelen acercarnos más a un autor que a otro. Curiosamente, ninguna de Matilde Serao aparece entre las novelas que lee – devora, dice la novela – Bárbara, la protagonista de *Jardín*, durante su estancia en la casona familiar; ahí solo se menciona a los clásicos. Pero el vértigo mundano al que debe asistir ese amante que no le pierde pie ni pisada a Diana Sforza, su amoroso perseguidor, podría emular con el que encuentra Bárbara cuando, del brazo del Marino, deja el jardín y penetra en el Mundo. El confort, los casinos donde se juega con dinero que puede comprar hasta la virtud, los bailes, toda esa vida galante, está en *Ella no responde* y es posible que la atmósfera recreada allí por Serao

¹⁷ Loynaz, *Jardín*, pp. 151-152.

le haya servido a Dulce María para armar el escenario exterior al jardín donde su protagonista parecía consumirse en días iguales, sujeta a una tradición de la cual parece huir – y de la que, en efecto, huye – solo para regresar a morir (o a dejarse matar) bajo los muros de la casa de su niñez.

Aquella casa misteriosa, solitaria y lúgubre donde había sido amenazada de muerte desde el pasado por las cartas de aquel amante malvado, manifiesto quizás en la lagartija sobreviviente a la hecatombe final, en que Bárbara parece aplastada por el muro de su propia casa. La protagonista de *Ella no responde*, habiéndose negado por voluntad propia, o sea, por virtud, a hacer público su amor por Pablo Ruffo, muere también, y los lectores de esa fallida historia de amor echan de menos el encuentro final, si no con el amado, con aquel espacio familiar donde nació y creció el amor condenado: el jardín de los primeros descubrimientos, de la complicidad. Es posible que Dulce María, luego de leer la novela de Serao, decidiera regresar a Bárbara a su primer amor, a aquel destino extraño de muerte inevitable, habiéndose abandonado ya a la entrega, dejándose ir, como en un sacrificio, hacia el lugar de su iniciación. Quién puede saber si el inesperado e inexplicable fin de Bárbara, tan esquivo siempre a las más disímiles interpretaciones de los exegetas de *Jardín*, no estaba, en el fondo, devolviéndola al lugar donde pertenecía, al lugar donde naciera su amor, al lugar de la incertidumbre y la felicidad, cumpliendo mucho tiempo después el destino que le estuvo vedado a Diana Sforza.

Bibliografía

- Arrufat Antón, *Dulce María Loynaz. Una mitad en la sombra*, «Unión», año IX, n° 26 (1997), pp. 25-31.
- Botta Anna, *Women's Time and Female Chronotypes in Matilde Serao's Checcchina's Virtue and Franca Rame's Waking up*, «Interlitteraria», n° 5 (2000), pp. 273-294.
- Capote Cruz Zaida, *Contra el silencio. Otra lectura de la obra de Dulce María Loynaz*, La Habana, Letras Cubanas, 2005.
- _____, *Dulce María Loynaz traduce a Matilde Serao «La Siempreviva»*, n° 11 (2011), pp. 56-64.
- Jeuland Meynaud Maryse, *Immagini, linguaggi e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1896.
- Loynaz Dulce María, *Cartas que no se extraviaron*, Valladolid-Pinar del Río, Fundación Jorge Guillén/Fundación Hermanos Loynaz, 1997.
- _____, *Fe de vida*, La Habana, Letras Cubanas, 2000.
- _____, *Jardín. Novela lírica*, edición crítica de Capote Cruz Zaida, La Habana, Letras Cubanas, 2016.

- Martínez Malo Aldo, *¿Cómo se escribió Jardín?*, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/como-se-escribio-jardin/>> (02-04-18).
- Mitchell Katharine, *La Marchesa Colombi, Neera, Matilde Serao: Forging a Female Solidarity in Late Nineteenth-Century Journals for Women*, «Italian Studies», vol. 63, n° 1 (Spring 2008), pp. 63-84.
- Palma Loredana, *Matilde Serao tra riedizioni di testi e studi critici: una rassegna (1996-2002)*, «Esperienze letterarie», vol. 27, n° 3 (2002), pp. 111-116.
- Ramírez Almazán Lola, *Matilde Serao periodista*, Universidad de Sevilla, <<http://www.escritorasyescrituras.com/cv/serao.pdf>> (02-04-18).
- Romani Gabriella, *From Letter to Literature: Giovanni Verga, Matilde Serao and Late Nineteenth-Century Epistolary Fiction*, «Modern Languages Notes», vol. 124, n° 1 (January 2009), pp. 177-194.
- Serao Matilde, *Ella non rispose*, Milano, S. A. Fratelli Treves Editori, 1939.
- _____, *Ella no responde*, traducción de Loynaz Dulce María, diseño y dibujos de Alpízar Mayra, Matanzas, Vigía, 2013.
- _____, *Flor de pasión*, traducción de Ramón del Valle Inclán, Madrid, Lípári, 1994.

Golondrinas que hacen discretos veranos: antologías contemporáneas de cuentos italianos y cubanos

Mayerín Bello*

Universidad de La Habana

Cuando se consideran las antologías de cuentos italianos publicadas en Cuba, y de cuentos cubanos publicadas en Italia en las últimas décadas, lo primero que salta a la vista es el desequilibrio: cuatro de cuentos italianos frente a doce de relatos cubanos. A riesgo de simplificar las causas de dicho desbalance pudiera conjeturarse que ello se debe a la precariedad del mercado editorial isleño, prácticamente fuera del circuito de distribución del libro foráneo en ámbito hispánico, y obligado a nutrirse de producciones nacionales, realizadas a partir de traducciones propias (siempre que no lesionen el derecho de autor), o incrementadas por aisladas negociaciones que permiten la edición y distribución limitada solo en territorio cubano de obras extranjeras que funcionan normalmente en los mercados establecidos. En tal contexto, la italiana debe competir con otras literaturas para posicionarse ante el público lector, además de depender de la gestión particular y de la competencia de editores, traductores y funcionarios cuyos intereses se han dirigido en el pasado, y podrían dirigirse hoy, hacia otros campos culturales y literarios. Y hay que considerar, asimismo, la importancia que revisten, sobre todo de un tiempo a esta parte, los mecenas o las instituciones italianas para la realización de proyectos que lleven a visibilizar la literatura de su país. Apoyos generosos o interesados (o ambos) que han sido hasta ahora puntuales.

* Mayerín Bello (La Habana, 1962) es Profesora Titular del Departamento de Estudios Lingüísticos y Literarios, de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Coordina el Aula Italo Calvino de dicha institución. Se ocupa de Literatura General y Comparada. Su último libro es *Encuentros cercanos de vario tipo. Ensayos sobre literaturas en diálogo* (Letras Cubanas, 2015). Visiting professor en Cagliari (2017) y en La Sapienza (2018).

En lo concerniente a la traducción y promoción de la cuentística cubana en Italia, cuyo boom se produce en los años '90¹, las causas habría que asociarlas al cambio que se ha venido produciendo en nuestra narrativa desde la década del '80, y que se hace aún más notable en el siguiente decenio, en cuanto a la problematización de la realidad reflejada, hasta entonces beneficiada por una mirada celebrativa, complejidad que trae consigo nuevos modos de contar. La desaparición del campo socialista y la profunda crisis que impacta la isla llevan a una literatura de la decadencia – que no es lo mismo que una literatura decadentista, valga la aclaración – con sus prostitutas y sexo explícito, sus mundos marginales, sus ciudades laberínticas, en particular la capital, oscura y en ruinas, entre otros tópicos que terminarían por volverse clichés. No obstante, y aunque suene paradójico, es también una literatura en saludable renovación, con la emergencia de voces que no habían sido hasta ahora protagonistas – verdadera explosión y notable visibilidad, por ejemplo, de la literatura hecha por mujeres; o la diversificación de la perspectiva narrativa de acuerdo con todo un abanico de identidades sexuales –, y que da pie a la exploración de realidades silenciadas por incompatibles con el modelo histórico social oficial (el mundo de las drogas, un espectro ideológico alternativo, la revisión de la épica nacional, entre muchos otros temas). Curiosamente, todo ello contribuyó a diseñar una oferta atractiva para públicos foráneos. Así, no faltaron tampoco en Italia mediadores generosos y/o mecenas interesados en promocionar tal producción literaria y con ella una imagen de nación que de pronto se volvió comercializable. Comenta al respecto Gabriela Méndez:

En estos años, producto de la monumental crisis económica de la isla, el turismo surge como tabla de salvación y Cuba se abre al extranjero como nunca antes. Ese intercambio aparentemente superficial generó un interés creciente por lo que estaba pasando en Cuba. Los editores, habituados a 'oler' oportunidades de mercado, no desaprovecharon la ocasión para editar a autores jóvenes y desconocidos que contaran qué estaba pasando en la isla (esto es obvio cuando se leen las contraportadas de las antologías). Si años antes el proceso político se robaba todas las miradas, desde los 90 el fracaso de la ideología y sus consecuencias dramáticas despertó el interés del mundo, pero sobre todo de Europa².

¹ Stefano Tedeschi, *La literatura cubana en las traducciones italianas*, «Cuadernos de italianística cubana», n° 20 (2013), pp. 176-190; María Gabriela Méndez, *Cuba, Infierno y Paraíso: la imagen de la isla a través de sus escritores publicados en Italia*, tesis de Maestría en Trabajo editorial, periodismo y management cultural defendida en la Università La Sapienza di Roma, 2011, (relator prof. Stefano Tedeschi). Sobre sus reflexiones acerca de las antologías de cuentos entonces publicadas en Italia volveremos más adelante.

² Méndez, *Cuba, Infierno y Paraíso*, p. 43.

Ahora bien, ¿por qué dirigir nuestra atención crítica a este tipo de obra coral que es la antología? Dos razones inmediatas pudieran resultar persuasivas: una, que es esa misma coralidad la que garantiza la perspectiva múltiple, el que la apreciación subjetiva e individual se confronte, encuentre un lugar y se legitime en la polifonía que el conjunto presupone; y dos, que todas estas antologías de cuentos de uno y otro país vendrían a constituir un mosaico representativo de modos idiosincrásicos de ser, donde puede que falten muchas teselas, con grandes espacios entre ellas, pero que puede resultar sintomático en cuanto al funcionamiento de una sociedad. Síntomas que son, como lo indica el propio término, señales de algo que está sucediendo.

* * *

Así pues, a inicios de los '80 ven la luz en Cuba dos antologías de narraciones italianas cuya descripción – así como la de otras dos más tardías – podría tener, tal vez, un importante valor informativo, dado que sobre el tema no se ha realizado, hasta donde sabemos, ninguna indagación, ni han tenido reedición, de modo que los ejemplares sobrevivientes casi constituyen una rareza.

En 1981 se publica por la Editorial Arte y Literatura *Una noche del 43 y otros relatos*. La selección corrió a cargo de Giannina Bertarelli, traductora de la mayor parte de los cuentos, y se acompaña de una nota introductoria (*Al lector*) así como de sumarias presentaciones de los autores. He aquí el índice:

Giorgio Bassani: *Una noche del 43*

Luigi Compagnone: *Los jugadores*

Domenico Rea: *La expedición*

Pasquale Festa Campanile: *Una muchacha asomada a un balcón*

Manlio Cancogni: *La inquilina*; Háblame, dime algo

Dino Buzzati: *Los siete mensajeros*

Natalia Ginzburg: *La madre*

Giuseppe Dessi: *Isla del Ángel*

Carlo Montella: *Excursión dominical*

Luigi Santucci: *Casanova*

Anna Maria Ortese: *Un par de gafas*

Silvio D'Arzo: *Casa ajena*

Vitaliano Brancati: *Una velada inolvidable*

Milena Milani: *El retrato*

Niccolò Tucci: *La muerte de Scarandogi*

Leonardo Sciascia: *Giufá*

Giuseppe Berto: *Tía Bessy, in memoriam*

Como se podrá advertir, se concentra en autores del siglo XX, algunos ya canónicos como Bassani, Buzzati, Ginzburg, Sciascia, Ortese, Brancati; otros, menos conocidos fuera de las fronteras italianas y entonces poco traducidos, pero con una producción literaria de cierta notabilidad, como permiten conjeturar las notas de presentación. Según Bertarelli, es una cuentística que se ha alejado bastante del autóctono «modelo de los modelos» (cuál, si no, el *Decamerón*, de persistente influjo, al que habría que sumar el de la narrativa verista), y que ha florecido en Italia después de la Segunda Guerra Mundial, con una nueva orientación:

Ya no se pretende narrar una 'historia', sino una faceta de esta, un episodio aislado, un hecho inconexo, una relación afectiva, un estado anímico o una vivencia. Razón por la cual a veces, al terminar la lectura, queda en el lector cierto sentimiento como la insatisfacción que lo obliga a preguntarse: '¿Cómo concluirá esta historia?'

[...]

La guerra, el amor, la ironía, el humor, el ridículo, la épica, lo fantástico, lo simbólico y lo real se conjugan en esta selección para cumplir el propósito didáctico a que ya nos hemos referido: dar a conocer en nuestro país a escritores contemporáneos italianos que se han destacado en el género³.

Al año siguiente se publica, siempre por la Editorial Arte y Literatura, un conjunto de relatos de cierta extensión que se acogen al título de *Noveletas italianas*. Los precede una nota editorial que da cuenta del desarrollo de la narrativa breve en Italia durante los siglos XIX y XX, presentación un tanto simplificadora, no solo porque la brevedad obligue a ello sino también por el corte sociológico y esquemáticamente historiográfico de la reflexión. Los textos recogidos son los siguientes:

Luigi Pirandello: *El mantón negro*

Carlo Casasola: *La tala*

Giorgio Bassani: *Lida Mantovani*

Giovanni Verga: *Jeliz, el pastor*

Natalia Ginzburg: *Burguesía*

Cada relato viene precedido por una brevísima presentación de los autores y no se declaran los traductores ni el responsable de la selección. El descuido con que se trabajó este volumen es patente cuando se compara su contenido y lo expresado en la nota de contracubierta, que parece hecha para el primer libro reseñado, pues retoma algunas ideas centrales del prólogo de Giannina Bertarelli y menciona a autores como Buzzati, Brancati, Bassani, que no aparecen en esta segunda antología. Sin que se trate de un producto desechable, pues recoge autores sin duda ca-

³ Giannina Bertarelli, *Al lector, en Una noche del 43 y otros relatos*, selección de Giannina Bertarelli, La Habana, Arte y Literatura, 1981, pp. 8-12.

nónicos – en caprichosa secuencia cronológica – y propone un conjunto narrativo que por su extensión se acoge a la elástica denominación de ‘noveleta’, nos parece, sin embargo, que no resiste la comparación con la anterior selección, mucho más amplia y variada, estilística y temáticamente. Y si bien es cierto que ambas cubiertas, por lo poco atractivas, no ayudan a su promoción, al menos *Una noche del 43 y otros relatos* se benefició con una mejor calidad de papel, que le ha permitido una digna sobrevivencia.

En resumen: ambos conjuntos funcionaron y funcionan como un muestrario de cómo la narrativa breve italiana a lo largo de todo el siglo XX – con alguna incursión en el precedente – fue respondiendo a los problemas que la historia y los modos de ser nacionales e individuales le plantearon, contribuyendo así al diseño de una imagen variopinta – por su diversidad epocal, geográfica, estilística y temática – de un modo ser nacional.

* * *

Más coherentes por su circunscripción temporal – la contemporaneidad – se presentan las otras dos antologías.

En 1996, fruto de una coedición entre la editorial italiana Feltrinelli y la cubana Arte y Literatura se publica *Cuentos italianos de hoy*, al cuidado de Danilo Manera. Como lo anuncia el título, uno de sus rasgos distintivos es (era entonces) la actualidad. Se deduce de las notas de presentación que se trata de autores nacidos entre la segunda mitad de los años '40 y la primera de los '60, y el prologuista, Alberto Rollo, aclara que los cuentos «abarcan un espacio temporal que va desde el inicio de los años '80 hasta la primera mitad de los '90»⁴. El propósito que reúne tal muestrario se conecta con el sentido de la indagación que anima nuestras líneas, y que quedó declarado en su apertura. Y es importante que venga armado de una prevención – una ‘cautela’ –, que no hay nunca que perder de vista:

Pese a que se requiere una justificada cautela para vincular la literatura con los acontecimientos sociopolíticos, debe subrayarse de cualquier modo cómo la narrativa se ha visto afectada en cierta medida por esta lenta pero tenaz involución – sobre todo en el plano de los valores –, tanto cuando la ha enfrentado con distancia e indiferencia como cuando la ha reflejado pasivamente, o cuando ha filtrado y absorbido la ideología de esa pérdida de valores que, sin duda, ha sido la característica más significativa de este período⁵.

He aquí los cuentos recogidos:

⁴ Alberto Rollo, *Escribir para resistir. Escribir para existir. Veinte años de narrativa italiana*, en *Cuentos italianos de hoy*, selección de Danilo Manera, La Habana, Feltrinelli y Arte y Literatura, 1996, p. 5.

⁵ *Ibid.*

Stefano Benni: *Papá sale por televisión; Lombríticoética (Historias morales)*
 Grazia Cerchi: *La visita; La última jornada*
 Maurizio Maggiani: *Diez cuentos breves*
 Enrico Deaglio: *Se busca un buen hígado*
 Maria Teresa di Lascia: *Querido Alberto*
 Ermanno Cavazzoni: *El enemigo de la velocidad; El novelista realista*
 Clara Sereni: *Marcha triunfal; Atrazina*
 Pino Cacucci: *Nalgas boloñesas*
 Pino Cacucci: *Arena*
 Elena Gianini Belotti: *La excursión*
 Erri de Luca: *Una especie de trinchera*
 Erri de Luca: *El violón*
 Gian Balsamo: *Detalles incompletos*
 Tiziano Scarpa: *Los poetas*
 Oreste Pivetta: *Sala de urgencia; Noche*
 Rossana Campo: *La vez que mina me besó*
 Sandro Veronesi: *Bombas*
 Vincenzo Pardini: *La mujer de otro*
 Matilde Tortora: *El adjetivo; El vestido de cebolla; La pulga*
 Vito Bruno: *Aquel día*
 Danilo Manera: *Bolero del Neti, alma de ron*

Muchos rasgos comunes tiene esta antología con la otra que nos queda por considerar, y como ambas ameritan comentarios más dilatados que los que destinamos a las dos primeras, entre otras razones porque su relativa contemporaneidad representa un acicate y un atractivo, veamos en qué consiste este otro libro que lleva por título *Carretera Central*⁶ {*Via Emilia*}, editado y distribuido en 2001.

Lo primero a aclarar es que este volumen se insertó en el proyecto *Un mar de sueños*, que tenía por objetivo traducir obras de la literatura italiana y editarlas en formato de libro de bolsillo. Fue una iniciativa feliz y generosa, promovida por los

⁶ Quien escribe estas líneas fue la traductora del libro, pero no del título, a mi juicio desafortunado, pues no se comprende el porqué de la elección. El proyecto *Un mar de sueños*, como queda explicado en el cuerpo del trabajo, no se destinó exclusivamente a Cuba, donde lo de ‘carretera central’ podría despertar alguna asociación con la carretera que atraviesa la isla, construida en el período republicano. Así pues, Vía Emilia no encontraría equivalencia en ella, de ser esa la analogía perseguida. Como el objetivo de la iniciativa era distribuir esos libros en Latinoamérica, menos aún se entiende tal título. Y a decir verdad, también desde el punto de vista del marketing (aunque el mercado haya ocupado un lugar secundario en este proyecto) resulta poco feliz. Y ya que estamos en vena de aclaraciones se desea precisar que ninguno de los paratextos fue traducido por esta traductora, que se responsabiliza solo con la de los cuentos.

