

Φ
Phi

Philologia

Romanistica

Cultura

Vol. I, n. 3, 2024

Número especial

Numéro spécial

Numero speciale

Špeciálne číslo

Phi. Philologia romanistica cultura

Katedra romanistiky a germanistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína filozofa v Nitre
Slovensko

Director / Directeur / Direttore / Riaditeľ:
Mirko Lampis

Consejo Editorial / Comité éditorial / Comitato Editoriale / Redakčná rada:
Zuzana Cíváňová, Mirta Ćurković, Paolo Di Vico, Fabiano Gritti, Mária Horníčková, Magda Kučerková, Paula Píšová, Natália Rusnáková, Monika Šavelová, Eva Stranovská, Martin Štúr

Comité Científico Internacional / Comité Scientifique International / Comitato Scientifico Internazionale / Medzinárodný vedecký výbor:
Antonio Barnés Vázquez (Universidad Complutense de Madrid), Jacob Blakesley (Università di Roma La Sapienza), María José Binetti (Universidad de Buenos Aires), Renáta Bojničanová (Univerzita Komenského v Bratislave), Amelia Gamoneda (Universidad de Salamanca), José García Martín (Universidad de Granada), Manuel González de Ávila (Universidad de Salamanca), Adriana Lasticova (Universidad Complutense de Madrid), Juan Agustín Mancebo Roca (Universidad de Castilla-La Mancha), Lucrecia Méndez de Penedo (Universidad Rafael Landívar), Leonardo Mora Lomeli (Universidad de Guadalajara), Arturo Morales Campos (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo), Mauricio Núñez Rodríguez (Centro de Estudios Martianos), Humberto Ortega Villaseñor (Universidad de Guadalajara), Rodrigo Pardo Fernández (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo), Patricia Peterle (Universidade Federal de Santa Catarina), Katarzyna Popek-Bernat (Uniwersytetu Warszawskiego), Zuzana Puchovská (Univerzita Komenského v Bratislave), Silvia Rybárová (Slovenská akadémia vied), Lýdia Rouanet (American International University), Rafael Ruiz Andrés (Universidad Complutense de Madrid), José Leopoldo Sánchez Torres (Universidad de Oviedo), Bohdan Ulašín (Univerzita Komenského v Bratislave), Edyta Waluch de la Torre (Universidad de Granada), Michelangelo Zaccarello (Università di Pisa), Ján Živčák (Slovenská akadémia vied).

Número especial / Numéro spécial / Numero speciale/ Špeciálne číslo

EN LA ESTELA DE LA ESCUELA ESLOVACA DE ESTUDIOS LITERARIOS Y TRADUCTOLÓGICOS. REFLEXIONES Y APLICACIONES (Magda Kučerková y Mirko Lampis, editores)

ÍNDICE / SOMMAIRE / INDICE / OBSAH

PRESENTACIÓN / PRESENTATION / PRESENTAZIONE / PREZENTÁCIA, p. 3

ARTÍCULOS, ARTICLES, ARTICOLI, ČLÁNKY

ACERCA DE LA TEORÍA DE LA LÍRICA DE FRANTIŠEK MIKO, *Dušan Teplan*, p. 8

ACERCA DEL CONCEPTO, LAS PECULIARIDADES Y LA INVESTIGACIÓN DEL ESPACIO LITERARIO CENTROEUROPEO, *Zuzana Vargová*, p. 16

I NUOVI PARADIGMI PER LA LETTERATURA MIGRANTE E POSTCOLONIALE ITALIANA: ARMANDO GNISCI INTERPRETE DI DIONÝZ ĎURIŠIN, *Fabiano Gritti*, p. 29

CONTEXTOS E INICIOS DE LA TEXTOLOGÍA ESLOVACA COMO DISCIPLINA CIENTÍFICA INDEPENDIENTE, *Martina Taneski, Petra Kaizerová, Silvia Lauková*, p. 35

EL MODELO DE COMUNICACIÓN DE POPOVIČ Y LAS TRADUCCIONES DE LA OBRA DE ARNOLD LOBEL *FROG AND TOAD TOGETHER* (1972) AL ESPAÑOL Y AL ESLOVACO, *Edita Hornáčková Klapicová, Eva Smetanová*, p. 47

IL MOTIVO DEL PAESAGGIO INCANTATO NELLA LETTERATURA SLOVACCA E ITALIANA. ALCUNI ESEMPI E CONTESTI TEORICO-LETTERARI, *Natália Rusnáková*, p. 61

Presentación

Este número especial de la revista *Phi*, titulado “En la estela de la escuela eslovaca de estudios literarios y traductológicos. Reflexiones y aplicaciones”, pretende acercar al lector algunas líneas del pensamiento sobre literatura y traducción en Eslovaquia, más o menos resonantes en el extranjero algunas de ellas, pero otras completamente desconocidas.

Los estudios que ahondan en la historiografía de concretas disciplinas científicas pueden calificarse de *terra incognita*, porque exploran la obra literaria y su texto en el estrecho y bastante específico contexto del desarrollo de la ciencia y la cultura eslovacas; así lo ilustra en este número el estudio de Martina Taneski, Petra Kaizerová y Silvia Lauková. Las autoras trazan un mapa de los inicios científicos de los estudios textuales a finales de la primera mitad del siglo XX, con especial atención a la influencia del entorno científico checo, así como a los impulsos críticos debidos al eminente romanista, literato y traductor eslovaco Jozef Felix.

Zuzana Vargová presenta el potencial metodológico de los enfoques interculturales e imagológicos de la comparatística literaria y de los estudios de área sobre el espacio literario centroeuropeo, subrayando acertadamente la importancia de la conocida categoría d'urišiniiana de *interliteraridad*. Fabiano Gritti, por su parte, señala cómo las teorías de Dionýz Ďurišin han servido de inspiración para el entorno comparatista italiano y especialmente para la obra de Armando Gnisci y su conceptualización de las relaciones interliterarias en el área del Mediterráneo.

Nuestra selección incluye también dos estudios que arrojan luz sobre los conceptos clave y los métodos literario-teóricos y traductológicos de las figuras fundadoras de la Escuela de Nitra. En el estudio de Dušan Teplan, se presenta al lector la teoría de la lírica de František Miko, tal como este la desarrolló en los años setenta y ochenta a partir de sus anteriores reflexiones sobre la estructura expresiva del texto, así como su original concepción de la interpretación de la obra lírica, cuyo eje central es la noción del *ser receptivo de la lírica*. El estudio de Edita Hornáčková Klapicová caracteriza la terminología básica de la teoría comunicativa de la traducción de Anton Popovič, que luego aplica al análisis de la traducción al español y al eslovaco de la obra del autor estadounidense Arnold Lobel. El análisis comparativo del motivo del paisaje maldito en las literaturas eslovaca e italiana realizado por Natalia Rusnáková, finalmente, representa un ejemplo de continuidad práctica con la tradición literario-histórica y literario-estética eslovaca.

Este número temático se enmarca en el proyecto de investigación APVV-23-0586 “Reflexión crítica sobre la investigación literaria y traductológica eslovaca en el contexto de la tradición europea occidental y la forma contemporánea de los estudios humanísticos”.

Magda Kučerková y Mirko Lampis

Présentation

Le numéro spécial de la revue *Phi*, intitulé Sur les traces de l'école slovaque de littérature et de traduction (Réflexions et applications), vise à rapprocher certaines lignes de pensée sur la littérature et la traduction en Slovaquie, plus ou moins résonnantes à l'étranger, mais aussi complètement inconnues.

Les sujets qui plongent dans l'historiographie des disciplines individuelles peuvent être qualifiés de *terra incognita*, car ils examinent l'œuvre littéraire et son texte dans le contexte étroit et très spécifique du développement de la science et de la culture slovaques - l'étude des co-auteurs Martina Taneski, Petra Kaizerova et Silvia Laukova l'illustre très bien. Elles retracent les débuts de la formation scientifique des études textuelles à la fin de la première moitié du XX^e siècle, en accordant une attention particulière à l'influence du milieu scientifique tchèque, ainsi qu'aux impulsions critiques de l'éminent romancier, spécialiste de la littérature et traducteur Jozef Felix.

De son côté, Zuzana Vargová présente le potentiel méthodologique des approches interculturelles et imagologiques du comparatisme littéraire et des études régionales dans son étude sur l'espace littéraire d'Europe centrale, dans laquelle elle souligne l'importance de la célèbre catégorie de l'interlittérarité, conçue par Dionýz Ďurišin. Fabiano Gritti s'appuie sur la même catégorie pour souligner l'inspiration qui a eu la théorie de Dionýz Ďurišin pour le milieu comparatiste italien, en particulier pour le travail d'Armando Gnisci et sa conceptualisation des relations interlittéraires méditerranéennes.

Nous avons également inclus deux études qui mettent en lumière les concepts et méthodes clés de la théorie littéraire et de la traduction des figures fondatrices de l'école de Nitra. Ainsi, dans l'étude de Dušan Teplan, le lecteur est introduit à la théorie de la poésie lyrique de František Miko, développée dans les années 1970 et 1980. Miko s'est appuyé sur ses propres réflexions sur la structure expressive du texte, ainsi que sur sa conception originale de l'interprétation de l'œuvre lyrique dans le contexte du terme de l'essence réceptive de ce genre littéraire. L'étude d'Edita Hornáčková Klapicová apporte la terminologie de base de la théorie communicative de la traduction d'Anton Popovič ; elle l'applique ensuite à l'analyse des traductions espagnole et slovaque de l'œuvre de l'auteur américain Arnold Lobel. L'analyse comparative de Natálie Rusnáková du motif du paysage maudit dans les littératures slovaque et italienne est à son tour un exemple de continuité pratique réelle avec la tradition littéraire-historique et littéraire-esthétique slovaque.

Ce numéro thématique spécial a été préparé dans le cadre du projet APVV-23-0586 «Réflexion critique sur la recherche littéraire et traductologique slovaque dans le contexte de la tradition de l'Europe occidentale et de la forme contemporaine des études en sciences humaines».

Magda Kučerková et Mirko Lampis

Presentazione

Questo numero speciale di *Phi*, intitolato “Sulle orme della scuola slovacca di studi letterari e traduttologici. Riflessioni e applicazioni”, cerca di avvicinare al lettore alcune linee del pensiero sulla letteratura e la traduzione in Slovacchia, più o meno risonanti all'estero alcune d'esse, ma altre del tutto sconosciute.

Gli studi che si addentrano nella storiografia di concrete discipline possono essere definiti *terra incognita*, perché esplorano l'opera letteraria e il suo testo nel contesto ristretto e abbastanza specifico dello sviluppo della scienza e della cultura slovacche; lo dimostra qui lo studio di Martina Taneski, Petra Kaizerová e Silvia Lauková. Le autrici tracciano una mappa degli inizi scientifici degli studi testuali alla fine della prima metà del XX secolo, con particolare attenzione all'influenza dell'ambiente scientifico ceco e agli impulsi critici dovuti all'importante romanista, studioso di letteratura e traduttore slovacco Jozef Felix.

Zuzana Vargová presenta il potenziale metodologico degli approcci interculturali e imagologici della comparatistica letteraria e degli studi d'area sullo spazio letterario centroeuropeo, sottolineando l'importanza della nota categoria d'uršiniiana di *interletterarietà*. Fabiano Gritti sottolinea, dal canto suo, come le teorie di Dionýz Ďurišin siano servite d'ispirazione per l'ambiente comparatistico italiano, in particolare per il lavoro di Armando Gnisci e la sua concettualizzazione delle relazioni interletterarie nell'area mediterranea.

La nostra selezione comprende anche due studi che fanno luce sui concetti chiave e sui metodi letterario-teorici e traduttivi delle figure fondatrici della Scuola di Nitra. Nello studio di Dušan Teplan, il lettore viene introdotto alla teoria della lirica di František Mika, sviluppata negli anni Settanta e Ottanta sulla base delle sue precedenti riflessioni sulla struttura espressiva del testo, nonché alla sua originale concezione dell'interpretazione dell'opera lirica, il cui concetto centrale è quello dell'*essere ricettivo della lirica*. Lo studio di Edita Hornáčková Klapicová caratterizza la terminologia di base della teoria comunicativa della traduzione di Anton Popovič e a continuazione la applica all'analisi della traduzione allo spagnolo e allo slovacco dell'opera dello scrittore americano Arnold Lobel. L'analisi comparata del motivo del paesaggio maledetto nelle letterature slovacca e italiana realizzata da Natálie Rusnáková è, infine, un esempio di continuità pratica con la tradizione storico-letteraria e letterario-estetica slovacca.

Questo numero tematico si iscrive nel progetto di ricerca APVV-23-0586 “Riflessione critica sulla ricerca letteraria e traduttologica slovacca nel contesto della tradizione europea occidentale e della forma contemporanea degli studi umanistici”.

Magda Kučerková e Mirko Lampis

Úvodom

Špeciálne číslo časopisu *Phi*, nazvané Po stopách slovenskej literárnej a translatologickej školy (Reflexie a aplikácie), sa usiluje priblížiť niektoré línie myslenia o literatúre a preklade na Slovensku, v zahraničí viac či menej rezonujúce, ale aj celkom neznáme.

Za *terra incognita* možno označiť témy načierajúce do historiografie jednotlivých disciplín, pretože skúmajú literárne dielo a jeho text v úzkych a celkom špecifických vývinových súvislostiach slovenskej vedy a kultúry – ilustruje to štúdia spoluautoriek Martiny Taneski, Petry Kaizerovej a Silvie Laukovej. Mapujú počiatky vedeckého formovania textológie na sklonku prvej polovice 20. storočia s osobitým zreteľom na vplyv českého vedeckého prostredia, ako aj kritické impulzy významného romanistu, literárneho vedca a prekladateľa Jozefa Felixu.

Metodologickú potencialitu interkultúrnych a imagologických prístupov literárnej komparatistiky aj areálových štúdií pri skúmaní stredoeurópskeho literárneho priestoru predstavuje Zuzana Vargová, pričom akcentuje význam známej Ďurišinovej kategórie *medziliterárnosti*. Na inšpiratívnosť teórie Dionýza Ďurišinu pre talianske komparatistické prostredie, zvlášť pre dielo Armanda Gnisciho a jeho konceptualizáciu medziliterárnych vzťahov Stredomoria, poukazuje v svojom texte Fabiano Gritti.

Do nášho výberu sme zaradili tiež dve štúdie, ktoré osvetľujú kľúčové literárnoteoretické a translatologické pojmy, resp. metódy zakladateľských osobností Nitrianskej školy. V štúdiu Dušana Teplana sa čitateľ oboznámi s teóriou lyriky Františka Mika, rozvinutou v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch minulého storočia na základe predchádzajúcich úvah o výrazovej štruktúre textu, a rovnako s jeho originálnym poňatím interpretácie lyrického diela v kontexte termínového spojenia *recepčné bytie lyriky*. Štúdia Edity Hornáčkovej Klapicovej charakterizuje základnú terminológiu komunikačnej teórie prekladu, ktorej autorom je Anton Popovič; následne ju uplatňuje pri analýze španielskeho a slovenského prekladu diela amerického autora Arnolda Lobela. Komparatívna analýza motívu zakliatej krajiny v slovenskej a talianskej literatúre autorky Natálie Rusnákovej je zas príkladom aktuálnej praktickej nadväznosti na slovakistickú literárnohistorickú a literárnoestetickú tradíciu.

Toto tematické číslo sme pripravili ako výstup z projektu APVV-23-0586 „Kritická reflexia slovenského literárnovedného a translatologického výskumu v kontexte západoeurópskej tradície a súčasnej podoby humanitných štúdií“.

Magda Kučerková a Mirko Lampis

ARTÍCULOS

ARTICLES

ARTICOLI

ČLÁNKY

ACERCA DE LA TEORÍA DE LA LÍRICA DE FRANTIŠEK MIKO*

Dušan Teplan

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

dteplan@ukf.sk

Resumen: En la segunda mitad del siglo XX, František Miko fue uno de los lingüistas y teóricos de la literatura más destacados de Eslovaquia. El objetivo de este estudio es explicar los aspectos clave y específicos de su teoría de la lírica. En particular, se hará hincapié en los fundamentos metodológicos de esta teoría, incluida la concepción expresiva del estilo, con la que Miko enriqueció el estudio del texto en sus marcos semiótico-comunicativos. Además, es importante explicar qué entendía Miko por el ser receptivo de la lírica y cómo esto se relacionaba con su comprensión de la obra literaria.

Palabras clave: František Miko. Lírica. Concepto expresivo de estilo. Ser receptivo de la lírica.

Abstract: In the second half of the 20th century, František Miko was one of the most important linguists and literary scholars in Slovakia. The aim of this study is to explain the key aspects and specifics of his theory of lyric poetry. The focus will be mainly on the methodological foundations of this theory, including the expressive concept of style, with which Miko enriched the research of the text in its semiotic-communicational framework. In addition, it is important to explain what Miko meant by the receptive being of lyric poetry and how it related to his understanding of the literary work.

Key words: František Miko. Lyricism. Expressive concept of style. Receptive being of lyricism.

DOI: 10.17846/phi.I.3.2024.0815

1. Introducción

František Miko (1920-2010) fue una figura destacada de la lingüística y la ciencia literaria eslovaca del siglo XX. Su labor académica y científica comenzó en la década de 1940 y se prolongó durante un total de seis décadas. Durante este largo periodo escribió un gran número de publicaciones y artículos científicos. Fue uno de los iniciadores y principales representantes de la llamada Escuela de Nitra, uno de los grupos científicos más importantes en el desarrollo de las humanidades en Eslovaquia¹.

* Este estudio ha contado con el apoyo de la Agencia Eslovaca de Investigación y Desarrollo en virtud del contrato nº APVV-23-0586 (this work was supported by the Slovak Research and Development Agency under the Contract no. APVV-23-0586). La traducción al español del texto original en eslovaco es de Adriana Lastičová.

¹ La Escuela de Nitra se formó en la Facultad de Educación de Nitra a finales de la década de 1960. Sus representantes eran principalmente teóricos de la literatura y lingüistas. Elaboraron una teoría de la comunicación literaria muy detallada y también se ocupaban de la teoría de la traducción o interpretación del texto artístico. Además de František Miko, entre los principales representantes de esta escuela se encontraban Anton Popovič, Ján Kopál, Pavol Plutko, Tibor Žilka y otros.

Miko se dedicó profesionalmente a diversas cuestiones lingüísticas y literarias. Su concepción del estilo es especialmente conocida, pero tampoco eludió el problema de la lírica. Se dedicó a ella durante mucho tiempo, de forma sistemática y con especial interés. Lo importante es que desarrolló sus reflexiones sobre la lírica en diálogo crítico con concepciones más antiguas. Esta fue la razón por la que, entre otras cosas, se concentró en problemas tan elementales como el significado de la lírica y su posición en el sistema de la comunicación literaria. Para demostrar que estos problemas podían replantearse, creó una teoría de la lírica que ha adquirido una posición especial en la historia de la ciencia literaria moderna en Eslovaquia.

El objetivo de este estudio es aclarar cómo se desarrolló la teoría de la lírica de Miko y cuáles eran sus premisas básicas. En particular, hay que tener en cuenta la dimensión metodológica del problema, ya que Miko tenía la ambición de cambiar la visión general de la lírica. Detrás de ello se esconde no sólo su insatisfacción con los planteamientos anteriores, sino también su interés por aclarar el tema en nuevos contextos. No ocultó su intención de “reformular el asunto de la lírica” (Miko, 1988: 229). Esta dimensión también debe tenerse en cuenta a la hora de dilucidar su teoría.

2. Entre la lírica y la épica

Miko empezó a ocuparse sistemáticamente de la lírica en los años setenta, pero ya le había prestado una atención considerable en la década anterior. Así lo demuestra su publicación *Estetika výrazu (Estética de la expresión)* de 1969. Se trata de una recopilación de estudios científicos que había publicado poco antes en revistas nacionales y actas de congresos. En estos estudios, caracterizó la lírica principalmente en relación con el debilitamiento de los componentes épicos en la prosa eslovaca moderna. El esfuerzo por distinguir la lírica y la épica como dos etapas específicas del estilo artístico resultó fundamental en este asunto. Fue un paso importante para elaborar las características estilísticas de ambos géneros literarios.

El planteamiento de Miko sobre esta cuestión no puede entenderse bien sin conocer su concepción del estilo. Se basa en la idea de que todo texto se caracteriza por un estilo determinado. No hay nada en un texto que no sea un estilo: esa era la tesis básica de Miko. Pero, ¿qué entendía exactamente por estilo? Lo definió como la configuración dinámica de las propiedades expresivas del texto, razón por la cual llamó a su concepción “la concepción expresiva del estilo” (Miko, 1969: 9-34). Consideraba que los dispositivos lingüísticos y temáticos, como los motivos, los dispositivos compositivos, las unidades léxicas, los tipos de palabras, la entonación, el orden de las palabras, las categorías gramaticales o los fonemas, eran los principales portadores de las propiedades mencionadas. En opinión de Miko, las propiedades expresivas del texto se generalizan en categorías expresivas, que representan componentes funcionales específicos del proceso de formación del estilo. La singularidad de cada estilo, por tanto, depende de cómo estén dispuestas estas categorías en el texto.

Miko también aplicó su concepto de estilo a la ficción. Principalmente, lo hizo porque quería encontrar una respuesta a la pregunta de qué se deriva el valor estético de cada obra literaria. Sin embargo, desde el principio también quiso explorar la cuestión en un marco más amplio. Llegó a la conclusión de que las categorías expresivas no sólo forman las líneas funcionales parciales de un texto, sino que también aparecen en un plano superior, en un conjunto de textos múltiples. Consideró que ese plano superior son los géneros literarios, que, debido a la organización específica de las categorías expresivas, aparecen como clases universales del proceso de formación del estilo (Miko, 1973: 86). Así pues, en este contexto, Miko hizo hincapié en la base estilística de los géneros literarios.

En los mencionados estudios de los años sesenta, la concepción estilística de Miko se manifestaba plenamente en la distinción entre lírica y épica. Tomó como punto de partida obras en prosa de la literatura eslovaca del siglo XX, en las que estaban presentes tendencias líricas. Llegó a la conclusión de que estas tendencias surgieron como resultado de una reorganización específica de las categorías expresivas básicas de la literatura de la época. La base del cambio global fue el abandono de la ordenación sucesiva de las situaciones problemáticas en las obras. Esta estructura resultó inadecuada en un determinado periodo de la literatura eslovaca, ya que no permitía retratar estas situaciones en su complejidad interior. La solución se encontró en la lirización, que se manifiesta no sólo por la obliteración de la trama épica, sino también por la introducción de situaciones en principio ya irresolubles (el llamado vacío detensivo). De ahí también que Miko llegara finalmente a la conclusión de que la lírica es el contrapeso simétrico de la épica (Miko, 1969: 208).

Miko no fue el único que, a finales de la década de 1960, se centró en las tendencias líricas de la prosa eslovaca moderna. Junto a él, Ján Števček también se interesó profesionalmente por este tema, como demuestra su publicación de 1969 *Lyrická tvár slovenskej prózy* (*El rostro lírico de la prosa eslovaca*). Sin embargo, existía una diferencia significativa entre los enfoques de ambos científicos. Mientras Števček examinaba la lirización de la prosa desde perspectivas filosófico-estéticas y, en parte, literario-históricas, Miko trataba de aclarar sus valores expresivos. Fue clave su observación de que la inclinación hacia el lirismo ofrecía otras soluciones a la expresión artística.

En los años setenta, Miko profundizó aún más en esta cuestión. Cabe destacar su monografía *Od epiky k lyrike* (*De la épica a la lírica*) de 1973. En este libro aclaró sistemáticamente la relación entre ambos géneros y, sobre esta base, caracterizó sus rasgos específicos. Definió la lírica y la épica como proporciones diferencialmente estandarizadas de bloques de expresión líricos y épicos en el texto. Utilizó los términos lírica y épica para estos bloques con el fin de destacar que existen grados especiales de diferenciación expresiva de los géneros literarios. “Si aplicamos esta diferenciación reforzada a un grupo de textos que resumimos empíricamente bajo un determinado género literario, el estilo de estos textos agota sin resto la esencia del género en cuestión” (Miko, 1973: 85).

Miko no consideraba los bloques anteriores como algo homogéneo, internamente homogéneo. Su experiencia con la literatura eslovaca moderna también le convenció de que el lirismo y la épica, como dos bloques opuestos del sistema expresivo, entran en relaciones complejas. Sería difícil aceptar que los principios que determinan el mismo conjunto de hechos puedan existir sin una relación mutuamente excluyente. Incluso en cuanto a la modelación estilística de la lírica, Miko tuvo en cuenta diversas formas y modalidades, como la lírica con extensión épica, la lírica vanguardista, etc. Atribuía las diferencias a las posibilidades de amplificar o suprimir determinadas categorías expresivas del texto.

En aras de la exhaustividad, cabe añadir que Miko omitió deliberadamente el drama, que tradicionalmente se considera como el tercer género literario. Lo justificó argumentando que el texto dramático no es un hecho artístico autónomo en sí mismo. Según él, sólo se convierte en tal en el escenario como parte del teatro, que es un arte diferente de la literatura.

3. Teoría de la lírica

Al principio, Miko sólo se preocupaba por la representación funcional de la lírica en la estructura expresiva del texto, pero posteriormente consideró necesario desarrollar una concepción teórica coherente de la misma. Al mismo tiempo, ya no le preocupaban las tendencias líricas en prosa, sino la poesía lírica. El resultado de sus muchos años de esfuerzos de investigación se convirtió en una teoría pluridimensional que pretendía caracterizar

sistémicamente la poesía lírica en términos de entidad dinámica estructural-funcional con una validez estética específica. Sentó las bases de esta teoría en la citada monografía *Od epiky k lyrike (De la épica a la lírica, 1973)*, pero posteriormente la elaboró aún más en las publicaciones *Hodnoty a literárny proces (Los valores y el proceso literario, 1982)*, *Verš v recepcii poézie (El verso en la recepción de la poesía, 1985)*, en el ensayo “Lyrika a problémy jej výskumu” (“La lírica y los problemas de su investigación”), publicado en la colección científica *Súradnice literárneho diela (Coordenadas de la obra literaria, 1986)*, y finalmente en las monografías *Analýza literárneho diela (El análisis de la obra literaria, 1987)* y *Umenie lyriky (El arte de la lírica, 1988)*. De estas obras se desprende claramente que prestó cada vez más atención a la lírica y que esta se convirtió en uno de sus principales problemas de investigación.

La principal ambición de Miko era caracterizar la lírica en su complejidad. Siguiendo su concepción del estilo, definió la lírica como una cualidad expresiva holística que implica una serie de cualidades expresivas específicas. Sin embargo, al describir la lírica no se quedó sólo en este nivel general, como demuestra su afirmación de que la lírica se construye a partir de la confrontación simultánea de elementos sonoros, semánticos y temáticos (Miko, 1973: 105). Su preocupación por dilucidar todo lo que constituye y condiciona la complejidad en cuestión es evidente. Su forma de entender el verso y su lugar en la lírica ilustran muy bien su planteamiento. El verso se define tradicionalmente como la unidad rítmicamente organizada de un poema, pero a Miko no le parecía suficiente esa interpretación. Además de la forma del verso, tuvo en cuenta su contribución al significado en la lírica. De este modo pudo llamar la atención principalmente sobre la interacción de la estructura del verso con el plano de las imágenes. Consideraba crucial el hecho de que el verso, por su propia forma específica, se enfatiza a sí mismo y, por tanto, ayuda a desarrollar la imaginación lírica como su “comentario” de valor general (Miko, 1982: 120). En su extenso ensayo *Lyrika a problémy jej výskumu (La lírica y los problemas de su investigación)*, publicado en 1986, se refirió a esto como la validez connotativa del verso (Miko, 1986: 221). El teórico de la literatura checo Jiří Trávniček afirmó acertadamente que Miko fue capaz de semiotizar el verso, sacándolo así del ámbito de la versología y mostrándolo en un juego más complejo de significados (Trávniček, 2010: 8). El propio Miko señaló que la teoría lírica se ve obligada a profundizar más de lo que se acostumbra hacer en versología o poética (Miko, 1986: 242).

Además, en su teoría abordó el significado de la lírica. Lo explicó como una generalidad que surge no sólo de la forma, sino también de los marcos cognitivos, valorativos o conativos de cada obra lírica. Sin embargo, quizá aún más fundamental para Miko era el problema de las capacidades imaginativas de la lírica. Aunque no se oponía a la idea de que las obras líricas entablaran una relación referencial con la realidad, sostenía que el verdadero poder de la lírica estaba condicionado por el poder de la realidad representada en ella (Miko, 1986: 196). Esto era una consecuencia natural de sus esfuerzos por apreciar la actividad semiótica en el proceso de expresión. En este marco deben entenderse también las reflexiones de Miko sobre la idealidad, que él explicaba como la optimización proyectada de los valores de la vida en una obra lírica (Miko, 1988: 35). Hoy en día, esta categoría puede resultar embarazosa por su frecuente absolutización, pero lo cierto es que Miko la utilizó para explicar no sólo la trama de valores en la lírica, sino también las circunstancias asociadas a la búsqueda de una expresión adecuada. Explicó la idealidad como un fenómeno semiótico porque está vinculada principalmente a la formación de la expresión lírica. Se trata de un esfuerzo por crear una obra lírica de manera que resulte como una imagen artística compacta y estéticamente agradable.