Ministerios de Bienes y Actividades Culturales y de Asuntos Exteriores de Italia, en coordinación con sus homólogos latinoamericanos, así como con instituciones (entre ellas ARCI) y regiones italianas y latinoamericanas, con el fin de que los libros se distribuyesen gratuitamente en América Latina. Cuba fue, durante un tiempo, una de las principales sedes de esta promoción. Aquí se presentaron muchos de esos textos y varios de sus traductores fueron cubanos. «Deseamos que el mar que nos separa y nos une, surcado por estos libros, sea testigo cada vez más del conocimiento recíproco, el respeto fraterno, la cooperación y la paz» se lee en una de las solapas de los ejemplares que aparecieron en esta colección.

Por lo que respecta a *Carretera central* se realizó, asimismo, bajo el patrocinio de la Asociación de escritores de Bolonia. El apoyo que brindó la región permitió, sí, que se acercara el ascua a la sardina de los escritores locales, pero algunos de estos son, asimismo, representativos a nivel nacional, de modo que la operación no perdía legitimidad si el regionalismo hubiera sido óbice. De todos modos, el breve prólogo se siente en la obligación de aclarar la situación:

Parece raro que una antología literaria, en vez de tener en cuenta afinidades estilísticas o contenidos, se realice en virtud de la procedencia geográfica de los autores, sobre todo si esta procedencia no está vinculada a una nación sino a una pequeña parte de ella aunque sea significativa⁷.

No obstante, la probada tradición cultural y artística de Emilia-Romaña – continúa el prólogo sin firma – justificaría la elección. Y aclara:

La selección se ha realizado con la finalidad de representar –inevitadamente con limitaciones – las distintas tendencias presentes en Bolonia y Emilia Romagna, con la certeza de que estos ocho textos no pueden ser exhaustivos, aunque presentan un abanico de posibilidades que va de lo grotesco a lo policíaco, de la literatura psicológica a la del compromiso social, hasta llegar a tocar el territorio de la narrativa intimista, de aventura y ‘teatral’⁸.

En realidad, las problemáticas abordadas por los cuentos, salvo alguna que otra contextualización citadina o cultural, trascienden lo meramente local para conectarse con temas que reaparecen en otras narraciones contemporáneas italianas.

Estos son los ocho textos:

Michele Serra: *Hijos*

Carlo Lucarelli: *Queridísimo Oskar*

Pino Cacucci: *Sámara*

⁷ Serra Michele et al., *Carretera Central {Vía Emilia}*, traducción de Mayerín Bello, edición de Pilar Capanaga, Cesena, Arci Solidarietà Cesenate, 2001, p. 9.

⁸ *Ibid.*

Giampiero Rigossi: *Hallucinations*
 Marcello Fois: *Casas*
 Simona Vinci: *Agosto negro*
 Stefano Tassinari: *La arena de los confines*
 Francesca Ricchi: *Diálogo*

Al considerar estas dos últimas antologías, lo cierto es que se advierten confluencias en los temas que abordan y que van diseñando un espectro connotador de actitudes y de patologías sociales, de posturas vitales, de expectativas que, sin que a él se pueda reducir la caracterización de un modo de vida y de una imagen de nación, sí representa un conjunto atendible de señales que ayudarían a comprender el presente de un país, así como su inmediata proyección futura, al menos en lo que respecta a conductas sociales y a aspiraciones individuales. En consecuencia, si a modo de denominadores comunes se quisiera cartografiar los principales temas abordados por los dos libros se obtendría un muestrario temático como el siguiente: el rol determinante de los mass media en la cultura y en los modos de vida modernos [*Papá sale por televisión; Se busca un buen hígado; Los poetas*]; la crisis del matrimonio como institución, de las relaciones de pareja. Exploración crítico-analítica – extrañada, agónica – de la vida familiar. [*Papá sale por televisión; La visita; La última jornada; Querido Alberto; Atrazina; Sala de urgencia; La vez que Mina me besó; La mujer de otro; Hijos; Casas; Agosto Negro; Diálogo*]; la drogadicción como un flagelo que golpea sobre todo a los jóvenes [*La última jornada; Se busca un buen hígado*]; las modificaciones del compromiso social y la revisión de la historia [*Se busca un buen hígado; Detalles incompletos; Bombas; Queridísimo Oskar; Sámara; Casas*]; la enfermedad como eje vertebrador de los argumentos (cáncer, drogadicción, locura; alcoholismo) [*La última jornada; Se busca un buen hígado; Querido Alberto; El enemigo de la velocidad; La excursión; El violín; Sala de urgencia; Noche; Aquel día; Sámara; Casas*]; las particularidades de la mirada y de la sensibilidad femeninas [*La visita; La última jornada; Querido Alberto; Marcha triunfal; Atrazina; La excursión; El adjetivo; El vestido de cebolla; La pulga; Casas; Agosto negro; La arena de los confines; Diálogo*]; las reflexiones sobre el acto de la escritura [*El novelista realista; Los poetas; El adjetivo; Queridísimo Oskar; La arena de los confines*]; la delincuencia [*Nalgas bolognesas; Arena; Hallucinations; Sámara; La arena de los confines*]; la emigración [*Una especie de trinchera; Sámara; Casas*].

A lo anterior habría que agregar que son cuentos prevalecientemente citadinos; que hay un predominio de la literatura realista de corte social, con argumentos – salvo excepciones – compuestos de manera bastante tradicional, abordados desde diversas actitudes estilísticas, genéricas y enunciatoras (el policiaco, la sátira, la ironía). El elemento fantástico aflora puntualmente en algunos minicuentos del tipo apólogo o fábula. [*Lombríticoética (Historias morales); Diez cuentos breves*].

En la citada introducción de Alberto Rollo a la antología *Cuentos italianos de hoy*, titulada *Escribir para resistir. Escribir para existir. Veinte años de narrativa italiana*, se alude, asimismo, al peso de la vida privada en las narraciones y a la

[...] adhesión a una voz interna capaz de dar forma al malestar existencial y de restaurar una atmósfera cada vez más perdida y confusa de frustración que a menudo se traduce en una exacerbada puesta en escena signada por el luto narcisista⁹.

[...] tendencia a las microrrealidades, al corte 'mínimo' de acontecimientos, de personajes, de objetivos¹⁰.

El prurito del rigor nos obliga a insistir en que, efectivamente, dos golondrinas no hacen un verano, pero no dejan de ser signos atendibles de su anuncio.

* * *

Más gregaria y compacta, en cambio, se presenta la bandada de antologías de cuentos cubanos publicadas en Italia, cuyo peso en el panorama editorial italiano es contundente entre 1995 y 2009, sin dejar de estar presentes del todo hasta 2016.

Sobre este fenómeno editorial existen dos estudios esenciales y exhaustivos: los llevados a cabo por Stefano Tedeschi y por María Gabriela Méndez¹¹. Tedeschi sitúa como uno de los antecedentes y detonador del boom de la cuentística cubana y de su repercusión en Italia la aparición del cuento de Senel Paz *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* en 1991, y sobre todo de su versión fílmica *Fresa y chocolate*, que ayudará a su difusión fuera de las fronteras nacionales¹². Precisa el estudioso que:

[...] desde 1994 hasta 2010 se publican [en Italia] más de setenta novelas, diez antologías de narrativa y tres de poesía, números que sitúan la literatura cubana

⁹ Rollo, *Escribir para resistir*, p. 6.

¹⁰ Ivi, p. 11.

¹¹ Cfr. nota 1.

¹² Sobre el impacto de este relato expresa el investigador y ensayista cubano Jorge Fornet: «Ya a finales de los '80 habían ido apareciendo textos que anunciaban cambios profundos en la literatura cubana; sin duda el más significativo dentro de ese proceso, tanto por su calidad como por la repercusión inmediata que alcanzó, fue el cuento de Senel Paz *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, que en 1990 obtendría el Premio Juan Rulfo convocado por Radio Francia Internacional. [...]. Si bien desató una pequeña tormenta, fue tal vez el último texto sobresaliente de una perspectiva en la cual la revolución (tal como la conocíamos) aparecía como un proyecto viable; fue el canto de cisne de treinta años de narrativa en Cuba», en Jorge Fornet, *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, La Habana, Letras Cubanas, 2006, pp. 63-64.

en el segundo lugar entre las literaturas latinoamericanas [...], y le otorgan un sitio destacado incluso respecto a otras literaturas no hispánicas¹³.

[...] el número de antologías (10) es sorprendente y sin comparación no solo con otros países latinoamericanos: en el mismo arco temporal no se publican en Italia antologías de narrativa de otras lenguas, continentes y países en cantidad parecida o incluso cercana a la atención reservada para Cuba¹⁴.

Las antologías son las siguientes¹⁵:

A labbra nude. Racconti dall'ultima Cuba, a cura di Danilo Manera, Feltrinelli, Milano, 1995 (seis ediciones hasta 2006).

La baia delle gocce notturne. Racconti erotici cubani, a cura di Danilo Manera, Besa, Nardò, 1995 (cinco ediciones hasta 2009).

Vedi Cuba e poi muori, a cura di Danilo Manera, Feltrinelli, Milano, 1997 (seis ediciones hasta 2009).

Rumba senza palme né carezze. Racconti di donne cubane, a cura di Danilo Manera, Besa, Nardò, 1999, y después Feltrinelli, Milano, 2005 (seis ediciones hasta 2009).

Bersi la morte. 10 racconti cubani di fine millennio, a cura di Alberto Garrandés, Baldini & Castoldi, Milano, 1999.

La terra dalle mille danze. Il racconto cubano di oggi, a cura di Francisco López Sacha, Ibiskos, Empoli, 1999.

Con L'Avana nel cuore, a cura di Lucía Lopez Coll, Marco Tropea, Milano, 2005.

Nero e Avana. Antologia di racconti cubani contemporanei, a cura di Giuliana della Valle e prologo di Danilo Manera, Editori Riuniti, Roma, 2007.

Scommetto che Madonna usa i tampax. Racconti di donne cubane e dominicane, a cura di Danilo Manera, Edizioni Estemporanee, Roma, 2007.

La fiamma in bocca. Giovani narratori cubani, a cura di Danilo Manera, Roma, Volland, 2009.

Sin pretender agotar ni glosar el análisis de los investigadores citados, he aquí algunos de sus más importantes apuntes y conclusiones: la mayor parte de los autores elegidos vive en Cuba (y se realiza la aclaración porque la literatura cubana hecha por emigrados tiene también un peso significativo en el corpus de la literatura nacional actual); con la excepción de dos libros, el resto se publica bajo sellos editoriales de amplia distribución nacional, lo que contribuye a su éxito,

¹³ Tedeschi, *La literatura cubana*, p. 184.

¹⁴ Ivi, p. 185.

¹⁵ Para los índices y otros datos relacionados con los autores y cuentos recogidos cfr. los trabajos citados de Tedeschi y Méndez.

demostrado en el número de nuevas ediciones; los títulos privilegian un campo semántico nucleado alrededor de cuatro ejes: pasión, muerte, sexo y música. Los cuentos, sin embargo, en su gran mayoría no responden a los estereotipos y a las imágenes que cubiertas y paratextos quieren construir. Los relatos recogen, por el contrario, una gran variedad de situaciones argumentales y de estilo. Dice al respecto Gabriela Méndez:

[...] el encanto que despierta Cuba en Italia se ha mantenido intacto, renovándose continuamente: de la fascinación por la revolución posible como espacio de utopía se ha pasado a otro plano no menos interesante: el fracaso de esa utopía, el derrumbe de un sistema y sus penosas consecuencias. Si antes ‘vendía’ la dignidad del pueblo cubano ahora se ‘vende’ su victimización y sus padecimientos¹⁶.

En correlación con lo dicho, he aquí dos ejemplos característicos de paratextos pro marketing:

Cuba anni '90: crampi di fame e fiotti di rum; il sesso onnipresente come giocattolo, mania o speranza; emigranti che si portano dietro per sempre il marchio dell'addio; un sassofono stonato che attrae colombe; il baseball di strada dei ragazzini; donne che trattengono le lacrime, si vendono, seducono, ballano, fanno patti con il diavolo; uomini disposti a perdere un amore per amicizia e a buttare un'amicizia per un attimo di ebbrezza; omosessuali e contrabbandieri nei loro incerti territori di caccia; il ritmo del son e il languore del bolero [...]. [*A labbra nude*]

Immaginate l'Avana e le sue storie, aggiungeteci il sangue, la disperazione, il sesso e la cronaca nera. Otterrete un mix esplosivo di grande letteratura. Dissacranti, eccessivi, questi racconti sono un pugno allo stomaco del lettore. [*Nero e Avana*]¹⁷

A reserva de los ejemplos un tanto burdos de una estrategia editorial que apunta al posicionamiento en el mercado, es ingenuo y tardo-romántico pretender aislar el producto cultural de su comercialización. Lo cierto es que esta promoción de la narrativa breve cubana en Italia ante el gran público lector era necesaria y saludable – el fin justificó los medios, para decirlo pragmáticamente – pues divulgó un material muchas veces condenado al aislamiento y al autoconsumo, y les dio la oportunidad a estos autores de confrontarse con sus iguales, y a algunos, de tener otras oportunidades de promoción y publicación.

Toda la diversidad – de voces, de estilos, de temas, de talento y calidad artística – que traen consigo estas antologías publicadas en Italia diseña de modo más cohesionado y visible que las italianas publicadas en la isla – entre otras razones por su número más elevado – una imagen fragmentada, caleidoscópica y rica en

¹⁶ Méndez, *Cuba, Infierno y Paraíso*, pp. 73-74.

¹⁷ Citados en los textos de Tedeschi y Méndez.

sus matices, de una humanidad viviente en la Cuba de los últimos decenios del siglo XX y de inicios del milenio. Un mosaico que, reducido a sus connotadores esenciales, muestra un espectro temático y formal de la cuentística cubana de las últimas décadas que pudiera cifrarse en: la persistencia de la temática social, con especial énfasis en los contextos marginales; la presencia de conflictos ajenos a una dimensión épica de la vida cubana, que había sido omnipresente en los años '60, '70 y todavía en los primeros años '80; el privilegio de la contemporaneidad en los conflictos trabajados en los relatos (asociados a la pobreza, la emigración, la familia disfuncional, etc.); la violencia y el sexo como motivos dominantes; el predominio del ambiente citadino con algunas incursiones en el mundo rural; la presencia notable de la narrativa escrita por mujeres y exploración de la sensibilidad femeninas; un corpus y una perspectiva que se posicionan como rasgo característico de la narrativa cubana en los años '90; la propia escritura como conflicto, o lo que es lo mismo, la autorreferencialidad del acto de contar. El personaje del escritor deviene una presencia recurrente; la exhibición de la intertextualidad; el gusto por la fragmentación del argumento; la deformación onírica, absurda o fantástica de la realidad cotidiana.

Varios de estos tópicos y rasgos son apreciables en las que son, hasta donde sabemos, las dos últimas antologías de cuentos cubanos publicadas en Italia. Tienen la particularidad de haber sido concebidas en ámbito académico y de haber incorporado como traductores a un amplio grupo de estudiantes de niveles superiores, amén de a profesores, sobre todo en su papel de promotores de la iniciativa, así como de coordinadores y revisores. Dada su aparición relativamente reciente no fueron incluidas en los análisis a que se ha hecho referencia. Su condición de obras participes en talleres de traducción literaria las convierte, asimismo – si bien no solo – en material estudio para considerar y estudiar la actividad traductológica. Considerémoslas con un poco más de detalle, empezando por la última aparecida.

Vidas. Tredici racconti da Cuba [2016]

En su introducción, Maria Cristina Secci, antologadora y coordinadora del proyecto, pone énfasis en cómo la traducción como vía esencial de confrontación y presentación de las dos lenguas y naciones en diálogo fue el eje que vertebró la iniciativa, convirtiendo el aula en sede de un trabajo creativo como lo es el ejercicio de versionar códigos propios de una lengua y de un polisistema dado a un sistema lingüístico y cultural diferente:

Ai libri scritti in un idioma diverso dal nostro, che provengono da mondi lontani e sfidano le distanze, chiediamo di aprirci un mondo altrimenti sconosciuto. Quell'oceano di mezzo, distesa blu senza parole, è l'intervallo imprescindibile che

rende opportuna la traduzione¹⁸.

Vidas. Tredici racconti da Cuba, que como casi todas las antologías es – en palabras de la curadora – «una costellazione di racconti», se uniforma y singulariza, según nuestro punto de vista, a partir de tres rasgos esenciales, que constituyen, igualmente, parte de su atractivo: la alta calidad de la prosa de la mayor parte de los autores elegidos, así como la vastedad de sus referencias culturales; el equilibrio entre el reflejo de la realidad cubana y la dimensión universal que de ese reflejo emana, lo que facilita la empatía con el lector extranjero; y en particular, el haber sabido detectar un aspecto notable de la narrativa breve cubana más actual, esto es, la presencia de contextos geográficamente distantes de los escenarios isleños habituales, o la deformación (expresionista, fantásica) de estos y de los referentes en que se suelen apoyar, elemento que no es dominante en las otras antologías reseñadas.

La ensayista cubana Zaida Capote – responsable de la *Postfazione* – se refiere, por su parte, a otros dos aspectos fundamentales y caracterizadores del libro que encarecen su valor literario: la experimentación estilística y lo potente que resulta el componente imaginativo:

[...] tale diversità di scenari e contenuti offre ai lettori italiani un ventaglio piuttosto ampio degli interessi di questi scrittori cubani, oltre che una visione approfondita delle varietà di scrittura possibili¹⁹.

[...]

Gli autori [...] propongono una visione personale della realtà e della storia cubane, e si aspettano dai loro lettori la complicità per immaginare insieme Cuba, con i suoi sogni e le sue pene, costruendo un paesaggio immaginario che fornisca un qualche indizio sulla geografia reale²⁰.

Tal visión personal se manifiesta con altísima frecuencia – y en este libro hay también ejemplos – en el uso de la primera persona a la hora de narrar, o en apelar a una focalización de los acontecimientos centrada en una perspectiva individual, actitud que es un rasgo unificador de la narrativa cubana de los últimos decenios. Desde luego, ha sido siempre una perspectiva usual en la narrativa mundial de todos los tiempos, que se ha vuelto dominante en las últimas fases de la modernidad. En la narrativa breve isleña esa reducción de la competencia del narrador apunta al peso de un mundo interior agitado o traumático, entre otras causas por el conflicto con el mundo, y a la apreciación subjetiva – que facilita su deformación onírica, fantástica, expresionista – de la realidad.

¹⁸ *Vidas. Tredici racconti da Cuba*, a cura di Maria Cristina Secci, postfazione di Zaida Capote, Città di Castello (PG), gran vía, 2016, p. 7.

¹⁹ Capote, *Vidas*, p. 216.

²⁰ Ivi, p. 217.