A primera vista, puede parecer sorprendente que Miko situara la subjetividad entre las cualidades centrales de la lírica, pero sería un error ver en ello un retorno a la concepción

hegeliana de la lírica como forma de autoexpresión (Hegel, 1975: 1113). Miko definió la subjetividad de la lírica en los términos de las categorías de su sistema expresivo, con el resultado de que la exploró como objeto de expresión artística. Subrayó la subjetividad de la expresión, haciendo hincapié en que es una categoría expresiva distinta que participa en la construcción de la obra lírica como aspecto funcional diferenciador. En particular, asoció la aplicación de la subjetividad en el texto con la operatividad expresiva, cuya esencia reside en la orientación del enunciado hacia la comunicación (Miko, 1988: 89). Sin embargo, entre las manifestaciones básicas de esta especificidad funcional, no sólo situó la tendencia a suprimir la trama narrativa de la épica, sino también la iconización de la propia subjetividad. Consideró como principales indicadores de ello la frecuencia sintomática de la primera persona pronominal y verbal, o la frecuencia de motivos ligados al sujeto. Entre las categorías subordinadas incluía, por ejemplo, la expresividad de la expresión, la afectividad de la expresión y la afirmatividad de la expresión (Miko, 1973: 261-262). En general, entendía la subjetividad como uno de los principales elementos expresivos del estilo artístico. Al menos a este nivel, pueden observarse algunas similitudes con la concepción de la lírica introducida por la alemana Käthe Hamburger (1977: 28-43) en los años cincuenta del siglo XX.

Estrechamente relacionada con la postura de Miko sobre la subjetividad está su caracterización del sujeto lírico. Era consciente de que durante el siglo XX esta noción había experimentado un complejo desarrollo. En su concepción, aplicó el aspecto de la proyección estilística, combinando así dos niveles en un todo: el referencial-pragmático y el semiótico-comunicativo. En consecuencia, caracterizó al sujeto lírico como una estilización especial del sujeto autoral en el texto. También se refirió a él como figura lírica, pero al hacerlo sólo subrayó su opinión de que se trata de una transformación, fundada semióticamente, del sujeto autoral en una forma textual mediante el uso de las posibilidades expresivas de la lírica:

En el sentido de un cambio de intervalo entre la realidad y la idealidad, el autor se estiliza a sí mismo en cierto modo en la lírica. Y así pues, nos habla entonces el llamado sujeto lírico, que es una figura lírica que tiene como base el sujeto autoral, desplazado creativamente a las posiciones en las que se ha de resolver su problemática situación vital (Miko, 1988: 31).

La teoría de la lírica de Miko se basa en su concepción expresiva del estilo, pero no es el resultado de un razonamiento puramente teórico. Desde el principio, Miko abogó por una conexión entre la teoría y el análisis de obras líricas concretas. Sus análisis de obras de destacados poetas eslovacos de la segunda mitad del siglo XX, entre ellos Miroslav Válek, Milan Rúfus y Ján Stacho, han resultado muy perspicaces y sus análisis siguen siendo estimulantes incluso hoy en día.

4. El ser receptivo de la lírica

La noción de *ser receptivo de la lírica* supuso un gran avance en la teoría de Miko. Planteó esta cuestión de acuerdo con la tesis de que los valores expresivos del texto se realizan siempre y sólo en el nivel de su registro experiencial. Por ello, en sus obras prefirió un modelo comunicativo del texto que incluye no sólo el momento de la creación, sino también el de la recepción. Insistió durante mucho tiempo en que la naturaleza del texto debe deducirse de cómo afecta al lector. No veía ninguna diferencia entre “ser un texto” y “ser percibido (como texto)” (es decir, “ser leído”) (Miko, 1982: 35).

La cuestión del ser receptivo de la lírica fue abordada a fondo por Miko en su monografía *Umenie lyriky (El arte de la lírica)* de 1988. Su punto de partida era la idea de que la lírica no puede conocerse sin su acción/influencia en la recepción. En gran medida, también respondía a algunas teorías anteriores de la lírica que no tenían en cuenta los efectos de la

experiencia del lector. Como ejemplo, citó las teorías influidas por el neopositivismo, que consideraban esta experiencia como irrelevante (Miko, 1988: 108). Con su teoría quería llamar la atención sobre el valor experiencial de la lírica como tipo específico de expresión comunicativa. Atribuyó a la experiencia del lector en el proceso de comunicación literaria el papel metodológico de garantizar la concreción y la completitud en la comprensión de la obra lírica.

Hay que añadir, sin embargo, que Miko no consideraba la recepción de la lírica como una experiencia de validez puramente subjetiva. Desde el principio, evitó una interpretación plana de la recepción como una cuestión de psicología. Partió del hecho de que el lenguaje, como material básico de construcción de una obra lírica, constituye un sistema socialmente establecido y verificado por la práctica que garantiza la validez del acto comunicativo, así como el significado de lo que se comunica. Por ello, hizo hincapié en el aspecto fundacional de la recepción, que es un proceso semiótico incorporado a toda obra lírica. La cuestión es que la recepción tiene lugar cada vez de conformidad con la estructura de una obra determinada, que es el factor que la controla. La recepción, desde este punto de vista, resulta ser la instancia realizadora de toda la estructura. La posición básica de Miko puede tildarse de dialéctica: la lírica determina la calidad de la recepción, que a su vez es la sanción existencial de la propia lírica. “La teoría conoce la lírica en su ser receptivo, del mismo modo que también conoce la recepción desarrollada sobre la obra lírica. Es una visión doble: de la obra y de la lectura, de la obra en función de la lectura y de la lectura en función de la obra” (Miko, 1988: 11).

Según Kristián Benyovszky, la posición de Miko se dirigía polémicamente contra las implicaciones de la concepción fenomenológica de tipo ingardiano de la obra literaria, que entendía por separado la obra literaria y su recepción, reconociendo así la existencia de la obra más allá de la recepción (Benyovszky, 2011: 169). Miko opinaba que la separación de los fenómenos anteriores es incorrecta porque no tiene en cuenta su condicionamiento mutuo. Sin embargo, sus reflexiones sobre el ser receptivo de la lírica también estaban en gran medida relacionadas con una particular comprensión de la obra literaria. Y es que él no consideraba ninguna obra como una manifestación semiótica inerte de un sistema de valores prefabricado. Puesto que entendía el valor como un atributo de un objeto que funciona socialmente, sostenía que los valores de las obras literarias están condicionados por la comunicación literaria, que por definición constituye un fenómeno social. En general, se trata de un complejo proceso de producción y posterior recepción de obras literarias.

Sobre esta base, Miko también consideró la relevancia de la interpretación de la lírica. Estaba convencido de que la interpretación de la obra lírica no debe sustituir a su propio impacto en el receptor. Sólo puede ser útil si orienta al lector en la recepción para que sea capaz de percibir la obra en su particularidad. Una interpretación que no respete la indeterminación del sentido de la obra y pretenda explicarla a la fuerza también resulta inadecuada desde este punto de vista:

La interpretación de un poema no debe aclarar hasta el extremo lo que no puede ni quiere quedar del todo claro. Este es el error fundamental de las escuelas de recepción e interpretación del siglo, y de la hermenéutica en general [...] En un poema es como cuando la aguda luz de un foco golpea en la penumbra, la penumbra del agradable reposo de la reflexión placentera, distorsionando en el proceso esas formas naturales de la penumbra que la hacen agradable y bella. Hay que dejar al poema su semiapertura, su sugestión, su misterio. No lo despojemos de su encanto (Miko, 1994: 15-16).

En las reflexiones de Miko sobre la interpretación de la lírica se manifestó plenamente su opinión de que toda obra lírica representa un tipo sutil de conocimiento y resiste en su compleja estructura a los análisis mecánicos que insensiblemente quieren despojarla de su integridad (Miko, 1986: 11-12). Se oponía claramente a una interpretación forzosa de la lírica

porque podría convertirse en una burda interferencia en su delicado organismo. El rechazo de Miko a los puntos de vista extremos también quedó patente en este asunto.

5. Conclusiones

El teórico literario estadounidense Jonathan Culler, en su libro *Theory of the Lyric*, afirma que, pese al tremendo crecimiento que ha experimentado la teoría literaria desde la década de 1960, se ha prestado poca atención a la lírica (Culler, 2020: 115). Un vistazo a la obra científica de Miko revela que esto no es del todo cierto. El teórico eslovaco se ocupó de la lírica de forma sistemática y también fue capaz de desarrollar una teoría coherente de la misma con un número considerable de conclusiones originales. Consideraba que era su deber hacerlo, ya que veía considerables carencias en la investigación de la lírica en comparación con la investigación de la épica.

Tras años de esfuerzo, logró crear un modelo de estudio de la lírica metodológicamente sofisticado y sistemáticamente desarrollado. En ello desempeñó un papel clave su concepción expresiva del estilo, que elaboró para conocer los valores expresivos del texto en un contexto comunicativo más amplio. Esto resultó especialmente beneficioso porque pudo poner de relieve los aspectos semiótico-comunicativos y receptivo-estéticos de la lírica. Desarrolló así una teoría que tiene específicamente en cuenta la interdependencia de la creación y la recepción. Al mismo tiempo, se deshizo de una serie de enfoques unilaterales y estrechos. Incluso puede afirmarse que con sus reflexiones escapó de los callejones sin salida de las teorías impresionistas y puramente formalistas de la lírica (Müller-Zettelmann y Rubik, 2005: 8).

Hoy en día, la teoría de la lírica de Miko está cayendo en el olvido, lo que probablemente se debe a que no ha encontrado muchos seguidores, pero las razones de ello también pueden encontrarse en su compleja estructuración y peculiaridad terminológica. No obstante, sería conveniente que volviera a ser objeto de un nuevo debate académico. Probablemente, el propio Miko estaría de acuerdo con ello, ya que siempre fue partidario de que el conocimiento de la lírica se revalorice constantemente. Su teoría también resulta atractiva por su énfasis en la autorreflexión.

Bibliografía

- BENYOVSZKY, Kristián (2011), *Odkrytie štylistického znaku. Kontexty Mikovej výrazovej teórie*, Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- CULLER, Jonathan (2020), *Teorie lyriky*, Praha, Karolinum.
- HAMBURGER, Käte (1977), *Die logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- HEGEL, G. W. F. (1975), *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, Vol. II, Oxford, Oxford University Press.
- MIKO, František (1969), *Estetika výrazu*, Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- MIKO, František (1973), *Od epiky k lyrike*, Bratislava, Tatran.
- MIKO, František (1982), *Hodnoty a literárny proces*, Bratislava, Tatran.
- MIKO, František (1985), *Verš v recepcii*, Nitra, Pedagogická fakulta v Nitre.
- MIKO, František (1986), “Lyrika a problémy jej výskumu”, in *Súradnice literárneho diela*, F. Miko et al., Bratislava, Tatran, pp. 191-259.
- MIKO, František (1987), *Analýza literárneho diela*, Bratislava, Veda.
- MIKO, František (1988), *Umenie lyriky*, Bratislava, Slovenský spisovateľ.
- MIKO, František (1994), *Význam, jazyk, semióza*, Nitra, Vysoká škola pedagogická v Nitre.

MÜLLER-ZETTELMANN, Eva, RUBIK, Margarete (2005), *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, Amsterdam, New York, Rodopi.

ŠTEVČEK, Ján (1969), *Lyrická tvár slovenskej prózy*, Bratislava, Smena.

TRAVNÍČEK, Jiří (2010), “Tři určující inspirace (více než anamnéza, méně než analýza)”, *Slovenská literatúra*, 57-6, 2010, pp. 7-9.

ACERCA DEL CONCEPTO, LAS PECULIARIDADES Y LA INVESTIGACIÓN DEL ESPACIO LITERARIO CENTROEUROPEO*

Zuzana Vargová
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
zvargova@ukf.sk

Resumen: El estudio se centra en la comprensión de la literatura del área centroeuropea como “punto de interés” de los estudios de la literatura contemporáneos. Esboza sus características específicas, que permiten excluirla del sistema de la literatura genérica. Precisamente en este esfuerzo por penetrar en su estructura, formarse una imagen objetiva de ella, comprender sus especificidades, ayudar en la búsqueda de interconexiones entre literaturas radica también el impulso de nuestra excursión literaria-teórica, que tiene en cuenta el interés y la necesidad de las pequeñas naciones de Europa Central por expresar de algún modo el vínculo de su pertenencia. Las consideraciones teóricas se amplían esbozando la posibilidad de utilizar métodos de investigación literaria que puedan contribuir a descubrir la interdependencia de la producción literaria a pesar de la maleabilidad étnica y cultural del espacio geográfico centroeuropeo.

Palabras clave: Espacio literario centroeuropeo. Peculiaridades. Investigación literaria.

Abstract: The paper focuses on grasping the literature of the Central European area as a "focus of interest" of contemporary literary interest. It outlines its specifics, allowing it to be excluded from the system of generic literature. It is in this effort to penetrate its structure, to create an objective picture of it, to understand its specifics, to help in the search for mutual links between literatures that the stimulus of our literary-theoretical excursion lies, which considers the interest/need of the small nations of Central Europe to somehow express the bond of their belonging. Theoretical reflections are extended by outlining the possibility of using literary methods that could contribute to uncovering the mutual conditionality of literary creation despite the ethnic and cultural malleability of the Central European geographical space.

Key words: Central European Literary Space. Peculiarities. Literary Research.

DOI: 10.17846/phi.I.3.2024.1628

1. Introducción

El concepto de *Europa Central* implica también su aplicabilidad al discurso cultural, político y literario. La investigación de la naturaleza de la literatura en relación con el espacio geográfico y el tiempo puede considerarse como un cambio metodológico dentro de las orientaciones de los estudios literarios del siglo XX. La aplicación de perspectivas sincrónicas y diacrónicas, en contraste con los discursos científicos literarios anteriores, implica una

* Este estudio ha contado con el apoyo de la Agencia Eslovaca de Investigación y Desarrollo en virtud del contrato n° APVV-23-0586 (this work was supported by the Slovak Research and Development Agency under the Contract no. APVV-23-0586). La traducción al español del texto original en eslovaco es de Adriana Lastičová.

transgresión de los límites de la investigación tradicional, un descubrimiento de la compleja estructura de los sistemas individuales dentro del sistema orgánico de un todo superior. El resultado se convierte en la imagen de un espacio literario que se sitúa en la frontera entre la literatura nacional y la genérica. Así pues, el “aspecto territorial” puede considerarse un elemento unificador que marca un conjunto de subsistemas mayores o menores que trascienden las fronteras de una comunidad literaria local, lingüística, étnica o circunscrita a otro ámbito.

Naturalmente, en relación con esta tendencia está la reevaluación de las investigaciones anteriores y la aparición de una nueva terminología literaria que tiene en cuenta el interés por el diálogo intercultural de las diferentes literaturas nacionales y conduce a un desplazamiento desde la literatura “pura” hasta la cultura literaria. La investigación literaria se centra así en una memoria específica, el sistema literario no sólo como “memoria sui generis”, sino sobre todo como intersección de relaciones literarias y extraliterarias, una orientación de valores específica resultante de la diversidad cultural de la región centroeuropea (Zelenka, 2009: 132-133). El esfuerzo por establecer ciertas peculiaridades de la tradición literaria centroeuropea no tiende a postular un mito de unidad literaria centroeuropea, sino, al contrario, a demostrar, mediante el método tipológico de modelización histórico-geográfica, la “alteridad valorativa” de una de las regiones de Europa. La literatura comparada intercultural se convierte en una herramienta adecuada, que –como señala M. Zelenka (2009: 132-128)– puede contribuir a una comprensión más profunda del espacio literario centroeuropeo y su carácter específico.

2. Fenómeno y peculiaridades de la literatura centroeuropea

Las reflexiones sobre Europa Central en términos literarios son aún más controvertidas que el propio concepto de Europa Central, pero, al igual que el concepto de Europa Central, el espacio literario centroeuropeo también es objeto del discurso de los estudios literarios y culturales contemporáneos. La noción entró en el campo de los estudios literarios comparados ya en el *Congreso Internacional de Historia Literaria* celebrado en 1931 en Budapest, en el que el novelista húngaro S. Eckhardt, aplicando los métodos de la investigación comparada a Europa Central, propuso por primera vez la “idea de una historia literaria comparada de Europa Central”, señalando así una nueva dirección para los estudios literarios comparados. Cotejando la literatura húngara con las literaturas vecinas, Eckhardt llegó a la conclusión de que la literatura centroeuropea se distingue por la búsqueda de una épica ingenua perdida, por el descubrimiento de la mitología pagana, por la inspiración en el folclore y por la fuerte influencia política (Vajda, 1986: 243). Estas aportaciones de Eckhardt a la investigación literaria centroeuropea, así como las de otros literatos húngaros (I. Wadaphel, L. Mátrai, L. Sziklay, etc.), son evaluadas por Gy. M. Vajda en su estudio sobre las transformaciones que han marcado el desarrollo de la investigación comparada en Hungría (Vajda, 1986: 241-245).

D. Đurišin (1985), por su parte, hace hincapié en los criterios espaciales de la investigación comparada como herramienta eficaz para superar el aislamiento de las literaturas nacionales. El estudio de la literatura nacional en un contexto interliterario revela principalmente sus especificidades, su inventiva creativa y refina la imagen de la literatura nacional.

La cuestión del espacio literario centroeuropeo se ha convertido en el centro de atención de diferentes autores: I. Pospíšil, M. Zelenka, T. Žilka, V. Žemberová, P. Koprda y P. Andruška, así como de otros científicos de la literatura, quienes reevalúan críticamente la interacción literaria en el espacio centroeuropeo y la dirección y la calidad de su producción literaria.

Puede que Europa Central y su literatura nacieran de las “ruinas” de la monarquía austrohúngara, pero lo cierto es que su historia va más allá de meros detalles terminológicos. Se trata, en cualquier caso, de un espacio de literaturas nacionales, pero también de un espacio

con ciertos problemas típicos dentro de la reflexión literaria. El primer problema es característico sobre todo de la percepción de Europa Central en la extrospección, mientras que el segundo caracteriza el marco de referencia de la introspección y conduce a los esfuerzos de integración. Esta conclusión también puede demostrarse mediante actitudes específicas, la recepción del fenómeno de la literatura centroeuropea en el discurso cultural y literario.

La conciencia de Oriente y Occidente difiere en varios aspectos de la visión centroeuropea. Las consecuencias se aprecian en la mentalidad y la visión del mundo, en la posición intermedia entre las dos culturas hegemónicas y dominantes¹. Por ejemplo, el poeta, disidente, crítico literario y ensayista ruso Josif Brodskij rechaza la existencia de Europa Central en términos literarios. Para él, el concepto de Europa Central se descompone en segmentos individuales, en literaturas nacionales (Trávníček, 2009: 194). A este punto de vista se unen Lev Anninskij y Tatyana Tolsta. Para el poeta, novelista, ensayista y traductor polaco contemporáneo Adam Zagajewski, en cambio, el concepto de Europa Central es menos artificial que el de la propia Unión Soviética. Según el escritor serbio Danilo Kiš, la literatura centroeuropea se configura como un contrapeso a la concepción rusa; es simplemente un proyecto que manifiesta el derecho a su propia existencia sobre todo como resultado de la experiencia histórica y de una persistente sensación de amenaza. La literatura debe verse como un lenguaje del lenguaje, un marco de referencia específico o “un barómetro sensible de la opinión pública incluso en tiempos en los que la voluntad política de una nación no puede expresarse libremente” (Mešťan, 2008: 16-43).

Una opinión interesante y, en nuestra opinión, acertada es la del escritor húngaro György Konrad, cuya idea de Europa Central refleja no sólo la multidimensionalidad y policentricidad de la región, sino también su interconexión histórica y cultural (Trávníček, 2009: 208). En todos los aspectos, Europa Central adquiere un matiz político y es determinada por la política social que determina el destino del subcontinente. El paradigma centroeuropeo no consiste en pasar por alto las divergencias. La divergencia destruye la unidad literaria de un espacio geográfico definido, pero al mismo tiempo también puede considerarse como un elemento dinamizador que contribuye a su desarrollo. Los centrismos interliterarios, como subcategorías de la interliteraridad, contribuyen al conocimiento del desarrollo histórico. Se basan en el contacto mutuo y el intercambio de valores literarios y conducen a la comprensión y el conocimiento del desarrollo literario, el conflicto de las tradiciones literarias y sus normas. Sin embargo, como nos recuerda I. Pospíšil, las contradicciones de los componentes individuales del espacio centroeuropeo “no se oponen entre sí como paralelos alternativos: divergen entre sí, pero no son capaces de suprimirse definitivamente unas a otras” (Zelenka, 2002: 62). Se puede hablar de un proceso dialéctico; la superación de las contradicciones no significa su negación completa. Las peculiaridades del centroeuropeísmo y su imagen literaria se definen sobre el trasfondo del europeísmo occidental, la germanidad, el Sur y el Este. Pero lo que el “fenómeno del centroeuropeísmo” rechaza, lo concibe a su vez como elementos estructurales propios.

Por lo tanto, consiste en lo que niega en su conjunto, contra lo que crea sus centros. Se define a sí mismo estructuralmente desplazando el énfasis sobre los componentes individuales del conjunto: aquí pone en primer plano el elemento eslavo frente al creciente pangermanismo, aquí invoca su centroeuropeísmo, germanidad, germanidad de Praga y judaísmo frente a la creciente presión del Este eslavo, mostrando que también es eslavo, pero al mismo tiempo no sólo es eslavo, y cuando también es eslavo, es eslavo occidental. Este desplazamiento, esta constante reconfiguración interna del fenómeno del centroeuropeísmo es su punto débil, desintegrador. Pero esta inestabilidad, que es disgregadora, es

¹ Esta posición entre dos polos extremos es descrita por M. Dovič como la llamada “centralidad periférica”, que por un lado fomentaba la transferencia y la interferencia inmediatas, y por otro despertaba antipatía hacia las otras culturas (véase Dovič, 2009: 110).

también su estabilidad: lo que no es fijo ni inamovible, lo que no tiene una forma territorial, étnica, ideológica fija, lo que es fluido y vago, es también difícil de destruir por completo y sin dejar rastro (Pospíšil, 2006: 16).

Las especificidades centroeuropeas incluyen la definición de Europa Central como un conjunto con fronteras fluidas y cambiantes, un conjunto con centros culturales como Viena, Budapest, Praga, Cracovia, Dresden y Leipzig (Zelenka, 2008: 36). Se trata, pues, de un sistema histórico poliliterario de expresiones plurilingües multiculturales, con el carácter distintivo individual de las literaturas nacionales y la presencia de características unificadoras. Como consecuencia del carácter de tránsito de Europa Central y de la “posición central” de cada literatura nacional, el concepto de espacio interliterario centroeuropeo se aplica en estas coordenadas (Đurišin, 1985: 13; Zelenka, 2008: 6-7).

Esta situación de interconexión es descrita por Zelenka, según el cual la literatura checa está próxima al complejo germánico, la eslovaca al húngaro, la polaca se define en comparación con las literaturas alemana y rusa y la eslovena y la croata se sitúan en la periferia del complejo centroeuropeo. Los centrismos interliterarios entran así en comunidades interliterarias más altas y complejas, pueden destacar la unidad lingüística y étnica, el principio cívico, pero también su proximidad y afinidad (Zelenka, 2008: 63). El centrismo centroeuropeo, en tanto que tipo de comunidad interliteraria, está constituido por una perspectiva geográfica más objetiva (Zelenka, 2008: 7). Las literaturas centroeuropeas se caracterizan por su motivación metonímica, es decir, la similitud basada en la vecindad geográfica, que, sin embargo, va acompañada –debido también a la relativa compactibilidad de las literaturas eslavas occidentales dentro del espacio centroeuropeo– por el carácter metafórico del proceso interliterario. Las comunidades interliterarias y los centrismos interliterarios pertenecen a las categorías básicas de la concepción de Đurišin. Las comunidades interliterarias representan “etapas intermedias del desarrollo literario. Son asociaciones, comunidades de literaturas nacionales, que representan, en la plataforma del proceso cognitivo, lo especial como categoría auxiliar entre lo individual y lo general” (Đurišin, 1985: 173).

Mientras que la comunidad es el resultado de la unidad, la similitud y las analogías de forma, el centrismo representa una unidad geográficamente transnacional formada sobre la base de una forma específica (no genética) de coexistencia; no se trata de unidades con determinantes mentales, sociales o psicológicos similares. Zelenka, hablando de los centrismos a través de la lente de la teoría de Đurišin, señala: “La coherencia de estas unidades procede de una función sintáctica fuertemente acentuada y de una ‘narratividad’ semántica debilitada; por lo tanto, un pluralismo de tradiciones y poéticas ‘disímiles’ puede coexistir sincrónica y sincréticamente en el centrismo” (Zelenka, 2008: 9).

Así pues, el espacio literario centroeuropeo puede considerarse en tres sentidos: i) como una agrupación laxa de comunidades diversas (literaturas nacionales) vinculadas por relaciones histórico-culturales; ii) como resultado de la comunicación interliteraria, que se manifiesta en la correlación de tipos y géneros literarios; iii) como un espacio geográfico definido por la unidad de la producción literaria. Sin embargo, la unidad cultural centroeuropea no puede percibirse como un todo homogéneo derivado de “unos sustratos psíquicos, de unos fundamentos arquetípicos o míticos” (Zelenka, 2002: 72). Es una unidad en la diversidad, una unidad que se caracteriza no sólo por el anclaje espacial, sino también por algo más, algo que trasciende las fronteras de las literaturas nacionales individuales, algo que supera la diversidad.

En primer lugar, podríamos mencionar la relación de analogía con los centros culturales occidentales, subrayada por R. Wellek². La especificidad y el valor de las literaturas

² R. Wellek aborda este problema en su discurso teórico dedicado a la naturaleza y los problemas de la literatura

centroeuropeas residen, pues, en su dimensión existencial, en su testimonio de la existencia humana. Aunque J. Kroutvor aplica esta afirmación principalmente a la posición de la literatura checa, creemos que también es cierta en relación con otras literaturas centroeuropeas. “No se trata sólo de buscar y definir su significado, sino de luchar por preservarlo” (Kroutvor, 1990: 108). La construcción temática de las obras corresponde a este enfoque.

El complejo centroeuropeo, según A. Fiut (2001), se distingue de otras literaturas europeas por tres temas presentes en las obras de los autores: un sentimiento verbalizado de inferioridad, unido al esfuerzo por demostrar toda la valía de uno mismo, la fluidez de las fronteras y el problema de la identidad individual y social. Estos aspectos no son excepcionales, también están presentes en otras literaturas distintas de la centroeuropea, pero es en esta donde se sienten con especial urgencia e intensidad:

La existencia no es aquí ni un enigma ni un símbolo, sino un acontecimiento concreto, una estimación de la propia situación en el laberinto de la realidad. [...] Quién soy yo, por qué estoy aquí, quién soy yo y quiénes son los demás, tales son las preguntas básicas tras el ser y el no ser (Kroutvor, 1990: 109).

La esencia de las obras literarias centroeuropeas está así claramente condicionada por la urgencia de la época y por el prisma de su propia “no historia”. “Las corrientes históricas bañan Europa Central, pero no la tocan. El continente centroeuropeo vive su propia vida como un mundo independiente” (Kroutvor, 1990: 102). La literatura, incluso la centroeuropea, nace del miedo, la ansiedad, la inquietud; actúa como un “espejo”, como la “conciencia de la nación” (Mešťan, 2001: 16-43). En sus intenciones hay una reconciliación con el pasado. El pasado es la “llave” del presente. La historia es, pues, el problema centroeuropeo por excelencia. La mentalidad centroeuropea no está conformada por la psicología o la naturaleza, sino por la historia, por lo que la influencia de la historia es otro denominador común del espacio literario centroeuropeo. Citando a Kroutvor (1990: 64): “Ni los *knedliky*³, ni la cerveza, ni la ausencia del elemento marino pueden explicar la existencia centroeuropea, sino sólo la historia”. Los destinos de los personajes literarios construyen una imagen de Europa Central y de sus habitantes “forzados a desafiar permanentemente la gran historia, atrapados en las tenazas de la historia” (Janiec-Nyitrai, 2011: 148). La historia y la memoria cultural son una riqueza común, un espacio para la búsqueda de la propia identidad. Incluso según J. Bloński “las literaturas de Europa Central... están obsesionadas con la historia, porque la historia ha interferido mucho en su desarrollo” (Trávníček, 2009: 181).

La idea de P. Esterházy sobre la imagen de Europa Central y la posición del autor pueden considerarse como una imagen igualmente metafórica: “Y en este sistema polarizado, no quiero votar. No quiero ser uno u otro. [...] Estoy sentado frente a un gran montón de escombros –o tal vez estoy dentro de esos escombros– y me gustaría describir esos escombros” (Trávníček, 2009: 180). En su descripción, Europa Central es un espacio de regímenes cambiantes, de ruptura constante de la continuidad, pero también un espacio de diálogo o alienación, de desarraigo del hombre. Afirma: “Mi experiencia es que realmente no sé nada. Es una experiencia negativa. Simplemente no sé dónde vivo, y creo que es algo muy peligroso”

comparada, que evalúa como un medio de conocer el desarrollo literario en relaciones más amplias que las meramente nacionales. Wellek rechaza la distinción de van Tieghem entre literatura comparada y literatura “general” (la literatura comparada sería la investigación de las relaciones literarias entre dos o más literaturas; la literatura “general”, la investigación de los movimientos literarios y sus estructuras morfológicas); para Wellek, ambas concepciones, en virtud de su objeto de investigación, se fusionan. Aunque Wellek da importancia a la práctica comparatista literaria en lo que se refiere al conocimiento de la historia del desarrollo nacional, al conocimiento de la historia de las literaturas nacionales, su actitud pone en tela de juicio la investigación del área literaria centroeuropea (véase Wellek y Warren, 1996: 64-74; Wellek, 2005: 174-205).

³ Plato nacional checo; nota del traductor.

(Trávníček, 2009: 180). Esterházy plantea aquí otro problema esencial centroeuropeo: la desintegración y la pérdida de identidad, el intento de encontrar un lugar para uno mismo en la comunidad europea.

Kroutvor, reflexionando sobre el fenómeno de Europa Central, señala la estrecha interconexión entre literatura y política. En su opinión, la literatura es la que mejor generaliza la compleja situación de la región centroeuropea, superando los límites de la política y convirtiéndose ella misma en una eficaz herramienta de estrategia política. La funcionalidad de la literatura de cualquiera de las pequeñas naciones del espacio centroeuropeo reside en hacer visible y demostrar la autoctonía de su existencia. La estructura básica de la realidad centroeuropea presentada en un “ropaje artístico” consiste en la magnificación de los detalles, el colorido pueblerino, la banalidad de la vida cotidiana, la apatía, la melancolía y el sentimiento de alienación. La forma de verbalizarlos corresponde al método artístico de representación y al estilo de cada autor. Europa Central suena a gueto en el tono moralizante de ciertos autores, mientras que el tono humorístico o incluso grotesco ofrece una imagen de las “constrictivas” condiciones centroeuropeas como una forma natural de ser (Kroutvor, 1990: 79).

La delimitación literaria de Europa Central trabaja con paradojas que exacerbaban las contradicciones, reflejando la actitud de los autores ante la atmósfera del espacio entre Oriente y Occidente, un espacio en el que se neutralizan las diferencias entre las dos posiciones extremas y el intercambio de valores literarios –ya sea en una perspectiva diacrónica o sincrónica– provoca la trascendencia de las fronteras de las culturas nacionales individuales y conforma la unidad simbólica del espacio. El espacio centroeuropeo es un conjunto de “zonas literarias” que, al igual que su vida social, tiene muchos “vericuetos”, pero en última instancia siempre tiene que ver con los principios humanos, el centroeuropeísmo y la humanidad. Ante el nuevo desafío, las existencias solitarias (individuales o nacionales) se esfuerzan por romper los lazos del aislamiento y contemplar el destino de su propia nación desde una perspectiva más amplia. Para los centroeuropeos, “la idea de una metanación podría ser un antídoto saludable contra el nacionalismo morboso, y tratar a Europa como una provincia del mundo podría curarles del complejo de permanecer más retirados de la historia” (Fiut, 2001: 19). La idea de Europa Central también se crea a partir de la conciencia de la necesidad de transformación, de la necesidad de integrar las unidades nacionales en una entidad supranacional que garantice la conservación del patrimonio cultural centroeuropeo. Se reafirma la dimensión espiritual de Europa Central, y el proyecto de unidad supranacional suena como un consuelo para destinos y orientaciones de valores similares.

En los años ochenta, la principal iniciativa en cuanto a los esfuerzos por definir Europa Central como fenómeno cultural corrió a cargo tanto de autores exiliados (M. Kundera, Cz. Miłosz)⁴ como de autores que “permanecieron tras el Telón de Acero” (Gy. Konrád, D. Jančar). Europa Central como “realidad” o “quimera” ya existía antes, aunque sólo fuera en forma de programas políticos o planes de integración para la unificación de las pequeñas naciones entre Alemania y Rusia tras el colapso de Austria-Hungría. El hecho de que los autores volvieran la vista a su hogar en el exilio es un aspecto natural de su “drama humano”, un “destino personal” del que “uno no puede librarse”. “El pasado regresa de nuevo, tal vez inconscientemente, en un sueño o una sutil alusión” (Kroutvor, 1990: 131).

Kroutvor aborda los aspectos básicos de la emigración centroeuropea desde la filosofía existencial. Considera la emigración, interna o externa, como una tragedia, pero también como una oportunidad de

⁴ “Una de las características más llamativas de la idea de Europa Central es que nació en la imaginación y el corazón de los escritores del exilio y se asentó sobre todo en el papel. Puede decirse que está arraigada en la palabra” (Fiut, 2001: 19).

experimentarse a sí mismo, de experimentar auténticamente el propio ser en estado bruto. La emigración reduce la vida a la existencia, elimina todos los atributos banales. Lo que queda es un hombre desnudo, sin ilusiones ni sentimentalismos, arrojado al mundo. En la situación extrema del vagabundo moderno, este experimenta la libertad absurda que tiene, pero que necesita en otra parte (Kroutvor, 1990: 132).

El proyecto de Europa Central es así una reacción, un reflejo de la insoportable realidad que nace de la subjetividad, de la soledad del sujeto humano, de la pérdida de contacto con la tradición, de la pérdida de su dimensión histórica. La historia se convierte en un valor universal, se eleva por encima del pleno desarrollo del hombre, se “sacraliza” su significado:

El sentido del ser se oculta en la historia, pues el sentido es precisamente lo que trasciende al hombre, lo que lo hace social e histórico. La historia es para la emigración la hipótesis más sutil, un puente espiritual sobre el abismo del tiempo. Es un arco entre el extranjero y la patria, la mitología privada y los hechos históricos. El hombre ajeno a la historia está doblemente interesado en ella, no la acepta como una serie de acontecimientos externos, sino que la proyecta hacia su interior. El emigrante tiene la posibilidad de contar la verdad, pero al mismo tiempo la mitifica para superar su trauma de la huida (Kroutvor, 1990: 134).

La emigración provoca así conflictos internos, cargando a las personas con sentimientos de culpa, pero también de nostalgia. No se trata sólo de trasladarse de un lugar a otro, sino de un dilema cuyo “acorde común” ha madurado hasta convertirse en una reflexión sobre la comprensión de la historia, sobre la necesidad de añadirle una nueva dimensión, de reconsiderar la esencia del propio ser entre “aquí” y “allí”. El estatus de los autores exiliados es descrito por J. Czaplínska a través del análisis de las connotaciones espacio-temporales, las diferencias semánticas entre patria y hogar:

‘Patria’ contiene orgullo, mientras que ‘hogar’ deseo [...] La tensión que surge en la línea de la imaginación y la realidad da paso a la decepción, a una sensación de desorientación. [...] los exiliados han perdido su patria, pero se han encontrado a sí mismos, liberados de la mentalidad colectiva se miran a sí mismos y a su antiguo hogar de otra manera. [...] La relación hogar/tierra versus extranjería es siempre un choque de imágenes nostálgicas de la Arcadia de la infancia con la realidad. [...] Una aguda capacidad de observación lleva a concebir la patria como un objeto que se examina casi científicamente, sin emoción, lo que puede parecerse a la disección de un espécimen muerto con el que el patólogo no tiene ninguna relación. Antes de la partida, el hogar era un espacio cerrado pero seguro que definía las certezas y la identidad del individuo; alrededor de este círculo había una extranjería infinita... Tras la partida, el hogar seguía siendo un círculo cerrado, pero ahora inaccesible, un círculo fuera del alcance de la cognición sensorial, que se ha desplazado a un plano abstracto y emocional (Czaplínska, 2010: 53-54).

Czaplínska llama la atención sobre la relación del escritor expatriado con Europa Central, ampliando así la “paleta” de posibles reflejos del espacio centroeuropeo, y confirmando nuestras reflexiones sobre la memoria histórica, la conexión causal del enfoque del contenido de la obra con el reflejo del espacio centroeuropeo. Así, la dimensión existencial de la obra literaria se manifiesta también en la verbalización del espacio. La existencia humana se descompone en un conjunto de sesiones, conjunto determinado también por la complejidad de la existencia, aunque “detrás de la complejidad humana se esconde una milagrosa simplicidad” (Kroutvor, 1990: 121). Sin embargo, la cuestión de la identidad a este respecto es un problema más político que filosófico, una de las vicisitudes que han caracterizado a las literaturas de naciones pequeñas sobre todo en los siglos anteriores. Kroutvor evalúa a los autores centroeuropeos como aquellos que

tienen un sentido especial del absurdo civil del espacio confinado de Europa Central. [...] Algunos moralizan, otros ríen, pero el motivo es común. El grotesco melancólico es la forma ideal de la literatura

centroeuropa. Todos los autores abogan por el humanismo del hombrecillo, la verdad ridícula, el humanismo de Centroeuropa (Krouťvor, 1990: 55).

La peculiaridad de la literatura centroeuropa puede documentarse con el ejemplo del posmodernismo. Las diferencias entre el posmodernismo literario occidental y el centroeuropa han sido señaladas por Tibor Žilka, Ivo Pospíšil, Boguslav Bakula y Daniel Bína (véase Žilka, 2000; Žilka, 2003: 53-63; Žilka, 2011; Pospíšil, 2003b: 27-37; Bína, 2010: 3-11). Reflejando diferentes posiciones de partida, tales autores llaman la atención sobre el carácter distintivo de las tendencias posmodernas. Aunque el denominador común de la perspectiva posmoderna es la dimensión existencial y el absurdo, prevalecen diferentes formas de modelar el mundo: lo simbólico frente a mantener el contacto con la realidad; la resolución de problemas sociales frente a los problemas abstractos; el subtexto político frente al carácter filosófico; el abandono del espacio público frente al compromiso social; la “postura cristocéntrica” del posmodernismo centroeuropa frente a la “deconstrucción de lo trascendental y lo sagrado” (Bína, 2010: 4-6). Es precisamente en esta “otredad” donde reside el “poder explicativo” o la singularidad de los textos literarios del posmodernismo centroeuropa.

A pesar de sus valores morales y sus cualidades estéticas, con frecuencia las literaturas centroeuropas han permanecido al margen del interés de Occidente. Como señala M. Balogh (2010), el problema es la falta de difusión de la literatura escrita en las lenguas de las naciones pequeñas, así como la falta de interés de Occidente por la literatura de la región centroeuropa (este último motivo sería puramente político). Tras las convulsiones vividas por Europa Central, estas literaturas siguen conservándose en sus propias coordenadas, aunque en ciertos períodos algunos autores han ganado cierta popularidad en Occidente, como por ejemplo H. Sienkiewicz, M. Jókai, J. Hašek, B. Hrabal, M. Kundera, V. Havel, Gy. Konrád y Cz. Miłosz. No se puede hablar de las literaturas centroeuropas como “formadoras de canon”, pero la causa no reside tanto en la discriminación, como en las peculiaridades de su desarrollo, lo que también incluye, como señala Pospíšil, la “categoría del tamaño”:

lo que es grande tiene una ventaja automática sobre lo que es pequeño [...] En el caso de la literatura, esto viene determinado, entre otras cosas, por el tamaño de la nación, el número de hablantes y lectores de una lengua determinada, su desarrollo histórico y sus acontecimientos trágicos (Pospíšil, 2009: 120).

Al mismo tiempo, cabe recordar que el canon literario es un fenómeno transnacional que trasciende las fronteras y la obra de los miembros de las distintas “zonas”⁵.

Sin embargo, existen ciertas tendencias de desarrollo en cuanto a las relaciones entre las literaturas de Europa Central, cierto esfuerzo por acercarse al canon de la literatura mundial. Esto se hace a través de la recepción de literaturas centroeuropas y la traducción de obras. En este sentido, la calidad de la obra o la capacidad del traductor y de la editorial como instituciones intermediarias entre las literaturas centroeuropas y occidentales, y naturalmente entre las literaturas centroeuropas entre sí, son decisivas para la canonización del autor y de la obra (Balogh, 2010: 69-76).

Las literaturas centroeuropas –como sugiere nuestro estudio– tienen un estatus especial. Actúan como campo de mediación, lo que lógicamente implica que se centren en la autodeterminación y la soberanía. También es interesante observar que mientras se rechaza la

⁵ La noción de *zona* aparece en la teoría del proceso interliterario de Ďurišín, concretamente en la división de las *regiones*. Ďurišín, por ejemplo, define el conjunto de las literaturas europeas como una región y aplica la noción de zona a las literaturas de Europa Central, o incluso a las literaturas eslavas. Dado que estos conceptos geográficos no captan la especificidad, el desarrollo y la dirección de las literaturas transnacionales, Ďurišín prefiere el concepto de *comunidades interliterarias* (véase Ďurišín, 1985: 227-226).

expansión rusa, los esfuerzos por emular la literatura occidental se consideran positivos, como una tendencia integradora.

3. Investigación sobre la comunidad literaria centroeuropea

El fenómeno de las literaturas centroeuropeas plantea una serie de problemas que pueden ser objeto de investigación en diversas disciplinas, entre ellas los estudios literarios comparados, la comparatística intercultural y los estudios de área.

El método comparativo revela la esencia de la “unidad”, es decir, aquellos aspectos que funcionan como elemento aglutinador de subsistemas mayores o menores en las unidades orgánicas superiores en las que se encuentran. Tal es, por ejemplo, el espacio cultural centroeuropeo, en el que las relaciones están condicionadas por la interacción cultural y la proximidad histórica de los pueblos y las condiciones de su desarrollo. En este contexto, es posible, por ejemplo, aplicar el punto de vista de Zelenka, quien entiende el método comparativo como una herramienta para revelar vínculos y relaciones que funcionan, como una forma de conocer la “totalidad” que va más allá de las fronteras de la comunidad local, lingüística y étnica o limitada de otro modo. Así pues, el método comparativo no sólo figura como una característica específica de los estudios comparativos (y de otras disciplinas), sino que también ayuda a especificar –mediante el conocimiento de la alteridad– la esencia de la “centroeuropeidad”. La tarea de la literatura comparada consiste en profundizar en el conocimiento de la literatura. Sin embargo, hoy en día va más allá de las ideas tradicionales de comparar dos o tres literaturas nacionales. La forma específica de Europa Central y su literatura presupone nuevos métodos de investigación de los fenómenos literarios y sus artefactos. Pospíšil ha formulado así un decálogo de investigación comparatista, del que mencionaremos al menos los puntos que son directamente aplicables al espacio centroeuropeo:

- conocimiento no sólo de las analogías y las distancias, sino también de las divergencias y las resistencias;
- implementación del principio de áreas y respeto del núcleo filológico;
- conocimiento de fenómenos que no forman parte de la corriente principal de las literaturas nacionales de Europa Central (por ejemplo, el modernismo católico, el tradicionalismo, la literatura antiutópica y utópica, la ciencia ficción, la literatura trivial e folklórica, etc.);
- conocimiento de la variación y transformación de los géneros literarios en un contexto más amplio;
- descubrimiento de las influencias externas;
- negación de la hiperbolización de las concepciones occidentales de la literatura.

Es en el respeto de estas posiciones donde se configura la posibilidad de revelar la forma cultural y literaria específica de Europa Central. Sin embargo, la explotación de la perspectiva diacrónica no puede abarcar las premisas básicas de las “literaturas centroeuropeas”, aunque la reducción del marco creará en cierto sentido una imagen más holística de un determinado espacio geográfico. Se entiende este método de creación de centrismos como una práctica social común, ya que “la idea de que el mundo, a pesar de su diversidad, forma una unidad indivisible no es un invento del siglo XX. Las personas, por muy aisladas que estuvieran unas de otras, intuían que la comunidad de los pueblos tenía ciertos rasgos comunes” (Hykisch, 2001: 47). En estas coordenadas de investigación metodológica, Zelenka considera la literatura comparada –señalando sus posibilidades y su esencia– como un cierto punto de partida metodológico para el conocimiento de las literaturas centroeuropeas:

En su conjunto, el método comparatista [...] se convierte –metafóricamente hablando– en una forma imaginaria de comprender la alteridad a través de su experiencia; la literatura comparada, más abierta que

nunca a nuevas realizaciones teóricas, se define así no por una temática específica, sino por ciertos conceptos y valores que profesan el pluralismo del sistema, incluido su caos inherente, y que se resignan a cualquier legitimación de su propia investigación (Zelenka, 2002: 54).

El autor subraya el carácter procesual de la comparatística, el cambio en su orientación metodológica, que, frente a concepciones anteriores, va más allá del estudio aislado de las literaturas nacionales, prefiriendo “no un conjunto de textos canonizados (entiéndase impresos), sino un polisistema literario, donde la superestructura imaginaria sobre la red de obras concretas es creada por sus modelos en relaciones mutuas como una cierta integridad cultural” (Zelenka, 2002: 53). Como resultado de la transformación del objeto de la literatura comparada, resulta más objetivo aplicar la noción de la interculturalidad comparatista. Según Zelenka, la interculturalidad comparatista es “una disciplina de reciprocidad que interpreta el contacto literario o el contacto con el ‘otro’ a partir de su comprensión, se ocupa de los procesos y mecanismos de intercambio de textos verbales entre culturas, explicando sus diferencias en el espacio de la reciprocidad y la ‘criollización’” (Zelenka, 2010: 29), o, más acertadamente, se considera una metateoría crítico-cultural comparada. Este método se convierte en una herramienta adecuada para el estudio de las literaturas poscoloniales, la literatura en el exilio, la literatura de las minorías nacionales, etc., es decir, aquellas literaturas que traspasan las fronteras de las culturas nacionales.

Una de las posibilidades, y a la vez una de las disciplinas, del método comparatista es la imagología, que investiga “a través de la imagen (*les images*) de lo ajeno (*heteroimages*) y lo propio (*autoimages*) el topos del ‘otro’ en los textos literarios” (Zelenka, 2010: 30). El análisis de la representación de grupos étnicos o de otro tipo (en textos literarios), que se perciben sobre el trasfondo de estereotipos, mitos y prejuicios, correspondientes a la ideología dominante más que a imágenes reales, ocupa un lugar central en la investigación imagológica. Coincidimos en esto con Soukup, quien encuentra la importancia de estas investigaciones en los esfuerzos para superponer políticamente, “desideologizar” las mentalidades (étnicas, sociales) de la época, es decir, en una nueva visión de los valores canonizados del pasado (Soukup, 2006: 622). La esencia de la imagología reside en la reinterpretación de imágenes históricas de la “otredad” en un tiempo y un espacio concretos, mientras que la comparatística literaria trata de comprender el tiempo y la sociedad a partir del desarrollo literario (véase también Zelenka, 2010: 27-33).

En el esfuerzo por responder adecuadamente al mayor número posible de preguntas relacionadas con el “fenómeno de la centroeuropeidad” y las literaturas del espacio centroeuropeo, el método por excelencia es la *investigación de área*, que combina

aspectos de las ciencias sociales (por ejemplo, históricos, politológicos, etc.) con aspectos lingüísticos, literarios y culturales en general, sobre la base de una tipología comparativa de textos artísticos, periodísticos y profesionales, que vincularía las ciencias filológicas y sociales y cuya intersección permitiría nuevas perspectivas tanto sobre la lengua y la literatura como sobre las ciencias sociales (Pospíšil, 2006: 51).

El concepto de *investigación de área* fue elaborado por Ivo Pospíšil, quien ve su importancia en la complementariedad para encontrar un “nuevo equilibrio”, en la ampliación de las relaciones interdisciplinarias en una plataforma de cooperación mutua. Esta necesidad de unificación de la investigación puede demostrarse con el siguiente punto de vista:

La lengua y la literatura, de las que se ocupan la lingüística y la ciencia literaria, que antes formaban la llamada unidad filológica, siempre han sido y son una prueba de fuego de los procesos sociales: son a la vez su instrumento y su medio, y un reflejo distinto; en su espejo, los procesos sociales aparecen desnudos, relajados, más descubiertos que tras el acertado trabajo de un periodista de investigación, porque la lengua

y sus productos –aparte de los comportamientos, las acciones y las actividades extraverbales– son los principales instrumentos de la política y las actitudes sociales (Pospíšil, 2003a: 9).

La literatura como esfera en la cual se sustancia el lenguaje está, pues, estrechamente vinculada al espacio y refleja lo que ocurre en determinados espacios –los *campus*–, lo que es necesario en relación con su conocimiento. Pero, al mismo tiempo, el lenguaje y los textos literarios no captan en su complejidad los complejos procesos que tienen lugar en el *campus*, por lo que es necesario tener en cuenta también la metodología de otras disciplinas (sociología, filosofía, psicología, estudios de género, etc.). Los estudios de área responden así a las exigencias de los procesos de globalización e integración, revelando la conectividad de los fenómenos culturales en el espacio centroeuropeo (Pospíšil, 2003a: 39-64; Pospíšil, 2007: 90-108; Pospíšil, 2010: 61-73).

La denominada investigación poscolonial también se ha aplicado en el contexto de Europa Central. R. Deltcheva, en su artículo “Stredoeurópsky kultúrny kontext ako postkoloniálny” (“El contexto cultural centroeuropeo como poscolonial”), considera que el significado del discurso poscolonial es que “permite mirar hacia dentro, pero esa mirada también revela problemas de nacionalismo y tolerancia étnica, construcciones de género y la propia política” (Deltcheva, 2010: 379).

Todos los métodos mencionados (comparatismo literario, imagología, estudios de área, discurso postcolonial) anticipan un “discurso metacrítico” sobre el “complejo centroeuropeo”, en el que se verbaliza explícitamente la necesidad imperiosa de una coexistencia armoniosa y dialógica, de respetar la pluralidad en la totalidad, debido a la diferenciación cultural y literaria.

5. Conclusiones

El espacio literario centroeuropeo es una agrupación de comunidades diversas (literaturas nacionales) que, a pesar de su diversidad cultural, se caracterizan por una unidad de producción literaria. Este punto de vista se ve respaldado por el conjunto de actitudes de valor que aparecen en el plan del significado de los textos literarios de los autores centroeuropeos. Las diferentes mentalidades, la experiencia histórica y un persistente sentimiento de amenaza dan lugar a una reflexión diferente sobre el mundo. Se manifiesta, sobre todo, el derecho a la propia existencia. Los problemas de identidad tienen una larga tradición en este espacio. Por ello, la dimensión existencial y el testimonio de la existencia humana se convierten en una constante en las modalidades estéticas del texto literario. La literatura nace del miedo, la ansiedad, la inquietud; actúa como “espejo” y “conciencia de la nación”, demuestra la autoctonía de la propia existencia, magnifica los detalles, el toque pueblerino, la cotidianidad banal, la apatía, la melancolía y el sentimiento de alienación.

Al enfocar de este modo la creación literaria, la macrorregión centroeuropea plantea nuevos retos y tareas a la investigación literaria y presenta la ambición de superar el “aislacionismo”, de extender la reciprocidad literaria de dos o tres literaturas a la investigación de unidades superiores, de ampliar la investigación de los fenómenos literarios al conocimiento de los aspectos extraliterarios. Así, va tomando forma la necesidad de entender la literatura no sólo como un espacio de resonancia, sino también como un sistema que participa en los cimientos de un dominio más amplio.

Bibliografia

- BALOGH, M. (2010), "Literární kánony ze středoevropského úhlu pohledu", in *Středoevropský areál ve vnitřních souvislostech (česko-slovensko-maďarské reflexe)*, I. Pospíšil, J. Šaur (eds.), Brno, Masarykova univerzita, pp. 69-76.
- BÍNA, Daniel (2010), "Na okraj úvah o středoevropské literární postmoderně", in *Problémy slovistiky v zrcadle areálové filologie*, I. Pospíšil (ed.), Brno, Tribun EU, pp. 3-11.
- CZAPLIŇSKA, J. (2010), "Kam jsi dospěl exulante? – Problematika prostoru v tvorbě (bývalých) českých exulantů po roce 1989", *Bohemica Olomucensia 4. Symposiana*, 2-4, pp. 49-54.
- DELTCHEVA, R. (2010), "Stredoeurópsky kultúrny kontext ako postkoloniálny", in *Medziliterárny proces VII. Teórie medziliterárnosti 20. storočia II.*, P. Koprda at alii (eds.), Nitra, UKF, pp. 377-378.
- DOVIĆ, M. (2009), "Literární dějiny středovýchodní Evropy v postnacionální perspektivě", *Slavica litteraria*, 12-1, pp. 109-116.
- ĎURIŠIN, Dionýz (1985), *Teória medziliterárneho procesu*, Bratislava, Tatran.
- FIUT, Aleksander (2001), *V Evropě, čili... Eseje nejen o polské literatuře*, Olomouc, Votobia.
- HYKISCH, Anton (2001), *Nebojme sa sveta. Sprivodca globálnym myslením*, Bratislava, Lizard.
- JANIEC-NYITRAI, A. (2011), "Dvě strategie zobrazování dějin na základě románů Kloktat Dehet Jáchyma Topola a bílý král Györgye Drágomána", *Literatura je podvod: Bohemica Olomucensia 1. Symposiana*, 3-1, pp. 146-154.
- KROUTVOR, Josef (1990), *Potíže s dějinami. Eseje*, Praha, Prostor.
- MEŠŤAN, A. (2001), "Literární obraz střední Evropy", in *Střední Evropa v souvislostech literární a symbolické geografie*, M. Zelenka (ed.), Nitra, UKF, pp.16-43.
- POSPÍŠIL, Ivo (2003a), *Slavistika na křižovatce*, Brno, Regiony.
- POSPÍŠIL, Ivo (2003b), "Postmodernismus a podstata slovanských literatur", in *Postmodernismus v české a slovenské próze*, L. Pavera (ed.), Opava, Slezská univerzita, pp. 27-37.
- POSPÍŠIL, Ivo (2005), *Střední Evropa a Slované (Problémy a osobnosti)*, Brno, Ústav slavistiky FF MU.
- POSPÍŠIL, Ivo (2006), "Kulturologie a brněnský projekt Areál – sociální vědy – filologie", in *Kultura a současnost 4*, Nitra, FSS UKF.
- POSPÍŠIL, Ivo (2007), "Co je to areálový výzkum. Cíle, metody, problémové okruhy, tendence a příklady", in *Cesty k vědě. Jak správně myslet a psát*, B. Horyna, J. Krob (eds.), Nakladatelství Olomouc, pp. 90-108.
- POSPÍŠIL, Ivo (2009), "Literární komparatistika, středoevropský kulturní prostor a teorie literárních dějin", *Slavica litteraria*, 12-1, pp. 117-126.
- POSPÍŠIL, Ivo (2010), "Prostorovost/speciálnost/areálovost a literatura", *World Literature Studies*, 2-1, pp. 61-73.
- SOUKUP, D. (2006), "Stereotypy, imagologie a literární hodnoty", in *Otázky českého kánonu. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, pp. 622-630.
- TRÁVNÍČEK, J. (2009), "Zrození střední Evropy z ducha", in *V kleštích dějin. Střední Evropa jako pojem a problem*, J. Trávníček (ed.), Brno, Host, pp. 277-279.
- VAJDA, Gy. M. (1986), "Dejiny porovnávacieho výskumu literatúry v Maďarsku", in *Dejiny literárnej komparatistiky socialistických krajín*, D. Ďurišin (ed.), Bratislava, Veda, vydavateľstvo SAV, pp. 231-262.
- WELLEK, René, WARREN, Austin (1996), *Teorie literatury*, Olomouc, Votobia.

- WELLEK, René (2005), *Koncepty literární vědy*, Jinočany, Nakladatelství H&H.
- ZELENKA, Miloš (2002), *Literární věda a slavistika*, Praha, Academia.
- ZELENKA, Miloš (2008), *Střední Evropa v souvislostech literární a symbolické geografie*, Nitra, UKF.
- ZELENKA, Miloš (2009), “Střední Evropa v literárněvědné diskusi”, *Slavica litteraria*, 12-1, pp.127-138.
- ZELENKA, Miloš (2010), “Interkulturní výzkumy a imagologie v komparatistické perspektivě”, in *Veda pre vzdelanie – Vzdelanie pre vedu. Minoritné kultúry, kultúra minorít = Tudomány az oktatásért – oktatás a tudományért : zborník z medzinárodnej konferencie*. A. Janiec-Nyitrai, P. Šenkár (eds.), Nitra, UKF, pp. 27-33.
- ŽILKA, Tibor (2000), *Postmoderná semiotika textu*, Nitra, UKF.
- ŽILKA, Tibor (2003), “Quo vadis, slovenská (svetová) próza?”, in *Postmodernizmus v české a slovenské próze*, L. Pavera (ed.), Opava, Slezská univerzita, pp. 53-63.
- ŽILKA, Tibor (2011), *Text a posttext*, Nitra, ÚLUK FF UKF.