Los trece cuentos recogidos son los siguientes:

Arturo Arango: *La stessa fila*

Aida Bahr: *Zia Emma*

Marilyn Bobes: *Una sola nota musicale per Ana*

Jesús David Curbelo: *Gli eredi*

Daniel Díaz Mantilla: *A metà dell'autunno*

Abilio Estévez: *Verso Marsiglia*

Abel Fernández-Larrea: *Un giorno della vita di Daniel Horowitz*

Susana Haug Morales: *Commemorazione*

Francisco Lopez Sacha: *Campi di ciliege per sempre*

Reinaldo Montero: *Paseo del Malecón*

Osdany Morales: *Perso nella traduzione*

Leonardo Padura Fuentes: *Nove notti con Amada Luna*

Yoss: *Amore all'aroma di caffè*²¹

***Cuba: l'arte di coniugare*²² [2014]: acercando ahora el ascua a nuestra sardina**

Tiene este volumen, tal vez, un valor agregado: su condición bilingüe; y una limitación igualmente 'agregada': su uso circunscrito – en el laboratorio de traducción – y no comercializable, a diferencia de *Vidas* que sí saltó del ámbito académico al circuito de distribución del libro. *Cuba: l'arte di coniugare*, por el contrario, corre el riesgo de pasar inadvertida, de no existir – no obstante su ISBN –, por eso una más demorada detención en su presentación (además del comprensible propósito declarado en el título del epígrafe).

El título del volumen obedece al propósito de conjugar narrativamente los verbos «amar», «comer», «partir», según múltiples perspectivas y reglas particu-

²¹ Los traductores de los cuentos fueron: Jacopo Cadoni, Sara Curridori, Chiara Usai, Maura Lai, Paola Moreddu, Federica Urracci, Gianfranco Fronteddu, Elisabetta Nonnis, Giulia Pischedda, Valeria Floris, Roberta Vinci, Martyna Alicja Szczesniak, Rossana Podda, Marco Demartini, Matteo Mandis, Giulia Gazzaniga, Barbara Guglielmi.

²² La selección, estructura, introducción y notas de los autores corrió a cargo de quien estas líneas escribe; se concibió – tal como se lee en la página legal – como un Laboratorio de Traducción literaria, de ahí su carácter bilingüe, y contó con la decisiva colaboración de Francesca Bernardini y de Stefano Tedeschi, así como de Isabella Tomassetti y de Regla Arango. Publicación a cargo del Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali, La Sapienza Università di Roma 2014. Traducciones de: Valeria Biancalani, Elisa Casano, Jessica Cortini, Silvia D'Afflisio, Sarah Fogagnoli, Giuseppe Gatti, Serena Giuliano, Mara Imbrogno, Marika Marianello, Alessia Melis, Roberta Previtera, Elisa Rossi Hernández, Stefano Tedeschi, Adele Villani. Cubierta y portadillas de Alfredo y Daniela Rodríguez.

lares. Al emplearse los verbos modelos de la lengua española para nombrar sus tres secciones, se ha realizado una ligera permutación – «comer» en lugar de ‘temer’ – queriendo privilegiar, así, una de las principales urgencias de los cubanos, que es la de todos los seres vivientes, ciertamente, pero que entre nosotros adquiere carácter de problema fundamental de la filosofía.

Los cuentos recogidos fueron publicados en las dos últimas décadas como respuestas de sus autores a los reclamos de la vida nacional, examinados en la unión inextricable de lo individual y lo colectivo. Dos escollos, que van de la mano, se intentaron sortear: el del estereotipo y el del localismo. En consecuencia, la vastedad y la universalidad de las acciones que los tres verbos evocan permiten que las experiencias narradas puedan ser apreciadas y compartidas también por lectores de otras latitudes sin que pierdan, sin embargo, esa connotación propia, inalienable de la vida cubana. En *Cuba: l'arte di coniugare* se ama de múltiples maneras: tortuosa, dramática, desilusionada, líricamente, sin que todo se reduzca a que sensuales mulatas cimbren sus cinturas al compás de ritmos tropicales. Se come con rencor, avidez, o de modo grotesco, pero siempre desde el reverso de añoradas y míticas cenas canónicas en nuestra cultura; y se puede partir, en fin, alegremente, o con las inermes alas de Ícaro, en pos de metas que terminan por volverse, en algunos casos, espejismos de ensoñación o de pesadilla. Sazonado todo con toques de humor y su puntico de ironía.

Regularidad y diversidad rigen, pues, el conjunto. Contribuyen a la primera: la homogeneidad respectiva de las tres temáticas; el predominio de la dimensión ‘realista’ de las historias (tomando con mucha cautela el adjetivo entrecomillado), ajena aquí, en sentido general, al experimentalismo con que la narrativa breve cubana se reinventa continuamente; la contemporaneidad de la escritura y de la lectura: todos los autores están vivos y en activo, y sus cuentos se han propuesto al lector cubano entre 1999 y 2012 (como lo demuestran las fuentes colocadas al final de cada relato); el predominio de una escritura sin demasiados localismos lingüísticos, entre otros aspectos. La diversidad se advierte fácilmente en los estilos y modos narrativos; en cómo maneja el cuento el tema de la sección y su conexión esencial u oblicua con él; en la presencia bastante equilibrada de narradores y narradoras; en la multiplicidad de los escenarios; en el entrecruzamiento de las tres temáticas distinguidas.

De lo que no deja lugar a dudas la lectura de este volumen es de que, en la Isla, en contra de lo que dictan las leyes gramaticales, no se puede conjugar regularmente – modélicamente – «amar», «comer» y «partir», y de que tales conjugaciones son todo un arte, representativo de un modo de ser que, con sus penurias, goces y desafíos, también nos define.

Presentamos a continuación el índice, dividido en las tres partes indicadas. Como el énfasis se ha puesto en la ilustración de la temática de cada una de las sec-

ciones más que en el muestrario de autores, se podrán encontrar hasta dos cuentos de un mismo escritor.

1. *Amar/Amare*

Ena Lucía Portela: *El viejo, el asesino y yo/Il vecchio, l'assassino ed io*

Aida Bahr: *Olor a limón/Odore di limone*

Daniel Díaz Mantilla: *Escenas matrimoniales/Scene matrimoniali*

Mylene Fernández Pintado: *El oso hormiguero/Il formichiere*

Pedro de Jesús: *Mientras llega el chico a lo punk/Mentre arriva il ragazzo stile punk*

Jorge Ángel Pérez: *La victoria del holandés errante/La vittoria dell'olandese errante*

2. *Comer/Mangiare*

Alberto Ajón: *Saga de un hombre sentado/Saga di un uomo seduto*

Nancy Alonso: *César/Cesare*

Nancy Alonso: *Diente por diente/Dente per dente*

Eduardo del Llano: *Natilla/Natilla*

Ronaldo Menéndez: *Carne/Carne*

Ronaldo Menéndez: *Menú insular/Menu insulare*

3. *Partir/Partire*

Rafael de Águila: *Hit and run/Hit and run*

Eduardo del Llano: *Viernes/Venerdì*

María Cristina Fernández: *Geranios sobre el Hudson/Gerani sul fiume Hudson*

Mylene Fernández: *El día que no fui a Nueva York/Il giorno che non andai a New York*

Mirta Yáñez: *Nadie llama de la selva/Nessuno chiama dalla foresta*

Lázaro Zamora Jo: *Paris, mon amour/Paris, mon amour*

Proyectos de esta naturaleza no tienen que restringirse a la sola práctica docente, sino que esta, como sucedió con *Vidas. Tredici racconti da Cuba*, puede ser el punto de partida para que el libro resultante se realice plenamente al llegar al lector previsto por su red de comercialización y promoción. De todos modos, este paso previo puede resultar muy gratificante y útil en cursos de traducción literaria, pues activan – y permiten comprender la importancia de – las competencias lingüísticas y culturales que prestigian y profesionalizan la labor traductora, además de que constituyen un vehículo de comprensión recíproca de los contextos en diálogo.

En el caso de *Cuba: l'arte di coniugare*, como se declaró, aunque los textos seleccionados no presentaban particulares complejidades en cuanto al uso del léxico, es imposible sustraerse a dificultades planteadas por connotaciones específicas de una terminología, de frases, de usos jergales arraigados en un sistema lingüístico que responde a una norma específica, como sucede con la cubana. Esa competencia semántica muchas veces trae consigo la necesidad de la competencia cultural, imprescindible, igualmente, a la hora de traducir y comprender la realidad que el texto literario recrea.

Muchos casos asociados con lo anteriormente dicho se podrían traer a colación derivados del trabajo con esta antología, y que aluden a problemas presentes en cualquier traducción de esta naturaleza. Veamos un par de ejemplos.

Un problema que se detectó y se corrigió antes de su publicación se presentó con el inicio del cuento de María Cristina Fernández *Geranios sobre el Hudson* que comienza de este modo: «Afortunada de mí que me gané el sorteo, esa parte de nuestra idiosincrasia que, dicen, suplantó al choteo. La noticia se regó por todo el barrio: Elis, la hija de Albertina se lo ganó»²³.

La traducción inmediata fue: «Che fortuna aver vinto alla lotteria» lo que implicaba un gran error – comprensible, por otra parte – no exactamente de carácter lingüístico sino cultural. La lotería y otros juegos de azar fueron prohibidos en Cuba desde los inicios del triunfo de la Revolución de 1959. El sorteo a que alude la narradora del relato, llamado también popularmente ‘bombo’ por el recipiente del que se extraen las boletas, era una especie de rifa que hacía la Oficina de Intereses de Estados Unidos en Cuba – encargada de funciones consulares, pues la apertura de la embajada norteamericana en la isla data de fecha reciente – con el fin de otorgar visas de inmigrantes definitivos a los que lo ganaban y que previamente habían depositado su solicitud. La traducción se corrigió como: «Che fortuna aver vinto nel sorteggio», y se agregó una breve nota al pie explicando de qué se trataba. El otro término que planteaba dificultades era «choteo», que fue resuelto con la perífrasis «la nostra tendenza alla burla» que de modo inevitable diluye sus connotaciones, y también el sutil juego fónico entre «sorteo» y «choteo». Los matices que implica este vocablo en la norma cubana – aunque el término está registrado en el *Diccionario de la lengua española* – han sido objeto de estudios de carácter folclórico y cultural. Uno de los más significativos y recordados es *Indagación del choteo* (1928; tercera edición revisada de 1955)²⁴ de Jorge Mañach, texto canónico del ensayismo cubano. Allí se lee como definición inicial, que será luego enriquecida a lo largo del trabajo, lo siguiente:

Si le pedimos, pues, al cubano medio, al cubano ‘de la calle’, que nos diga lo que

²³ Fernández, *Geranios sobre el Hudson, Cuba: l'arte di coniugare*, p. 355.

²⁴ Puede leerse en: Jorge Mañach, *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 1999, pp. 43-83.

entiende por choteo, nos dará una versión simplista, pero que se acerca bastante a ser una definición porque implica lógicamente todo lo que de hecho hallamos contenido en las manifestaciones más típicas del fenómeno. El choteo – nos dirá – consiste en «no tomar nada en serio». Podemos apurar todavía un poco más la averiguación, y nos aclarará [...] que el choteo consiste en «tirarlo todo a 'relajo'»²⁵.

Es decir, la precisión y reflexión reclamadas por determinados términos presupone el dominio de referencias contextuales que son vías para un conocimiento profundo del universo social y cultural ínsito en el objeto de la traducción. En este sentido, he aquí el otro ejemplo, tomado del cuento de Nancy Alonso *Diente por diente*:

Un día Mandy llegó a la escuela de Física para dirigir un 'mitin relámpago'. Él podía, mejor que nadie, armar en un santiamén un discurso con toda la palabrería 'sindicalera' de la época:

«*Bien, compañeros*» había comenzado Mandy su perorata. «Nuestro gobierno revolucionario ha decidido abrir el puerto del Mariel para que de Estados Unidos vengan a buscar a los ciudadanos cubanos que deseen irse. Pero antes de salir de Cuba, tienen que presentar a las autoridades de inmigración un documento acreditativo de su solicitud de baja en el centro de trabajo o de estudio. Eso significa que nosotros vamos a conocer quiénes pretenden abandonar el país y eso nos permitirá darles una respuesta enérgica: en presencia de esos ciudadanos se harán actos políticos de reafirmación del espíritu combativo de los trabajadores, estudiantes y pueblo en general, y de esa forma también manifestaremos nuestra repugnancia por la traición de los desertores» así había anunciado Mandy con toda esa retórica, lo que más tarde se conocería bajo el nombre de 'actos de repudio'. [...]

«Viejo, ¿me dejas abrir el paquete?» preguntó Jorgito desde la sala-comedor. «Sí» fue la respuesta mecánica de Pepe Cruz mientras servía la comida y continuaba evocando el primer acto de repudio de su vida. Luego hubo otros y no fue tan malo, a todo se acostumbra uno, incluso a ver ahora el éxodo de 'balseros' despedidos por familiares y amigos, como si nada²⁶.

Un giorno Mandy arrivò al Dipartimento di Fisica per condurre un 'meeting lampo'. Nessuno meglio di lui era capace di mettere insieme in un batter d'occhio un discorso con tutta la retorica sindacalista dell'epoca:

«Bene, compagni», Mandy iniziò così la sua arringa. «Il nostro governo rivoluzionario ha deciso di aprire il porto di Mariel affinché gli Stati Uniti d'America possano venire a prendere quei cittadini cubani che desiderano lasciare l'isola. Ma prima di lasciare Cuba, devono presentare alle autorità di immigrazione un

²⁵ Id., *Indagación del choteo* [1950], *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 1999, p. 50.

²⁶ Nancy Alonso et al, *Diente por diente, Cuba: l'arte di coniugare*, a cura di Mayerín Bello, Roma, La Sapienza Università di Roma, 2014, pp. 238-239-241.

documento attestante la loro richiesta di cessazione del rapporto di lavoro o la loro rinuncia scolastica. Ciò significa che sapremo i nomi di coloro che intendono lasciare il paese e questo ci permetterà di dar loro una risposta forte: in presenza di questi cittadini si organizzeranno atti politici che ribadiscano lo spirito combattivo dei lavoratori, degli studenti, e del popolo in generale, e in questo modo manifesteremo anche la nostra ripugnanza per il tradimento dei disertori» aveva affermato Mandy, con tutta quella retorica che in seguito si sarebbe conosciuta con il nome di ‘atti di ripudio’.

[...]

«Vecchio, posso aprire il pacchetto?» chiese Jorgito dal soggiorno.

«Sì» fu la risposta meccanica di Pepe Cruz, mentre serviva la cena e continuava a evocare il primo ‘atto di ripudio’ della sua vita. In seguito ve ne furono degli altri, e non furono poi così male: ci si abitua a tutto, anche a vedere adesso l’esodo di quelli che se ne vanno su una zattera, salutati dalla famiglia e dagli amici, come se nulla fosse²⁷.

La traducción es correcta y a una primera mirada parece no haber mayores complicaciones desde el punto de vista semántico. Sin embargo, para entender cabalmente el cuento y términos como «mitin relámpago», «sindicalera» – con un matiz peyorativo y coloquial que reclamó las comillas –, «actos de repudio», «balseros», más otras frases habituales de una retórica oficial (por ejemplo, la lexicalización «pueblo en general»), habría que conocer bien la situación económica, social y política que se vivió en Cuba en los años ’90, en el llamado ‘período especial’, así como la retórica del discurso político. El cuento deviene una clase de historia, contada, desde luego, con los medios propios de la literatura; en él están implícitos, sobrentendidos, una serie de acontecimientos traumáticos – en lo individual y en lo colectivo – como: el éxodo del Mariel, iniciado en 1980, con los acontecimientos desencadenados a partir de los sucesos que involucraron a la embajada de Perú en La Habana, y que generarían los llamados ‘actos o mítines de repudio’, es decir, las manifestaciones populares organizadas por el gobierno para condenar a la ‘escoria’ que se marchaba del país, traicionando la Revolución. Se alude, igualmente, a la emigración en balsa hacia los Estados Unidos, que tuvo un momento crítico en el verano de 1994. Si a los primeros se les llamó ‘marielitos’, a los participantes de esta segunda gran oleada, ‘balseros’. En fin, el ambiente de penuria que viven los personajes del cuento y que implica una gran carencia alimentaria, corresponde al ya aludido ‘período especial’.

Las posibilidades que abre al estudio académico de la traducción un proyecto antológico de esta naturaleza pudieran resultar – y de hecho han resultado – muy aprovechables. No sería óbice el hecho de que ya todos los textos estén traducidos – esto ha permitido también, para un público lector desconocedor del español,

²⁷ Ivi, pp. 250-253.

aunque de modo muy limitado, la difusión de esta cuentística – pues esa versión puede ser un término de confrontación para generar una alternativa, o para la evaluación de las soluciones encontradas.

Las conclusiones a que nos lleva todo este recorrido es a confirmar que antologar y traducir resultan dos vías idóneas y estimulantes, por los retos que ambas actividades comportan, para propiciar el conocimiento recíproco de los interlocutores implicados, ya porque la coralidad de la antología lleva consigo una serie de signos calificadores de lo nacional, ya porque el ejercicio de la traducción, profesionalmente entendida, por las competencias que implica, hace del traductor un medio para penetrar en y divulgar realidades que suelen cifrarse en estereotipos y en juicios totalizadores que simplifican modos de ser nacionales e individuales de gran complejidad.

Bibliografía

- Alonso Nancy et al., *Diente por diente, Cuba: l'arte di coniugare*, a cura di Bello Mayerín, Roma, La Sapienza Università di Roma, 2014.
- Bertarelli Giannina, *Al lector*, en *Una noche del 43 y otros relatos*, selección de Giannina Bertarelli, La Habana, Arte y Literatura, 1981, pp. 8-12.
- Fornet Jorge, *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, La Habana, Letras Cubanas, 2006, pp. 63-64.
- Gabriela Méndez María, *Cuba, Infierno y Paraíso: la imagen de la isla a través de sus escritores publicados en Italia*, tesis de maestría, Università La Sapienza di Roma, 2011.
- Mañach Jorge, *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 1999.
- _____, *Indagación del choteo* [1950], *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 1999.
- Rollo Alberto, *Escribir para resistir. Escribir para existir. Veinte años de narrativa italiana*, en *Cuentos italianos de hoy*, selección de Danilo Manera, La Habana, Feltrinelli y Arte y Literatura, 1996, pp. 5-13.
- Serra Michele et al., *Carretera Central {Vía Emilia}*, traducción de Mayerín Bello, edición de Pilar Capanaga, Cesena, Arci Solidarietà Cesenate, 2001.
- Tedeschi Stefano, *La literatura cubana en las traducciones italianas*, «Cuadernos de italianística cubana», n° 20 (2013), pp. 176-190.

Parte terza

Lingua e divulgazione

Divulgación del conocimiento especializado: el caso de las columnas sobre el idioma en la prensa en Cuba

Aurora M. Camacho Barreiro*

Instituto de Literatura y Lingüística 'José Antonio Portuondo Valdor'

El presente trabajo reúne algunas observaciones sobre la divulgación del conocimiento especializado en temas de lingüística a través de dos columnas del idioma en periódicos de circulación nacional en Cuba y resume algunos datos que son resultado del análisis de factores tales como la especificidad discursiva de las columnas, la representación individual o institucional que las vehicula y la dimensión del intercambio de saberes que generan.