I NUOVI PARADIGMI PER LA LETTERATURA MIGRANTE E POSTCOLONIALE ITALIANA: ARMANDO GNISCI INTERPRETE DI DIONÝZ ĎURIŠIN*

Fabiano Gritti

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

fgritti@ukf.sk

Abstract: L'articolo presenta i maggiori apporti delle ricerche della comparatistica slovacca di Dionýz Ďurišin all'impostazione della comparatistica letteraria di Armando Gnisci intesa come "dottrina della decolonizzazione". Previa una rapida panoramica sul fenomeno della letteratura migrante in Italia e sul ritardo della critica letteraria italiana riguardo allo studio di questo campo, si presentano le prospettive fondamentali dell'impostazione proposta da Gnisci, il quale, insieme alla scuola comparatistica romana, cerca di valorizzare l'esperienza della migrazione e l'identità stessa dei migranti come creatori di una nuova identità meticcica, pionieri del processo di creolizzazione della civiltà occidentale. La funzione della letteratura comparata viene interpretata come "disciplina della decolonizzazione" culturale, della negazione dell'eurocentrismo. Fra le concezioni di Ďurišin che più ispirarono Gnisci, troviamo il modello della "comunità interletteraria", dove il "centrismo letterario mediterraneo" assume un particolare valore paradigmatico, per la ridefinizione della rete di rapporti interletterari tra i paesi mediterranei e come modello per una nuova concezione del sistema della "letteratura mondiale".

Parole chiave: Letteratura migrante. Centrismi letterari. Decolonizzazione. Comparatistica letteraria.

Abstract: The article presents the main contributions of the research of Slovak comparative literature by Dionýz Ďurišin to the approach of literary comparatism by Armando Gnisci, understood as a "doctrine of decolonization". After a quick overview of the phenomenon of migrant literature in Italy and the delay of Italian literary criticism in the study of this literary field, the fundamental perspectives of the approach proposed by Gnisci are presented. The latter and the Roman comparative school sought to valorise the experience of migration and the very identity of migrants as creators of a new mixed identity, pioneers of the process of creolization of Western civilization. The function of comparative literature is interpreted as a "discipline of cultural decolonization", of the negation of Eurocentrism. Among the conceptions of Ďurišin that most inspired Gnisci, we find the model of the "inter-literary community", where "Mediterranean literary centrism" takes on a particular paradigmatic value, for the redefinition of the network of inter-literary relations between Mediterranean countries and as a model for a new conception of the system of "world literature".

Key words: Migrant literature. Literary centrism. Decolonization. Literary comparatism.

DOI: 10.17846/phi.I.3.2024.2934

* Questo studio ha ricevuto il sostegno dell'Agenzia Slovacca di Ricerca e Sviluppo in virtù del contratto n° APVV-23-0586 (this work was supported by the Slovak Research and Development Agency under the Contract no. APVV-23-0586).

1. Introduzione

La letteratura migrante e postcoloniale italiana è stata presa in considerazione dalla critica letteraria italiana solo in tempi relativamente recenti. L'Italia ebbe un impero coloniale molto più tardi di altre potenze europee e per più breve tempo, con la forzata dismissione appena dopo la seconda guerra mondiale, che non comportò l'immediato ritorno dei coloni italiani alla madrepatria né provocò un cospicuo flusso di immigrati come in Francia o Regno Unito. Queste ragioni, insieme a varie altre storiche e sociologiche che qui non approfondiremo, contribuirono al desiderio collettivo d'oblio delle vicende coloniali, a una sorta di rimozione più o meno consapevole di un'eredità scomoda sulla quale si preferiva chiudere una parentesi. Per quasi quarant'anni in Italia è stato assai modesto l'interesse per una riflessione sul periodo coloniale in ambito accademico, e praticamente inesistente nel grande pubblico. Il passato coloniale veniva raramente affrontato nelle aule scolastiche, nei corsi di storia veniva solo accennato, nei programmi di letteratura era inesistente. Come scrisse Ponzanesi: "il momento postcoloniale è stato come dire sospeso e rimandato" (Ponzanesi, 2004: 29).

La società italiana si riebbe dall'amnesia collettiva sul passato coloniale verso la metà degli anni Ottanta, quando si intensificarono in maniera consistente i flussi migratori. Solo allora divenne sempre più urgente il dibattito sulla "responsabilità sociale e politica verso i paesi in via di sviluppo", e poi anche sulle "dirette responsabilità coloniali" (Ponzanesi, 2004: 29) che hanno contribuito all'aggravamento delle condizioni socio-economiche e all'impoverimento delle regioni colonizzate che ha portato successivamente alla necessità dell'emigrazione. Si cominciò a ragionare sull'importanza e sul significato per la società italiana della riflessione stessa riguardo al passato coloniale. A tale riflessione parteciparono in misura sempre più consistente gli stessi immigrati, tra i quali si era progressivamente rafforzata l'esigenza di raccontare, testimoniare le proprie esperienze, dar loro una voce, una veste e dignità anche letteraria. Il risvegliato interesse verso queste espressioni letterarie, all'inizio limitate a semplici scritture diaristiche, acquistò una certa consistenza solo all'inizio del nuovo millennio. Nell'ambito della letteratura migrante trovò legittimità il più limitato, ma significativo, gruppo di autori che potevano essere definiti propriamente postcoloniali. Il dibattito sulla letteratura migrante e postcoloniale, il suo significato e valore per la letteratura e per la società italiana e gli eventuali apporti alla cultura e al canone letterario tradizionale suscitavano dibattiti, conferenze, ricerche.

In questi dibattiti il comparatista Armando Gnisci si impegnò a ridisegnare e valorizzare l'esperienza della migrazione e l'identità stessa dei migranti come creatori di una nuova identità meticciasca, pionieri del processo di creolizzazione della civiltà europea stessa (Gnisci, 2003). Per realizzare questa sua visione, in cui la letteratura comparata diventa "disciplina della decolonizzazione" culturale, della negazione dell'eurocentrismo, molto significativi furono gli influssi delle concezioni elaborate negli studi del comparatista slovacco Dionýz Ďurišin. En la teorizzazione del modello della "comunità interletteraria" (Ďurišin, 1995), il modello del "centrismo letterario mediterraneo" (Ďurišin e Gnisci, 2000) assume un particolare valore paradigmatico per la ridefinizione non solo della rete di rapporti interletterari tra i paesi geograficamente facenti parte del contesto mediterraneo, ma anche come modello per una nuova concezione del sistema della "letteratura mondiale".

2. Riflessioni iniziali sulla letteratura migrante: il problema terminologico

Nella critica letteraria italiana, per definire la produzione letteraria di scrittori stranieri immigrati in Italia e non di madrelingua italiana si è affermato il termine di letteratura migrante, che pur essendo preferito dalla maggioranza degli studiosi comunque non è l'unico usato nella letteratura accademica. Gnisci riteneva che questo termine fosse preferibile poiché esprimeva

molto più efficacemente la condizione dello scrittore migrante, perpetuamente in viaggio tra due culture, ma molti altri studiosi hanno preferito differenti etichette, assunte o ispirate dall'uso dei paesi e delle istituzioni accademiche in cui essi si sono trovati ad operare o ai quali dovevano la loro formazione scientifica. Per via di questa perdurante indeterminatezza terminologica è possibile trovare come corrispettivi della letteratura migrante una molteplicità di termini diversi come letteratura della migrazione, interculturale, translinguale, italoфона, italoafricana, minore, ibrida, creola, meticcica, eccentrica, nomade e varie altre¹. Si tratta in genere di denominazioni che riprendono la terminologia della critica letteraria di paesi che ebbero una ben più vasta e duratura esperienza coloniale dell'Italia, di conseguenza anche il fenomeno dell'immigrazione e del postcolonialismo ebbero maggiore consistenza e impatto sulla società. È evidente che persino nel campo degli studi postcoloniali si sia verificata una sorta di "colonialismo" da parte di alcune letterature che si autodefiniscono maggiori, come la letteratura inglese e francese, che ha portato distorsioni di prospettiva o semplificazioni inaccettabili di un panorama letterario invece estremamente variegato.

I decenni di ritardo della critica italiana nella riflessione sulla letteratura migrante hanno portato come inevitabile conseguenza la sottovalutazione e marginalizzazione del tema del postcolonialismo. Ancora oggi diversi studiosi, anche italiani, di questo campo di ricerca, considerano il termine letteratura migrante e letteratura postcoloniale praticamente come sinonimi. È invece molto più condivisibile, e sostanzialmente molto più corretta, la posizione di coloro che hanno apertamente auspicato la decolonizzazione dal predominio anglosassone e francese degli stessi studi di letteratura postcoloniale, in modo da far emergere le unicità e peculiarità dei diversi contesti postcoloniali minori, come quello italiano appunto. Questo vale per la situazione italiana come per le particolarità dei contesti postcoloniali degli altri paesi europei con passato coloniale come Spagna, Portogallo, Olanda, Germania e Belgio. Giusto per limitarmi a un esempio significativo, si consideri come il prestigio dell'esperienza degli studi francesi abbia portato diversi studiosi italiani ad adottare l'uso del termine di "italofonia", chiaramente derivante dal calco con *francofonie*, che applicato al contesto coloniale italiano è una chiara forzatura. Per le ex colonie italiane non si è avuta una istituzione paragonabile a quella della francofonia, dove gli immigrati da territori coloniali francesi potevano già aver avuto un rapporto con la lingua e la cultura della nazione dominante. Tale situazione fu anche uno dei più importanti motivi del mancato fenomeno, in Italia, dei massicci trasferimenti di popolazione che invece avvennero dalle colonie francesi o inglesi verso il territorio metropolitano, dopo la fine della dominazione coloniale.

In breve e semplificando un poco, è principalmente per queste ovvie ragioni che solo successivamente agli inizi del nuovo millennio cominciarono a comparire nella letteratura migrante italiana opere di più rilevante spessore letterario, rispetto alla precedente preponderante proliferazione di testi memorialistici, diaristici, autobiografici. A quel tempo non era ancora in uso da parte della critica letteraria il termine di letteratura postcoloniale, sebbene ovviamente ne esistesse il concetto². Il termine di letteratura postcoloniale esordisce nelle pubblicazioni scientifiche in Italia solo nel 2004 in un numero monografico dei *Quaderni del '900* curato da Alessia Bruno e dedicato appunto alla "Letteratura postcoloniale italiana", con il significativo sottotitolo: "Dalla letteratura d'immigrazione all'incontro con l'altro".

Non è secondario considerare che, per la piena comprensione del significato del termine "postcoloniale", sia necessario tenere presente che il valore del prefisso "post" non sia da intendersi tanto in senso temporale, cioè la letteratura dell'epoca del colonialismo e successiva

¹ Per un'ampia panoramica e approfondimenti sul problema delle denominazioni alternative a letteratura migrante: Mengozzi, 2013: 33-86.

² Si veda l'introduzione a Lombardi-Diop e Romeo, 2014.

alla fine dell'occupazione coloniale, ma che piuttosto si riferisca agli effetti del colonialismo sulla società e sulla cultura italiana.

3. Centrismo del Mediterraneo come modello della letteratura mondiale

Gnisci ha contribuito alla complessa e necessaria riflessione, a cui si è accennato, sulla letteratura migrante e postcoloniale recuperando i modelli di Đurišin sul centrismo mediterraneo, fornendo anche un modello generale per la comparatistica come dottrina della decolonizzazione. La centralità del Mediterraneo non riguarda solo la posizione geografica e il suo valore ideale diventa particolarmente evidente quando si confrontano esempi tratti dalla letteratura postcoloniale italiana.

Esistono differenze sostanziali tra l'elaborazione dell'esperienza coloniale da parte degli scrittori migranti provenienti dalle colonie italiane del Mediterraneo e quelli provenienti dalle colonie del Corno d'Africa³, dovute innanzitutto alla vicinanza con l'Italia dei primi, e di conseguenza ai legami storici e culturali che, più o meno intensi, da secoli sussistevano tra queste terre, così come è stato per tutti i popoli che si affacciano sulle rive del mare comune. Per questi popoli il Mediterraneo da sempre è stato elemento di unione, medium fondamentale per le interazioni politico-culturali, al punto che, come si sa, il Pirene fece coincidere l'inizio del Medioevo con la frantumazione dell'unità culturale romana del Mediterraneo. Come scrisse Armando Gnisci, "dopo l'Impero di Roma [...] è venuta alla piena luce ed è rimasta la rete [che] collega centrismi regionali e successioni temporali", e tale rete fu e continua ad essere anche "vasca degli scambi [che] sta all'origine di tutte le idee di Europa". Infine, sempre per Gnisci l'immagine del Mediterraneo come rete e luogo di scambio trascolora in quella della mescolanza, per cui il Mediterraneo assume l'aspetto di "un raduno meticcio, un ricettacolo di connubi e contrasti in cui la rete degli scambi ha prodotto una esperienza multiforme e longeva di fusioni inestricabili e di differenze mantenute salve" (Đurišin e Gnisci, 2000: 168; pubblicato anche in Gnisci, 2003: 39-48).

In questa concezione del Mediterraneo Gnisci prende ispirazione dal modello teorico di Đurišin dei "centrismi interletterari". Gnisci rimase affascinato dalla "luminosa idea di Dionýz Đurišin" e specialmente dalla prospettiva che "l'area mediterranea sia dal punto di vista della storia e della cultura artistico-letterarie la figurazione centrale e concreta, una specie di modello vivente, della 'letteratura mondiale'" (Gnisci, 1998: 39). Avendo come prospettiva questa idea, Gnisci sviluppa la sua riflessione partendo innanzitutto dal modello teorico dei centrismi interletterari, concentrandosi su due "immagini-concetti" principali. Lascio l'illustrazione alle stesse parole di Gnisci, che nel suo usuale linguaggio altamente evocativo e immaginifico definisce il primo punto come:

l'immagine-idea-parola di *transcontinentalità*. Un costrutto verbale mirabilmente sintetico e semplice che evoca il carattere basico della mediterraneità geografica e culturale; quello, appunto, di un mare che sta tra le terre che stanno insieme tra loro *per via* di quel mare che le aduna e che loro stesse disegnano. E il carattere *transcontinentale* della contiguità di queste stesse terre: vicine, avvicinabili, comunicanti, dirimpettaie, circolarmente contigue, attraverso le quali è agevole passare perché affacciate sullo *stesso* mare, ma che sono terre di tre diversi continenti, collegati intorno al "magico lago" (Gnisci, 1998: 41-42).

Il secondo punto riguarda l'accostamento dell'immagine-idea della "transcontinentalità mediterranea" alla dimensione della "letteratura mondiale". Da una parte si ha quindi il centrismo interletterario plurimo proprio della mediterraneità, che a sua volta evoca un'ulteriore

³ Per alcuni significativi esempi rimando al mio articolo "Plurilinguismi a confronto: gli autori della letteratura postcoloniale italiana del Mediterraneo e del Corno d'Africa" (Gritti, 2024).

immagine fondamentale, quella della “rete che non ha un centro unico e radiante, ma che è un insieme e una trama di più centri, simultanei ma anche successivi, comunque compresenti. Come le città che si affacciano, anche dall’entroterra, sul Mediterraneo” (Gnisci, 1998: 42).

La mediterraneità è quindi luogo dell’identità storica e culturale, un cronotopo, e allo stesso tempo ideale della pluralità multiculturale, del pensiero della differenza, della mescolanza. Andrebbe quindi evitata la tentazione del mediterraneo-centrismo, che porterebbe a una logica della contrapposizione tra il luogo dell’identità culturale in cui ci si identifica negando l’alterità. Per Gnisci invece il guadagno fondamentale dell’approccio durisiniano è stato di favorire il raggiungimento di una prospettiva comparatistica in cui il Mediterraneo diventa pensabile come “quadro delle differenze, degli scambi e delle successioni, che *sono* la realtà”, rendendo così possibile l’avvicinamento alla “dimensione mondiale del pensiero stesso” (Gnisci, 1998: 48).

Da quanto fin qui premesso ne consegue per Armando Gnisci e per i suoi collaboratori della scuola comparatistica romana, ricordiamo innanzitutto Franca Sinopoli, la necessaria sostituzione del concetto di “letteratura nazionale” con quello di “comunità interletteraria”, dove “le relazioni interletterarie assumono una posizione dominante nei confronti delle dinamiche ‘nazional-letterarie’” (Đurišin, 1995: 101)⁴. La comunità interletteraria infatti è caratterizzata da un dinamismo sia interno, costituito dalle diverse letterature che lo compongono, che esterno, che si esprime attraverso il dialogo con altre comunità interletterarie, in modo da far riferimento nello stesso tempo a più “centrismi” interletterari. Altra conseguenza è la concezione della “condizione di creolo”, che non riguarderebbe solo i figli degli emigrati, degli sradicati da terre d’origine abbandonate per ricominciare una nuova vita. Creolo sarebbe anche chi diventa “nuovo cittadino del mondo”, un “*creolo critico posteuropeo*” che “si libera dai brandelli dell’identità ereditaria e si costruisce da solo, primo uomo/donna che da straniero in terra straniera *si accasa* nel proprio popolo, quello *dentro* il quale è nato e che arriva a riconoscere come proprio e non più quello da cui proviene, anzi, da cui sono provenuti i suoi genitori” (Gnisci, 1998: 69).

4. Conclusione

In conclusione alla riflessione iniziata con Đurišin, Gnisci trova come risultato finale per i letterati comparatisti e “gli antropologi delle nuove ‘scienze umane’ critiche e oppostive”, la condizione di meticcio, definito come “l’uomo/donna del nord *che migra nel sud di se stesso* e decide di *farsi sud*, di diventare il sud che resiste e si oppone al nord *nel nord*” (Gnisci, 1998: 71). Qui per migrare Gnisci intende “il gesto *arcaico* del ripudio” (Gnisci, 1998: 72), la libera decisione di lasciare le certezze della condizione di partenza, rassicurante, ma non scelta, ricevuta dal destino, per mettersi in gioco:

Migrare è il gesto trascendente del coraggio, contro la zavorra discendente della disperazione. Il migrante perciò ha diritto al rispetto più alto. Egli/ella è portatrice della “sacralità”, laica e mondana del nostro tempo, trasferita *interamente* nell’umano. Egli/ella si sta giocando la vita e ha battuto, per ora, la violenza e la morte (Gnisci, 1998: 72).

Đurišin, con l’articolo “Convergenze tra ricerche italiane e slovacche sull’interletterarietà” (Đurišin e Gnisci, 2000: 173-179), si è espresso in merito ai risultati delle riflessioni di Gnisci con una sostanziale approvazione quanto allo spirito delle prospettive proposte, anche se non con piena identità di vedute. Riguardo all’idea di “decolonizzazione europea” proposta da Gnisci, egli la considera, dal suo punto di vista, espressione dello “sforzo

⁴ Citato in Comberiati, 2012: 14.

di evitare la contrapposizione tra letterature superiori, più sviluppate, e le così dette letterature ‘coloniali’” (Đurišin e Gnisci, 2000: 176), pur essendo ben conscio che tale classificazione non è accettata da Gnisci, seppure comunque un processo di decolonizzazione implicitamente comporti l’esistenza di letterature colonizzatrici e colonizzate. Đurišin mette in relazione tali prospettive all’opposizione che tenne in passato verso terminologie adottate da comparatisti che implicitamente esprimevano giudizi di valore, non fondate su criteri estetici, quando certe letterature venivano definite “piccole” o “meno sviluppate” confronto ad altre letterature. Allo stesso modo ricorda la sua ferma opposizione all’uso di termini come “influenza” riguardo al rapporto tra due letterature. Anche se il termine viene utilizzato da vari comparatisti, non sarebbe per lui accettabile poiché la stessa modalità della relazione binaria sarebbe insufficiente, presupporrebbe soprattutto l’esistenza di una letteratura modello che ne influenza una minore, dipendente per la sua evoluzione dalla prima (Đurišin e Gnisci, 2000: 177).

Pur apprezzando lo spirito dell’idea di “decolonizzazione” di Gnisci per superare la crisi della letteratura comparata, sostanzialmente Đurišin rimanda ai suoi studi degli anni Sessanta raccolti nel famoso volume *Problémy literárnej komparatistiky* (1967), dove i problemi e il ruolo della letteratura comparata sono rigorosamente elaborati “all’interno del sistema generale della critica letteraria”, secondo le prospettive strutturaliste, e inoltre tenendo conto dei rapporti della disciplina “con lo studio nazionale della letteratura, così come l’analogia tra unità letterarie e unità storiche e la sua funzione all’interno del sistema della letteratura mondiale” (Đurišin e Gnisci, 2000: 178).

Bibliografia

- COMBERIATI, Daniele (2012), “Narrazioni postcoloniali: il caso italiano”, *Altreitalie*, 44, Torino, Altreitalie, gennaio-giugno 2012, pp. 5-19.
- ĐURIŠIN, Dionýz (1967), *Problémy literárnej komparatistiky*, Bratislava, VSAV.
- ĐURIŠIN, Dionýz (1995), “Le comunità interletterarie: una categoria fondamentale del processo interletterario”, *I Quaderni di Gaia. Rivista di letteratura comparata*, 6-9, Roma, Carucci, 1995, pp. 101-113.
- ĐURIŠIN, Dionýz, GNISCI, Armando (eds.) (2000), *Il Mediterraneo. Una rete interletteraria*, Roma, Bulzoni.
- GNISCI, Armando (1998), *Creoli, meticci, migranti, clandestini e ribelli*, Roma, Meltemi.
- GNISCI, Armando (2003), *Creolizzare l’Europa: letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi.
- GRITTI, Fabiano (2024), “Plurilinguismi a confronto: gli autori della letteratura postcoloniale italiana del Mediterraneo e del Corno d’Africa”, *Italica belgradensia*, Beograd, Univerzitet u Beogradu, 14-1, 2024, pp. 29-46.
- LOMBARDI-DIOP, Cristina, ROMEO, Caterina (2014), *L’Italia postcoloniale*, Milano, Mondadori.
- MENGOZZI, Chiara (2013), *Narrazioni contese. Vent’anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci.
- PONZANESI, Sandra (2004), “Il postcolonialismo italiano. Figlie dell’impero e letteratura meticcica”, *Quaderni del ’900*, 4, Roma, Fabrizio Serra, 2004, pp. 25-34.

CONTEXTOS E INICIOS DE LA TEXTOLOGÍA ESLOVACA COMO DISCIPLINA CIENTÍFICA INDEPENDIENTE*

Martina Taneski
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
mtaneski@ukf.sk

Petra Kaizerová
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
pkaizerova@ukf.sk

Silvia Lauková
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
slaukova@ukf.sk

Resumen: Este estudio tiene por objetivo la reflexión sobre la investigación de las cuestiones textológicas y de edición en Eslovaquia, haciendo hincapié en los años 1930-1950. Aunque los orígenes de la textología eslovaca son históricamente más profundos, no fue hasta ese período cuando se establecieron los verdaderos prerequisites científicos para la aparición de una disciplina científica independiente. El estudio ofrece una panorámica de las obras sobre el texto y la edición que reflejaban tanto la investigación académica como la práctica editorial contemporánea hasta 1960. En mayor medida, responde a las valoraciones de Jozef Felix, quien evalúa, en uno de sus extensos estudios publicado en 1953, los resultados de la investigación en el campo de la textología, la edición y la práctica editorial eslovacas hasta ese momento.

Palabras clave: Textología. Edición. Prácticas de edición. Conceptos editoriales.

Abstract: The article focuses on the reflection of the textological and editological issues in Slovakia research with an emphasis on the 30s – 50s of the 20th century. Although the beginnings of Slovak textology go historically deeper, it was not until this period that the real scientific prerequisites for the emergence of an independent scientific discipline were established. The study provides a textological and editological overview that reflects scientific research as well as contemporary editorial practice until 1960. To a greater extent, it responds to the assessments of Jozef Felix, who in one of his extensive studies from 1953 evaluates the results of previous research in the field of Slovak textology, editology and editorial practice.

Key words: Textology. Editology. Editorial practice. Editorial concepts.

DOI: 10.17846/phi.I.3.2024.3546

* Este estudio ha contado con el apoyo de la Agencia Eslovaca de Investigación y Desarrollo en virtud del contrato n° APVV-23-0586 (this work was supported by the Slovak Research and Development Agency under the Contract no. APVV-23-0586). La traducción al español del texto original en eslovaco es de Adriana Lastičová.

La reflexión sobre la historia de la edición y la textología en el discurso profesional eslovaco no puede entenderse desde una perspectiva cronológica como un proceso continuo, ininterrumpido o sistemático que reflejaría el desarrollo gradual de los medios técnicos que permiten un análisis versátil del texto y su edición¹. La textología y la edición, en Eslovaquia, pueden verse más bien como una cadena de puntos nodales y fases clave. Otra especificidad, aunque no sorprendente, es el desarrollo estrechamente vinculado de la edición y la textología eslovacas con el discurso científico checo y, en parte, también con la práctica editorial checa, que en diferentes etapas históricas y en diferente medida influyó en el carácter y la forma de las ediciones eslovacas.

La práctica editorial en Eslovaquia también estaba influida por las necesidades contemporáneas de los editores, las actitudes estéticas y extraestéticas hacia las obras publicadas o el enfoque ideológico de la realidad contemporánea. Al mismo tiempo, la textología académica progresó naturalmente en respuesta a los avances en las humanidades, y así la visión del texto, la crítica textual y la práctica editorial cambiaron también. En la práctica, este movimiento se reflejó claramente, por ejemplo, en el debate académico (a partir de los años 1930-1940) o en la naturaleza cambiante de las ediciones individuales de libros importantes, que, desde el punto de vista de la historia de la edición y de la textología, pueden considerarse indicadores relevantes del nivel tanto de la investigación académica como de la práctica editorial.

Coincidimos con la siguiente afirmación de Dušan Teplan, quien, basándose en investigaciones de archivo, ha puesto a disposición en las páginas de la revista literaria *Litikon* una serie de principios textuales y conceptos editoriales de la segunda mitad de la década de 1940 hasta hace poco inéditos:

Aunque los orígenes de la textología eslovaca se remontan a épocas anteriores, no empezó a adquirir un carácter científico hasta las décadas de 1930 y 1940. Este período, además de la formación de la terminología profesional o la concepción de marcos metodológicos básicos, se caracterizó por un esfuerzo dirigido a sistematizar las normas de edición y publicación de textos de períodos anteriores y más recientes de la literatura nacional (Teplan, 2016: 125).

En esa época ya se preparaba para la imprenta en Chequia el primer volumen de una importante edición titulada *Památky staré literatury české* (*Testimonios de la antigua literatura checa*), que se publicó a partir de 1946, primero en la editorial de Matica česká y más tarde bajo los auspicios de la Academia Checoslovaca de Ciencias. Jiří Daňhelka, eminente especialista en textología y editor checo, valoró posteriormente en varios de sus artículos críticos la calidad del tratamiento editorial y de las intervenciones textuales dentro de cada uno de los volúmenes, al tiempo que confirmaba que ni siquiera la práctica editorial checa de los años cuarenta y cincuenta dominaba los principios editoriales, especialmente en lo que se refiere a las obras de finales del siglo XV a finales del XVIII:

Tomando en su conjunto la serie de veinte volúmenes de *Památky staré literatury české*, podemos concluir que se trata de una serie de ediciones muy importante, que ya ha encontrado su perfil editorial en lo que se refiere a los textos del período que va hasta finales del siglo XV, pero que todavía está buscando sus principios y prácticas editoriales en lo que se refiere al período posterior (hasta finales del siglo XVIII) (Daňhelka, 2013: 23).

La textología como disciplina independiente ha permanecido en Eslovaquia durante mucho tiempo bajo el dominio de los filólogos clásicos, quienes naturalmente utilizaban los

¹ Los autores del presente estudio emplean el término “textología” para designar aquella disciplina textual que en español más bien llamaríamos “ecdótica”; nota de los editores.

métodos de la crítica textual aplicada a la traducción de las lenguas clásicas (especialmente el trabajo con las anotaciones, el enfoque crítico de la selección de una edición adecuada para la traducción, etc.). Sin embargo, los métodos de la crítica textual empezaron a aplicarse gradualmente también en el acercamiento a los textos de la literatura nacional, planteando nuevas cuestiones y problemas que ya no podían resolverse con los métodos conocidos en la filología clásica. La edición de textos ya no consistía tanto en examinar y traducir textos conservados en copias posteriores o en examinar manuscritos de códices medievales, sino también en trabajar con manuscritos destinados a la imprenta, incluidas las reediciones de las obras o las ediciones críticas. Poco a poco se fueron añadiendo cuestiones relacionadas con la edición de los clásicos de la literatura más reciente, como la conveniencia de utilizar la transcripción, la transliteración, etc. (Havel y Štorek, 1971: 98-99).