Las columnas que serán objeto de análisis en esta comunicación son 'El español nuestro' y 'Dudas sobre el idioma español'. Debe advertirse que ambas se reproducen en soporte impreso y en soporte digital, y que será el medio digital y las notas aparecidas durante el año 2016 – a manera de muestra – las que se describirán, desde una perspectiva glotopolítica, en estos apuntes exploratorios sobre un tema que ha generado ya no pocos estudios en lengua española.

Se toman como objeto de análisis columnas de opinión sobre el lenguaje de los periódicos «Granma» y «Juventud Rebelde» que constituyen órganos de prensa que de alguna manera, asumen liderazgo y responsabilidad en la exposición, y en algún caso discusión, en torno a temas de la lengua, por lo que puede atribuírsele una mediación glotopolítica, en ausencia de una política lingüística concreta o en su débil representación o control a través de instituciones que estarían encargadas de aplicar una normativa añeja o de replantearse su actualización y aplicación, tales como la Academia Cubana de la Lengua (ACuL en lo adelante) o el Instituto de Literatura y Lingüística (ILL en lo adelante).

* Aurora M. Camacho Barreiro es Investigadora Titular del departamento de Lingüística del Instituto de Literatura y Lingüística. Es Profesora Auxiliar de la Facultad de Letras de la Universidad de La Habana y sus intereses de investigación incluyen lexicografía, terminografía, onomástica, lengua y nación, enseñanza del español como L2.

1. Acciones de la Academia Cubana de la Lengua

En este sentido, según los estatutos de la ACuL en su Art. 1º, la Academia Cubana de la Lengua «[...]establecida el 2 de octubre de 1926 y reconocida por decreto ley presidencial nº 3788 del 23 de agosto de 1951, es una institución consultiva y de interés público. Se rige por sus estatutos y por las leyes vigentes en la República de Cuba»².

Por otro lado, reza en el epígrafe *II. De los objetivos y funciones de la Academia*, en el artículo 7º que:

La ACuL tendrá los objetivos y funciones siguientes:

Velar por la unidad de la lengua española sin dejar de reconocer su diversidad.

Velar por la descripción, conocimiento y mejor uso de la variante nacional³.

Se precisa en los estatutos académicos que la variante cubana del español estará en la mira de sus trabajos, asesorías y proyectos, sobre la base de la descripción, dominio de sus peculiaridades y ‘mejor uso’. Este último objetivo se entronca con una tradición purista, que marcó una franja temporal amplia en la historia de la ACuL, pero que no queda definida en términos claros y precisos.

Según Motola, en las actas de la ACuL desde su fundación en 1926 en no pocos momentos se sugiere a los directores o jefes de empresas periodísticas principales del país: «[...] la conveniencia de dar y mantener en una de las primeras páginas de sus diarios, una sección destinada a tratar cuestiones y temas relacionados con el idioma castellano, con el fin de propender en su unidad y mejoramiento»⁴.

Llama la atención que desde 1959 ningún representante de la ACuL se ha responsabilizado con mantener columnas del idioma; sobre todo si comparamos la situación con otros países hispanohablantes, en los que estos roles formativos y por lo general, normativos, se han emprendido por integrantes de algunas academias, como es el caso de ‘Gazapos y tropezones’, una columna sostenida por Manuel Corrales Pascual, de la Academia Ecuatoriana de la Lengua.

Este interés por mantener de manera regular, y en páginas destacadas de los periódicos una sección sobre el idioma no se mantiene en las etapas posteriores de trabajo de la corporación, organización no gubernamental que, sin embargo, ha consolidado su liderazgo ante las instituciones de enseñanza del país y recuperado también su proyección internacional.

² Academia Cubana de la Lengua <<http://www.acul.ohc.cu/estatutos/>> (20-03-17)

³ *Ibid.*

⁴ Patricia Motola, *Apuntes para la historia de la Academia Cubana de la Lengua*, 2014 <http://www.acul.ohc.cu/historia_acul.pdf> (20-03-17).

Por otra parte, el renovado sitio web de la ACuL incluye entre sus páginas una dedicada a las ‘Consultas lingüísticas’⁵ e invita en un texto que se coloca sobre un cuestionario dirigido a los usuarios: «Resuelve aquí las dudas de los hablantes sobre el uso correcto del español». No se precisa quién se encarga de responder estas dudas, pero queda clara la perspectiva prescriptiva que asume el servicio, en consonancia con los principios que la constituyen. Se conoce que becarios en trabajos de colaboración en la ACuL han sido encargados de su atención, como es el caso del profesor universitario Luis Enrique Rodríguez y que luego de terminar su etapa de trabajo en tal condición (2010-2012) continúa con esta tarea por encargo de esta institución.

Por otro lado, hasta donde tenemos noticias no se puede acceder a las consultas, no se han procesado estos datos ni caracterizado a sus usuarios. Un servicio como este puede estar desaprovechado por falta de divulgación y si consideramos la todavía escasa conectividad y la problemática del acceso a Internet en Cuba, sería conveniente que la corporación académica asumiera modelos tradicionales de retroalimentación que generaran mayor impacto.

Un estudio más completo de la historia, las funciones, los posicionamientos y modos de intervención de las academias americanas, como anuncia Mara Glozman con respecto a la Academia Argentina de Letras⁶, se perfila como imprescindible en el caso de la ACuL; tarea que inician ya estudios como los de Marlen Domínguez⁷.

2. Acciones del Instituto de Literatura y Lingüística

Para el departamento de Lingüística del ILL, por otro lado, la atención puntual a las dudas de la población sobre diversos aspectos del idioma no es una tarea nueva, más bien responde a una tradición. Por décadas, sus especialistas respondieron consultas por vía telefónica que no fueron anotadas en libretas con la sistematicidad requerida; por lo que su utilidad queda disminuida y la descripción de aquel incipiente servicio lingüístico se dificulta o imposibilita en extremo.

3. Una política lingüística en Cuba

En artículos publicados a fines de los años '80 y principios de los '90 del siglo XX, Nuria Gregori Torada formuló aspectos a considerar para el diseño y aplicación en

⁵ Academia Cubana de la Lengua <<http://www.acul.ohc.cu/consultas-linguisticas/>> (20-03-17).

⁶ Mara Glozman, *Debatir, regular, estudiar: modos de intervención y posicionamientos glotopolíticos de la Academia Argentina de Letras (1931-1946)*, en *Política lingüística y enseñanza de lenguas*, Elvira Narvaja de Arnoux y Roberto Bein (eds.), Buenos Aires, Biblos, 2015, p. 239.

⁷ Marlen Domínguez, *La voz de los otros*, La Habana, Fundación de la Academia Cubana de la Lengua/Centro de Estudios Martianos, 2010.

Cuba de una política lingüística. La autora precisaba en su trabajo aspectos fundamentales tales como los conceptos de norma lingüística, la planificación, la corrección y sustenta la idoneidad de las condiciones objetivas y subjetivas que exhibía el país para una implementación exitosa de una política lingüística en los años '80. En tal sentido advertía que:

[...] en el concepto Política lingüística se encierra todo el conjunto de medidas que se toman para cambiar o preservar las formas de existencia de una lengua, la introducción de nuevas normas o la conservación de las existentes. Política lingüística es la acción de un Estado, clase o grupo social en relación con el uso de la lengua; es junto a la política educacional, cultural, económica, científica, etc. parte de la política nacional de un Estado, de lo que se desprende que en la política lingüística un papel determinante lo desempeña la ideología de la clase que detenta el poder⁸.

Transcurridos algunos años, la propia autora publica en el Anuario L/L n° 23, de 1992, la *Proposición de una política lingüística nacional* que no se concibe como definitiva sino que considera las precisiones y modificaciones que pueden hacerse como un método de trabajo en su aplicación a través de las entidades correspondientes.

Existe actualmente la necesidad y la posibilidad de implementar en Cuba una política lingüística que coadyuve a la codificación de la norma culta de la variante cubana de la lengua española, al mismo tiempo que se conserva la unidad de la lengua y se eleva la cultura lingüística de toda la población⁹.

La necesidad y la posibilidad de que se diseñara y aplicara una política lingüística en los años '90 obedecen a razones sociohistóricas; sin embargo, el comienzo y agudización del llamado 'período especial' y sus restricciones materiales pudieran estar entre las causales de que un proyecto fundamental como este quedara trunco. Ahora bien, aun cuando las circunstancias cambiaron en los años posteriores el plan no se ha podido concretar. En los ámbitos involucrados según la proposición de 1992, léase, en la enseñanza, en los medios de difusión masiva y en la vida económica y social sedieron acciones aisladas, sin concatenación, insuficientes. La recomendación de que se creara una Comisión Nacional de Política Lingüística tampoco se ha concretado todavía y las etapas de trabajo previstas (Primera: de 1992 a 1996; Segunda: de 1996 a 2000) se agotaron sin generar los cambios esperados.

El tiempo transcurrió, las circunstancias cambiaron en no pocos aspectos en Cuba y no se ha retomado esta proposición de política lingüística ni tampoco se ha considerado otra. Se debería partir, al menos de una evaluación de la pertinencia de los principios que sustentaron aquella propuesta de 1992, asumir el reto de una

⁸ Nuria Gregori Torada, *Hacia una política lingüística democrática, perspectiva e internacionalista*, «Anuario L/L», n° 17 (1988), pp. 89-102.

⁹ Id., *Proposición de una política lingüística nacional*, «Anuario L/L», n° 23 (1992), pp. 87-111.

formulación actualizada y de su aplicación urgente. Se tiene noticias del incipiente esfuerzo de la ACuL en esta dirección. No deberían pasar otros veinte años.

4. Las columnas del idioma: apuntes para una cronología

En el citado artículo Gregori Torada refería, además, el hecho de que precisamente en las décadas del '80 y del '90:

[...] en diversas publicaciones periódicas comenzaron a aparecer notas dedicadas a problemas del uso de la lengua, no obstante, en muchas ocasiones, las respuestas a las consultas no las ofrecen especialistas, por lo que todavía predominan en ellas, puntos de vista conservadores, puristas, ya superados por la ciencia del lenguaje¹⁰.

Se hace notar la existencia de notas sobre el idioma en la prensa nacional, pero no se precisa si estas aparecen en secciones fijas o irregulares. Se describe, asimismo, una realidad que llega hasta la actualidad: la falta de idoneidad del personal encargado de responder las consultas idiomáticas. Desde ámbitos especializados se han generado críticas sobre las columnas sostenidas por profesoras o periodistas. Sin embargo, el público general seguía estas informaciones.

El tradicional desinterés del personal especializado para emprender una tarea de semejante responsabilidad, la falta de previsión de la importancia de estas columnas del idioma por parte de las instituciones o entidades especializadas, la falta de una convocatoria que involucrara a expertos de distintas disciplinas lingüísticas de manera sistemática o al poco empeño por mantener interesados o motivados a quienes fueron pioneros en la actividad, podrían considerarse entre los factores que generan atención o desatención, según el caso. La profundización en el tema y sus circunstancias de producción permitirán, sin dudas, que puedan considerarse otras causales.

En el caso del periódico «Granma» a mediados de los '80 del siglo XX sobresale la contribución rigurosa de un periodista, Elio Constantín, y de un lingüista, Rodolfo Alpízar, en mantener columnas del idioma que permiten hablar de una tradición en este órgano de prensa: la de propiciar el intercambio de saberes especializados sobre diversos aspectos de nuestro idioma. Aunque alternaron sus contribuciones, Constantín con la sección 'Del lenguaje' y Alpízar con 'Breves del lenguaje', puede perfilarse una intención socializadora y de comunicación de saberes por parte del personal de dirección y de redacción de este diario, al convocar a expertos para asumir el reto de mantener las secciones de consultas sobre el idioma en periódicos de circulación nacional.

El empeño por sistematizar una columna del idioma, regularizar su presencia y sistematizar su referencia entre los lectores, revela una clara y precisa intenciona-

¹⁰ Gregori Torada, *Proposición de una política*, p. 95.

lidad, que supera las particulares condiciones de producción, la especificidad de los columnistas y de las consultas lingüísticas mismas.

La existencia y conservación de las columnas del idioma en la prensa cubana, responde de manera general a las iniciativas aisladas de quienes se han encargado de mantenerlas y por supuesto, a la responsabilidad de la directiva de los órganos de prensa en no solo reconocer su importancia como vehículo de comunicación especializada y de socialización de un saber que interesa a diversos públicos, sino en mantenerlos como secciones de referencia obligada en páginas nacionales, en destacada tipografía e identificadas con viñetas alusivas.

Se conoce que curiosos, interesados y hasta coleccionistas recortan las notas sobre el idioma y las atesoran; lo que nos lleva a considerar la falta de espacios para el intercambio de esta naturaleza, la carencia de instrumentos normativos como los diccionarios, las gramáticas, las ortografías, que imposibilita o dificulta otros procedimientos de consulta y la particular disposición de una gran mayoría de la población por buscar información filológica, discutir usos y significados, aclarar dudas o plantear inquietudes.

Los mecanismos de retroalimentación e intercambio de dudas, consultas y comentarios entre los públicos y quienes asumen la responsabilidad de responder, son igualmente poco conocidos y menos explorados desde los estudios lingüísticos, y discursivos especialmente. Algunos especialistas refieren la existencia previa de cartas y preguntas de oyentes o lectores, que generan respuestas diversas y activan mecanismos dialógicos; pero por lo general se desconocen estas fuentes y las notas sobre el idioma se nos antojan sin conexión real y sin concreción en la necesidad/ utilidad de un usuario determinado.

En cualquier caso, no existe un estudio de las columnas del idioma vehiculadas en los órganos de prensa nacionales o provinciales en Cuba, ni de su especificidad, encargo social o impacto mediático. Un trabajo exploratorio como el presente, enfocado desde la perspectiva glotopolítica, debe contribuir en tal sentido.

La existencia y dinámica de este tipo de espacios en los medios de comunicación masiva tales como la radio y la televisión cubanas resulta menos visible aun y por ende, de difícil localización y análisis a los efectos de un estudio sobre lo que puede perfilarse como una tradición discursiva, compuesta por varias subcategorías. Espacios radiales como 'El buen decir' en el programa 'Temprano' de la emisora Radio Taíno o 'Donde dije, digo...' del popular programa 'Visión' de Radio Rebelde construyeron dinámicas de interacción públicos/especialistas interesantes, pero en los que se desaprovechaban la regularidad de los espacios y la demanda de este tipo de consultas lingüísticas.

Son las columnas del idioma el espacio habitual y de referencia primera que suele encontrar su hábitat en los medios de comunicación masivos. Periódicos en soporte papel o ediciones digitales se convierten, de esta manera, también, en espacios

de discusión sobre la lengua y en consecuencia, a través de ellas se va construyendo un imaginario ideológico acerca de lo que 'debe' ser el idioma, una construcción que redimensiona el interés por sus especificidades discursivas y por sus funciones sociales, y definitivamente, delimita una línea de investigación nueva desde la perspectiva de la glotopolítica, entendida según Arnoux, como aquella «que analiza las políticas lingüísticas y orienta a distintos colectivos sociales sobre medidas de planeamiento del lenguaje»¹¹.

Una definición amplia de glotopolítica la propone la propia experta argentina:

El estudio de las intervenciones en el espacio público del lenguaje y de las ideologías lingüísticas que ellas activan, asociándolas con posiciones sociales e indagando en los modos en que participan en la instauración, reproducción o transformación de entidades políticas, relaciones sociales y estructuras de poder tanto en el ámbito local o nacional como regional o planetario. Este campo de estudio comporta una dimensión aplicada, un hacer experto, el planeamiento lingüístico, tendiente a incidir en el espacio social del lenguaje respondiendo a distintas demandas y convocando la participación de las instancias sociales involucradas¹².

El diseño, construcción y mantenimiento de las columnas del idioma se ha tornado campo de trabajo de personas con diversa formación en cuestiones de la lengua y en lingüística hispánica en particular; por lo que sus acercamientos, propuestas y modelos de análisis obligan al estudio detallado de sus discursos, en su condición pluridimensional para ganar en precisión sobre su tipología, su especificidad discursiva y su eficacia comunicativa.

En la actualidad asistimos, entonces, a diversas transformaciones que llevan a que las intervenciones en el espacio del lenguaje se vayan generalizando y alcancen un peculiar dinamismo. «No solo en la imposición jurídica de la lengua y en las gramáticas prescriptivas se halla la clave del juego de poderes inscrito en un determinado régimen de normatividad»¹³ afirman Arnoux y Del Valle; otros ámbitos como los medios masivos de difusión ocupan un lugar determinante en este juego de poderes.

En este trabajo se trata de una columna específica, la del idioma, la que tiene por objeto el tratamiento de aspectos relacionados con la lengua española, que se encuentra delimitado desde el punto de vista tipográfico en los órganos de prensa

¹¹ Elvira Narvaja de Arnoux, Ámbitos para el español: recorridos desde una perspectiva glotopolítica, «Reverte», n° 6 (2008), pp. 1-28.

¹² *Ibid.*

¹³ Elvira Narvaja de Arnoux y José Del Valle, *Las representaciones ideológicas del lenguaje: Discurso glotopolítico y panhispanismo*, en *Ideologías lingüísticas y el español en contexto histórico*, Elvira Narvaja de Arnoux y José Del Valle (eds.), Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2010, pp. 1-24.

correspondientes en Cuba. Se prefiere la denominación columna del idioma a la de glosa del idioma debido a que la voz columna alude, según el *DRAE* «en impresos o manuscritos, cada una de las partes en que se dividen las planas por medio de un corondel o línea que las separa de arriba a abajo»¹⁴, acepción que concuerda con el tratamiento que se le concede en los periódicos analizados.

Se trata de una zona discursiva apenas valorada en el contexto cubano, o desestimada como canal que tematiza, es decir, vuelve tema o asunto, aspectos relacionados con el idioma; por lo general, desde una perspectiva purista, desde la óptica del buen decir, de la corrección y de la normatividad. Podría afirmarse, incluso, que por parte de los órganos de prensa aquí citados, y otros que se han ocupado de comentar aspectos relacionados con el idioma en Cuba, o de programas televisivos o radiales que también han colocado espacios en sus parrillas de programación, el encargo se ha debido a intenciones o empeños individuales o a propósitos de la dirección de un programa específico o de una emisora y no al encargo institucional o estatal, y por ello las dimensiones y el alcance se limita o sencillamente, se anula.

A continuación se precisan aspectos generales de las publicaciones seleccionadas y la especificidad discursiva de las columnas del idioma que mantienen, la representación individual o institucional que las vehicula y la dimensión del intercambio de saberes que generan, como objetivos específicos de esta comunicación.

5. Análisis: el caso del 'Español nuestro' del periódico «Granma»

Celima Bernal, una profesora, asumió desde fines de los años '90 la sección 'Cosas del lenguaje' en «Granma» como continuadora de los empeños anteriores de Constantín y Alpízar reseñados.

La columna del idioma 'El español nuestro' es elaborada por la editora y periodista María Luisa García Moreno, data de enero del 2008 y tiene una frecuencia variable debido a decisiones del propio periódico. Junto al nombre de la editora encargada de esta columna, la edición digital de «Granma»¹⁵ coloca la dirección electrónica internet@granma.cu como canal de interacción con la columnista o con la dirección del diario.

El texto específico que se propone analizar aparece en el periódico «Granma», que es el órgano oficial del Partido Comunista de Cuba, tiene circulación nacional diaria, con excepción de los domingos, y fue fundado en octubre de 1965.

¹⁴ *Diccionario de la Real Academia Española* <<http://lema.rae.es/drae2001/srv/search?id=jfyp5qNorDXX2ZEJTli>> (10-06-16).

¹⁵ María Luisa García Moreno, «Granma», 2016 <<http://www.granma.cu/el-espanol-nuestro?page=2>> (10-06-16).

La autora también colabora con el sitio web *Cubaperiodistas*¹⁶ de la Unión de periodistas de Cuba a través de la sección 'Este idioma nuestro', por lo que puede catalogarse de sistemática su labor de redacción y circulación de columnas sobre el idioma en Cuba. Esta última columna no será objeto de análisis de esta comunicación, pero debe identificarse porque la autora simultanea su colaboración con ambos medios digitales.

En particular, en la comunicación se explora una muestra de la columna correspondiente durante el año 2016, sus especificidades en el contexto sociohistórico cubano y de qué manera se engarza con una política lingüística y revela o vehicula la norma del medio de prensa correspondiente. En específico se analizaron los 86 comentarios aparecidos entre el 10 de enero y el 26 de diciembre de ese año.

Se observa la especificidad discursiva de este periódico, donde no se propicia diálogo, sino más bien emisión de opiniones de un solo lado, del lado de quien redacta la sección no se concibe como intercambio con los lectores, aunque a veces se les menciona. En algún caso incluso se les cita en concreto con datos. La columnista García Moreno aparece aquí como la portadora del saber y la encargada de transmitirlo, y se posiciona por lo general en un prescriptivismo a ultranza y sin elementos suficientes de análisis.

5.1 Liderear

Autor: María Luisa García Moreno internet@granma.cu¹⁷

10 de junio de 2016

En una conversación acerca de si emplear 'liderear', variante cubana, o 'liderar', variante española, *dije yo*¹⁸, a favor de la primera que ambas aparecían en el diccionario, por tanto era un problema de elegir y, como cubanos, debíamos preferir la variante criolla.

*Mi interlocutor me respondió*¹⁹ que en el lexicon primero aparecía liderar, lo que implicaba prioridad; no tuvo en cuenta que en un diccionario las palabras aparecen en riguroso orden alfabético: aunque parezca increíble, no todos, por muy cultos que sean, saben buscar en el diccionario.

La columnista entabla un diálogo con el interlocutor y de alguna manera, se burla de su falta de dominio de la consulta de un diccionario. En todo caso, hizo falta

¹⁶ *Cubaperiodistas* <<http://www.cubaperiodistas.cu/index.php/author/marialuisa/Cubaperiodistas.cu>> (10-06-16).

¹⁷ En todos los casos la columna se encabeza con el nombre de la autora y su dirección electrónica, por lo que no se repetirá en lo sucesivo. Se mantiene el dato de la fecha porque arroja elementos para medir su frecuencia de aparición.

¹⁸ La cursiva es de Aurora M. Camacho Barreiro (en adelante, ACB).

¹⁹ Cursiva de ACB.

una precisión importante: entre posibles variantes de un lema, un diccionario define el lema en la variante que recomienda.

5.2 Gárgola

7 de diciembre de 2016

Acerca de un ‘muñe’ relacionado con gárgolas *me pregunta un vecinito*²⁰. En realidad, existen varias versiones acerca del origen de esta palabra; según una de estas, gárgola y gárgara proceden de gargouille, que significa ‘gaznate’, ‘garganta’.

Otro rasgo a señalar es la brevedad de los comentarios y en algún caso la fusión en una nota de varios fenómenos, palabras, fraseologismos, etc.

Resulta significativo que las obras normativas se presentan con intención reformativa de una postura que tiende al purismo, a manera de apoyo de una determinada posición en el terreno lingüístico y la defensa de un uso determinado o su erradicación. Otro rasgo interesante, que resguarda una intención socializadora se localiza en el uso elíptico de los nombres de estos instrumentos de normalización académicos, como es el caso de la referencia del *Panhispanico* en lugar del *Diccionario panhispanico de dudas* (*Dpd*) o el *María Moliner* en sustitución del título *Diccionario de uso del español*, (*Due*), 1969, con intención metonímica. La autora hace uso de los instrumentos normativos, como el *Dle* (2014), las gramáticas *Ngrle* (2010), la *Ole* (2010) o el *Dpd* (2005) a través de una irregular citación por el uso de siglas o sus correspondientes formas desplegadas (*Ortografía de la lengua española/Ole*) o a través de mayúsculas y minúsculas (*DRAE/Drae*), y otros recursos ortotipográficos.

5.3 Elfo

1 de agosto de 2016

De la mitología escandinava, pero generalizado a partir de la exhibición de la saga El señor de los anillos, ‘elfo’ da nombre a un «genio o espíritu del aire». El *Diccionario de la Real Academia* lo plantea como sustantivo masculino, por lo que habría que decir la elfo. En el *María Moliner* y en el *Vox*, aparece el femenino elfina y se usa con frecuencia elfa. El uso se encargará de fijar la forma definitiva del femenino.

Se identifica una dinámica terminológica interesante, pues la columnista acude a términos de la especialidad lingüística con irregular adecuación «voz/palabra, vocablo»; «frase/expresión»; «forma de hablar típica de un pueblo», pero sin un correlato de actualización o citación de autoridades. Las respuestas se pueden calificar de medianamente especializadas.

²⁰ Cursiva de ACB.

Resulta polémico, en este mismo sentido, el tratamiento de temas sobre los cuales una información ajustada, objetiva, debería ser una brújula para el trabajo de tan importante servicio público.

5.4 Shopping

5 de septiembre de 2016

En los últimos tiempos se hace habitual la incorporación a la lengua de palabras terminadas en el sufijo -ing, fundamentalmente en el comercio y la publicidad. Entre nosotros se ha quedado 'shopping', de *shopping*, que ha desplazado a 'tienda', y se emplea más *marketing* que mercadotecnia, su equivalente en español. *A veces es necesario reflexionar antes de echar a andar un nuevo anglicismo, no vaya a ser que nos convirtamos en hablantes de ese 'espanglish' que se extiende por internet, como muestra de facilismo*²¹.

El idioma es parte de nuestra identidad y debemos defenderlo con la misma fuerza con que estamos dispuestos a defender nuestra nación.

Llama la atención también el modo de presentar los títulos de los diccionarios de cubanismos, en algún caso los nombres desplegados o las formas elípticas: el *Léxico Mayor*... en lugar del *Léxico Mayor de Cuba* (1958-59) intentan un acercamiento al lector, que no necesariamente se traduce en asimilación del mensaje. Cabe destacar, sin embargo, la intención socializadora de obras de nuestra tradición lexicográfica menos conocidas (*Un guacalito de cubanismos* de Juan Marinello), poco citadas (el *Diccionario cubano del habla popular y vulga*, de Carlos Paz) o definitivamente relegadas como el *Diccionario de cubanismos*, de José Sanchez Boudy, una aportación lexicográfica de la diáspora que espera por un estudio que la coloque en la historia de la disciplina en Cuba.

Una tendencia hacia el etimologicismo resalta en la sección, que no se sostiene en los textos programáticos que la Real Academia elabora, edita, promueve, en especial los diccionarios. No se proporciona la fuente para el dato etimológico, lo que en definitiva resta rigor a la información y debilita el intercambio del saber lingüístico, del cual está carente el público por ser un dato de alta especialización y sujeto a modificaciones sistemáticas como resultado del estudio de la historia de la lengua.

5.5 Semáforo

29 de julio de 2016

¿Sabía que 'semáforo' es voz compuesta por dos elementos de origen griego: *sêma*, que significa 'signo' y *phérō*, que quiere decir 'llevo'? Por eso es familia de 'semántica',

²¹ Cursiva de ACB.

nombre que recibe la ciencia que estudia el significado de las palabras, pues las palabras son signos, señales, ___ – aunque con un mayor nivel de abstracción – tal y como las luces del semáforo.

La manifestación explícita de la columnista y la manipulación del criterio del lector, son aspectos a considerar en la columna ‘El español nuestro’. El uso y abuso de un estilo que busca la familiarización, que intenta acercar al lector pero que esconde una forzada obligatoriedad, con argumento que se sostienen sobre bases individuales de contenido valorativo y axiológico, debería revisarse críticamente.

5.6 El complemento directo solo lleva preposición cuando...

9 de diciembre de 2016

*Una vez más reitero*²² que el complemento directo solo lleva preposición cuando se refiere a persona. Por eso decimos: vi muchas cosas interesantes; pero, vi a Juan. De igual modo debe expresarse «Cuidemos el amor» y no «Cuidemos al amor», porque en este último caso, estaríamos añadiendo la preposición a (a + el = al) al complemento directo. No toda la gramática puede desecharse; aunque nuestro rumbo en la vida no tenga que ver con la lengua, todos hacemos uso de ella.

Moreno García precisa aquí el uso del complemento directo con cosa y con persona. Aquí puede señalarse la inconveniencia de valerse del error sintáctico para afianzar el uso correcto.

5.7 Uso coloquial de la palabra ‘jama’

23 de diciembre de 2016

La utilización que cada pueblo hace de su lengua es recogida por los académicos y así se incorporan nuevas palabras al idioma. *Como he dicho otras veces*²³, ya ha sido aceptada en el Diccionario de la lengua española la voz ‘jama’ con la siguiente acepción: «coloq. Cuba y Nicaragua Alimento». No obstante, *reitero*²⁴: su uso es coloquial y válido solo en un contexto familiar o amistoso.

Se consultaron las Normas de redacción del periódico «Granma» en su 4ª versión con el propósito de develar la especificidad de su perspectiva estilística. En específico, se exploró la caracterización del comentario, artículo o crónica dentro del periódico. Al respecto la Norma refiere que estos: deben ser informativos y se reflejarán preferiblemente los criterios y valoraciones del periodista, quien demostrará con elementos sus reflexiones, tesis o hipótesis. De tomarse información ajena, deberá

²² Cursiva de ACB.

²³ Cursiva de ACB.

²⁴ Cursiva de ACB.

acreditarse la fuente. No deben hacerse reflexiones o hipótesis aventuradas; debe evitarse la primera persona del singular y del plural, salvo que se trate de algo personal o insólito; al final de la columna de opinión deben ir, convenientemente destacados y precedidos de un asterisco, datos sobre la profesión, cargo o especialidad del autor (si no es periodista del diario y es poco conocido); y, entre paréntesis, referencias sobre la publicación de la cual fue extraído el texto (si es necesario).

Algunos aspectos de la normativa estilística del órgano de prensa no se toman en cuenta de manera sistemática, como sucede con el reflejo de los criterios y valoraciones del periodista, o columnista en el caso que nos ocupa, o por el uso, muy frecuente de la primera persona del singular.

6. Análisis: el caso de ‘Dudas sobre el idioma español’ del periódico «Juventud Rebelde»

Este periódico se funda en octubre de 1965, se dirige a la juventud cubana y tiene circulación nacional. La columna ‘Dudas del idioma’ aparece en el periódico «Juventud Rebelde» (JR en lo adelante) desde el año 2013 y se mantiene hasta la fecha en que se redactan estos apuntes.

Anteriormente, JR había acogido la sección semanal de ‘Palabras que van y vienen’, a cargo de la profesora y escritora Celima Bernal, quien también formó parte del grupo de redacción de libros escolares y orientaciones metodológicas del Ministerio de educación (Mined). Desde 2007 sus comentarios sobre aspectos diversos de la lengua y la literatura generaron interés en un público heterogéneo, y no solo en la juventud cubana, a quien se dirige especialmente este órgano de prensa.

JR ya había dado pasos decisivos en su acercamiento al ILL motivados por su creciente interés por la formación de su personal, dígase periodistas, correctores y editores a través de ciclos de conferencias impartidas por especialistas del Departamento de Lingüística del ILL. Un hecho determinante en esta relación de trabajo lo constituye la elaboración conjunta de las Normas de redacción del periódico en la primera década del siglo XXI.

La interacción del personal de JR y un equipo de lingüistas del ILL para atender, viabilizar y responder dudas sobre distintos aspectos del español se concretó a mediados de 2012. Primeramente las respuestas a las dudas aparecieron en la versión digital, con la presentación que sigue a continuación.

Cultura

martes 01 de octubre de 2013

Juventud Rebelde

Dudas del idioma

Z.Z. Corrales Romero²⁵
dudasdelidioma@juventudrebelde.cu.

En la página dedicada a temas culturales, la sección coordinada por Zita Corrales, se ofrece una dirección electrónica para la consulta de las dudas del idioma.

La propia correctora redacta las palabras de presentación de la nueva sección, la conecta con su antecesora 'Palabras que van y vienen', y finalmente presenta algunas preguntas formuladas por el público lector y sus correspondientes respuestas, sin la filiación de quienes estaban asumiendo desde la versión digital su investigación y resolución, un equipo de investigadoras del ILL.

Si bien la alternativa de intercambio digital funcionó de manera sistemática, la opción impresa abría la posibilidad de mayor socialización del conocimiento especializado y lo abría a un público más amplio y heterogéneo, ávido de una información cada vez más precisa y ajustada. Por esta razón, un año más tarde, la sección comenzó a salir también en la versión impresa.

Corrales describía así el proceso de intercambio que se produciría, desde entonces, a través de las páginas impresas de JR:

Con relativa rapidez las respuestas son enviadas al correo electrónico del remitente y, además, publicadas en la web, así no solo se aclara la duda propia, sino que es posible ver todas las que conforman la base de datos. Ahora queremos traer semanalmente a la edición impresa un pedacito de ese espacio, también para quienes aguardan por este diario al pie del estancillo. Será una sección realmente 'interactiva', una más de las protagonizadas por los lectores en JR y que ojalá les resulte útil.

Para quienes resulta difícil acceder a la web, existen las vías del correo electrónico, o la más pausada del correo postal: Editora Juventud Rebelde, sección Dudas del Idioma, Territorial y General Suárez, Plaza de la Revolución, La Habana. Apartado 6344. Zona postal: La Habana 6, CP:10600. También pueden llamar a los teléfonos 882-0155 y 882-0346²⁶.

Como precisa bien la coordinadora de la sección por JR el servicio digital se complementa con el impreso, de tal manera que se convierte en un enlace entre usuarios y consultores como modos complementarios de interacción, que proporciona, además, una información de todas las consultas respondidas. También apuesta por la regularidad, por la localización estable en la página impresa y en la digital: en definitiva se trata de una sección estructurada, concebida para ser útil.

²⁵ Zita Corrales, «Juventud Rebelde» <<http://www.juventudrebelde.cu/dudassobreelidiomaespañol>> (15-03-16).

²⁶ Id., «Juventud Rebelde» <<http://www.juventudrebelde.cu/index.php/cultura/2013-09-30/preguntando-se-llega-a-roma>> (30-09-13).

La columna 'Dudas sobre el idioma español' se presenta como un sitio en el que se puede buscar por letras específicas o por todo el abecedario. Se explica que para lograr una consulta con las expertas del Instituto de Literatura y Lingüística 'José Antonio Portuondo Valdor', se debe rellenar el formulario que aparece debajo y se debe formular una sola duda en cada entrada. Se advierte al usuario que si tiene varias interrogantes, debe enviarlas por separado. Finalmente se exhorta a que no dejen de enviar sus dudas.

A continuación se deben rellenar datos personales de los usuarios tales como el nombre, el sexo, el rango de edad, la ocupación, el país desde donde se escribe, y el correo electrónico. Una vez rellenados estos datos, aparece una ventana donde se escribe la duda del usuario.

El sitio proporciona dos enlaces de interés lingüístico: las web de la RAE y la ACuL, como recomendación explícita para la consulta de las respectivas páginas del idioma.

Finalmente, se informa a los usuarios del servicio que las consultas serán respondidas por un equipo de investigadoras, todas mujeres, del departamento de Lingüística del ILL. Estas investigadoras eran: Ailyn Figueroa, Alianet Díaz, Kelly Linares, Claudia Torras, Aurora M. Camacho, Yurelkys Palacio, Claudia Sánchez y Elisa García. Por último, se informa que la columna del idioma que mantiene este equipo de lingüistas del ILL funciona de manera dinámica en colaboración con el sistema informático del periódico JR, con su principal desarrollador, el programador Yurisander Guevara.

Este servicio funciona en el ILL según un mecanismo activo que incluye la recepción de las consultas, la distribución entre el equipo de resolución en un primer nivel para resolver las dudas formuladas por los lectores y la revisión final por un par de filtros que aprueban o desaprueban las respuestas en un segundo nivel. En el plazo de una semana el mecanismo descrito debe funcionar y dar curso de vuelta al servidor del periódico JR para su inclusión en la página digital y en la página impresa. A pesar de que las respuestas se generan de manera individual o por parejas estas aparecen firmadas por el Departamento de Lingüística en pleno.

6.1. Ejemplo 1

Omayda Pérez preguntó:

¿El verbo 'volteretear' se acepta como infinitivo del sustantivo 'voltereta'? Si bien en lengua española contamos con múltiples ejemplos de nuevas voces creadas mediante la adición del sufijo -ear ('alardear' de 'alarde'/'amarillear' de 'amarillo'), procedimiento lingüístico conocido como derivación, la voz 'volteretear' no aparece registrada en los diccionarios generales de la lengua española consultados. Estos solo recogen la voz 'voltereta'²⁷.

²⁷ *Ibid.*

El sitio web de las dudas atesora más de 81 páginas de dudas y el sistema sigue mostrando dudas resueltas.

El equipo del ILL desarrolló, además, varias iniciativas que generaban espacios múltiples de socialización del saber lingüístico más allá del espacio mismo del servicio de dudas, de manera que trascendiera como de literatura especializada en el ámbito docente. Un libro en preparación da cuenta de una sistematización de las dudas más frecuentes según los niveles lingüísticos.

El personal encargado de ofrecer este servicio posee categoría científica de investigadoras agregadas, investigadoras auxiliares e investigadoras titulares con formación en lingüística y en algún caso, con especialización en lexicografía.

En el caso de esta sección pudimos acceder y rastrear la información en la página digital de JR del año 2016, aunque el sistema está estructurado sobre la búsqueda alfabética. Una gran base de datos almacena en páginas digitales las dudas según palabras claves, que es además como se le presenta la duda al equipo de investigación y se procesan. Una carta dirigida a la dirección del ILL por parte de la directora de JR comunicaba que «Este subsitio cuenta ya con una valiosa base de datos que tiene 15000 visitas mensuales como promedio, alrededor de 500 diarias, [...]»²⁸.

Se identifica al usuario por su nombre o seudónimo, según los datos introducidos en la consulta. La pregunta, duda, comentario o aclaración se anota a continuación y seguido se sitúa la respuesta. De esta manera se produce una interacción inédita en las consultas del idioma en Cuba en la prensa. Consultor y consultante intercambian saberes en una dinámica interesante, que generaría otras aproximaciones a las historias de vida o la posibilidad de sistematizar qué problemáticas del idioma suscitan consultas, qué grupos etarios, por sexo y nivel educacional buscan este servicio, y otras miradas.

6.2. Ejemplo 2

Caridad Peña preguntó:

Es común que algunas personas al pronunciar los verbos ‘evacuar’, ‘adecuar’ y ‘licuar’, hagan recaer la mayor fuerza enfática en la ‘u’. *Lo he escuchado incluso en los medios masivos de comunicación. Mi pregunta es*²⁹ ¿estos verbos se pronuncian y se escriben sin el acento en la ‘u’?