Fue el personal del Departamento Literario e Histórico de Matica slovenská que planteó en la década de 1920 la necesidad de desarrollar principios para hacer accesibles los textos literarios, pero estos esfuerzos no se hicieron realidad hasta la década de 1930-1940, porque los cambios fundamentales en este campo exigían un mayor nivel de investigación en las otras disciplinas lingüísticas y literarias. Dado que hasta 1948 prácticamente no existía una visión de la textología como disciplina científica, las obras de importantes autores eslovacos (clásicos) se publicaban en forma de ediciones más o menos acertadas desde el punto de vista editorial, y las ediciones de éxito se convertían en una especie de plantilla que inevitablemente sustituía a un manual metodológico².

En el período posterior a la Primera Guerra Mundial (décadas de 1920 y 1930), las obras de los clásicos de la literatura eslovaca fueron publicadas por la ya mencionada Matica slovenská. Desgraciadamente, esto se hacía sin ningún principio editorial, casi sin percibir la necesidad de reglas de edición de un texto artístico a la hora de publicarlo. Jozef Felix criticó duramente este modo de edición elemental en su estudio de los años 50 titulado “O vydávaní klasikov” (“Sobre la edición de los clásicos”), en el cual hizo especial hincapié en un enfoque sistemático y profesional. Señala que Matica slovenská realizó un trabajo pionero, pero no desarrolló la edición de los clásicos de forma suficientemente sistemática, y mucho menos sobre una base profesional. No se elaboró ningún plan de publicación, e incluso cuando se emprendió una publicación más sistemática de la obra de un autor, el trabajo se estancó después de los primeros volúmenes (por ejemplo, los escritos de Štúr o los de Hurban, etc.). También criticó la ausencia de un aparato literario-histórico y literario-crítico. La obra *Sobrané spisy básnické Hviezdoslava* (Colección de escritos poéticos de Hviezdoslav), publicada de 1924 a 1931 en quince volúmenes, pero sin una sola nota bibliográfica o textual, ni siquiera un editor, es también prueba de un enfoque poco profesional. La recopilación de los escritos de Svetozár Hurban Vajanský y Martin Kukučín fue igualmente deficiente. Otra prueba fue la publicación de *Sobrané básne Andreja Sládkoviča* (Poemas reunidos de Andrej Sládkovič), en 1939, con un estudio de Jozef Škultéty de 1900 y otro aún más antiguo de Tichomir Milkin. El propio editor Stanislav Mečiar señaló la obsolescencia del segundo estudio en particular, pero a pesar de los avances en el campo editorial, se contentó con una reproducción mecánica de la edición más antigua de Škultéty, en la que se limitó a corregir errores de imprenta, sin aprovechar la

² En el pasado, se consideraban ediciones ejemplares, por ejemplo, las obras editoriales de Jozef Karol Viktorin (1822-1874), quien fue sacerdote, activo nacionalista, publicista (colaboró con *Slovenské národné noviny*, el Periódico Nacional Eslovaco fundado por Štúr) y editor de obras literarias eslovacas. Publicó, por ejemplo, las obras de Andrej Sládkovič, Ján Hollý y Jonáš Záborský; junto con Ján Palárik, publicó también el almanaque *Concordia* y recaudó dinero para apoyar la creación de la organización Matica slovenská, gracias a la cual se publicaron en forma de libro numerosas obras de la literatura eslovaca. A menudo se hace referencia a él como el primer editor eslovaco.

rica correspondencia almacenada en los archivos de Matica slovenská. Lo mismo pasó con *Ľeznáme básně Janka Kráľa* (*Poemas desconocidos de Janko Kráľ*), en 1938, editado por el mismo editor (Felix, 1953: 1134-1135). Es imposible no estar de acuerdo con la crítica de Jozef Felix, sobre todo si tenemos en cuenta que Mečiar optó por la norma ortográfica de Štúr, a diferencia de la edición anterior de los poemas de Janko Kráľ, que Jaroslav Vlček trató y editó de forma más fundamentada. Por lo tanto, todo su trabajo editorial se basó principalmente en la correcta transliteración del texto, y fue precisamente en este punto crucial en el que falló. La edición de Mečiar contiene una serie de pasajes mal transliterados que oscurecen y distorsionan el sentido del texto.

En la década de 1930 se profundizó considerablemente en la investigación de las cualidades lingüísticas y estéticas del texto. De ello se encargó especialmente el Círculo Lingüístico de Praga³, que en este período prestó gran atención a la construcción sonora y semántica del lenguaje de las obras artísticas, analizando detalladamente el efecto de los componentes individuales del texto sobre su carácter estético global. Lógicamente, surgió la exigencia de respetar en las nuevas ediciones los fenómenos que solían normalizarse en las antiguas (por ejemplo, la cantidad). Y la exigencia, asimismo, de no diluir la individualidad estilística de cada autor, es decir, de no perturbar el idiolecto del autor. El respeto a la conciencia autoral y artística, el respeto al principio de diferenciación estilística, unido a la aceptación de irregularidades ocasionales, se situó con fuerza por encima de la normalización mecánica de ciertos fenómenos lingüísticos (en la ortografía, en la ortotipografía, en la morfología o incluso en la observancia del esquema métrico de un verso). Las variantes estilísticas y la génesis estilística del texto en sus cualidades artísticas se convirtieron en el principal tema de investigación (Havel y Štorek, 1971: 108-109). La mayoría de las ediciones antiguas de los clásicos de la literatura checa y eslovaca no cumplían estos nuevos criterios. Resultó que el purismo lingüístico (por ejemplo, también en las ediciones de Matica slovenská) era francamente perjudicial y que el trabajo del editor era impensable sin tener en cuenta el carácter lingüístico-estético de la obra literaria. De los escritos eruditos eslovacos de este período cabe mencionar los estudios de Stanislav Weiss-Nägel (1935) y de Ján Ormis (1930), que se ocuparon de la atribución de textos en la década de 1930. La evolución de los textos y las variantes textuales fueron tratadas por Rudo Brtáň (1935). Jozef Ambruš (1937), uno de los primeros científicos en ver la importancia de la labor editorial crítica, empieza a estudiar la práctica textual y editológica en términos críticos⁴.

En las décadas de 1930 y 1940, sobre todo en Bohemia, se desarrolló poco a poco un debate sobre la conveniencia de editar los textos de las obras literarias más antiguas, y los distintos polos de opinión influyeron también en la emergente textología eslovaca. Sin embargo, hay que señalar aquí que en Eslovaquia los años 1920-40 representan un período textológico muy pasivo; de hecho, hasta la segunda mitad de los años '40 no se desarrolla un debate crítico sobre los principios textológicos, al que siguen una serie de concepciones editoriales. En cambio, entre los años 1939 y 1948 resuena esta discusión en Bohemia, y este período representa, según Košák y Flaišman (2010), la segunda etapa fundamental en la historia

³ Una de las principales figuras y cofundador del Círculo Lingüístico de Praga fue Jan Mukařovský. Sus trabajos teóricos sobre la literatura abordaban el texto y la textología desde el punto de vista del estructuralismo checo.

⁴ Utilizamos los términos “editología” y “editológico” según la publicación *Kapitoly zo slovenskej textológie* (*Capítulos de textología eslovaca*), cuyos autores –siguiendo el ejemplo checo de *Editologie. Od nártu ke knize* (*Editología. Del esbozo al libro*), de 2018– introducen el término “editología” también en el contexto eslovaco, deseando así “enriquecer el aparato terminológico de los estudios crítico-textuales eslovacos” (Ráková y Navrátil, 2021: 11).

de la nueva crítica textual checa, marcada principalmente por la cuestión del grado de actualización de los textos originales⁵.

En el debate se esbozaban tres líneas. Un grupo sostuvo la opinión de que los textos originales eran inviolables, argumentando que los lectores tenían por lo general un sentido de la tradición cultural autóctona y, por tanto, consideraban innecesaria cualquier adaptación. El segundo grupo desarrolló la opinión de que el cambio contemporáneo en la sensibilidad estética podría provocar en el nuevo lector malentendidos y una falta de impresión estética, ya que muchos giros estilísticos y denominaciones figurativas antiguas les parecían clichés anticuados y automatizados que los autores contemporáneos evitaban. Un lector sin conocimientos de la poética y los métodos creativos de épocas literarias anteriores podría no entender la obra correctamente. Por ello, sugirieron acercar el lenguaje de los autores al lenguaje del lector contemporáneo. El tercer grupo consideraba necesaria cierta flexibilidad para tener en cuenta la intención de toda edición concreta. Al mismo tiempo, hay que tener en cuenta que las adaptaciones deben realizarse dentro de ciertos límites, ya que la forma lingüística de una obra está directamente relacionada con su carácter global, históricamente dado. Eran conscientes de que una modernización excesiva de la lengua podía provocar incoherencias entre los distintos componentes de la obra literaria (Kosák y Flaišman, 2010: 177-236).

La divergencia de opiniones también se reflejaba en la práctica editorial. Un ejemplo es la edición checa de *Národní klenotnice (Tesoro Nacional)*, donde se publicaron, a partir de 1939, obras y documentos de la literatura antigua. La edición no tenía unos principios editoriales establecidos y cada editor de los diferentes volúmenes tenía sus propias ideas. El subjetivismo estaba por encima del sentido de una relación responsable con el texto del autor. El bajo nivel general sólo fue superado por las ediciones críticas de las obras de Erben, que se publicaron entre 1938 y 1940 (Havel y Štorek, 1971: 110). En la práctica editorial eslovaca persistían una desarticulación e incoherencia similares.

Además de Matica slovenská, varias editoriales e instituciones culturales publicaron durante la Primera República y el llamado Estado Eslovaco, así como después de 1945. Entre ellas, la editorial Bežo de Trnava y la Transcius de Liptovský Sv. Mikuláš, que publicó, por ejemplo, las obras completas de Ján Čajak sin mencionar los responsables de la edición, si bien el editor fue probablemente Andrej Mráz. El mismo editor (esta vez ya mencionado) preparó también las obras completas de Terézie Vansová. Las obras completas de Janko Jesenský se publicaron bajo la dirección de Rudolf Brtáň. En la editorial Spolok Sv. Vojtecha (Sociedad de San Vojtech), fue editada por Jozef Ambruš la obra *Sobrané spisy Jána Hollého (Obras Completas de Ján Holly)*. Durante la Primera República, algunas editoriales praguenses (Melantrich, Mazáč) también emprendieron la publicación de clásicos eslovacos, pero salvo excepciones –como los trabajos de Jozef Ambruš, la edición crítica de *Starý a nový vek Slováku (Vieja y nueva edad de los eslovacos)* o los trabajos editoriales aún más recientes de Milan Pišút y Ján Marták– no es posible hablar de ninguna preparación textual profesional de obras antiguas de la literatura eslovaca. En la práctica, parecía que a menudo sólo se invitaba a realizar el trabajo editorial a personas seleccionadas al azar que no habían realizado ni antes ni después estudios textuales. Se guiaban por su propia sensibilidad lingüística, por lo que resulta

⁵ La primera etapa significativa de la crítica textual checa es el período entre finales del siglo XIX y principios del XX. Esta etapa se caracteriza por la adquisición de un marco teórico profesional, y fueron fundamentales las llamadas “disputas editoriales de Mach”. La segunda etapa está representada por las décadas de 1930 y 1940, asociadas al debate sobre el grado de actualización de los textos. La tercera etapa, caracterizada por las “controversias de Bezruč” de posguerra, se asocia a los años cruciales 1960-1963, que se convirtieron en el punto de partida de las normas de la práctica editorial plasmadas en el conocido manual *Editor a text (Editor y texto)* de Havel y Štorek (1971).

paradójico que sean las ediciones (por ejemplo, las de los textos de Chrobák y Záborský) realizadas por algunos legos las que se encuentran entre las relativamente mejores (Felix, 1953: 1136).

La investigación textual eslovaca de la década de 1940 está representada por los estudios de Ján Ormis (véase, por ejemplo, Ormis, 1943a; 1946/47), quien siguió desarrollando su labor en el campo de la seudonimografía y la atribución de textos, pero también mostró interés, en la primera mitad de la década de 1940, por el estudio de las variantes textuales (Ormis, 1943b). En cuanto a la crítica textual siguieron los trabajos de Ján Bystrík (1945/46), Boris Bálent (1948), Ivan Kusý (1945/46) y Ján Mišianik (1946/47), un destacado historiador literario y filólogo clásico eslovaco, quien también investigó las variantes textuales en las ediciones de *Marína* de Sládkovič. El académico Rudo Brtáň prosiguió sus investigaciones sobre el desarrollo de los textos y las variantes textuales dentro de las obras del clasicismo literario eslovaco y, especialmente, del romanticismo (véase, por ejemplo, Brtáň, 1942: 31-34). Ján Brezina (1946) contribuyó a la investigación textual con una mirada crítica a los poemarios de Ivan Krasko. La práctica textual y editorial fue evaluada en este período por un número menor de estudios, por ejemplo los de Ján Brezina, Ivan Kusý y Andrej Mráz.

Jozef Felix evalúa definitivamente la edición de los clásicos eslovacos como “insuficiente, azarosa, no guiada por ningún plan, improvisada: no está a la altura de la pericia textual” (Felix, 1953: 1136). Señala lo poco que se ha hecho en Eslovaquia en el campo de la textología en los últimos treinta años. En su opinión, este estado de cosas no se debía necesariamente sólo a la indiferencia de los historiadores de la literatura, sino a la naturaleza de nuestra sociedad después de la Primera Guerra Mundial (es decir, durante la Primera República), caracterizada por el desarrollo de la burguesía, que a su vez se caracterizaba por una falta de anclaje interno en los valores de las generaciones anteriores. En su opinión, una parte de la sociedad sentía admiración por la llamada tradición eslovaca, pero no existía una verdadera relación interna con el legado cultural del pasado eslovaco. Acusa al período pasado de patetismo y eslóganes sonoros sobre la “eslovaquicidad”, mientras que detrás de estas nociones no había ni una sola obra teórica que las definiera realmente. El pasado literario se había convertido en una pieza de museo, las ediciones de obras literarias eran más bien adornos en las bibliotecas, pero no se leían. Según su valoración, la sociedad carecía de esa relación intrínseca con el patrimonio literario, con los clásicos eslovacos. Según Felix, la joven generación progresista de intelectuales –los socialistas– tampoco se comportaba de otra manera. Culpa a los estudiosos de la literatura de haberse convertido en científicos formalistas y de no plantearse en absoluto, bajo la influencia del estructuralismo, preguntas sobre el contenido de valor de las obras. Se interesaban más por el verso, por su organización métrica y estilística, en lo que su aportación era innegable, pero la poesía se estudiaba así en gran medida sólo en cuanto a la forma y, por tanto, sin ningún intento de examinarla en toda su complejidad como expresión de una sociedad que tiene su propia historia y sus propios valores (Felix, 1953: 1137-1139). Fue igualmente crítico con los surrealistas, a los que consideraba nihilistas y negadores de la continuidad cultural, lo que ya era una apreciación más bien crítica e influida sin duda por la retórica de la sociedad socialista, que consideraba la infravaloración de los clásicos como uno de los pecados reprobables de la burguesía y los burgueses.

Aunque Jozef Felix hace una crítica muy constructiva de la labor editorial de finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, consideramos que su valoración es demasiado dura, sobre todo en relación con las decenas de estudiosos que trabajaron realmente en la elaboración de principios textuales y editoriales en la segunda mitad de los años cuarenta: en esta época se desarrollaron varios conceptos editoriales. En primer lugar, los lingüistas Eugen Pauliny y Anton Dezider Dubay elaboraron principios relativamente exhaustivos, seguidos por Jozef

Ambruš, quien desarrolló principios para la edición de textos redactados según la norma lingüística de Bernolák, y Ján Čaplovič, quien elaboró principios para textos escritos en la llamada lengua bíblica (Teplan, 2016: 125-126). Desde nuestro punto de vista, estos esfuerzos deben ser reconocidos, puesto que fueron manifestaciones del interés por los estudios textuales en los comienzos del desarrollo científico moderno en Eslovaquia.

A pesar de las restricciones a la libertad de prensa y a la regulación del mercado del libro después de 1945 (y sobre todo después de 1948), a pesar de la nueva política de subvenciones y de la presencia de la censura soviética, y a pesar de la liquidación de muchas bibliotecas institucionales, privadas, federales y monásticas, el progreso en el campo de la textología teórica y de la edición no se vio especialmente obstaculizado, aunque sí más orientado hacia la Unión Soviética (Šimeček y Trávníček, 2014: 317–347). Afortunadamente, las condiciones para la profesionalización de la ciencia en Eslovaquia se habían creado gradualmente con anterioridad (a partir de 1942), ancladas institucionalmente por la creación en Bratislava de la Academia Eslovaca de Ciencias y Artes (el 2 de julio de 1942)⁶. El desarrollo de la textología y de la edición también requería la creación de centros de trabajo científicos, por lo que se estableció la Comisión Textológica del Instituto de Estudios Literarios de la Academia Eslovaca de Ciencias y Artes.

La Academia Checa de Ciencias y Artes recopiló y publicó en 1947 *Kritické ediční zásady pro vydávání novočeských autorů* (*Principios editoriales críticos para la publicación de nuevos autores checos*), basándose en los mejores trabajos editoriales del pasado (especialmente en la obra de Jan Jakubec, estrecho colaborador de Jaroslav Vlček, y teniendo también en cuenta las conclusiones del Círculo Lingüístico de Praga). Principios análogos a los checos aparecieron luego en un manual publicado por la Academia Eslovaca de Ciencias y Artes a principios de los años cincuenta, titulado *Návrh zásad pre vydávanie rukopisných pamiatok a tlačených diel slovenskej literatúry* (*Propuesta de principios para la publicación de testimonios manuscritos y obras impresas de la literatura eslovaca*). Este pretendía ser un manual de aplicación general, creado a raíz de anteriores investigaciones textuales checoslovacas. Fue precisamente su pretensión de validez general lo que volvió a ser objeto de crítica por parte de Jozef Felix, quien no estaba satisfecho con la laxitud de algunos de los principios formulados. Criticó Felix sobre todo la excesiva vaguedad de sus estilizaciones, puesto que permitía un grado considerable de subjetivismo y arbitrariedad en las intervenciones editoriales sobre el texto artístico. A pesar de las deficiencias de este manual, evidentes en retrospectiva, hay que señalar que fue el primer conjunto relativamente coherente e institucionalmente anclado de principios editoriales tanto para las ediciones eruditas como para las comerciales en Eslovaquia.

Sobre la base de su propio trabajo en la destacada colección de la literatura eslovaca *Naši klasici* (*Nuestros clásicos*), publicada por la Editorial Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry (Editorial Eslovaca de Bellas Letras)⁷, Jozef Felix formuló sus propios principios sólo posteriormente, si bien se correspondían en gran medida con el contenido de su manual académico de 1950 (Felix, 1953: 1156-1162). Así, en la primera mitad de la década de 1950, se formaron una serie de conceptos textuales y editoriales que se fueron poniendo en práctica gradualmente. Lo que tenían en común era el énfasis en la necesidad de preservar la expresión autoral más auténtica, que debía estar desprovista de los numerosos añadidos existentes anteriormente. También se rechazó definitivamente el purismo lingüístico que había marcado

⁶ Poco después, en 1953, se creó la Academia Eslovaca de Ciencias (Slovenská akadémia vied).

⁷ Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry “nació” a finales de 1952 de la editorial Tatran, fundada en otoño de 1947 (en honor del centenario del discurso de Štúr en el Congreso húngaro). En noviembre de 1965 volvió a su nombre original, Tatran, con el que sigue funcionando en la actualidad.

las ediciones de muchos clásicos eslovacos hasta entonces (sobre todo en las décadas de 1920 y 1930). Se hizo hincapié en la inmutabilidad del sentido del texto, el respeto de las intenciones, procedimientos y medios artísticos específicos y, sobre todo, la preservación de las especificidades lingüísticas deliberadas. La práctica editorial debía guiarse por el principio de la claridad textual y la fluidez estilística, así como por la coherencia (debían aplicarse las mismas reglas a lo largo de toda la obra de arte). Se hizo hincapié en las particularidades de la edición de textos en prosa y poesía, estableciéndose como parte esencial de la práctica editorial la palabra crítica en forma de prólogo, epílogo, nota editorial y comentario. También se fueron clarificando los criterios de selección del llamado texto de partida para el posterior proceso editorial y de publicación. Sin embargo, el proceso de puesta en práctica de los principios mencionados no fue fácil ni fluido, ya que los editores, redactores y eruditos sólo rompieron gradualmente con los viejos hábitos, como demuestran algunas de las ediciones de los años cuarenta y cincuenta, todavía insatisfactorias.

Muchos especialistas de la literatura publicaron sus evaluaciones críticas de la práctica editorial en la década de 1950 (a diferencia de las dos décadas anteriores). Entre ellos se encontraban, además de Jozef Felix, Jozef Ambruš, Cyril Kraus, Andrej Melicherčík, Ján Mišianik, Július Noge, Milan Pišút, Marianna Prídavková, Stanislav Šmatlák y Viliam Turčány⁸. El significativo aumento del interés crítico por la publicación de obras literarias clásicas (y contemporáneas) influyó en el anclaje institucional y la formulación de varios conceptos editoriales y principios textuales, y puede afirmarse que existe en efecto una correlación directa entre el mayor nivel de investigación textual y la intensidad de la reflexión crítica en el ámbito de la práctica textual y editorial. Karol Rosenbaum contribuyó a la exploración de los fundamentos teóricos y la metodología de la investigación textual con su estudio “Úlohy slovenskej textológie” (“Las tareas de la textología eslovaca”; Rosenbaum, 1954) y Július Noge (1958) contribuyó, por su parte, a la cuestión de la atribución textual de la obra. Ján Čaplovič (1957) y Cyril Kraus (1956) abordaron cuestiones relacionadas con el desarrollo de los textos y las variantes textuales y, al mismo tiempo, siguieron evaluando los procesos editoriales. Los métodos de edición de las obras de Petr Jilemnický y Martin Kukučín fueron analizados por Štefan Peciar (1950/51) y Marianna Prídavková (1958). Los fundamentos teóricos y la metodología de la investigación textual también fueron tratados intensamente en este período por el filólogo clásico y traductor de literatura humanística antigua Miloslav Okál, autor de la publicación *Úvod do textovej kritiky (Introducción a la crítica textual)*; Okál, 1952).

El desarrollo de la textología en la década de 1950 se vio influido sobre todo por la ya mencionada edición *Naši klasici (Nuestros clásicos)*, publicada por la editorial Slovenské

⁸ El lector interesado, puede consultar los siguientes textos: Felix, Jozef (1954), “Poznámky k vydávaniu spisov Jána Kalinčiaka”, *Slovenská literatúra*, Bratislava, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1, 3, pp. 358-375. Ambruš, Jozef (1954), “Dielo Ľudovíta Štúra: K problematike akademického vydania”, *Slovenská literatúra*, Bratislava, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1, 3, pp. 281-293. Kraus, Cyril (1956), “Dnešná problematika vydávania diela Andreja Sládkoviča”, *Slovenská literatúra*, Bratislava, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 3, 1, pp. 88-93. Melicherčík, Andrej (1955), “Viac úcty ku klasickému dedičstvu slovesnej tvorby nášho ľudu”, *Slovenské pohľady*, Bratislava, Zväz slovenských spisovateľov, 71, 12, pp. 1213-1222. Mišianik, Ján (1957), “K vydávaniu našich starých literárnych pamiatok”, *Naša veda*, Bratislava, Slovenská akadémia vied, 4, 8-9, pp. 399-400. Noge, Július (1958), “Prvé zväzky diela M. Kukučina”, *Slovenská literatúra*, Bratislava, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 5, 2, pp. 249-252. Pišút, Milan (1953), “Samo Chalupka: Básnické dielo”, *Slovenské pohľady*, Bratislava, Zväz československých spisovateľov, 69, 10, pp. 916-919. Prídavková, Marianna (1955), “O vydaní Palárikových veselohier a divadelných prejavov v SVKL”, *Slovenská literatúra*, Bratislava, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2, 3, pp. 383-387. Šmatlák, Stanislav (1954), “K novým vydaniam Hviezdoslavových diel”, *Slovenská literatúra*, Bratislava, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1, 3, pp. 375-381. Turčány, Viliam (1955), “Siedmy zväzok Spisov P. O. Hviezdoslava”, *Slovenská literatúra*, Bratislava, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2, 2, pp. 243-245.

vydavateľstvo krásnej literatúry (Editorial Eslovaca de Bellas Letras), que –al igual que la conocida colección *Knihovna klasiků* (*Biblioteca de los clásicos*) en Bohemia– señalaba en la práctica las deficiencias de los principios editoriales anteriores, tanto los de la Academia Checa de Ciencias y Artes (1947) como los de la Academia Eslovaca de Ciencias y Artes (1950). Así, la necesidad de subrayar la importancia de unas notas editoriales, un epílogo y unos comentarios de buena calidad surgió directamente de la práctica editorial. También resultó inadecuado distinguir el “texto de la edición crítica” del “texto de la edición para el lector”, ya que en la práctica editorial se llegó a la conclusión de que la edición para el lector debía ser tan crítica como la edición científica, o basarse en ella, y que debían diferenciarse esencialmente sólo en la naturaleza de los comentarios. Así, si a partir del trabajo textológico de los expertos se establece una determinada forma (redacción) del texto, este trabajo es vinculante y, por tanto, se convierte en la base de todas las ediciones posteriores sin más modificaciones (Havel y Štorek, 1971: 116-118, 125-126). En el marco de la edición *Naši klasici* (*Nuestros Clásicos*), el trabajo sobre volúmenes individuales fue asignado a investigadores de la literatura especializados en el tal o cual clásico (por ejemplo, los escritos de Štúr fueron editados por Jozef Ambruš; los escritos de Janko Král', por M. Pišút; los escritos de Sládkovič, por C. Kraus; los escritos de J. Bott, por J. Marták; los escritos de Hviezdoslav, por S. Kostolný y S. Šmatlák; los escritos de Kukučín, por M. Prídavková; los escritos de Timrava, por I. Kusý; los escritos de Jégé, por P. Petrus; los escritos de Krasek y Jesenský; por M. Gáfrik; los escritos de Tajovský, por K. Rosenbaum). Los editores (en la mayoría de los casos historiadores de la literatura) se ocuparon de los escritos inéditos (primeras ediciones, borradores manuscritos), así como de cuestiones relacionadas con la selección del texto original, volviendo a menudo a las primeras ediciones, publicadas en revistas, y a los manuscritos a fin de eliminar la influencia de añadidos posteriores. También entraron en conflicto, a menudo, con la última edición “autorizada”, al tiempo que abordaron cuestiones de fijación lingüística de textos que se produjeron en un período de constantes cambios en la norma escrita.

Entre 1949 y 1956, también se publicó en Eslovaquia la llamada *Hviezdoslavova knižnica* (*Biblioteca Hviezdoslav*), colección parecida a la que en Chequia se denominó *Národní knihovna* (*Biblioteca Nacional*). Ambas se fundaron por iniciativa del presidente Klement Gottwald⁹ y eran ediciones muy asequibles. El redactor jefe fue Karol Rosenbaum y se publicaron un total de 35 volúmenes. A diferencia de la colección checa, la eslovaca no incluyó autores de la literatura socialista. Se centró en el período del renacimiento nacional y en la obra de los representantes del romanticismo y el realismo literarios eslovacos (Kollár, Chalupka, Hurban, Štúr, Sládkovič, Král', Kalinčiak, Záborský, Dobšinský, Zechenter-Laskomerský, Hviezdoslav, Krasko, Kukučín, Timrava, Šoltéssová, Vansová, Podjavorinská, Jégé, Čajak, Tajovský, Jesenský, Votruba). El primer volumen, dedicado a Hviezdoslav, contenía para cada poema una explicación de la intención del autor, una explicación de las ideas, pero este procedimiento se abandonó en los volúmenes posteriores. La edición incluía también un glosario, que a su manera ilustra las cuestiones textológicas con las que luchaban los editores. Sin embargo, los autores del manual checo *Editor a text* (*Editor y texto*) también lo evaluaron de manera crítica, porque debido al turbulento desarrollo del eslovaco oficial escrito, los textos escritos en el eslovaco de Štúr, así como los textos escritos por los realistas, contenían muchas peculiaridades dialectológicas (que los editores anteriores con frecuencia habían eliminado) y la lengua de los autores seguía modificándose de forma bastante subjetiva

⁹ El primer presidente comunista de Checoslovaquia. Durante su mandato, en la década de 1950, hubo varios juicios escenificados, condenas a muerte, encarcelamientos y, en general, una dura aplicación de la ideología comunista. Gustáv Husák, más tarde Presidente de la República Socialista Checoslovaca, también estuvo encarcelado varios años durante el mandato de Gottwald.

(Havel y Štorek, 1971: 123-124). En este sentido, la crítica está sin duda justificada; por otra parte, los primeros volúmenes de la edición ni siquiera contaban con una nota del editor que aclarase el texto fuente utilizado para la edición en cuestión. Sólo más tarde aparecen notas que intentan explicar la necesidad de deshacerse de la acumulación de una serie de modificaciones lingüísticas, refiriéndose a las primeras ediciones, en su mayoría en revistas, o a los manuscritos como textos de partida.

La edición de *Hviezdoslavova knižnica* fue finalmente evaluada de manera crítica por el propio Karol Rosenbaum, que se mostró especialmente crítico con las ediciones de los tres primeros años (1949-1951). De hecho, sólo se trataba de reediciones de ediciones anteriores, preparadas sin pretensiones eruditas y sin aparato textual. Sin embargo, no culpó a los editores de los distintos volúmenes de la presencia de graves interferencias en el texto, sino a los correctores de la editorial de Matica slovenská. Al mismo tiempo, Rosenbaum calificó de punto de inflexión en la publicación de las obras de los clásicos la actividad editorial de Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, que en aquella época abarcaba con su producción hasta las ediciones científicas. Según él, la amplia cooperación de la editorial con historiadores de la literatura y lingüistas acabó garantizando una mayor calidad. Rosenbaum revisó también sus propias prácticas editoriales y consideró que la principal causa de los errores anteriores era la falta de una preparación científica adecuada para abordar cuestiones textológicas. Reaccionó con aprobación, en cambio, a las críticas de Jozef Felix a la práctica purista, especialmente en el período posterior a la Primera Guerra Mundial (Rosenbaum, 1954: 266-268).

A mediados de la década de 1950, Karol Rosenbaum intentó responder a la pregunta de qué es realmente la “textología eslovaca”, insistiendo en que se trata de una disciplina científica que estudia principalmente textos de la literatura eslovaca, examina su génesis, los evalúa y los prepara para su publicación. Igualmente importante en este proceso es la investigación literaria y lingüística del texto. La evaluación crítica de la obra del autor en su conjunto pretende evitar una concepción mecánica de los principios editoriales, que daría lugar a una aceptación mecánica de la última edición en vida del autor, o a un constante e igual de mecánico reenvío al manuscrito. El especialista en textología, aun conociendo toda la génesis de la obra de arte y conociendo todas sus variantes y partes artísticamente más valiosas, no debe deslizarse hacia el uso de un método combinatorio contrario a la necesaria objetividad científica (Rosenbaum, 1954: 268-270). De hecho, el propio Karol Rosenbaum procedió de este modo al publicar a J. G. Tajovský, pero bajo la influencia de posteriores discusiones científicas en el extranjero y en la SAV¹⁰, tuvo que admitir que el editor-textualista crea así una obra que no fue creada por el propio autor, y por lo tanto es un procedimiento erróneo.

El tercer número temático de la revista *Slovenská literatúra (Literatura eslovaca)*, de 1954, dedicado a temas de textología y edición de clásicos literarios eslovacos, supuso un cambio significativo en el campo del pensamiento científico sobre el texto, ya que los estudios y contribuciones individuales estimularon el debate y la investigación posterior dentro de la textología como disciplina científica, lo que en la práctica también supuso un cambio cualitativo en la edición de textos artísticos. El estructuralista Mikuláš Bakoš también menciona el hecho de que la década de 1950 fue un período clave para la textología eslovaca en su estudio “Hacia el desarrollo de la textología eslovaca en la última década”, que constituye la última parte del libro *Literatúra a nadstavba (Literatura y superestructura)*; Bakoš, 1960). Si filtramos por ejemplo el superfluo revestimiento ideológico de su definición del textólogo, varias ideas pueden considerarse relevantes hasta en la actualidad:

¹⁰ SAV es la abreviación de Slovenská akadémia vied (Academia eslovaca de las ciencias); nota del traductor.

Un textólogo no es, por tanto, un especialista estricto, un practicante, educado sólo en un determinado campo técnico, sino un historiador literario bien formado y preparado, un científico literario marxista. Porque su trabajo no es una mera cuestión de edición técnica, sino una tarea de investigación muy exigente, un examen verdaderamente exhaustivo del escritor cuya obra el textualista está preparando para su publicación (Bakoš, 1960: 252).

El estudio de evaluación de Bakoš se publicó en repetidas ocasiones y otros teóricos de la literatura reaccionaron a él. En general, las décadas entre 1960 y 1980 marcaron un período muy fructífero para los estudios textuales eslovacos, cuya cartografía requiere un ámbito de investigación más amplio y, por tanto, podría ser objeto de interés para un nuevo (y más detallado) estudio de revisión.

Bibliografía

- AMBRUŠ, Jozef (1937), “O vydávaní slovenských literárnych prameňov”, *Bratislava*, Bratislava, Učená spoločnosť Šafaříkova, 11, 4, pp. 441-444.
- BAKOŠ, Mikuláš, (1960), “K vývinu slovenskej textológie v poslednom desaťročí”, in *Literatúra a nadstavba: Metodologické štúdie k dejinám slovenskej literatúry*, M. Bakoš, Bratislava, Slovenský spisovateľ, pp. 251-284.
- BÁLENT, Boris (1948), “Kto je pôvodcom piesne O Muránskom zámku?”, *Literárnohistorický zborník*, Martin, Matica slovenská, 1948, 5, pp. 47-50.
- BREZINA, Ján (1946), “Textová kritika sbierok Nox et Solitudo a Verše”, in *Ivan Krasko*, Bratislava, Slovenská akadémia vied a umení, pp. 117-162.
- BRTÁŇ, Rudo (1935), “Prvopis a varianty Kráľovej básne Kvet (Kvietok)”, *Sborník Matice slovenskej*, Turčiansky Sv. Martin, Matica slovenská, 13, 3, pp. 206-218.
- BRTÁŇ, Rudo (1942), *Samova Chalupkova báseň „Mor ho!“*, Liptovský Sv. Mikuláš, Tranoscius.
- BYSTRÍK, Ján (1945/46), “Anonym v Plodoch”, *Literárnohistorický zborník*, Turčiansky Sv. Martin, Matica slovenská, 1945/1946, 2-3, 3-4, pp. 198-199.
- ČAPLOVIČ, Ján (1957), “Dve vydania Silvánových piesní”, *Slovenská literatúra*, Bratislava, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 4, 2, pp. 202-213.
- DAŇHELKA, Jiří (2013), *Textologie a starší česká literatúra*, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- FELIX, Jozef (1953), “O vydávaní klasikov”, *Slovenské pohľady*, Bratislava, Zväz československých spisovateľov, 69, 12, pp. 1133-1164.
- HAVEL, Rudolf, ŠTOREK, Břetislav (1971), *Editor a text. Úvod do praktické textologie*, Praha, Československý spisovateľ.
- KOŠÁK, Michal, FLAIŠMAN, Jiří (2010), *Podoby textologie*, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- KRAUS, Cyril (1956), “K problematike vývoja textov Maríny”, *Slovenská literatúra*, Bratislava, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 3, 2, pp. 189-207.
- KUSÝ, Ivan (1945/46), “Hurban autorom recenzie Sabinových Básní v Tatranke”, *Literárnohistorický zborník*, Turčiansky Sv. Martin, Matica slovenská, 2-3, 3-4, pp. 185-187.
- MIŠIANIK, Ján (1946/47), “Neznáma báseň K. Kuzmányho?”, *Litteraria Historica Slovaca*, Bratislava, Slovenská akadémia vied a umení, 1-2, pp. 217-218.
- NOGE, Július (1958), “Kto napísal Literárne želania?”, *Slovenská literatúra*, Bratislava, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 5, 1, pp. 117-118.

- OKÁL, Miloslav (1952), *Úvod do textovej kritiky*, Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1966.
- ORMIS, Ján V. (1930), “Neznámy pseudonym Kolomana Banšella”, *Slovenské pohľady*, Turčiansky Sv. Martin, Matica slovenská, 46, 6-8, pp. 548-550.
- ORMIS, Ján V. (1943a), “Andrej Červenák, či Viliam Pauliny-Tóth?”, *Slovenské pohľady*, Turčiansky Sv. Martin, Matica slovenská, 59, 3, pp. 207-208.
- ORMIS, Ján V. (1943b), “Slovenský katechizmus Gustáva Izáka”, *Historický sborník*, Turčiansky Sv. Martin, Matica slovenská, 1, 1, pp. 89-107.
- ORMIS, Ján V. (1946/47), “Autorstvo Pamäti revúckeho gymnázia”, *Litteraria Historica Slovaca*, Bratislava, Slovenská akadémia vied a umení, 1-2, pp. 207-210.
- PECIAR, Štefan (1950/51), “Ako vydávame spisy P. Jilemnického”, *Slovenská reč*, Bratislava, Štátne nakladateľstvo, 16, 6, pp. 182-188.
- PRÍDAVKOVÁ, Marianna (1958), “Vydávanie diela Martina Kukučina”, in *Martin Kukučín v kritike a spomienkach*, A. Matuška, M. Prídavková, M. Tomčík (eds.), Bratislava, SVLK, 1958, pp. 428-468.
- RÁCOVÁ, Veronika, NAVRÁTIL, Martin (2021), *Kapitoly zo slovenskej textológie / Ján Buzássy: Pláň→Pláň, hory*, Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- ROSENBAUM, Karol (1954), “Úlohy slovenskej textológie”, *Slovenská literatúra*, Bratislava, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1, 3, pp. 265-280.
- ŠIMEČEK, Zdeněk, TRÁVNÍČEK, Jiří (2014), *Knihy kupovati... Dějiny knižního trhu v českých zemích*, Praha, Academia.
- TEPLAN, Dušan (2016), “Textologické zásady a edičné koncepcie na Slovensku (Z archívov literárnej vedy II.)”, *Litikon*, Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa, 1, 2, pp. 125-156.
- WEISS-NÄGEL, Stanislav (1935), “Kto je autorom spevníka Cantus Catholici?”, *Kultúra*, Trnava, Spolok svätého Vojtecha, 7, pp. 426-429.

EL MODELO DE COMUNICACIÓN DE POPOVIČ Y LAS TRADUCCIONES DE LA OBRA DE ARNOLD LOBEL *FROG AND TOAD TOGETHER* (1972) AL ESPAÑOL Y AL ESLOVACO*

Edita Hornáčková Klapicová
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
ehklapicova@ukf.sk

Eva Smetanová
Univerzita Komenského v Bratislave
smetanova@fedu.uniba.sk

Resumen: El estudio presenta el modelo de comunicación de Popovič como base para el análisis de la traducción de textos artísticos desde el punto de vista de la equivalencia en términos de significado y estilo. La primera parte del estudio introduce los supuestos teóricos básicos de este enfoque de la traducción, que conforman el marco teórico para el análisis de la traducción al eslovaco y al español de la obra de Arnold Lobel *Frog and Toad Together* (1972), a la que se dedica la segunda parte del estudio. El análisis de la traducción señala qué procedimientos utilizó el traductor en el proceso de traducción y qué desplazamientos expresivos y cambios expresivos respecto al original ocurrieron en la traducción con el objetivo de lograr una traducción equivalente que preservara la intención autoral y el tema y el estilo de la obra original.

Palabras clave: Traducción. Modelo de comunicación. Desplazamiento expresivo. Cambio expresivo.

Abstract: This study presents Popovič's communicative model as a framework for the analysis of translation of literary texts from the point of view of equivalence in terms of meaning and style. The first part of the study introduces the theoretical background to this approach to translation and creates the framework for the analysis of the Slovak and Spanish translations of Arnold Lobel's work *Frog and Toad Together* (1972) presented in the second part of this study. This analysis points out to the procedures used in the translation process and to the shifts of expression and changes of expression which occurred in the target text in relation to the original text with the aim to achieve an equivalent translation that preserves the author's intention and topic and style of the source text.

Key words: Translation. The communicative model. Shift of expression. Change of expression.

DOI: 10.17846/phi.I.3.2024.4760

* Este estudio ha contado con el apoyo de la Agencia Eslovaca de Investigación y Desarrollo en virtud del contrato n° APVV-23-0586 (this work was supported by the Slovak Research and Development Agency under the Contract no. APVV-23-0586).

1. Base teórica

La *traducción* se puede entender como la recodificación de un texto del idioma de origen al idioma de destino, mientras se crea una nueva forma lingüística y estilística del texto (Popovič, 1983). En el pasado, se hacía hincapié en los aspectos lingüísticos y semánticos de la traducción. Actualmente, se promueve una visión más holística del concepto de traducción, que incluye un punto de vista semiótico como base del modelo de comunicación de la traducción (Popovič, 1983; Levý, 1963, 2012). Este enfoque estilístico-comunicativo de la traducción se basa en la singularidad del texto y en la comunicación entre el autor y el lector. Aquí juega un papel importante el modelado estilístico del texto de origen en la forma del metatexto de destino (Gromová, 1996).

La *interpretación* de una obra literaria es un paso importante mediante el cual el traductor comienza el proceso de traducción. Varios autores se han dedicado a la interpretación de la obra literaria, entre ellos J. Mistrík (1997), J. Vilikovský (1984), F. Miko (1982), A. Popovič (1983), Miko y Popovič (1978), J. Levý (1963, 2012), etc. El objetivo es el de alcanzar un conocimiento profundo del texto original, el autor, la intención autoral, el destinatario, el contexto cultural y social en el que se creó la obra, cuál es su mensaje y qué medios expresivos lingüísticos y no lingüísticos utilizó el autor para llevar a cabo su intención. Por lo tanto, podemos decir brevemente que el pensamiento teórico eslovaco de la primera mitad del siglo XX estuvo influenciado principalmente por el método formal, según el cual el texto literario como objeto literario específico se situaba en el centro de la investigación (Mistrík, 1997; Gromová, 2003), así como la concepción estructuralista de la interpretación de las obras literarias.

Desde los años 60 del siglo XX se formó una teoría de la interpretación estilístico-comunicativa que combinaba enfoques de tipo analítico, empírico-experiencial y lingüístico-estilístico para la interpretación de la obra de arte. F. Miko compiló un modelo estilístico y de comunicación del texto literario en forma de sistema de expresividad. A. Popovič (1983) desarrolló una teoría comunicativa de la traducción, dentro de la cual sitúa la interpretación del autor en la fase de creación y la interpretación del lector en la fase de recepción. Por interpretación entiende un análisis complejo de la obra, que incluye el conocimiento del autor y de la obra en el contexto temporal y de época, la temática de la obra, sus características lingüísticas y los medios expresivos.

Popovič (1983) explica el concepto de traducción desde el punto de vista de la recepción e interpretación de la obra original y desde el punto de vista de la reproducción de la obra original en la traducción. Esquemáticamente:

Recepción	→	CONCEPTO DE TRADUCCIÓN	←	Reproducción
contexto cultural y social de origen		determinación del proceso de traducción: métodos procedimentales, soluciones traductivas		contexto cultural y social de destino

(Gromová, 2003: 63)

La *concepción traductológica* —es decir, los procedimientos elegidos y las soluciones de traducción— se basa en la interpretación del texto original, que está vinculada a su recepción en el contexto cultural y social de la cultura de origen (Gromová, 2003). El propio traductor se convierte en el creador de un texto artístico original, en el que se proyecta su “idea integrada” condicionada por la interpretación del texto fuente (Gromová, 2003: 63). Hablamos así de la poética del traductor (Popovič, 1983), quien disfruta de un cierto grado de libertad en la

traducción en lo que se refiere a fidelidad, adecuación, equivalencia y simpatía, hasta llegar a la traducción libre (Gromová, 2003: 63).

El traductor debe desarrollar cinco *competencias* básicas, en las que la competencia comunicativa y la experiencia de traducción tienen una posición fundamental (Gromová, 2003: 60). Gromová y Műglová (2001: 137-141) incluyen las siguientes subcompetencias en la competencia comunicativa del traductor: lingüística, sociolingüística, discursiva, intercultural y estratégica. La competencia lingüística presupone un dominio suficiente de las lenguas de origen y de destino a nivel de vocabulario, formación de palabras, sintaxis oracional, pronunciación y ortografía; la competencia sociolingüística ayuda al traductor a “producir y comprender adecuadamente enunciados en el contexto, según se desprende del tema, la posición de los participantes en la comunicación, los objetivos de la interacción, etc.”; la competencia discursiva permite al traductor unir elementos formales del lenguaje con el significado y así lograr la cohesión (unión interna o formal del texto) y la coherencia (unión del contenido del texto, cuando las ideas del texto fluyen suavemente y están conectadas entre sí); la competencia intercultural es la capacidad del traductor para comparar elementos de las culturas de origen y de destino, en el supuesto de que los elementos de una cultura extranjera no siempre son familiares para el lector del texto de destino; la competencia estratégica es la capacidad del traductor para utilizar estrategias comunicativas adecuadas a fin de mejorar la comunicación o compensar las pérdidas (Gromová y Műglová, 2001: 62).

La traducción es un acto creativo que refleja el principio de flexibilidad del traductor y también es un acto cultural y social, porque el traductor participa en un diálogo constante, ya sea con el texto fuente y la situación de la traducción, ya con el autor del texto, el cliente, el destinatario, el crítico de la traducción u otro traductor (Gromová y Műglová, 2001: 71).

El *proceso de traducción* se puede dividir en varios pasos que se agrupan en dos fases: analítica y sintética. La primera fase –analítica– corresponde a la lectura del original e incluye el análisis sintáctico (la capacidad de distinguir las unidades léxicas y la estructura de las oraciones), el análisis semántico (con la ayuda de la estructura de las oraciones se identifican las relaciones lógicas y de significado) y el análisis pragmático (la capacidad de identificar si una oración contiene o no elementos de expresividad y de reconocer los medios expresivos y su función en el texto en relación con el destinatario) (Gromová, 1996: 25). A partir de este análisis, el traductor crea una idea semántica del texto original, que es el punto de partida para la creación del texto de destino. El lector del original se convierte en el autor de la traducción, es decir, pasa de la fase analítica (la interpretación del texto original) a la fase sintética, durante la cual codifica el texto original en la lengua de destino y crea una traducción. En esta fase pasa por los mismos pasos que en la fase analítica, pero en orden inverso. Primero, crea una síntesis pragmática en la que decide qué conservar y qué cambiar del original, cómo abordar el propósito del texto, cómo no violar o violar su premisa y su núcleo, y cómo abordar el estilo en el idioma de destino. Luego, el traductor desarrolla una síntesis semántica y, basándose en la síntesis pragmática, trabaja en la creación del carácter semántico del texto traducido. En el último paso, crea una síntesis sintáctica, basada en la síntesis pragmática y semántica anterior, y trabaja en la creación de la forma sintáctica y gráfica del texto de destino. Siguiendo este procedimiento en el proceso de traducción, es posible llegar a una recodificación profunda del significado e incluso de la esencia cultural del original en el texto de destino (Gromová, 1996: 30). De esta manera, el traductor intenta principalmente preservar el propósito y el significado, preservando al mismo tiempo las expresiones típicas específicas del texto original en la traducción. El traductor no sólo nota las estructuras gramaticales y unidades léxicas del texto original, sino que también nota la esencia del original, el tema, la intención del autor y los medios expresivos por los cuales el autor del original se acercó al lector. De este modo, el

traductor tiene la oportunidad de utilizar una amplia gama de procedimientos de traducción que le ayudarán a crear el texto en otro código lingüístico, preservando al mismo tiempo el propósito del texto original. Estos procedimientos incluyen, entre otros, los de traducción gramatical: la traducción literal, el calco (tomar prestadas las estructuras gramaticales individuales de la lengua de origen), la transposición (cambio de la clase de palabras, cambio a nivel de categorías gramaticales de las clases de palabras, por ejemplo, número o género de los sustantivos, cambio a nivel de los componentes de la oración, etc.). Los procedimientos de traducción semánticos (por ejemplo, el uso de la sinonimia, la antonimia, la hiponimia, la paráfrasis, el grado de abstracción frente a lo concreto, etc.). Los procedimientos de traducción pragmáticos que conciernen, por ejemplo, a la “filtración” de la información cultural (con la naturalización o exotización de la misma, es decir, el grado de introducción de los elementos extranjeros en la traducción o su sustitución por elementos nativos), al grado de explicitud o implicitud en la transferencia de información (omitiendo información innecesaria para el destinatario en la cultura de destino o, por el contrario, agregando información) y también a los cambios en el grado de formalidad, emocionalidad y experiencia con respecto a la recepción del texto de destino (Gromová, 1996: 65-66).

La *equivalencia en la traducción* determina la relación entre el original y la traducción. La tarea de la traducción es reproducir la función que cumplen los medios lingüísticos de la lengua de origen utilizando los medios lingüísticos apropiados disponibles en la lengua de destino (Vilíkovský, 1984). De esta manera, un equivalente puede definirse como un medio o conjunto de medios que en la lengua de destino reproduce funcionalmente la información contenida en el texto original y relevante desde el punto de vista del contexto (Vilíkovský, 1984: 39, ahora en Gromová, 2003: 42). De manera similar, Popovič (1983) y Miko (1969) entienden la equivalencia como la coincidencia de propiedades expresivas o la preservación del estilo y significado del original en la traducción. Esto significa que la equivalencia no es sólo la traducción de unidades lingüísticas del texto de origen utilizando el equivalente lingüístico más apropiado en el idioma de destino, lo que sería simplemente un ejercicio lingüístico que ignoraría los aspectos sociales, textuales y situacionales de la cultura de origen y de destino, aspectos que juegan un papel importante en el proceso de traducción (Gromová, 2003). La Escuela Traductológica Eslovaca se adhiere al principio de equivalencia funcional, distinguiendo varios tipos de equivalencia: lingüística (a nivel de los fonemas, los grafemas, la gramática, las unidades léxicas y la estructura oracional), textual (a nivel de los medios de expresión y su disposición en el texto), estilística (a nivel de preservación del valor expresivo del texto original en la traducción) y paradigmática (la equivalencia a nivel del estilo no tiene por qué ser idéntica a la equivalencia léxica) (Gromová, 2003: 43).

En el proceso de traducción, pueden ocurrir ciertos cambios respecto al original, que denominamos *desplazamientos expresivos o de significado y cambios expresivos en la traducción*. Esto no presupone una traducción mala o defectuosa, puesto que se trata de desplazamientos que surgen en el proceso de traducción como resultado del proceso de interpretación del traductor (Gromová, 2003: 44). Los desplazamientos y los cambios en la traducción se producen debido a las diferencias lingüísticas, culturales o literarias entre el texto de origen y el de destino. Por tanto, en la traducción, algo se realiza, algo aumenta, algo no se realiza, algo disminuye (Gromová, 2003: 44). Popovič (1983) creó una tipología de desplazamientos expresivos condicionados por el objetivo del texto literario.

Por *comunicación literaria*, Popovič (1983) entiende el efecto de la literatura como proceso de comunicación social cuyos elementos centrales son el autor, el texto y el receptor. La comunicación del contenido –la imagen del mundo– está mediada por el *autor*, el remitente del mensaje, y por su actitud individual hacia la realidad a través del texto, que está destinado

al lector; la *comunicación textual* es la codificación de información artística en el texto a través del estilo, que se realiza sobre la base de la relación entre el texto y la realidad y entre el autor y el lector; el *receptor* (el presunto lector) de la obra literaria es el destinatario de la información estética; al leer una obra literaria, se crea en el receptor una experiencia estética de lector; la *experiencia del lector* depende del contexto histórico y social, del modelo de cultura y literatura, del nivel de educación literaria y del gusto literario individual y social (Popovič, 1983: 41-57). También participa en la comunicación literaria el *traductor*, quien transmite el texto original reproducido para un lector cuyo código idiomático es diferente. El traductor es primero un lector del texto original que decodifica, crea su propia idea sobre él (comprende el significado) y luego lo codifica en otro idioma. También es autor de un nuevo texto en el que se manifiesta su propio idiolecto a través de un sistema de desplazamientos expresivos.

En relación con la traducción, Popovič (1983) enumera *10 tipos de desplazamientos expresivos* (constitutivo, individual, simplificación de las cualidades expresivas, clarificación de ideas, explicación retardada, temático, de los tipos de género literario, rítmico y negativo) y *13 tipos de cambios expresivos* (acuerdo expresivo, sustitución expresiva, inversión expresiva, fortalecimiento expresivo, tipificación expresiva, individualización expresiva, debilitamiento expresivo, nivelación expresiva, pérdida de expresividad, historización, modernización, modernización relativa y exotización).

En el segundo capítulo, presentaremos un ejercicio que podría acercar a los estudiantes de lengua española al tema de la traducción de textos artísticos, señalando qué opciones utilizaron los traductores a la hora de traducir unidades lingüísticas de la lengua de origen a la lengua de destino.

2. Análisis de la traducción de *Frog and Toad Together* de Arnold Lobel (1972)

En esta parte del estudio presentamos un análisis de la traducción al eslovaco y al español del primer capítulo de la obra *Frog and Toad Together* (1972) de Arnold Lobel en términos de desplazamientos expresivos y cambios expresivos que ocurrieron en una u otra traducción. Presentaremos, primero, al autor y su obra, y luego nos centraremos en algunas características típicas del original y trataremos de evaluar si los desplazamientos expresivos y los cambios expresivos que ocurrieron en la traducción están justificados o si los traductores podrían haber elegido otras soluciones más apropiadas.

2.1. El autor y su obra

Arnold Lobel (1933-1987) nació en Los Ángeles y creció en Schenectady, Nueva York. Se graduó en el Instituto Pratt con especialización en ilustración. Al principio, hacía dibujos para libros de otros autores. En 1962, publicó su primer proyecto de autor/ilustrador, *A Zoo for Mister Muster* (HarperCollins). Durante su vida publicó casi un centenar de libros para niños, por los que recibió numerosos premios.

Lobel ilustró casi 100 libros para niños, muchos de los cuales, por ejemplo la serie *Frog and Toad*, son una celebración del amor, la amistad y la unicidad humana, así como una reflexión sobre el deseo, la soledad o la tristeza. El trabajo de Arnold Lobel fue amado no solo por los niños, sino también por los adultos de todo el mundo. Por un lado, sus dulces y sencillas ilustraciones llaman la atención de todo lector. Por otro lado, sus historias llenas de ternura y lecciones de vida son un estímulo para los lectores de todas las edades.

La vida de Arnold Lobel no fue fácil. Sufrió acoso escolar y no logró alcanzar su sueño de ser ilustrador o escritor en la juventud, por lo que trabajó en revistas publicitarias, pero no estaba satisfecho. Sin embargo, decidió utilizar todo el sufrimiento que tenía para crear libros

para niños. De niño había usado el dibujo como una forma de vincularse con sus compañeros y de adulto se dedicó a perfeccionar su técnica para compartir su talento con el mundo.

Lobel murió a la edad de 54 años a causa del VIH. Sólo cuatro años después del estreno de la serie *Frog and Toad (Sapo y Sepo)*, le confesó a su esposa que era homosexual. Debido a los prejuicios de la época, Lobel mantuvo en privado su orientación sexual. Sin embargo, admitió en una entrevista que le inspiró para escribir sus propias historias de desgracias. El autor afirmó que Sapo y Sepo son dos aspectos de él mismo. Aunque existe desacuerdo entre los críticos sobre si los personajes originalmente estaban pensados como pareja, está claro que su historia ayudó al autor a crear un ambiente agradable y amigable, alejado de la discriminación de la época.

La obra *Frog and Toad Together* fue publicada en 1972 por I Can Read Books (Harper & Row Publishers Inc.). Aunque está dirigida a niños de 5 a 9 años, les encantará a todos sin importar la edad. En el año 1973 ganó la Medalla Newbery y posteriormente otros premios.

2.2. Análisis de traducción de la obra *Frog and Toad Together* desde el punto de vista de los desplazamientos expresivos y los cambios expresivos

La traducción de la obra *Frog and Toad Together* al eslovaco se publicó con el título *Kvak a Člup sú spolu* en la editorial Slniečkovo en 2020 y sus autores son Miroslava Gavurová y Ján Gavura. La traducción al español fue publicada bajo el título *Sapo y Sepo, inseparables* en Madrid en 1994 y su autora es María Puncel.

En esta sección presentaremos casos seleccionados de desplazamientos expresivos y cambios expresivos que ocurrieron en la traducción del primer capítulo de *Frog and Toad Together* al eslovaco y al español¹, e intentaremos evaluar si los desplazamientos o cambios estaban justificados, es decir, si los traductores lograron crear una traducción adecuada o si la traducción es algo empobrecedora o errónea en cuanto a equivalencia o en cuanto a significado o estilo (expresión).

La obra *Frog and Toad Together* se caracteriza por la sencillez del estilo. El texto es fácil de leer y va acompañado de ilustraciones plásticas que muestran lo que sucede en el texto. El autor tuvo en cuenta al niño lector y su conocimiento del mundo y eligió en consecuencia el tema, los personajes y la forma de expresión. Ambas traducciones –en eslovaco y en español– demuestran la habilidad y creatividad de los traductores, quienes lograron crear una traducción equivalente preservando el tema, el significado y el estilo del original. Según nuestro modelo, el traductor primero realizó un análisis del original en los niveles lingüístico, semántico y estilístico, creó, en tanto que lector, una interpretación del original y luego procedió a la síntesis recodificando el texto original en el idioma de destino, partiendo del nivel pragmático, llegando al nivel semántico y finalmente al nivel lingüístico. La traducción se caracteriza también por el idiolecto del traductor y por ciertos desplazamientos del original que los traductores incorporaron al texto de destino.