6.3. Ejemplo 3

Adolfo Fernández preguntó:

¿Cómo hacer referencia al plural de algunos números, tales como: dos, tres... fundamen-

²⁸ Carta de la dirección de JR para el equipo de ‘Dudas sobre el idioma español’.

²⁹ Cursiva de ACB.

talmente los que terminan en ‘s’ y en ‘z’? A veces escucho personas que utilizan el término ‘seises’ como plural de seis y así sucesivamente, de ahí el motivo de mi duda³⁰.

Las respuestas por lo general no son breves y se trata de responder un solo tema, a no ser que el usuario haya formulado más de una duda.

6.4. Ejemplo 4

Niurka preguntó:

Mi nombre es Niurka, y estoy interesada en saber si es correcto decir³¹: subir para arriba y bajar para abajo
Si bien es muy frecuente en el habla informal, relajada y coloquial el uso de frases como ‘subir para arriba’ o ‘bajar para abajo’, sugerimos que no se usen en la lengua formal y escrita. Estas frases son redundantes, sin embargo, no se consideran incorrectas si se emplean en la lengua hablada con fines expresivos, sobre todo enfáticos.

Algunas consultas generan respuestas largas y muy detalladas, con mucha información, ejemplos y fuentes consultadas. Pueden calificarse de altamente especializadas.

6.5. Ejemplo 5

Yadiana Castillo Sánchez preguntó:

Obtener conocimientos sobre nuevas reglas ortográficas³².

Esta consulta no se copia aquí precisamente por su extensión. En este caso, la consulta se resuelve proporcionando a la usuaria una lista de las novedades ortográficas derivadas del instrumento normativo vigente, la Ole.

De manera controlada se evita toda manifestación individual. La recurrencia a fuentes normativas, la citación de párrafos extensos y explicativos redactados por lo general desde una óptica objetiva, evita la intervención personal, la opinión o valoración. En todo caso, una vez que se aprueba la respuesta a la consulta, el mecanismo analítico ya se activó, de manera que el equipo llega a un consenso sobre las definiciones, las observaciones normativas y la ejemplificación, de tal manera que el resultado del intercambio previo a la exposición y socialización de la respuesta se ajuste y consiga resolver la duda.

El manejo de bibliografía especializada para la resolución de las consultas y su citación ordenada, sistemática es un rasgo que caracteriza el servicio de dudas del

³⁰ Cursiva de ACB.

³¹ Cursiva de ACB.

³² Cursiva de ACB.

ILL/JR. Se manejan fuentes como los diccionarios académicos, los de americanismos, los de cubanismos, con sus referencias completas así como ejemplificación tomada de los corpus del español (*Corpus de referencia del español*; *Crea*; *Corpus diacrónico del español*; *Corde*), de la literatura cubana o se crean ejemplos *ad hoc*.

La referencia sistemática al discurso académico normativo en ‘Dudas sobre el idioma’ se valora como máxima autoridad y se asocia así a lo correcto, lo permitido, lo recomendable, lo aconsejable; juicios todos que, como califica Arnoux, llevan a la más «contundente prescripción»³³. En un afán de actualización y de contención de las opiniones del equipo de investigación encargado de responder las consultas, la recurrencia a los instrumentos tradicionales se debería controlar y ajustar.

En este sentido, se advierte que solo dos sitios se facilitan como enlaces de interés en la página digital: el de la RAE y el de la ACuL. En el primer caso, esta sugerencia es coherente con el empleo de los instrumentos normativos de la entidad española por el servicio de consultas. En el segundo caso, tal como se pudo comprobar, la inclusión de la página de consultas de la ACuL no aporta información real.

Este proceso de localización, asimilación y procesamiento de fuentes intenta ser crítico con el fin de aportar una información verificada por el equipo y consensuada. Este sería uno de los aspectos más polémicos y que se enlaza con los planteamientos iniciales de esta comunicación, ante la falta de instrumentos lingüísticos generados en Cuba que describan la realidad idiomática, una norma y una política lingüística coherente, la consulta de diccionarios, gramáticas y ortografías concebidos desde centros de poder hegemónicos será siempre cuestionable.

Consideraciones finales

El corpus de consultas sobre el idioma responde a rasgos discursivos específicos, a objetivos no explicitados en el caso de ‘El español nuestro’ y mejor delimitados en el caso de ‘Dudas sobre el idioma español’ y a particulares dimensiones de la circulación de saberes.

En el panorama que presenta Cuba en materia de divulgación del conocimiento especializado, las columnas del idioma en la prensa responden a las necesidades de los públicos, se asientan en modelos tradicionales de producción y alternan con modos novedosos de interacción y favorecen un ambiente socializador de la ciencia del lenguaje, que puede estar más condicionado por una perspectiva ideológica más individualizante, como es el caso de «Granma», o marcado por una perspectiva institucional, experta, como es el caso de «Juventud Rebelde».

³³ Elvira Narvaja de Arnoux, *El dispositivo normativo en la Nueva gramática básica de la lengua española*, en *Política lingüística y enseñanza de lenguas*, Elvira Narvaja de Arnoux y Roberto Bein (eds.), Buenos Aires, Editorial Biblos, 2015, p. 248.

Bibliografía

- Academia Cubana de la Lengua <<http://www.acul.ohc.cu/>> (15-03-16).
- Corrales Zita, «Juventud Rebelde» <<http://www.juventudrebelde.cu/dudassobre-elidiomaespañol>> (15-03-16).
-
- _____, «Juventud Rebelde» <<http://www.juventudrebelde.cu/index.php/cultura/2013-09-30/preguntando-se-llega-a-roma>> (30-09-13).
- Cubaperiodistas* <<http://www.cubaperiodistas.cu/index.php/author/marialuisa/Cubaperiodistas.cu>> (10-06-16).
- Diccionario de la Real Academia Española* <<http://lema.rae.es/drae2001/srv/search?id=jfyp5qNorDXX2ZEJTij>> (10-06-16).
- Domínguez Marlen, *La voz de los otros*, La Habana, Fundación de la Academia Cubana de la Lengua/Centro de Estudios Martianos, 2010.
- García Moreno María Luisa, «Granma», 2016 <<http://www.granma.cu/el-español-nuestro?page=2>> (10-06-16).
- Glozman Mara, *Debatir, regular, estudiar: modos de intervención y posicionamientos glotopolíticos de la Academia Argentina de Letras (1931-1946)*, en *Política lingüística y enseñanza de lenguas*, Narvaja de Arnoux Elvira, Bein Roberto (eds.), Buenos Aires, Biblos, 2015, pp. 217-242.
- Gregori Torada Nuria, *Hacia una política lingüística democrática, perspectiva e internacionalista*, «Anuario L/L», n° 17 (1988), pp. 89-102.
-
- _____, *Proposición de una política lingüística nacional*, «Anuario L/L», n° 23 (1992), pp. 87-111.
- Motola Patricia, *Apuntes para la historia de la Academia Cubana de la Lengua*, 2014 <http://www.acul.ohc.cu/historia_acul.pdf> (20-03-17).
- Narvaja de Arnoux Elvira, Ámbitos para el español: recorridos desde una perspectiva glotopolítica, «Reverte», n° 6 (2008), pp. 1-28.
-
- _____, *El dispositivo normativo en la Nueva gramática básica de la lengua española*, en *Política lingüística y enseñanza de lenguas*, Narvaja de Arnoux Elvira, Bein Roberto (eds.), Buenos Aires, Editorial Biblos, 2015, pp. 243-268.
-
- _____, Del Valle José, *Las representaciones ideológicas del lenguaje: Discurso glotopolítico y panhispanismo*, en *Ideologías lingüísticas y el español en contexto histórico*, Narvaja de Arnoux Elvira, Del Valle José (eds.), Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2010, pp. 1-24.

La creazione discorsiva nelle recensioni digitali: scelte narrative e linguistiche di gastronomi spagnoli e italiani¹

Ignacio Arroyo Hernández*

Università Ca' Foscari Venezia

Simona Maria Cocco**

Università degli Studi di Cagliari

Le recensioni digitali rappresentano un genere discorsivo ibrido, tipico del Turismo 2.0. Il cliente/utente plasma in un ambiente virtuale e collaborativo la propria esperienza, adattandola a stili espressivi tendenzialmente prestabiliti e determinati dall'orizzonte di aspettative della comunità ricevente. L'analisi di un corpus di recensioni di ristoranti pubblicate su *TripAdvisor* da cibernauti spagnoli e italiani permette di caratterizzare il focus di interesse di ciascun gruppo linguistico. Per delineare il profilo del cliente/utente si realizza un'analisi quantitativa – che prende in considerazione il rapporto *types/tokens*, la densità lessicale, la distribuzione delle forme verbali e i campi semantici dei lemmi più ricorrenti per ciascuna categoria lessicale – e un'analisi qualitativa incentrata in particolare sul lessico utilizzato per descrivere l'esperienza vissuta.

1. Recensioni digitali e studi linguistici in area ispanica

Le recensioni dei consumatori pubblicate online hanno assunto un'importanza crescente in molti settori, soprattutto in quello turistico. Con lo sviluppo del Web 2.0,

* Ignacio Arroyo Hernández è Ricercatore di Lingua spagnola (L-Lin/07) presso l'Università Ca' Foscari, Venezia. Nelle sue ricerche, orientate dalla prospettiva metaoperazionale, si occupa prevalentemente dell'interfaccia tra grammatica e pragmatica, di aspetti contrastivi spagnolo-italiano e in generale di variazione inter e intra-linguistica.

** Simona Maria Cocco è Ricercatrice di Lingua spagnola (L-Lin/07) presso l'Università degli Studi di Cagliari. Nelle sue ricerche si occupa prevalentemente di lessico in relazione al contatto tra lingue e ai linguaggi specialistici, nonché di analisi traduttologica e autotraduzione. Dal punto di vista metodologico si avvale prevalentemente degli strumenti della Linguistica dei Corpora.

¹ Il presente articolo è il risultato del lavoro comune dei due autori. Si precisa che i paragrafi 1 e 3.1 sono stati scritti da Simona Maria Cocco, i paragrafi 2, 3.2 e 4 da Ignacio Arroyo Hernández.

infatti, il ruolo degli utenti è sempre più attivo dato che da semplici fruitori sono diventati produttori dei cosiddetti «user-generated contents»². Come sottolinea Ejarque, si ritengono più affidabili e imparziali, rispetto a fonti istituzionali, i giudizi espressi da altri consumatori, percepiti come propri pari: «if a tourist is recognized by his on-line peers as experienced and reliable, his opinions can have a significant influence on purchase decisions made by other tourist destinations travellers. Thus, these comments become valuable business assets, i.e. e-WOM valued by peers»³.

Nel settore turistico, la diffusione di tali contenuti è veicolata da piattaforme che permettono non solo di reperire informazioni aggiornate e organizzare il proprio viaggio, ma anche di interagire ed esprimere il proprio parere su destinazioni e strutture visitate. La più diffusa e nota di queste piattaforme è *TripAdvisor*.

Da un punto di vista discorsivo, le recensioni sono considerate un cyber-genere ibrido che presenta caratteristiche proprie di altri generi editoriali online e svolge diverse funzioni, tra le quali: una funzione prevalentemente informativa, come le pagine web o le guide virtuali; una funzione persuasiva con finalità commerciali, come gli annunci pubblicitari turistici e, infine, una funzione narrativa di condivisione esperienziale, come i blog⁴. Quest'ultimo aspetto è quello che maggiormente caratterizza e differenzia il Turismo 2.0, in quanto un ruolo centrale è svolto dall'esperienza e dalle emozioni del viaggiatore piuttosto che dal prodotto/servizio turistico in sé: «I prodotti turistici oggi non sono più i musei, i monumenti o le opere architettoniche e neppure le spiagge, gli stabilimenti balneari e gli impianti di risalita. I prodotti sono le emozioni e le esperienze che una destinazione è in grado di offrire, meglio se memorabili»⁵.

La conseguenza principale, dal punto di vista del discorso, è il passaggio nel marketing turistico dalla comunicazione istituzionale, caratterizzata da uno stile impersonale che garantisca l'oggettività, a una comunicazione basata sullo *storytelling*, ovvero: «una tecnica narrativa che consiste nell'utilizzare la struttura del rac-

² Francisco Amaral, Teresa Tiago e Flávio Tiago, *User-generated content: tourists' profiles on TripAdvisor*, «International Journal on Strategic Innovative Marketing», n° 1 (2014), pp. 137-147. Peter O'Connor, *User-Generated Content and Travel: a case study on TripAdvisor.com*, in *Information and Communication Technologies in Tourism*, Peter O'Connor, Wolfram Höpken, Ulrike Gretze (eds.), Wien, Springer, 2008, pp. 47-58.

³ Ivi, p. 140.

⁴ Maria Vittoria Calvi, *Los géneros discursivos en la lengua del turismo: una propuesta de clasificación*, «Ibérica», n° 19 (2010), pp. 9-31. Si vedano anche Maria Vittoria Calvi et al., *La lengua del turismo: géneros discursivos y terminología*, Maria Vittoria Calvi e Giovanna Mapelli (eds.), Bern, Peter Lang, 2011; Maria Soledad Aguilar Domingo et al., *Turismo ed enogastronomia tra Italia e Spagna. Linguaggi e territori da esplorare*, a cura di Gloria Bazzocchi, Pilar Capanaga, Sara Piccioni, Roma, Franco Angeli, 2011.

⁵ Josep Ejarque, *Social media marketing per il turismo*, Milano, Hoepli, 2015, p. 68.

conto per spiegare un concetto, un prodotto, un'esperienza. Di fatto, non è altro che un modo di comunicare persuasivo, che adotta un approccio personale e che si rivolge direttamente alle persone»⁶.

Lo *storytelling* adottato nel marketing dai professionisti ha trovato un ampio spazio di sviluppo anche sul piano della comunicazione non professionale.

Proprio sulla natura narrativa delle recensioni si interrogano Mariottini e Hernández Toribio, che per definire tipologia, struttura e funzioni pragmatiche analizzano un corpus di 500 recensioni pubblicate in spagnolo sul sito *TripAdvisor*⁷. Per quanto riguarda la struttura, le autrici identificano in tutte le recensioni, a prescindere dalla lunghezza, le seguenti sezioni: il riassunto (*resumen*), l'attestazione di presenza sulla scena (*atestiguación*), la valutazione (*evaluación*), la coda e la chiusura (*cierre*)⁸. Il *resumen* coincide con il titolo o l'apertura della recensione, solitamente con carattere valutativo, sia positivo sia negativo; la *atestiguación* colloca l'autore sulla scena, attraverso il riferimento a coordinate spazio temporali della struttura, con l'uso di pronomi personali e verbi come *estar*; la *evaluación* si esprime soprattutto attraverso l'aggettivazione; la coda riprende quanto detto fino a quel momento in una sola frase; il *cierre* è rappresentato solitamente da consigli per i futuri utenti e viene introdotto da marcatori conclusivi⁹. Si sottolinea, inoltre, che in questo tipo di recensioni il potere narrativo, definito come il diritto a narrare una storia, viene esercitato sia in forma esterna, riconducibile alla classificazione dei recensori da parte della piattaforma in base al numero di valutazioni pubblicate e al giudizio che gli altri utenti possono esprimere rispetto alla loro utilità¹⁰, sia in forma interna, in base alle scelte linguistiche che configurano l'identità narrativa. In particolare ci si sofferma sulle modalità scelte dal narratore, definito come *yo testigo*, per descrivere la propria esperienza, attraverso la selezione dei pronomi (essenzialmente *yo* e *nosotros*), l'abbondanza di aggettivi e sostantivi e la scarsa presenza di verbi, per lo più al passato, che determinano la sequenza temporale della narrazione. A conclusione dell'analisi, Mariottini e Hernández definiscono le recensioni su *TripAdvisor* come «narraciones híbridas, fronteras y estratégicas»¹¹.

In un saggio del 2016¹², le stesse autrici analizzano un corpus di 450 recensioni relative a strutture turistiche di diverso tipo situate a Madrid e Valencia, con l'obiettivo di:

⁶ Ivi, p. 73.

⁷ Laura Mariottini, María Isabel Hernández Toribio, *La narración de experiencias en TripAdvisor*, «RILCE», vol. 33, n°1 (2017), pp. 302-330.

⁸ Ivi, p. 309.

⁹ Ivi, p. 311.

¹⁰ Ivi, p. 308.

¹¹ Ivi, p. 325.

¹² María Isabel Hernández Toribio, Laura Mariottini, *TripAdvisor y actos de habla. Delimitaciones teóricas y propuestas metodológicas para el análisis de las estrategias de atenuación de*

caracterizar, desde una perspectiva pragmática, las opiniones de *TripAdvisor* (sobre viajes, restaurantes o actividades de entretenimiento) como actos de habla directivos y delimitar distintos tipos (sugerencias, recomendaciones, consejos o advertencias) con la finalidad de analizar las estrategias generales de atenuación¹³.

Dallo studio emerge una correlazione tra la categoria in cui le recensioni sono classificate all'interno della piattaforma, in una scala che va da eccellente a pessimo, e il tipo di *acto de habla directivo* che si realizza, ossia suggerimenti, consigli, raccomandazioni o avvertimenti:

Las opiniones clasificadas como más positivas en la escala, es decir, en las categorías de 'excelente' y 'muy bueno', suelen constituir consejos o recomendaciones con los que el opinante, que valora la experiencia como muy positiva, incita al lector (futuro viajero) para que se decante por la opción propuesta. Las opiniones categorizadas como 'muy bueno' se desplazan en ocasiones al terreno de la sugerencia, al igual que las que se recogen en el apartado 'normal', puesto que el opinante lo que parece pretender es que el lector solo pondere las ventajas en función de sus expectativas; y no tanto inducirlo a decantarse por la opción propuesta. Estas últimas pueden llegar a adquirir la fuerza ilocutiva del consejo disuasorio e incluso de la advertencia como sucede en las opiniones clasificadas en los apartados 'malo' y 'pésimo', en las que predominan las críticas y quejas por los aspectos negativos del objeto de la opinión¹⁴.

Infine, si dimostra che le strategie di attenuazione applicate riguardano principalmente l'immagine di chi scrive, con l'intento di non sembrare troppo esigente o critico senza una giustificazione valida. Da un punto di vista della cortesia hanno effetto sull'immagine di affiliazione del lettore, ossia il desiderio essere visti come parte di un gruppo del quale si condividono determinate caratteristiche¹⁵, ma anche su quella dei gestori delle strutture recensite. Per esempio, nel caso di una valutazione tendenzialmente positiva ma che sottolinei alcune carenze, si ricorre a strategie di attenuazione perché non si vogliono danneggiare i fornitori del servizio, mentre in caso di valutazione negativa, si rinuncia alle strategie di attenuazione e si può arrivare a essere apertamente scortesi¹⁶.

In un lavoro successivo, Mariottini e Hernández Toribio si concentrano sull'uso nelle recensioni di atti espressivi, ossia elogi, ringraziamenti e scuse, con *mo-*
los actos directivos, «Pragmática Sociocultural. Revista Internacional sobre Lingüística del Español», vol. 4, n° 2 (2016), pp. 144-181.

¹³ Ivi, p. 153.

¹⁴ Ivi, p. 178.

¹⁵ Diana Bravo, *Actos asertivos y cortesía: imagen de rol en discursos de académicos*, in *Actos de habla y cortesía en español*, Diana Bravo, María Elena Placencia (eds.), München, Lincom Europa, 2002, pp. 141-174.