Debido a la naturaleza del texto, que está destinado principalmente a niños de entre 5 y 9 años, la traducción refleja tanto el aspecto visual como el contenido. Los traductores, también en este aspecto, fundamentan su labor a partir del modelo comunicativo: interpretan y

¹ Sapo y Sepo son “mejores amigos”. Juntos atraviesan diversas aventuras. Sapo es equilibrado y práctico. Sepo es un poco impulsivo, pero siempre está dispuesto a divertirse. Estos dos personajes viven su día a día con amor y buen humor. Siempre están uno al lado del otro. En el primer capítulo del libro, Sepo escribe una lista de cosas que piensa hacer ese día. Después de realizar las actividades, una tras otra, las va tachando de su lista. Cuando Sapo y Sepo salen de paseo, el viento se lleva la lista de cosas que hacer de la mano de Sepo. Él se enoja porque no recuerda qué debía hacer después. Está oscureciendo y Sapo comenta que probablemente deberían irse a la cama. Sepo se alegra porque recuerda que eso sí estaba en la lista. Luego ambos se quedan dormidos.

transmiten al lector del texto de destino un mensaje que también incorpora aquellos elementos textuales y gráficos que el autor del original utilizó para agregar color al texto, enfatizar sus ideas y su contenido. Entre ellos se incluyen, sobre todo, las ilustraciones que representan la trama y a la vez son un complemento estético del texto.

En el original, el autor también utilizó otros elementos gráficos, como el tamaño y forma de la fuente, la división y organización espacial del texto, el color como medio visual de expresión y los signos de puntuación. En las ilustraciones, así como en la portada, en el índice y en los títulos de los distintos capítulos en el libro original se utiliza una diferenciación de color respecto al resto del texto, que está en negro. Las letras son de color verde y marrón y en las ilustraciones predominan el amarillo, el naranja, el verde y el marrón, complementados con el blanco y con tonos de amarillo, naranja, marrón, gris y verde. Los contornos de las ilustraciones están resaltados en negro. El color tiene un fuerte efecto emocional en el lector del texto, por lo que el autor crea una cierta relación con el lector a través de los colores (Mistrík, 1997: 238). Según la tradición de expresión con el color, el color amarillo representa ligereza, juventud, calidez, vigor; el color naranja expresa energía, fuerza, salud, alegría; el marrón expresa estabilidad, paz y solidez, discreción; el verde expresa silencio y esperanza, y el blanco representa pureza, inocencia y luz (Mistrík, 1997: 238).

En la obra *Frog and Toad Together*, los colores completan su contenido y ayudan al lector a sumergirse en la agradable atmósfera creada por el autor a través del texto combinado con diferentes elementos gráficos. Tanto en la traducción al eslovaco como al español, las ilustraciones se conservan en una versión en color similar al original. En cambio, las letras de la portada, del índice y de los títulos de los capítulos no se distinguen por color. Podríamos considerar así esta solución en ambas traducciones como un *desplazamiento individual* de carácter subjetivo, cuyo resultado es la subinterpretación del original al descuidar y simplificar sus propiedades expresivas, priorizando unas soluciones de traducción estereotipadas basadas en el favorecimiento del receptor del texto de destino. Hay un debilitamiento de la calidad estética y, desde el punto de vista de los cambios expresivos, una *nivelación expresiva*, es decir, la eliminación de características únicas y específicas de la estructura expresiva del original en la traducción y la *pérdida de expresividad*: un empobrecimiento de la traducción respecto a importantes elementos expresivos del original.

En el Índice en el texto original (Imagen 1), los títulos de los capítulos usan letras mayúsculas y números de página alineados a la izquierda y distinguidos por el color. En la traducción al eslovaco (Imagen 3) todas las letras son negras, solo la letra inicial del nombre del capítulo está en mayúscula y se inserta un signo de puntuación entre el nombre del capítulo y el número de página, diferente para cada capítulo: barra diagonal /, corchete [, paréntesis (, llave } y el signo igual =. Esta es una *tipificación expresiva*, un cambio que enfatiza las propiedades expresivas típicas del original, y al mismo tiempo una sustitución expresiva, la sustitución de elementos gráficos expresivos por otros elementos gráficos con aproximadamente el mismo valor expresivo. Aunque los traductores de la traducción al eslovaco decidieron no resaltar el texto en el Índice con colores distintos, podemos considerar su solución como un *acuerdo expresivo*. En la traducción al español (Imagen 2) en el Índice no están presentes elementos expresivos como la diferenciación por colores o las letras mayúsculas. La traductora sólo utilizó las letras iniciales en mayúscula y el resto de las letras son minúsculas. Se usa el mismo tipo de letra como en el resto del texto: cursiva que imita la escritura a mano, en negro, y el texto está justificado por ambos lados. Alineado de esta manera, el texto parece más claro en comparación con el original, lo que permitió a la traductora favorecer al lector del texto de destino. En este punto de la traducción al español hay un desplazamiento individual, una simplificación de los rasgos expresivos de la traducción, un

debilitamiento expresivo, una nivelación expresiva (eliminación de rasgos específicos del original) y una pérdida de expresividad (empobrecimiento de la traducción de importantes elementos expresivos presentes en el texto original).

Imagen 1. Índice en el texto original

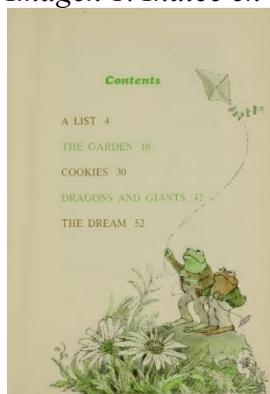
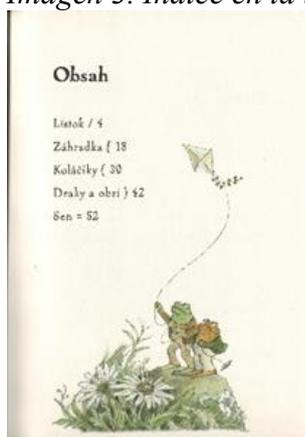


Imagen 2. Índice en la traducción al español



Imagen 3. Índice en la traducción al eslovaco



En el texto original, la diferenciación de los colores y las letras mayúsculas en el Índice tienen una importante función estética y semántica. La diferenciación de los colores sirve para resaltar la temática de la obra y crear un ambiente agradable. Las letras mayúsculas en los títulos de los capítulos llaman la atención sobre la importancia y el contenido de cada uno de ellos. Estos recursos estilísticos, omitidos sobre todo en la traducción al español, empobrecen el texto

de destino de las cualidades expresivas del texto original, y la intención del autor desaparece en esta parte de la traducción.

Otro aspecto importante de la traducción al español es la solución elegida por la traductora al presentar la lista de cosas que Sepo escribió en la nota (*A List of things to do today*). En el texto original (Imagen 4), esta lista está resaltada gráficamente usando un tipo de letra diferente, el título en ella está centrado y separado del resto del texto por un espacio. La lista completa está encerrada en un cuadro: una ilustración que muestra una hoja de papel. Esta está ubicada en el medio de la página 6 y parcialmente girada en diagonal de izquierda a derecha. En la traducción al español (Imagen 5), esta lista no está resaltada gráficamente, sigue como un texto continuo y no se incluye en una ilustración (hoja de papel). El título no está separado del resto del texto de la lista; es solo una oración separada que termina con un punto: *Lista de cosas que tengo que hacer hoy*. La fuente en la traducción al español es la misma que en el resto del texto a lo largo del capítulo. En la traducción al español, la traductora optó por un desplazamiento individual, lo que resultó en una nivelación expresiva y una pérdida de expresividad. En la traducción al eslovaco (Imagen 6), los traductores, en un esfuerzo por preservar las características expresivas del original, se adhirieron a los elementos gráficos del texto original.

Imagen 4. La lista en el texto original

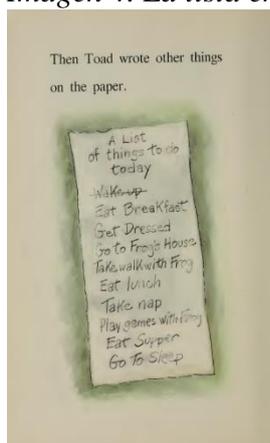


Imagen 5. La lista en la traducción al español

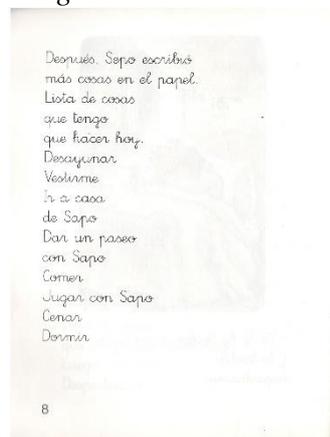


Imagen 6. La lista en la traducción al eslovaco



Otro elemento gráfico es la presentación de los números de página. En el texto original no todas las páginas están numeradas. La traducción al eslovaco respeta este principio, pero en la traducción al español los números aparecen en cada página. De esta manera, la traductora añadió más claridad al texto y así hizo el trabajo del lector más fácil.

Al diseñar el texto y las imágenes en la traducción al español, el traductor a veces utilizó un sustituto gráfico en un lugar diferente en la traducción. Por ejemplo, la ilustración de la pág. 9 en el original se coloca en la parte inferior de la página debajo del texto y en la traducción al español se coloca en la parte superior de la página encima del texto. En la pág. 12, el texto se coloca en el original de tal manera que se omite un espacio en la parte superior de la página y el texto termina en la parte inferior de la página. En la traducción al español, el texto comienza al principio en la parte superior de la página y termina con un espacio en blanco en la parte inferior de la página. No está claro por qué la autora de la traducción al español decidió adoptar tales soluciones. Podrían haber sido el resultado de su propia percepción y preferencia estética. En la traducción al eslovaco los traductores respetaron el orden del texto y las imágenes del original.

Las tareas que Sepo ya ha realizado están resaltadas gráficamente en el texto original con un tipo de fuente diferente (cursiva que imita la escritura a mano), con la letra inicial mayúscula en cada palabra y tachadas con una línea continua en el medio de las letras (Imagen 7). En eslovaco, los traductores utilizaron letras iniciales mayúsculas en toda la palabra en estos lugares, reemplazando la cursiva y tachándola de manera similar al original (Imagen 9). Esto dio lugar a una tipificación expresiva en la traducción eslovaca: un cambio de traducción que enfatiza las características expresivas del original. En la traducción al español este tipo de fuente no se diferencia del resto del texto, las palabras solo están tachadas en el medio, pero no con una línea continua sino con una interrumpida (Imagen 8). Aquí también se produjo una tipificación expresiva.

Imagen 7. Texto tachado en el texto original

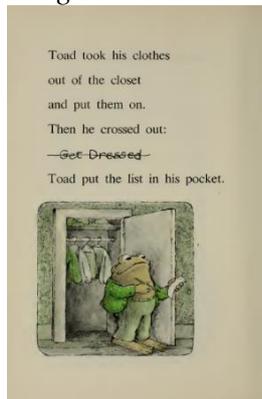


Imagen 8. Texto tachado en la traducción al español



Imagen 9. Texto tachado en la traducción al eslovaco



A nivel léxico y semántico también es posible observar cierto tipo de desplazamientos expresivos y cambios expresivos en ambas traducciones.

Al traducir los nombres de los personajes principales al eslovaco y al español, los traductores decidieron preservar las características expresivas típicas de los nombres de los personajes principales: *Frog and Toad*, traducidos como *Kvak a Člup* en eslovaco y como *Sapo y Sepo* en español. En eslovaco, los traductores utilizaron aquí denominaciones metonímicas y onomatopeyas, porque el sonido que producen las ranas en eslovaco se imita con la palabra “kvak” y la expresión tradicional onomatopeyica en eslovaco del sonido que resulta del salto de un objeto al agua es “člup”. En español, el traductor utilizó la traducción literal de la palabra inglesa *toad*, sapo, y un recurso expresivo de sonido: la aliteración, es decir, la coincidencia de

consonantes al comienzo de las palabras (s / s), y la asonancia, es decir, la coincidencia de vocales dentro de la sílaba (-po / -po) en los nombres de los personajes, *Sapo* y *Sepo*, con la sustitución de una vocal, *a* por *e* en la primera sílaba. En ambas traducciones, los traductores utilizaron tipificación expresiva: los nombres de los personajes principales suenan poéticos y también son una expresión de los rasgos característicos de los personajes.

Al traducir el título de la obra al español, se produjo una individualización expresiva, mientras que la traductora optó por un fortalecimiento expresivo del adverbio *together* en el original, que reemplazó en español por el adjetivo *inseparables*. Esta solución se debe probablemente a la interpretación del original que hizo la traductora. Según algunos autores, los personajes principales son parte integral del “yo” del autor, que se proyectó en estos dos personajes. En la traducción al eslovaco del título de la obra, *Kvak a Člup sú spolu* (*Sapo y Sepo están juntos*), los traductores utilizaron un desplazamiento constitutivo, ya que le agregaron el verbo *sú* (*están*), respetando el estándar de la lengua eslovaca.

Un elemento interesante de la traducción es el título del primer capítulo: *A list*, el nombre de la lista de tareas que Sepo escribió en una hoja de papel, *A List of things to do today* (*Lista de cosas que hay que hacer hoy*), así como la palabra *a/the list* (*una/la lista*), que se repite varias veces en el texto. En el texto original en inglés, la palabra *a/the list* aparece en el título del capítulo, así como en el título de la lista que figura en una hoja de papel y en otros lugares del texto donde se hace referencia a ella. De manera similar, se usa el equivalente (*la*) *lista* en la traducción al español. En el sitio donde se explica sobre qué estaba escribiendo Sepo se utiliza la frase *a piece of paper* en el texto original, que está traducido al español con la frase *una hoja de papel*. Sin embargo, la traducción al eslovaco es diferente. Los traductores utilizaron la palabra *lístok* (hoja de papel) en todos los casos y omitieron esta palabra en algunos casos. De hecho, se trata de una lista de cosas que Sepo tiene que hacer durante el día y está escrita en una hoja de papel. En el texto eslovaco, los traductores utilizaron un desplazamiento individual que proviene de su interpretación del texto original. Por un lado, esta solución puede ser adecuada desde el punto de vista de la equivalencia semántica, y podemos considerarla como un anacoluto, un recurso estilístico típico del lenguaje coloquial que se produce por un cambio repentino en la construcción de la frase o una interrupción del esquema de la oración iniciada (Mistrík, 1997: 208). Por otro lado, sin embargo, el uso de la palabra *Lístok*, con la que comienza la lista de cosas que Sepo debe hacer, puede parecer sintáctica y semánticamente incompatible con el resto del título *Lístok čo dnes musím urobiť*. Podríamos calificar de negativo este tipo de desplazamiento si lo entendemos como una solución inadecuada en la traducción, que puede resultar en falta de comunicatividad en la recepción por parte del lector.

En la pág. 4, el título de la lista escrita por Sepo se da en el texto original de la siguiente manera: *A list of things to do today* (*Lista de cosas que hay que hacer hoy*). En la traducción al eslovaco se omite parcialmente esta información: *Čo dnes musím urobiť* (*Lo que tengo que hacer hoy*), mientras que en español se mantiene: *Lista de cosas que tengo que hacer hoy*. Si estuviera de acuerdo con la poética de los traductores, propondríamos esta solución: *Zoznam vecí, čo dnes musím urobiť* (*Lista de cosas que tengo que hacer hoy*). En este caso, habría espacio para el uso de las palabras *zoznam* (lista) y *lístok* (hoja de papel) en varios lugares del texto, dependiendo de cómo sería deseable en el contexto dado.

Otro fenómeno notable es que los traductores de ambos idiomas optaron por una *omisión de información* en la lista de tareas que Sepo escribió en la hoja de papel. La tarea *eat supper* (*cenar*) está ausente en la traducción al eslovaco, y las tareas *wake up* (*despertarse*) y *taka a nap* (*tomar la siesta*) se omiten en la traducción al español. No está del todo claro por qué los traductores al eslovaco y al español decidieron omitir la información proporcionada en la lista. Todavía hay suficiente espacio para otra línea en la página de la enumeración en ambas

traducciones. Es cierto que antes de que Sapo llegase a la tarea de cenar, el viento se llevó la nota con la lista y ya no recordaba lo que estaba escrito en ella. Hasta que Sapo le recordó que probablemente deberían irse a la cama. Así que, de hecho, se olvidaron de la cena, y también del almuerzo, de la siesta y del juego, todo lo que todavía estaba escrito en la lista. Tampoco está claro el motivo por el que la traductora al español decidió omitir la información sobre *despertarse y tomar la siesta*. Podría tratarse de una condensación de datos en un esfuerzo por aclarar el texto y su contenido. Esta solución puede considerarse un desplazamiento negativo, ya que implica la omisión de una parte del texto, lo cual es importante desde el punto de vista de la continuidad lógica y las características más profundas de uno de los personajes de la obra.

Hallamos otras manifestaciones de individualización expresiva en la traducción también en unos casos de fortalecimiento expresivo, por ejemplo en la frase *Just then there was a strong wind* (*En ese momento hubo un fuerte viento*), que está traducido al eslovaco como *Odrazu sa do lúky oprel silný vietor* (*De repente sopló un fuerte viento contra la pradera*). Se trata de un aumento de expresividad en la traducción respecto al original provocado por la adición de la determinación adverbial de lugar *contra la pradera*.

A nivel sintáctico, se puede citar como ejemplo la frase *He opened the door and walked out into the morning* (*Abrió la puerta y salió hacia la mañana*), que impulsó diferentes soluciones de traducción al eslovaco y al español. La expresión *walked out into the morning* es poética y metafórica, y estos rasgos del original se conservan fielmente en la traducción al eslovaco: *Otvoril dvere a vyšiel v ústrety ránu* (*Abrió la puerta y salió a recibir la mañana*). En español, la traductora optó por una solución distinta. En un esfuerzo por respetar la norma de la lengua destino y sus estructuras, dividió la oración en una oración compleja conectada por una conjunción y una coma *Abrió la puerta y salió, hacía una hermosa mañana*. La coma que conecta las cláusulas en la oración compleja tiene un efecto acelerador para expresar el ritmo de la trama. Se trata de un desplazamiento constitutivo que es resultado de las diferencias entre la lengua de origen y la de destino.

En ambas traducciones hay casos de *explicación*, que es consecuencia de un desplazamiento individual y una manifestación del idiolecto del traductor. Se trata de sustituir lo implícito por lo explícito y favorecer al lector, en el sentido de facilitarle la comprensión del texto de destino. Cuando Sepo viene a visitar a Sapo, lo saluda e inmediatamente le muestra su nota con las palabras *Look at my list of things to do* (*Mira mi lista de cosas que hacer*). Esta declaración en español va acompañada de la información de cuándo se deben hacer, *hoy*: *Mira la lista de cosas que tengo que hacer hoy*. En eslovaco, la traducción se complementa no sólo con la información de cuándo, *dnes* (*hoy*), sino también con el hecho de que se trata de una hoja de papel en la que está escrito algo: *Aha, mám lístok a na ňom všetko, čo dnes musím urobiť* (*Mira, tengo una nota y en ella todo lo que tengo que hacer hoy*). Los traductores de ambas traducciones añadieron la información temporal al texto de destino y en la traducción al eslovaco también explicaron de qué tipo de nota se trata.

2.4 Conclusión

Aunque en ambas traducciones ocurrieron diferentes tipos de desplazamientos expresivos y cambios expresivos, se puede afirmar que el texto de destino tanto en eslovaco como en español es equivalente al texto original en términos de preservación del tema, la intención del autor y el estilo. Ambos textos de destino suenan naturales y son aceptables para el receptor de destino. Así, los traductores cumplieron su papel de mediadores del mensaje y su función en la cultura receptora, teniendo en cuenta las especificidades culturales de la cultura receptora y las diferencias lingüísticas y estilísticas entre la lengua original y la lengua de la traducción. Si en algunos lugares de la traducción ocurrió un empobrecimiento expresivo o una

pérdida de expresividad en comparación con el texto original, en otros sitios los traductores intentaron compensar este empobrecimiento con el fortalecimiento expresivo. Esto resultó en una traducción equilibrada y equivalente en su forma final.

Bibliografía

- GROMOVÁ, Edita (1996), *Interpretácia v procese prekladu*, Nitra, Vysoká škola pedagogická v Nitre, Fakulta humanitných vied.
- GROMOVÁ, Edita (2003), *Teória a didaktika prekladu*, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta.
- GROMOVÁ, Edita, MÜGLOVÁ, Daniela (2001), “Preklad a prekladateľské kompetencie”, in *Lingua et communicatio*, Ostrava, Ostravská univerzita, pp. 137-141.
- HARMER, Jeremy (2005), *The Practise of English Language Teaching*, London, Pearson Education Limited.
- LEVÝ, Jiří (1963), *Umění překladu*, Praha, Československý spisovatel.
- LEVÝ, Jiří (2012), *Umění překladu*, Praha, Apostrof.
- LOBEL, Arnold (1972), *Frog and Toad Together*, An I Can Read Book, Harper & Row Publishers Inc.
- LOBEL, Arnold (2002), *Sapo y Sepo, inseparables*, Madrid, Alfaguara.
- LOBEL, Arnold (2020), *Kvak a Člup sú spolu*, Martin, Slniečkovo.
- MIKO, František (1989), *Hodnoty a literárny proces*, Tatran, 1989.
- MIKO, František (1969), *Estetika výrazu*, Nitra, Kabinet literárnej komunikácie Pedagogickej fakulty v Nitre.
- MIKO, František, POPOVIČ, Anton (1978), *Tvorba a recepcia*, Bratislava, Tatran.
- MISTRÍK, Jozef (1997), *Štylistika*, Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- POPOVIČ, Anton (1983), *Originál – preklad: Interpretačná terminológia*, Bratislava, Tatran.
- AYKÜL, Yasin (2024), *Use of Translation in Education: Translation Method in Language Teaching*.
- VILIKOVSKÝ, Ján (1984), *Preklad ako tvorba*, Bratislava, Slovenský spisovateľ.

IL MOTIVO DEL PAESAGGIO INCANTATO NELLA LETTERATURA SLOVACCA E ITALIANA. ALCUNI ESEMPI E CONTESTI TEORICO-LETTERARI*

Natália Rusnáková
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
nrusnakova@ukf.sk

Abstract: In questo articolo vogliamo centrare l'attenzione sulle variazioni e interpretazioni del motivo archetipale del paesaggio incantato, così come si presentano in alcuni testi scelti di diversi generi e periodi storici letterari e nelle poetiche a essi pertinenti. Sulla base del materiale estrapolato da alcune fiabe popolari, dal poema cavalleresco italiano e da ballate del Romanticismo slovacco, offriamo qui un confronto tra l'impiego di questo motivo nella chiave classica della narrazione collettiva e la sua elaborazione in un contesto narrativo individuale, fino ad arrivare all'accenno di una sua possibile continuazione nell'ambito della poetica dell'impressionismo e del realismo magico. L'approccio comparatistico all'argomento si nutre soprattutto delle riflessioni di alcuni membri della scuola slovacca di teoria della letteratura.

Parole chiave: Paesaggio. Mito. Romanticismo. Narrazione letteraria. Letteratura comparata.

Abstract: In this paper, we would like to focus on the variations and interpretations of the archetypal motif of the enchanted landscape, as it appears in selected texts from different genres and literary historical periods, and in the poetics relevant to them. On the basis of material extrapolated from a number of folk tales, the Italian poem of chivalry and ballads of Slovak Romanticism, we offer a comparison between the use of this motif in the classical key of collective narrative and its elaboration in an individual narrative context, up to the hint of its possible continuation within the poetics of Impressionism and Magic Realism. The comparative approach to the subject is mainly nourished by the reflections of some members of the Slovak school of literary theory.

Keywords: Landscape. Myth. Romanticism. Literary narration. Comparative Literature.

DOI: 10.17846/phi.I.3.2024.6170

1. Considerazioni intorno alla nozione di *paesaggio incantato*

Se volessimo considerare prima lo stesso termine di paesaggio, dovremmo appoggiarci su definizioni recenti dello stesso che richiamano il concetto di paesaggio in quanto entità allo stesso tempo cronologica, antropica e naturale. Per citarne qualche esempio tra i più aggiornati, l'enciclopedia Treccani definisce il paesaggio come "parte di territorio che si abbraccia con lo sguardo da un punto determinato" (*Enciclopedia Treccani, s.v. paesaggio*). La formulazione usa la metafora dell'*abbraccio* del territorio, quindi di una percezione sensoriale di limiti vaghi, e specifica, inoltre, la percezione individualista del paesaggio, facendo riferimento al *punto*

* Questo studio ha ricevuto il sostegno dell'Agenzia Slovacca di Ricerca e Sviluppo in virtù del contratto n° APVV-23-0586 (this work was supported by the Slovak Research and Development Agency under the Contract no. APVV-23-0586).

determinato da cui esso è contemplato. Questo punto di percezione, ovvero il punto di creazione dell'immagine, sarebbe la chiave di interpretazione dell'immagine stessa. Nel nostro caso, il punto di percezione coincide con l'intreccio del dato momento storico-letterario ed estetico e della disposizione psichica e mentale dell'autore. Un altro portale frequentemente consultato, l'enciclopedia libera Wikipedia (mutazione italiana), riporta la seguente definizione: "Il paesaggio è una porzione di territorio come appare abbracciata dallo sguardo di un osservatore" (*Enciclopedia Wikipedia, s.v. paesaggio*). Ancora una volta è sottolineata la soggettività di tale sguardo, l'apparenza che oscilla tra il naturale, il reale e l'immaginato. Il concetto è perfettamente adattabile alle estetiche e poetiche che valorizzano i miti naturali o i cui esponenti elaborano espressioni letterarie di miti archetipali. Importante, nella considerazione del concetto di paesaggio, è quindi la sua dimensione antropica, non solo in quanto plasmatrice della sua apparenza naturalistica, ma anche in quanto agente primordiale della sua percezione e interpretazione. Di fatto, anche la Convenzione Europea del Paesaggio rivaluta il paesaggio come bene culturale di rilievo fondamentale per la circoscrizione identitaria della popolazione che lo percepisce¹. Tale percezione, qualora per esprimerla ci si avvalga di un codice pittorico, letterario o d'altro genere, assume il valore di possesso di tale paesaggio. Così gli artisti sono autorizzati a rappresentarlo quasi a proprio piacimento, giacché il paesaggio non coincide più con la realtà materiale, ma con la propria apparenza sentita, interpretata e interiorizzata. Il paesaggio naturale può così servire da materia alla rappresentazione del *paesaggio interiore*, popolato da diversissimi fenomeni psichici e mentali, così come lo esprime Paul Verlaine nella poesia *Claire de lune*:

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
[...]
(Paul Verlaine, *Claire de lune*).

Il paesaggio diventa quindi, nella nostra concezione, quasi un essere vivente, sicuramente un agente importante nei rapporti dinamici dell'uomo con il mondo, capace di incidere e influire sul pensiero e sulle azioni umane. La rappresentazione di tali rapporti è spesso realizzata tramite la parola e in modo letterario e il paesaggio assume la qualità di simbolo, chiave interpretativa, specchio o proiezione fisica e psicologica del pensiero umano. Di natura impressionistica, le descrizioni dei paesaggi in letteratura e le loro espressioni in poesia danno un rilievo estetico e poetico particolare a una loro eventuale caratteristica o addirittura a una loro spiegazione semiotica. Il paesaggio letterario rappresenta quindi una struttura portante del testo che vi ricorre, assumendo qualità di immagine archetipale sia per lo scrittore sia per il lettore, ambedue interpreti della stessa intrinseca necessità umana di ambientarsi nel mondo vissuto. Legato ai concetti di possesso, di patria, di familiare o di avversario da dominare, il paesaggio concede sempre al testo una chiave di lettura accessibile e si pone spesso come oggetto esclusivo della rappresentazione.

È con il Romanticismo che il paesaggio diventa protagonista materiale, in carne e ossa, tangibile, lo schermo per la proiezione dell'io soggettivo e astratto da comunicare universalmente. Leopardi forse per primo, e poi anche tutte le avanguardie storiche italiane hanno cercato di trattare l'espressione dell'io interiore in modo che non fosse solo una dichiarazione esistenziale, personale dell'autore, ma che avesse la qualità di linguaggio

¹ La Convenzione Europea sul Paesaggio è un documento firmato il 20 ottobre 2000 a Firenze e fa parte del lavoro del Consiglio d'Europa sul patrimonio culturale e naturale, sulla pianificazione territoriale e sull'ambiente. Il testo completo della Convenzione in italiano è consultabile anche sul sito: <https://www.premiopaesaggio.beniculturali.it/convenzione-europea-del-paesaggio>.

universale. Inoltre, il paesaggio letterario può assumere la funzione di rifugio a cui l'uomo, diventato essere sociale, aspira con nostalgia, perché non soggetto alla ragione. L'Io romantico individualista brama coscientemente e razionalmente di ricollegarsi con la collettività della Natura (e spesso ci riesce tramite la propria morte voluta). Importantissima, quindi, nella parabola romantica dell'assolutizzazione dell'Io-soggetto e della sua crisi razionale, è la visione della Natura come intuizione, come impressione spontanea e momentanea, come soggetto dinamico. Interessante, a nostro avviso, è seguire le diverse dinamiche e funzioni che la natura e il paesaggio assumono nella narrativa poetizzante e nella poesia del periodo tra la maniera del Romanticismo e gli inizi del XX secolo, confrontando alcuni elementi scelti della letteratura italiana e quella slovacca.