¹⁶ Hernández Toribio, Mariottini, *TripAdvisor y actos de habla*, p. 179.

dalità di appoggio ad atti di critica e disaccordo, con finalità di attenuazione¹⁷. In questo caso analizzano un corpus di 200 recensioni in spagnolo che includono non solo le opinioni dei clienti ma anche le risposte dei fornitori dei servizi valutati. I risultati mostrano un alto grado di ritualizzazione rispetto a quanto non avvenga in contesti quotidiani, per influenza della struttura stessa della piattaforma e della suddivisione delle recensioni in categorie che condizionano la scelta strategica delle forme di attenuazione impiegate¹⁸.

L'attenuazione linguistica è anche al centro dello studio in cui Mancera Rueda analizza un corpus di 300 recensioni di hotel e altrettante di ristoranti, pubblicate in spagnolo su *TripAdvisor* ma anche sulle piattaforme *Booking.com* e *Trivago*, nel caso degli hotel, e *El tenedor* e *Restaurantes.com* per i ristoranti¹⁹. Anche in questo caso sono state prese in considerazione non solo le recensioni, ma anche le eventuali risposte da parte dei fornitori di servizi, sebbene presenti in numero decisamente inferiore. L'analisi si concentra sugli atti assertivi. Si stabilisce una differenza tra meccanismi di attenuazione semantico-pragmatica e meccanismi di sola attenuazione pragmatica. I primi si realizzano sia tramite modificatori morfologici interni, come i suffissi diminutivi, sia tramite meccanismi di attenuazione esterni, come l'uso di *cuantificadores minimizadores*, per esempio «un poco lejos», o *cuantificadores aproximativos*, per esempio «algo caro», nonché l'uso di eufemismi. L'attenuazione pragmatica si realizza attraverso verbi in forma condizionale e particelle modali che permettono di esprimere la propria valutazione in forma di dubbio o probabilità, sottolineando il fatto che si esponga una propria opinione e non un giudizio generale. Nei testi analizzati da Mancera Rueda prevale l'attenuazione semantico-pragmatica con la quale si minimizza il contenuto proposizionale delle critiche. L'attenuazione pragmatica tramite atti assertivi risponde a propositi diversi, sia di auto protezione della propria immagine, sia di cortesia mitigatrice nei confronti delle strutture recensite e del loro personale.

Attenuazione e intensificazione sono anche al centro dello studio di Piccioni²⁰, incentrato sul ruolo svolto nelle recensioni dagli aggettivi. Questa categoria morfosintattica ha una forte carica valutativa e può svolgere una funzione espressiva, persuasiva o informativa. Nel saggio si analizzano gli aggettivi con carica semantica negativa impiegati in atti linguistici scortesi, come le lamentele, che

¹⁷ Ead., *Actos de habla y atenuación 2.0: TripAdvisor*, «Círculo de lingüística aplicada a la comunicación», n° 73 (2018), pp. 15-32.

¹⁸ Ivi, p. 30.

¹⁹ Ana Mancera Rueda, *La atenuación lingüística en las reseñas digitales de hoteles y restaurantes en español*, «Círculo de lingüística aplicada a la comunicación», n° 73 (2018), pp. 53-76.

²⁰ Sara Piccioni, *Cortesía y lenguas de especialidad entre lo local y lo global: el caso de las reseñas de hoteles en español e inglés*, «NORMAS. Revista de Estudios Lingüísticos Hispánicos», n° 4 (2014), pp. 93-116.

potenzialmente minacciano l'immagine (*Face Threatening Acts*, FTA). In questo tipo di atti linguistici l'uso di forme attenuanti indica la volontà di limitare l'impatto negativo, mentre l'uso di forme intensificanti dimostra la volontà da parte dell'autore di enfatizzare l'opinione negativa espressa. Inoltre, l'autrice si propone di verificare il ruolo dell'internazionalizzazione nell'evoluzione di questo genere testuale. A tale scopo il corpus analizzato è composto da tre sub-corpora: i primi due raccolgono recensioni scritte in spagnolo pubblicate rispettivamente su piattaforme spagnole e su piattaforme internazionali, mentre nel terzo si trovano recensioni scritte in inglese britannico, pubblicate su piattaforme internazionali. Il risultato dell'analisi mostra una differenza tra le recensioni in spagnolo pubblicate su piattaforme nazionali e quelle pubblicate su piattaforme internazionali:

las reseñas en español publicadas en plataformas nacionales presentan una tendencia más marcada al uso de la intensificación y, por lo tanto, un registro más cercano a lo coloquial; las reseñas en español publicadas en plataformas internacionales muestran una preferencia por formas atenuadas que se pueden poner en relación con estrategias de cortesía mitigadora, típicas de situaciones caracterizadas por una mayor distancia social/funcional entre los interlocutores; típicas, en otras palabras, de contextos formales²¹.

La preferenza per le forme attenuate accomuna le recensioni del sub-corpus in spagnolo pubblicate su piattaforme internazionali con quelle del sub-corpus in inglese. Tale analogia suggerisce, secondo Piccioni, la convergenza interlinguistica verso un modello globalizzato e condiviso.

Il presente intervento si inserisce nel filone di studi sulle recensioni fin qui brevemente descritto. L'obiettivo è verificare se siano presenti differenze significative nelle scelte linguistiche di utenti spagnoli e italiani in recensioni su ristoranti pubblicate su *TripAdvisor*, e se tali differenze possano essere considerate indicative di un diverso focus di interesse – legato a ragioni culturali e sociolinguistiche – oppure se a prevalere siano forme comuni, influenzate dalla natura internazionale delle recensioni. L'analisi prende in considerazione le categorie di sostantivi, aggettivi, avverbi, verbi e participi.

2. Corpus

Per l'elaborazione del corpus sono stati scelti 8 locali etichettati da *TripAdvisor* come ristoranti di «cucina locale», situati in Canada e in vari paesi europei, escludendo l'Italia e la Spagna per neutralizzare il fattore 'familiarità culturale'. Poiché per ogni struttura non sempre era disponibile lo stesso numero di recensioni nelle due lingue, si è scelto di livellarlo selezionando, in base all'ordine cronologico, un numero di

²¹ Ivi, p. 112.

opinioni pari al massimo di quelle presenti nella lingua che ne aveva meno. Così, per esempio, se per un locale erano presenti 15 recensioni in lingua italiana e 7 in lingua spagnola, sono state analizzate le prime 7 in ciascuna lingua. Per limitare la variabilità diatopica, nel caso delle recensioni scritte in spagnolo non sono state prese in considerazione quelle di autori non europei, dato desumibile dal profilo.

Complessivamente il corpus si compone di 124 recensioni, 62 per ogni lingua, distribuite come segue:

1. *Dar Naji*, Rabat (Marocco): 10 recensioni;
2. *Mathallen*, Tromsø (Norvegia): 7;
3. *Le Musée*, Lione (Francia): 9;
4. *Muu Steakhouse*, Porto (Portogallo): 9;
5. *My Lahore*, Manchester (Regno Unito): 6;
6. *Richmond Station*, Toronto (Canada): 4;
7. *Michel Serran*, Tolosa (Francia): 8;
8. *Zavičaj*, Belgrado (Serbia): 9.

I due sub-corpora oltre a raccogliere un numero uguale di recensioni si mostrano sufficientemente omogenei in termini di *tokens* totali: 3854 per il sub-corpus italiano, 4053 per quello spagnolo. I testi sono relativamente brevi, costituiti da una media di 65,37 *tokens* nel caso dello spagnolo e 62,16 *tokens* per l'italiano. Si tratta di una raccolta dalle dimensioni contenute, ma sufficiente per abbozzare la linea di analisi contrastiva che proponiamo in questo lavoro. Per il processamento dei dati sono stati adoperati i programmi *AntConc* e *WordSmith Tools*.

3. Analisi

Si presentano di seguito i risultati dell'analisi quantitativa e qualitativa. In 3.1 si esaminano i dati relativi a varietà e densità lessicale mentre in 3.2 ci si concentra sulle categorie lessicali e funzionali.

3.1 Varietà e densità lessicale

Un primo dato da tenere in considerazione nel confronto tra i due sub-corpora è la 'varietà lessicale', calcolata attraverso il rapporto tra *types* e *tokens* (TTR): per l'italiano i *types* sono 1304, i *tokens* 3854 per un TTR di 0,3383; per lo spagnolo i *types* sono 1179, i *tokens* 4054 per un TTR di 0,2908. La rilevanza informativa di un indice come il TTR è per sua natura limitata e il carattere relativamente elevato degli indici ottenuti deve essere rapportato alle dimensioni del corpus. Così Mapelli²² riscontra in tre corpora di guide di viaggio 2.0 valori inferiori (0,11419; 0,150253 e 0,153253) estratti da una quantità superiore di *tokens*.

²² Giovanna Mapelli, *Guías de viaje 2.0: léxico y metadiscurso*, «Ibérica», n° 31 (2016),

Sebbene Baker²³ segnali che per testi fino ai 5000 *tokens* la TTR sia di per sé una misura valida per indicare la ricchezza lessicale si è ritenuto importante calcolare, tramite il programma *WordSmith Tools*, anche il rapporto *types/tokens* standardizzato per sezioni di mille parole (STTR), che corregge l'effetto distorsivo riconducibile alla diversa lunghezza delle raccolte di testi. In questo caso i valori di STTR sono rispettivamente 46,93 per l'italiano e 41,50 per lo spagnolo.

In studi come il presente, con raccolte ridotte di testi brevi, di autori diversi e in due o più lingue, sarebbe necessario poter stabilire se eventuali differenze siano imputabili semplicemente alla selezione casuale del campione, agli stili individuali, alle caratteristiche socioculturali e socioeconomiche dei singoli autori o alle differenze a livello del sistema linguistico. Oppure, ancora, ricorrendo a un concetto unificante, tali differenze siano imputabili alle diverse tradizioni discorsive. La piattaforma *TripAdvisor* fornisce informazioni limitate che non consentono di stabilire un profilo dettagliato degli utenti, ma è possibile fare alcune supposizioni sugli autori a partire dal contenuto delle recensioni stesse. Per citare solo un esempio, l'elevata frequenza d'uso dell'aggettivo '*caro*' in relazione alle tariffe dei ristoranti nel sub-corpus spagnolo non trova, come si vedrà nell'analisi, corrispondenza nel sub-corpus italiano. Si potrebbe pertanto ipotizzare che l'utente italiano che pubblica recensioni su *TripAdvisor* non presti molta attenzione ai prezzi, presumibilmente grazie a una posizione economica migliore che solitamente corrisponde a uno status culturale più elevato.

Elementi interessanti emergono anche dal calcolo della densità lessicale che si ottiene limitando l'analisi della varietà ai *tokens* di categorie lessicali (aggettivo, avverbio, sostantivo, verbo+ participio).

Nel caso dello spagnolo i *tokens* appartenenti a tali categorie sono 2398 sul totale di 3854, con una densità lessicale del 59,15% mentre nel caso dell'italiano i *tokens* appartenenti alle categorie lessicali sono 2408 sul totale di 3854, con una densità lessicale del 62,48%. Tali risultati sono in linea con quanto emerso rispetto alla varietà lessicale: alla maggior varietà mostrata dai recensori italiani corrisponde anche una maggiore densità.

Di seguito si esaminano nel dettaglio le categorie lessicali e funzionali del corpus.

3.2. Categorie lessicali e funzionali

I dati relativi alle categorie lessicali per lo spagnolo sono i seguenti: sostantivo 978 *tokens* (24,12%); aggettivo 519 *tokens* (12,80%); verbo+participio *tokens* 602 (14,85%); avverbio 299 *tokens* (7,38%). Quelli relativi all'italiano sono i seguenti:

pp. 149-174.

²³ Mona Baker, *Using Corpora in Discourse Analysis*, London, Continuum, 2006, p. 52.

sostantivo 1046 *tokens* (27,14%); aggettivo 570 *tokens* (14,79%); verbo+ participio *tokens* 495 (12,84%); avverbio 297 *tokens* (7,71%).

È evidente che si tratta di valori se non speculari relativamente paralleli. Le differenze potrebbero essere dovute alla selezione casuale del campione. In entrambe le lingue emerge l'uso di sostantivi che introducono nel discorso i referenti materiali oggetto di valutazione da parte degli utenti. L'elevato numero di occorrenze verbali e di un'ampia gamma di lessemi verbali è il riflesso della concezione della recensione come narrazione di un'esperienza articolata in sequenze di atti. Infine, aggettivi e avverbi concorrono, insieme ad altri elementi, alla gradazione dei giudizi e alle attribuzioni proprie del genere discorsivo.

Se si focalizza l'analisi sui sostantivi, si ottengono per lo spagnolo 948 *tokens* che corrispondono, una volta lemmatizzato il corpus, a 418 lemmi diversi con un rapporto lemma/*types* di 44,09. Per l'italiano a partire da 1046 *tokens* si ottengono 458 lemmi diversi, con un rapporto lemma/*types* di 43,79. La varietà di lemmi per il totale di *tokens* dei sostantivi risulta per i due gruppi praticamente identica. Il passo successivo è stata l'analisi in parallelo dei lemmi più produttivi nei due sub-corpora. Si riportano di seguito i 25 lemmi in ordine di maggiore frequenza:

SUB-CORPUS SPAGNOLO

1. 'comida' (54)
2. 'restaurante' (35)
3. 'servicio' (30)
4. 'precio' (28)
5. 'plato' (22)
6. 'calidad' (19)
7. 'vino' (18)
8. 'mesa' (16)
9. 'carne' (15)
10. 'local' (14)
11. 'carta' (13)
12. 'menú' (11)
13. 'sitio' (11)
14. 'lugar' (10)
15. 'cocina' (9)
16. 'día' (9)
17. 'postre' (9)
18. 'ambiente' (8)
19. 'atención' (8)
20. 'cena' (8)
21. 'decoración' (8)
22. 'sabor' (8)
23. 'bacalao' (7)
24. 'ciudad' (7)
25. 'experiencia' (7)

SUB-CORPUS ITALIANO

1. 'piatto' (35)
2. 'ristorante' (28)
3. 'locale' (27)
4. 'menù' (26)
5. 'prezzo' (26)
6. 'cucina' (25)
7. 'servizio' (23)
8. 'cena' (22)
9. 'qualità' (21)
10. 'cibo' (19)
11. 'carne' (16)
12. 'vino' (16)
13. 'posto' (14)
14. 'esperienza' (11)
15. 'personale' (11)
16. 'tavolo' (11)
17. 'dolce' (10)
18. 'birra' (8)
19. 'contorno' (7)
20. 'portata' (7)
21. 'recensione' (7)
22. 'scelta' (7)
23. 'cosa' (7)
24. 'antipasto' (6)
25. 'atmosfera' (6)

I 25 sostantivi più utilizzati dai recensori in entrambe le lingue coprono lo spettro completo del campo o schema mentale ('visita al ristorante'), e denotano aspetti generali e spaziali del locale come '*restauranté*', 'ristorante'; '*sitio*', '*lugar*', 'posto', 'locale', '*mesa*', 'tavolo', '*decoración*', e delle sue caratteristiche riconducibili a un'esperienza gastronomica, come '*atención*', '*ambiente*', 'atmosfera', '*experiencia*', 'esperienza', '*servicio*', 'servizio', aspetti strutturali e materiali della routine gastronomica, come '*menú*', 'menù', '*plato*', 'piatto', '*cena*', 'cena', 'portata', 'contorno', '*postre*', 'dolce', 'antipasto', o prodotti alimentari '*comida*', 'cibo', '*vino*', 'vino', 'birra', '*carne*', 'carne'.

Sono presenti anche altri sostantivi che rimandano a criteri di valutazione ('*calidad*', 'qualità', 'scelta'). All'interno di una certa equivalenza nelle liste di entrambe le lingue si può segnalare la maggior presenza nel sub-corpus italiano di elementi relativi alla composizione della cena o del cibo: 'contorno', 'portata' o 'antipasto' non hanno equivalenti nel sub-corpus spagnolo.

Il confronto tra i due sub-corpora risulta di maggior interesse quando ci si concentra sugli aggettivi. Il peso di questa categoria lessicale è leggermente superiore in italiano (14,79% del totale dei *tokens*) rispetto allo spagnolo (12,80%), ma questa esigua differenza si amplia sensibilmente quando si osserva il numero di *types* e lemmi rappresentati. In spagnolo, la relazione *tokens/types/lemmi* è la seguente: 519/243/180; in italiano, la relazione è 570/302/216. Se la proporzione in italiano fosse speculare a quella spagnola, sarebbe dovuta essere 570/266/197. Gli utenti italiani, pertanto, impiegano una gamma più ampia di aggettivi diversi e li utilizzano in una maniera più varia. In genere una diffusa aggettivazione è legata a strategie semantiche e pragmatiche di intensificazione, ma per stabilire tale vincolo è necessario differenziare tra i vari tipi di aggettivi, e le loro diverse funzioni come, per esempio, quelle relazionali.

Per quanto le recensioni siano state selezionate rigorosamente in base a un criterio cronologico, dunque a prescindere dalla valutazione positiva o negativa espressa, emerge il carattere nettamente elogiativo degli aggettivi più frequenti in entrambi i sub-corpora. Così, se si limita l'osservazione ai primi 25 aggettivi, si trovano in spagnolo lemmi fortemente connotati positivamente come '*bueno*' (73 occorrenze), '*excelente*' (20), '*delicioso*' (6) o '*espectacular*' (6) e lemmi di connotazione positiva come '*rico*' (13), '*agradable*' (9), '*recomendable*' (9), '*amable*' (7), '*atento*' (7), '*especial*' (6), '*sabroso*' (6), '*original*' (5), '*simpático*' (5) o '*acogedor*' (4). Insieme a questi occorrono aggettivi non intrinsecamente positivi come '*tradicional*' (11) e '*típico*' (11), la cui elezione come veicolo d'elogio nei contesti in cui appaiono riflette l'archetipo del locale ideale per i clienti. Con 11 occorrenze, '*caro*' è l'unico lemma negativo tra i primi 25. Si tratta di un aggettivo che valuta la relazione tra qualità e prezzo, per cui fornisce informazioni sulla disponibilità economica del recensore più che sulla qualità del prodotto recensito in sé.

Si deve scendere alla posizione 33 con *'malo'* (4 occorrenze) e 41 con *'decepcionante'* (3) per trovare altri elementi di senso negativo.

Nell'analisi della controparte italiana, si osserva come il tono elogiativo sia ancora più marcato. Così si trova una serie di aggettivi fortemente connotati positivamente come *'buono'* (47), *'ottimo'* (43), *'bello'* (18), *'eccellente'* (9), *'unico'* (8), *'eccezionale'* (7), *'perfetto'* (7) o *'splendido'* (5). Oltre a questi, sono presenti altri lemmi positivi come *'gentile'* (14), *'grande'* (9), *'accogliente'* (5), *'speciale'* (5), *'positivo'* (5) o *'simpatico'* (5).

Le preferenze dei recensori sono indicate da lemmi quali *'tipico'* (28), *'tradizionale'* (7) o *'casalingo'* (5).

I lemmi con una connotazione negativa sono pressoché assenti, non solo tra i primi 25 aggettivi, ma nell'intero sub-corpus dato che per incontrare il primo è necessario arrivare alla posizione 47 con *'pesante'* (3), e alla 104 con *'banale'* (1). In entrambi i sub-corpora un elemento come *'piccolo'* (6), *'pequeño'* (9), lungi dall'ave-re una proprietà negativa, viene utilizzato per descrizioni obbiettive del locale dal punto di vista fisico, ed emerge come lemma positivo in sequenze come «piccolo e ben arredato», in cui la congiunzione copulativa riunisce caratteristiche desiderabili per il recensore, o «Pequeño, acogedor, calidad notable y servicio excelente», in cui si inserisce in una serie positiva di attribuzioni. Lo sguardo nelle recensioni, alla luce dell'aggettivazione più ricorrente, appare benevolo, e si rivolge sia agli aspetti fisici delle strutture sia ad aspetti legati alla professionalità e al trattamento ricevuto dal personale. I recensori trovano confortante la conformità del prodotto a un'idea pre-stabilita di ciò che è tradizionale e tipico e l'allusione alla modernità tramite aggettivi si limita a tre occorrenze nel sub-corpus italiano e nessuna in quello spagnolo.

Gli avverbi hanno un'incidenza minore rispetto agli aggettivi, e rappresentano il 7,38% dei *tokens* totali in spagnolo e il 7,71% in italiano, con 67 diversi avverbi in spagnolo e 71 in italiano, cifre dunque molto vicine. In testa alle rispettive liste di frequenza si trovano *'muy'* (95) e *'molto'* (56). Quest'ultimo è impiegato come modificatore di elementi aggettivali e avverbiali di carattere positivo, con l'unica eccezione del sintagma «molto rammaricata», con il quale un'utente italiana lamenta l'impossibilità di trovare un tavolo disponibile nel locale. Nel caso dello spagnolo, l'unica occasione in cui *'muy'* modifica un elemento di valore negativo è il sintagma «muy lento», in riferimento al servizio di un ristorante. Occorrono nel sub-corpus italiano *'veramente'*, quarto avverbio più frequente, con 13 occorrenze, e *'davvero'*, l'ottavo più utilizzato con 9 casi. Si tratta, negli usi presenti nel corpus, di elementi che conferiscono un'intensificazione asseverativa simile al grado superlativo²⁴, e per tanto assimilabili a *'molto'*. La notevole differenza nel numero di occorrenze tra l'elemento prevalente di intensificazione *'muy'* (95) e

²⁴ Luca Serianni, *Italiani*, Milano, Garzanti, 1997, pp. 153-154.

‘molto’ (56) può essere spiegata in termini di contrasto interlinguistico. La lettura degli indici di frequenza è un punto di partenza necessario nell’esplorazione dei meccanismi discorsivi come l’intensificazione ma, ovviamente, insufficiente in sé, posto che, d’altra parte la realtà materiale di tali meccanismi è plurale.

Se si esaminano in entrambi i sub-corpora gli avverbi in *-mente*, dato l’interesse che solitamente ricevono in lavori come questo²⁵, si osserva una forte presenza in italiano (45), e una presenza minore in spagnolo.

L’italiano ‘veramente’ (13), che guida la lista di frequenza, occorre 11 volte come modificatore di sintagma verbale come in «tutti veramente cortesi gentili e competenti» e 2 volte come modificatore extra proposizionale, come in «complimenti al signore che ci a [sic] servito veramente di una gentilezza estrema», e dà conto del forte interesse dell’autore della recensione a conferire un valore oggettivo alla propria valutazione elogiativa. Il secondo avverbio più frequente è ‘assolutamente’, intensificatore assoluto per eccellenza²⁶, che serve per enfatizzare che quanto affermato deve essere applicato senza riserve: «assolutamente da provare!», «assolutamente da assaggiare sono le lumache», e che trasforma i contesti in cui è inserito in veri e propri atti commissivi.

Nel sub-corpus spagnolo nessun avverbio in *-mente* supera le due occorrenze. È invece possibile constatare la presenza di elementi situati alla periferia proposizionale che funzionano come modalizzatori dell’enunciazione (*‘sinceramente’*, *‘francamente’*), attributi proposizionali (*‘desgraciadamente’*, *‘realmente’*) o avverbi evidenziali (*‘personalmente’*). L’autore di recensioni deve, del resto, coniugare la duplice esigenza di trasmettere, nei casi analizzati, il proprio entusiasmo e, allo stesso tempo, assicurarsi che il destinatario esterno legga la propria valutazione come testimonianza relativamente oggettiva e degna di fiducia.

Per quanto riguarda i verbi, il sub-corpus spagnolo presenta una percentuale superiore rispetto a quello italiano: 544 occorrenze (13,42% del totale) contro le 405 occorrenze italiane (10,51% del totale). Quando ai verbi si aggiunge l’analisi dei participi²⁷ – per offrire un indice più completo della verbalizzazione dei testi – la differenza si riduce. In questo modo si ottengono per lo spagnolo 602 occorrenze (14,85%) contro le 495 italiane (12,84%).

Come detto, la recensione è un genere discorsivo ibrido, che coniuga passaggi descrittivi, nei quali l’attenzione si concentra sui referenti del mondo extralingui-

²⁵ Mapelli, *Guías de viaje* 2.0, p. 163.

²⁶ Franz Rainer, *Intensivierung im Italienischen*, Salzburg, Institut für Romanistik der Universität Salzburg, 1983.

²⁷ Si è optato per spostare gli aggettivi di origine participiale dalla categoria ‘aggettivo’ a quella ‘participio’ quando il carattere verbale risultasse predominante. Così, nel caso dello spagnolo, il termine *‘apañado’* è stato incluso tra gli aggettivi, mentre *‘elaborado’* in «El menú es muy variado, muy bien elaborado» è stato conteggiato come participio.

stico, con passaggi narrativi, nei quali l'utente narra la propria esperienza personale. Per quanto riguarda i verbi propriamente detti, emerge immediatamente un dato interessante: malgrado le disparità nel numero di occorrenze, il numero di lemmi impiegati nei due sub-corpora risulta pressoché identico con 131 lemmi nel sub-corpus spagnolo e 130 in quello italiano. Questo dato dimostra l'esistenza di una maggiore gamma di lessemi verbali disponibili per gli autori dei testi analizzati. Si ritiene che questo tipo di informazione possa essere messo in relazione, e a prescindere dalle differenze interlinguistiche, con lo status socioculturale di chi collabora con la piattaforma *TripAdvisor*. È importante segnalare, a ogni modo, che a parità di lemmi impiegati le recensioni spagnole offrono una maggiore varietà rispetto ai *types*: 291 contro i 244 in italiano. Combinando entrambi i dati, si può affermare che alla maggiore ricchezza lessematica del corpus italiano corrisponde una minore varietà morfologica, come si vedrà più avanti. Nell'impossibilità di analizzare in questa sede la lista completa di lessemi, ci si limiterà ai 25 verbi più frequenti nei due sub-corpora.

Come prevedibile, in entrambe le liste emergono verbi copulativi che fungono da supporto alla parte descrittiva della recensione: *'ser'* (120), *'estar'* (40), *'essere'* (84), *'stare'* (10). La sequenza dell'evento nel locale – *'mangiare'* (16), *'comer'* (12), *'cenare'* (5), *'cenar'* (7) – si presenta sin dai momenti iniziali – *'aspettare'* (5), *'esperar'* (8), *'prenotare'* (7), *'reservar'* (6), *'ordinare'* (5), *'pedir'* (7) –, e nel suo sviluppo, *'provare'* (10), *'probar'* (17), *'prendere'* (9).

Risulta significativa la presenza di *'tornare'* (7), *'ritornare'* (4), *'volver'* (8), termini con i quali si costruiscono atti commissivi di appoggio all'atto principale, che è raccomandare un servizio. La volontà, forse solo virtuale, di ritornare una volta conclusa l'esperienza, è forse il modo migliore che il recensore ha di avallare il proprio giudizio e convincere l'internauta che legge la recensione del valore della struttura in esame.

La soddisfazione può esprimersi attraverso verbi come *'gustar'* (6) o *'meritare'* (5) utilizzato sia con il proprio complemento come in «il locale merita di essere visitato» sia senza di esso «Merita!».

Dal totale di occorrenze verbali per lo spagnolo e l'italiano, si selezionano quelle che corrispondono a forme personali, rispettivamente 415 e 300. I tempi verbali prevalenti, come era prevedibile, sono quelli che rimandano alle due dimensioni discorsive della recensione: da un lato il presente per la descrizione della struttura in esame, presentato come possibilità vigente nel qui e ora del lettore, dall'altro lato il passato per l'esperienza vissuta e ora ritrasmessa.

Il presente indicativo costituisce il 51,32% di tutte le forme verbali nel sub-corpus spagnolo (213), mentre in italiano rappresenta il 53% (159). Se si prende in considerazione il presente del congiuntivo, i risultati nei due sub-corpora si avvicinano ancor di più con un 55,18% in spagnolo e 54,66% in italiano.

L'insieme delle forme del passato rappresenta in spagnolo il 41,69% del totale delle occorrenze di forme personali del verbo, contro il 39% in italiano. Per quanto sia da tenere in considerazione la variazione interlinguistica, la simmetria tra i dati e la struttura temporale – in senso grammaticale e in senso esperienziale – delle recensioni nei due sub-corpora è francamente notevole.

Se si prende in considerazione la deissi personale nelle forme verbali, emerge una marcata simmetria. Le forme appartenenti alla terza persona rappresentano in entrambi i sub-corpora quelle più presenti. Ciononostante, mentre in spagnolo raggiungono il 71,57% delle occorrenze (297 su 415), in italiano si fermano al 62%. La differenza non è giustificata da un diverso uso delle forme della seconda persona – dato che risultano numericamente molto scarse e sono inoltre più frequenti in spagnolo (5,78%) che in italiano (4,33%) – ma da un pronunciato uso delle forme di prima persona in italiano (33,67%), rispetto a un uso decisamente più moderato in spagnolo (22,65%).

Se si incrociano i dati relativi ai tempi verbali e alle persone impiegate, emerge un modello relativamente prevedibile, alla luce di quanto abbiamo detto finora: l'uso della terza persona, orientata verso la descrizione oggettiva del campo dell'esperienza culinaria, risulta più frequente nei tempi verbali più legati al momento presente; parallelamente, l'uso della prima persona, orientato alla narrazione dell'esperienza soggettiva, è più frequente nei tempi verbali legati al momento in cui tale esperienza è inscritta, ossia al passato. Tutto ciò, logicamente, con uno spostamento del baricentro deittico verso la prima persona nel caso dell'italiano, in opposizione allo spagnolo. Così, il presente indicativo rappresenta nelle due lingue il terreno più fertile per la terza persona, con 127 occorrenze su un totale di 159 in italiano (79,78%) e 176 su 213 in spagnolo (82,63%). Il congiuntivo presente, d'altro canto, presenta il 100% di occorrenze della prima persona in italiano (5 su 5) e un 75% in spagnolo (12 su 16). Il *pretérito imperfecto indicativo* in spagnolo, vede alla terza persona 45 forme su un totale di 52 (86,54%), mentre il corrispondente imperfetto indicativo in italiano oscilla tra la terza persona (13 occorrenze, 56,52%) e la prima (10, 43,48%) per un totale di 23 occorrenze. In spagnolo tra i tempi verbali orientati al passato il più frequente è quello *indefinido* il quale presenta totale parità tra le forme della prima (56) e della terza persona (56), in cui si ripartiscono equamente le 112 occorrenze totali. In italiano, il tempo preferito per far avanzare la narrazione al passato è, invece, il passato prossimo, nel quale 53 occorrenze su 87 (60,92%) corrispondono alla prima persona.

L'analisi delle categorie lessicali si chiude con il participio che risulta esser più frequente in italiano (90 *tokens*), che in spagnolo (58). Contrariamente a quanto succede nel caso dei verbi, il numero di lemmi risulta, in termini relativi, più elevato in spagnolo (39) che in italiano (53), il che indicherebbe una maggiore varietà lessicale. Tra i 10 lemmi più frequenti, entrambe le lingue presentano un elemento in

comune, il verbo realizzativo esplicito ‘consigliare’ (10 occorrenze) e ‘recomendar’ (4), che allude allo stato desiderabile di una struttura o prodotto, mentre differiscono sostanzialmente negli altri: in italiano ‘curare’, ‘arredare’, ‘friggere’, ‘frequentare’, ‘vedere’, ‘cucinare’, ‘fare’, ‘gestire’, ‘mangiare’; in spagnolo ‘elaborar’, ‘reservar’, ‘acompañar’, ‘atender’, ‘cerrar’, ‘decir’, ‘defraudar’, ‘frecuentar’, ‘hacer’, ‘situar’.

Per ragioni di spazio non si prenderanno in considerazione nella presente sede le categorie che configurano l’architettura sintattica e discorsiva dei testi presi in esame. L’analisi in termini di *types* e *tokens* che è stata presentata per le categorie lessicali potrebbe essere estesa a tali categorie come punto di partenza per ulteriori osservazioni. Così, se si prendessero in considerazione le congiunzioni, solo per fare un esempio, si potrebbe segnalare che l’italiano si serve di un numero inferiore di *tokens* (271) rispetto allo spagnolo (322), ma presenta una varietà relativa molto superiore, in quanto gli italiani utilizzano 14 congiunzioni diverse rispetto alle 11 impiegate dagli utenti spagnoli.

4. Conclusioni

I dati del corpus analizzato indicano come i recensori, sia italiani sia spagnoli, perseguano, attraverso diverse strategie linguistiche, due obiettivi che a prima vista possono sembrare contraddittori: da una parte presentare il proprio testo come la narrazione di un’esperienza personale, ricorrendo a elementi di intensificazione – aggettivale, avverbiale, verbale – che ne mettono in luce il carattere autentico, vissuto; dall’altra, desiderano conferire un carattere oggettivo alle proprie osservazioni, in modo da attribuire maggiore legittimità al macro-atto linguistico della recensione, e cioè consigliare (o sconsigliare) un prodotto esperienziale.

In conclusione, i risultati emersi dall’analisi dei sub-corpora nelle due lingue sono molto simili, per quasi tutti gli elementi analizzati, e non paiono suggerire differenze significative nelle esperienze e negli sguardi tra recensori italiani e spagnoli, se non quelle relative alla deissi personale dei verbi: gli italiani, con un maggiore uso della prima persona, paiono infatti dare priorità alla narrazione del vissuto individuale rispetto alla trasmissione oggettiva di informazioni, privilegiata dagli spagnoli.

Bibliografia

Aguilar Domingo Maria Soledad et al., *Turismo ed enogastronomia tra Italia e Spagna. Linguaggi e territori da esplorare*, a cura di Bazzocchi Gloria, Capanaga Pilar, Piccioni Sara, Roma, Franco Angeli, 2011.

- Amaral Francisco, Tiago Teresa, Tiago Flávio, *User-generated content: tourists' profiles on TripAdvisor*, «International Journal on Strategic Innovative Marketing», n° 1 (2014), pp. 137-147.
- Baker Mona, *Using Corpora in Discourse Analysis*, London, Continuum, 2006.
- Bravo Diana, *Actos asertivos y cortesía: imagen de rol en discursos de académicos*, in *Actos de habla y cortesía en español*, Bravo Diana, Placencia María Elena (eds.), München, Lincom Europa, 2002, pp. 141-174.
- Calvi Maria Vittoria, *Los géneros discursivos en la lengua del turismo: una propuesta de clasificación*, «Ibérica», n° 19 (2010), pp. 9-31.
- _____ et al., *La lengua del turismo: géneros discursivos y terminología*, Calvi Maria Vittoria, Mapelli Giovanna (eds.), Bern, Peter Lang, 2011.
- Ejarque Josep, *Social media marketing per il turismo*, Milano, Hoepli, 2015.
- Hernández Toribio María Isabel, Mariottini Laura, *TripAdvisor y actos de habla. Delimitaciones teóricas y propuestas metodológicas para el análisis de las estrategias de atenuación de los actos directivos*, «Pragmática Sociocultural. Revista Internacional sobre Lingüística del Español», vol. 4, n° 2 (2016), pp. 144-181.
- _____, *Actos de habla y atenuación 2.0: TripAdvisor*, «Círculo de lingüística aplicada a la comunicación», n° 73 (2018), pp. 15-32.
- Mancera Rueda Ana, *La atenuación lingüística en las reseñas digitales de hoteles y restaurantes en español*, «Círculo de lingüística aplicada a la comunicación», n° 73 (2018), pp. 53-76.
- Mapelli Giovanna, *Guías de viaje 2.0: léxico y metadiscurso*, «Ibérica», n° 31 (2016), pp. 149-174.
- Mariottini Laura, Hernández Toribio María Isabel, *La narración de experiencias en TripAdvisor*, «RILCE», vol. 33, n°1 (2017), pp. 302-330.
- O'Connor Peter, *User-Generated Content and Travel: a case study on Tripadvisor.com*, in *Information and Communication Technologies in Tourism*, O'Connor Peter, Höpken Wolfram, Gretze Ulrike (eds.), Wien, Springer, 2008, pp. 47-58.
- Piccioni Sara, *Cortesía y lenguas de especialidad entre lo local y lo global: el caso de las reseñas de hoteles en español e inglés*, «NORMAS. Revista de Estudios Lingüísticos Hispánicos», n° 4 (2014), pp. 93-116.
- Rainer Franz, *Intensivierung im Italienischen*, Salzburg, Institut für Romanistik der Universität Salzburg, 1983.
- Serianni Luca, *Italiani*, Milano, Garzanti, 1997.

Finito di stampare nel mese di maggio 2019
da IF Press per conto di UNICApres

Miscelánea

Studi traduttologici, linguistici e letterari su America Latina e Caraibi

a cura di

Maria Cristina Secci

Questo libro, articolato in tre sezioni, combina contributi circa lingua, traduzione e letteratura in America Latina e Caraibi. La prima parte – *Letteratura e traduzione* – è costruita attorno alla generazione di autori nati dopo il 1960 e al rapporto tra letteratura e traduzione con esempi specifici che rimandano al genere per ragazzi e al *microcuento*. Chiude la sezione un saggio sul processo di revisione, così determinante per la resa di una traduzione letteraria. I saggi che compongono la seconda parte del libro – *Traduzione e cultura* – approfondiscono il tema della traduzione attraverso la cultura e la storia, e in un asse geografico che vincola Cuba e Italia. In chiusura, attraverso la recensione di recenti antologie di racconti cubani pubblicate in Italia, si riflette sulla gestazione delle opere nei workshop di traduzione e sulla loro funzione accademica. La terza e ultima sezione del libro – *Lingua e divulgazione* – si riferisce a due precisi ambiti di interesse linguistico: la stampa cubana, con considerazioni riguardanti la diffusione di informazioni specialistiche sulla lingua spagnola, e il genere discorsivo ibrido delle recensioni digitali attraverso l'analisi di un corpus di recensioni in spagnolo e italiano.

Maria Cristina Secci è professore associato presso il Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali dell'Università degli Studi di Cagliari. I suoi interessi concernono la traduzione e la sua didattica, la lingua spagnola e il genere della biografia. Nel 2017 le viene assegnato il Premio per la Miglior Traduzione dalla Associazione Italiana di Studi Iberoamericani (AISI) per *Il testimone* di Juan Villoro (gran vía, 2016). Tra i suoi lavori: *La realidad según yo la veo: la ley de Jorge Ibargüengoitia*, Rana-Universidad de Guanajuato (2013), *Con la imagen en el espejo*, Universidad Nacional Autónoma de México (2018).

euro 10,00



UNICApress/ricerca