Molto spesso il mito del paesaggio incantato funziona come sfondo dal significato particolare nella narrazione collettiva delle fiabe popolari. Le fiabe² in quanto espressione dei miti archetipali hanno carattere universale. Se vogliamo restringere la loro motivica al contesto indoeuropeo, troviamo narrazioni simili per contenuti, personaggi o svolgimento della storia. La poligenesi delle fiabe nel mondo e i paralleli nell'elaborazione di varianti degli stessi motivi fanno pensare ai meccanismi di un'azione antropica analoga, genitrice delle fiabe stesse.

Nell'ambito dell'attività di raccolta delle varianti di certi miti universali in forma di fiaba popolare trasmessa oralmente, hanno svolto un ruolo imprescindibile alcuni intellettuali e letterati, nonché etnografi slovacchi, assecondando la tendenza del Romanticismo tedesco a cercare nel popolo lo spirito stesso della nazione. Tra i primi, Pavol Dobšinský ha pubblicato una collezione vastissima di fiabe popolari in numerosi dialetti slovacchi. Da parte italiana, tralasciando l'opera di Gianfrancesco Straparola e quella di Giambattista Basile, nell'ottocento e nel primo Novecento sono stati diversi gli studiosi dediti alla raccolta di fiabe di varie regioni e in vari dialetti. Mentre nel caso slovacco raccogliere fiabe in dialetto faceva parte del processo di creazione e lotta per una lingua slovacca letteraria riconosciuta e la prima raccolta di Dobšinský si pubblicò già nel 1858-1861, nel caso italiano la prima raccolta di fiabe popolari trascritte in italiano risale a quasi un secolo dopo (1954) a opera di Italo Calvino.

Presto gli studiosi cominciarono a interessarsi alla struttura interna del racconto popolare, confrontando e comparando le funzioni del mito raccontato o narrato in diverse varianti³.

2. Le origini del *paesaggio incantato* nella mitologia slava

Per quanto riguarda la ricostruzione delle origini di miti e motivi archetipali, in ambito slavo dobbiamo ricorrere alle grandi narrazioni trasmesse oralmente e trasformate in fiabe popolari, confrontandole con le testimonianze delle grandi narrazioni antiche, codificate anche per iscritto. Secondo il ragionamento di Tzvetan Todorov, nelle narrazioni d'autore successive, che prendono in qualche modo lo spunto dal soggetto di una fiaba di origine collettiva popolare, l'elemento fantastico consiste nel contrasto interno all'enunciato, cioè nell'intrusione di un qualche motivo o atteggiamento irrazionale nella narrazione razionalizzata (Todorov, 2010).

Si suppone che gli Slavi, numerosi nelle loro sedi attuali già nel VI secolo e probabilmente risiedenti in quelle zone da molto tempo prima, fossero in contatto economico e culturale costante con i grandi imperi vicini. I primi contatti dell'elemento etnico slavo con le aree di cultura greca sono attestati per iscritto –per es. nelle opere di Giordane, Erodoto (*Le*

² Da **flaba*, continuatore di *fabula* 'favola' (*Enciclopedia italiana*, s.v. fiaba).

³ In questo lavoro seguiamo soprattutto le idee esposte da Propp (1971) e la strutturazione dei motivi fiabeschi così come catalogati da Aarne e Thompson (1961).

Storie), Procopio (*La guerra gotica*), Agazia, Menandro, Giovanni di Biclaro⁴, Maurizio e Theofilatto Simocatta– e testimoniati dalle loro descrizioni delle popolazioni di etnia germanica, celtica, baltica e slava, la cui religiosità richiama quella orientale, adottata pure dai greci antichi. La forza divina suprema, incarnata nel lampo, domina tutto il mondo naturale⁵. È già presente la venerazione di elementi naturali, personificati in una pleiade di esseri mitologici che regnano acque e boschi. I paesaggi degli antichi, oltre che dagli uomini sono realmente popolati anche da vari esseri magici, per es. da diversi tipi di *vila* (equivalente approssimativo della *fata* italiana). Le fate possono vivere nelle acque (e spesso mettono alla prova il viandante con degli indovinelli, al modo della Sfinge, per solleticarlo a morte se non è capace di rispondere correttamente), negli alberi (analogamente alle driadi) o nei prati (le fate dei prati avevano invece, se scoperte, l’abitudine di trascinare lo spettatore in una danza feroce fino alla morte di quest’ultimo). Le forze naturali personificate nei vari esseri rappresentano un fenomeno pertinente alle diverse mitologie delle popolazioni europee, risalenti all’antichità.

3. Esempi di narrazione letteraria del mondo magico nei diversi periodi letterari

La narrazione del mondo magico ebbe diversi sbocchi sia nella letteratura scritta che nel discorso trasmesso oralmente. In questo caso assistiamo all’evoluzione delle varianti narrative dei miti espressi dalle fiabe popolari. Soprattutto nell’ambito della letteratura scritta si è formato un canone estetico della descrizione della natura e dei suoi effetti sull’animo umano. I vari sottogeneri della lirica naturalistica si concentrano, dal punto di vista dei contenuti, sulla natura percepita dai sensi e trasformata dalla disposizione mentale e d’animo. Lo scopo di tale percorso lirico sarebbe cognitivo e mira alla cognizione non solo della natura percepita, ma anche delle emozioni che essa suscita nel poeta. Secondo l’esegesi di Milan Pišút, il classicismo del Settecento ha dato alla luce i generi della poesia bucolica, ispirata all’opera di Teocrito e di Virgilio, in cui la natura dei pastori corrisponde a un’ideale di armonia, pace e tranquillità. In questo caso la natura idealizzata ha una funzione evasiva, essendo essa in contrasto con la vita corrotta della civiltà cittadina (Pišút, 1962). Il Romanticismo invece ha segnato un capovolgimento del concetto della natura in quanto elaborazione non solo lirica. Motivi naturalistici compaiono ormai anche nelle forme e nei generi letterari fino ad allora considerati misti, tra epica e lirica. L’incidenza forse maggiore di scene e descrizioni naturali va notata nella ballata romantica, con funzione di retroscena rispetto alla narrazione del tema principale. Infatti, la ballata romantica, talvolta definita come tragedia in forma poetica, manifesta segni anticlassici come il sincretismo generico o il concetto della natura rappresentante uno sfondo di mistero, di dramma segreto e soggiacente all’interpretazione soggettiva dell’autore.

Sostiene Pišút a proposito della funzione simbolica del paesaggio naturale nella poesia del Romanticismo: “Con questo sguardo costantemente rivolto al passato e al futuro, anche la natura gioca un ruolo diverso da quello che giocava nella poesia patriottica. Gli sconfinati orizzonti e le azzurre distanze rimpiazzano i giardini e i prati fioriti” (Pišút, 1938: 213). Tale posizione praticamente coincide con quanto espresso da Ľudovít Štúr in una delle sue lezioni, considerate dai teorici slovacchi espressione diretta della sua concezione estetico-letteraria:

⁴ Quest’ultimo nell’opera *Chronicon* (567-590) scrive: “Sclavini in Thracia multas urbes romanorum pervadunt, quas depopulatas vacuas reliquere: Abares litora captiose nosident, et navibus litora Thraciae navigantibus satis infesti sunt” (Scaligero, 1606: 14). La citazione attesta la numerosa popolazione slava ai confini della Tracia allora ancora romana e la sua capacità militare e socio-politica.

⁵ Testimoniano la vicinanza religiosa e spirituale pure i nomi propri delle varie divinità. Per esempio il Perun slavo corrisponde, anche in chiave della sua funzione e delle sue facoltà, al Perkunas lituano o al Fairguns gotico. Anche altri dei, riti e servizi divini slavi hanno una loro corrispondenza nella mitologia germanica e celtica, come pure in quelle latina e greca. Come fa notare Pavol Jozef Šafárik (1837), dobbiamo pensare non solo al rapporto unidirezionale dell’influenza di una cultura sull’altra, ma a una rete di rapporti dinamici e reciproci.

“L’arte altro non è che l’abbraccio dello spirito con l’oggetto: ossia la penetrazione e l’unione dello spirito con la natura” (citato in Čúzy, 2004: 102). Tali motivi spesso si trovano anche nelle opere del realismo magico, specialmente in quelle che elaborano il realismo dell’incanto.

Nella letteratura europea occidentale esiste però un’intera tradizione della creazione letteraria di paesaggio in quanto espressione metaforica di una certa realtà interiore, ancora prima dell’avvento della concezione romantica del paesaggio. Così la *selva oscura*, emblemizzata già da Dante nel famoso *incipit* della *Divina Commedia*, riappare in diversi luoghi nell’*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto. Il bosco e i palazzi incantati diventano luoghi fantastici per la loro descrizione, ma immaginati, pensati e quindi luoghi reali, agenti nelle rispettive narrazioni del mondo razionale. Mentre la fortuna di Dante presso i popoli slavi non comportò la continuità della sua concezione dell’universo, la visione laica ariostesca permette di fare analogie tra il tipo di paradiso terrestre proiettato da questo autore e la concezione folcloristica della natura, espressa nelle ballate popolari slave del periodo romantico. Lo stesso sentimento d’impossibilità di orientare la propria vita in modo razionale, di piegare le proprie passioni, sempre alla vana ricerca di essere appagati, al calcolo premeditato, rendono l’approccio di Ariosto vicino al sentimento di inevitabilità e irrazionalità del caso, caro sia alla fiaba popolare che alla ballata romantica slava. Insomma, i limiti esistenziali li esplicitamente espressi, qui intuiti, diventano cornice poetologica delle due tradizioni letterarie. Il perseguimento dell’oggetto fuggevole e transitorio della propria brama, il simulacro o lo specchio deridente che portano inevitabilmente alla delusione costituiscono un tema inerente anche al decadentismo-sperimentalismo tedesco (si pensi, per es., alle scene surreali dello *Steppenwolf* di Hermann Hesse), erede della maniera tardoromantica. La follia, già cantata da Ariosto, è fondamentale per riconoscere l’altra realtà, quella irrazionale, e abbandonarsi ad essa. A questo punto dobbiamo ricordare, come già ha sottolineato Pavol Koprda, che è stato proprio il poema cavalleresco italiano a far da ponte e mediare il concetto di eroismo e la figura dell’eroe, con tutte le sue caratteristiche psicologiche, tra la cultura mediterranea del Cinquecento e la cultura ungherese dei secoli successivi alla lotta antiturca (Koprda, 2000).

Seguendo il pensiero di Vojtech, nella letteratura preromantica slovacca la trasformazione del paesaggio naturale in un ambiente di stampo mitologico è rappresentata soprattutto da Pavol Jozef Šafárik e dai suoi componimenti relazionati alla ballata popolare, come nella raccolta di poesie *Tatranská Múza s lýrou slovenskou* (*La musa dei Tatra con la lira slava*, 1814), in cui spiccano *Slavení slovenských pacholků* (*Festeggiamenti della gioventù slava*) e *Poslední noc* (*L’ultima notte*). La mitologia slava è ripresa anche nelle rappresentazioni poetiche in chiave romantica di Karol Kuzmány, come nella poesia *Lučatínska víla* (*La fata di Lučatin*) del 1838 (Vojtech, 2003: 28-29).

In accordo con la filosofia hegeliana dell’evoluzione dello spirito nazionale materializzato nelle sue varie forme storiche, la natura svolge non soltanto una funzione accessoria di un qualche retroscena dell’evoluzione nazionale, ma rispecchia fedelmente l’attuale stato dello spirito nazionale. Così le caratteristiche rimarcabili della natura slovacca, nel nostro caso, diventano oggetti di rappresentazione poetica poiché sono ritenute emblemi fedeli e tipici della nazione stessa. “Perciò negli anni Venti dell’ottocento la natura cessa di essere neutrale dal punto di vista dei valori che veicola e negli occhi dei patrioti essa acquisisce caratteristiche attraenti e positive, fino alla sua idealizzazione e trasformazione in un *sacrum* misterioso e mitico” (Škvarna, 2004: 32).

Lo stesso sentimento della realtà dell’oltrenaturale, irreali, una sorta di realismo del metafisico, è presente anche nella concezione della natura professata dagli esponenti della corrente letteraria del realismo magico. Molto vicini ad essi, per la natura della loro poetica, erano forse gli esponenti della *prosa naturista*, fautori di un particolare tipo di prosa lirica attivi

in Slovacchia nello stesso periodo. Questa corrente dell'avanguardia storica, formatasi al principio del XX secolo, a nostro avviso, nel campo della rappresentazione letteraria del metafisico e dello psichico, si avvale spesso dell'eredità letteraria del Romanticismo letterario europeo, che in questo senso ha ben delineato le facoltà del mondo naturale⁶.

4. Esempi di rappresentazione letteraria del paesaggio incantato

Uno dei maggiori patrioti ed esponenti del Romanticismo slovacco è stato il poeta Janko Kráľ. Di carattere introverso e asociale, ha anche subito persecuzioni politiche. I tratti biografici e l'espressione dell'opinione estetica romantica slovacca si mescolano nella sua opera più famosa, la ballata *Zakliata panna vo Váhu a divný Janko* (*La fanciulla maledetta nel fiume Váh e Gianni lo strambo*), del 1844. Il carattere mistico e chiliastico di questo componimento rispecchia la personalità complessa ed equivoca del poeta. La ballata rappresenta un adattamento del motivo popolare della fanciulla maledetta che può essere salvata solo da chi si getta in acqua dietro di lei con tutti i vestiti capovolti. Ogni anno, a mezzanotte, in occasione della festa dell'Assunzione, essa emerge dalla schiuma dell'acqua burrascosa del fiume, metà donna metà pesce, per incantare il viandante con le lacrime dei suoi occhi, implorandolo di salvarla per trascinarlo in acqua. Lo strano ragazzo, sofferente e incompreso fino alla morte, vede l'acqua schiumeggiante e tempestosa e compie coscientemente, raccomandando l'anima a Dio, l'atto suicida. Possiamo rintracciare in questo motivo diverse componenti provenienti da vari ambiti culturali e da vari periodi storici. Molti interpreti identificano la fanciulla infelice con lo stesso popolo slovacco nel corso dell'ottocento romantico, soggetto all'impero austro-ungarico, in cui il risveglio delle nazioni e la loro formazione moderna furono impediti e ostacolate da vari fattori. Tale nazione-fanciulla può essere salvata solo da chi sacrifica sé stesso per salvarla. L'immagine di un paese o di una città rappresentata come una donna o una fanciulla le cui doti spirituali si incarnano nelle caratteristiche fisiche è tipica del Rinascimento italiano e fu adottata nell'ambiente slovacco da diversi letterati di ispirazione italiana, fino a fondare una corrente poetica autonoma⁷.

D'altro canto l'immagine della ninfa che emerge dall'acqua combina il mito della nascita di Venere (vengono citate anche qui la schiuma dell'acqua e il lento emergere della creatura indistinta fino a identificarvi i tratti di una fanciulla affogata, ma viva) con quello delle Sirene (seduce il viandante con il canto, il pianto e la bellezza) e delle nereidi dal corpo di pesce. È qui riconoscibile anche il motivo di Ofelia (impazzita per una presunta colpa morale e annegata per amore inappagato). Interessante l'immagine dell'acqua, qui presentata come una corrente di lacrime spumeggianti fino a diventare burrascosa. Consideriamo secondaria la collocazione temporale della comparizione della bella annegata, il giorno dell'Assunzione, che ci conduce alla religiosità popolare e conferisce al componimento un carattere folcloristico. Interessanti, invece, a nostro avviso, sarebbero le modalità di salvataggio della fanciulla, anche perché hanno tratto in inganno a molti. Si tratta infatti di un metodo per opposizione e per contrasto che consiste nel capovolgere tutte le regole della normalità convenzionale e razionale e gettarsi incontro al fenomeno naturale, fondendosi a esso con naturalezza.

⁶ Possiamo far riferimento, per esempio, allo scrittore slovacco František Švantner e alla sua narrazione lirica *Nevesta hôl'* (1946), in cui si combina il mito della redenzione dell'amore perduto con il motivo dell'amata che è parte del mondo degli spiriti dannati e domiciliata nella natura selvaggia.

⁷ Secondo Koprda (2014: 340-352), il più noto componimento di questo tipo sarebbe forse *Obraz panej krásnej perem maluvanyj* (*Immagine di una bella donna, ritratta dalla penna*), scritto nel 1701 da František Ferdinand Selecký, testo di ispirazione italiana in cui si descrive le bellezze della città di Trnava.

L'immagine poetica presenta diversi tratti desunti dalla mitologia greca antica, adattati ai motivi popolari e all'approccio lirico dell'autore⁸. In questo modo il personaggio lirico (Gianni) assume l'atteggiamento tipico di un personaggio pertinente al realismo magico: esso sa bene che la fanciulla è irreal, che si tratta di un prodotto della sua mente sensibile, ma accetta il gioco, si lascia andare e in tale contesto della realtà commette il suicidio salvatore. Il tragico di questa ballata consiste in uno stato psichico singolare del protagonista, interpretato talvolta anche come autostilizzazione dello stesso poeta. Il conflitto (in questo caso biografico e reale) del giovane con il mondo reale lo induce a vivere e a morire nella fantasia. Una tale fantasia non è però solo un'invenzione poetica, ma anche una realtà mitologica realmente vissuta. Un altro tratto interessante della ballata di Král' è il dialogo intraletterario che essa contiene: l'autore ironizza il mondo inesistente dell'idillio bucolico e della morale rurale idealizzata, tanto cari ai patrioti romantici (dipinge l'immagine di un pastorello con delle pecorelle ritenute familiari o l'immagine idillica della gioventù fiera e solidale, per contrastarle subito con la realtà della violenza in famiglia, anch'essa residente "in quel paese così infantile, così caro / che credo non si stia meglio in paradiso raro"⁹). Perciò la descrizione della natura nel Romanticismo sarebbe in opposizione a quella arcadica o bucolica: niente armonia, boschetti o campi soleggiati, ma la notte, la burrasca e il fiume spumeggiante agiscono sulla mente e sugli atti del protagonista.

La mitizzazione del passato fino all'inverosimiglianza, tipica dei romantici di tipo byroniano, fu criticata anche da Leopardi. Il poeta italiano afferma che la poesia di Byron è troppo lontana dalla realtà della vita, consiste in troppa finzione, espediente razionale che non può esprimere emozione. In quanto inverosimile e inadatta alla percezione emozionale, non è compatibile con le premesse stesse del Romanticismo, ma rimanda alla tragedia greca spersonalizzata ed esprime emozioni esagerate e inesistenti: "La poesia di Lord Byron [...] è nella massima parte un trattato oscurissimo di psicologia, ed anche non molto utile, perché i caratteri e le passioni ch'egli descrive sono così strani che non combaciano in verun modo col cuore di chi legge" (Leopardi, 1820: 245).

Seguendo il filone del paesaggio in quanto protagonista e non solo ambiente della narrazione poetica, potremmo mettere in evidenza diversissimi casi. Ci limiteremo qui a solo due esempi. La poesia di Giovanni Pascoli *Il bosco*, contenuta nella raccolta *Myricae*, ciclo *Ricordi* (1903), ha anch'essa come oggetto e, potremmo dire, allo stesso tempo, soggetto lirico il bosco. Il paesaggio qui disegnato a parole agisce su tutti i sensi del lettore: dagli odori, dai suoni e dai colori messi sul tessuto letterario traspaiono creature mitologiche, in sintonia con lo stile decadente del simbolismo tardoromantico, quasi simile all'opera lirica wagneriana.

O vecchio bosco pieno d'albatrelli,
che sai di funghi e spiri la malìa,
cui tutto io già scampanellare udìa
di cicale invisibili e d'uccelli:
in te vivono i fauni ridarelli
ch'hanno le sussurranti aure in balìa;

⁸ Nella stesura artistica della ballata compaiono diversi motivi fiabeschi, così come descritti e catalogati da Antti Aarne. Per esempio il motivo della moglie o amante soprannaturale e incantata, per il cui salvataggio bisogna mutare la propria natura, cosa impossibile, nel nostro caso simbolizzata dal cambio dei vestiti non riuscito mai (Aarne e Thompson, 1961: 130-136).

⁹ "Či neznáte tie kraje, kde v tichej dolinke / po lúčičkách pastierik blúdi s ovčičkami, / tými, z ktorých sám pije, pojí ich vodami / a medzi nimi žije ak' otec v rodinke, / každičku zná menovať, každičku zastáva, / medzi nimi vyrástol, medzi nimi spáva? [...] V tom kraji tak detinskom, v tak milom tom kraji, / že už hádam nebude lepšie ani v raji [...]" (Janko Král', *Zakliata panna vo Váhu a divný Janko*). La traduzione dei versi conclusivi riportati sopra nel testo è stata eseguita dall'autrice dell'articolo.

vive la ninfa, e i passi lenti spia,
bionda tra le interrotte ombre i capelli.
[...]
(Giovanni Pascoli, *Il Bosco*)

Anche in questa poesia appare un paesaggio incantato non tanto dalla magia delle ninfe che scompaiono appena bacciate dal sole della ragione, quanto dalla sacra bellezza stessa della vita del bosco in fiore. Il tema ripreso da Pascoli, cioè il tema del giardino della mente coltivato con la ragione o con l'emozione, del giardino segreto specchio o contrasto del mondo materiale circostante, per noi apparentemente reale e razionale, approda ancora una volta al mito del paesaggio incantato.

Di data un po' più recente, e di poetica assai diversa, è la poesia *Paesaggio* di Giuseppe Ungaretti, scritta nel 1920 e facente parte della raccolta *Sentimento del tempo*.

Mattina
Ha una corona di freschi pensieri,
Splende nell'acqua fiorita.

Meriggio
Le montagne si sono ridotte a deboli fiumi e
l'invadente deserto formicola d'impazienze e
anche il sonno turba e anche le statue si turbano.

Sera
Mentre infiammandosi s'avvede ch'è nuda, il
florido carnato nel mare fattosi verde bottiglia,
non è più madreperla.
Quel moto di vergogna delle cose svela per un momento,
dando ragione dell'umana malinconia,
il consumarsi senza fine di tutto.

Notte
Tutto si è esteso, si è attenuato, si è confuso.
Fischi di treni partiti.
Ecco appare, non essendoci più testimoni,
anche il mio vero viso, stanco e deluso.
(Giuseppe Ungaretti, *Paesaggio*)

L'appassire della giornata come metafora o emblema del ciclo vitale umano, del ciclo del suo pensiero razionale, del ciclo emotivo cui ognuno per natura è soggetto, crea una cornice potentissima dell'idea di Ungaretti. Il costante alternarsi di motivi di acqua dinamici e ascendenti (l'acqua fiorita, i fiumi, il mare), di motivi statici (le montagne, il deserto, le statue), fino ai motivi dell'attimo appena passato (i treni partiti) richiamano alla mente la ciclicità della natura e, allo stesso tempo, il pessimismo di ispirazione leopardiana. Gli uomini come statue, la carne nuda della sera che fa vergognare delle cose così come apparse fino a quel momento, la confusione ed estinzione di tutti i colori e le forme che apparivano tali solo grazie alla luce, forse quella della ragione o della volontà. Il paesaggio qui cambia alla vista umana a seconda delle varie fasi della vita, in modo simile a quello ariostesco. La caccia alle apparenze viene smascherata appena riconosciamo che il punto fermo dell'essere e del percepire la realtà non è la ragione, ma il sentimento profondo.

5. Conclusioni

Nella mitologia del Romanticismo tedesco e slavo non solo gli stati della natura agiscono sulla mente del protagonista, ma anche viceversa. Il protagonista stesso è capace, con la forza del suo animo, di far diventare la realtà mitica una realtà fisica, quindi di agire su di essa. La realtà naturale, poi, non è mai statica, ma con la sua dinamicità e con la sua costante trasformazione aiuta alla progressione della narrazione stessa. L'effetto di mistero e orrore ottenuto con la personificazione di elementi e fenomeni naturali o con gli stilemi della loro sovrapposizione e ripetizione fa sì che la natura così descritta implichi un significato di infatuazione o maledizione, di pena per il peccato di agire scorrettamente. Si tratta della ripresa e della rielaborazione romantica di un motivo antico (la dannazione come pena imposta dagli dei per l'inobbedienza alla legge morale), che apporta carattere tragico alla narrazione della ballata romantica centroeuropea, perché coinvolge il peccatore e tutto il suo popolo. Radica qui la necessità di un eroe liberatore degli innocenti, caratteristico del messianismo attribuito stereotipicamente alle popolazioni slave del periodo del Romanticismo.

L'individuazione di questo motivo, vissuto dal soggetto lirico per sottolinearne l'aspetto tragico ed ereditato poi anche dal realismo magico, avviene durante il Romanticismo maggiormente nella ballata ancorata nella tradizione folclorica. Infatti, nella poetica del realismo magico non ci si aspetta più che arrivi un qualche messia salvatore, né che la dannazione come incantesimo venga spezzata, ma lo stato derivato da tale incantesimo viene considerato reale e persino naturale. Come fa notare Čúzy, secondo il teorico del Romanticismo slovacco Ľudovít Štúr la sostanza dell'infatuazione o dell'incanto non consiste in una trasformazione fisica o psichica, ma nella coscienza di tale trasformazione e dal senso di infelicità che ne deriva (Čúzy, 2004: 22).

La fiaba popolare trasmessa oralmente fa parte, nell'insieme delle sue varianti, del repertorio folcloristico di una certa società, nel senso che esprime la realtà da essa vissuta. Rappresenta, quindi, un genere folcloristico autonomo, in quanto la forma della trasmissione del testo e la riproduzione dell'enunciato si eseguono nella forma estetica di un *continuum* performativo. Allo stesso tempo la fiaba popolare costituisce un genere letterario in quanto *continuum* intertestuale che rielabora immagini e realtà archetipali. È noto inoltre il fatto che i motivi fiabeschi migrano tra varie culture nazionali, ma migrano anche nella direzione che va dall'oralità alla letteratura artificiale. Nel nostro caso, il fantastico e la realtà fantastica del paesaggio incantato hanno prodotto echi recenti nella letteratura fantastica e nei suoi diversi generi (Callois, 1985).

La fiaba di origine popolare presenta delle caratteristiche tipiche: il confine tra reale e fantastico è sfocato, l'ambiente del racconto diventa naturale e reale. A tale scopo vengono usati diversi espedienti e mezzi stilistici, come ad esempio molti tipi di trasformazione e la dinamica delle loro combinazioni; l'animismo e il panteismo della percezione del mondo (va annoverata qui la presenza di fate e spiriti vari) o il mescolarsi di mondi diversi (il motivo dell'aldilà presente contemporaneamente con il mondo naturale). Tale elemento fantastico differisce naturalmente dalla concezione del fantastico, mitico o fiabesco praticata nella letteratura rinascimentale e manierista italiana, dove invece la narrazione individuale, nonostante usufruisse di elementi fantastici o magici, si poneva come obiettivo non tanto l'espressione della realtà oggettiva, quanto il divertimento e la comunicazione di un messaggio etico.

Bibliografia

- AARNE, Antti, THOMPSON, Stith (1961), *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia - Academia Scientiarum Fennica, Indiana University.
- CAILLOIS, Roger (1985), *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma - Napoli, Theoria.
- ČÚZY, Ladislav (2004), *Literárnoestetická koncepcia Ľudovíta Štúra v prednáškach o poézii slovenskej*, Nitra, UKF.
- DOBŠINSKÝ, Pavol, (1974), *Prostonárodné slovenské povesti I, II, III*, Bratislava, Tatran.
- Enciclopedia italiana*, Roma, Vittorio Santoli. Disponibile in: <https://www.treccani.it> [06.03.2024].
- Enciclopedia Treccani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana. Disponibile in: <https://www.treccani.it> [06.03.2024].
- Enciclopedia Wikipedia*, Wikimedia Foundation. Disponibile in: <https://it.wikipedia.org/wiki> [20.10.2023].
- KOPRDA, Pavol (2000), “Manierizmus, Tasso a Sládkovičov protiturecký epos”, in *Medziliterárny proces III. Staršia slovensko-talianska medziliterárnosť*, P. Koprda (ed.), Nitra, FF UKF, pp. 263-274.
- KOPRDA, Pavol (2014), “Su un componimento poetico di Štefan Ferdinand Selecký che potrebbe ispirarsi a un modello veneziano”, in *Italoslovaca I*, P. Koprda et al. (ed.), Nitra, FF UKF, pp. 340-352.
- KRÁĽ, Janko (1844), *Zakliata panna vo Váhu a divný Janko*. Disponibile in: https://zlatyfond.sme.sk/dielo/171/Kral_Zakliata-panna-vo-Vahu-a-divny-Janko/1#ixzz7Wq76vSNd [24.11.2024].
- LEOPARDI, Giacomo (1956), *Zibaldone di pensieri, nota del 24 agosto 1820*, Torino, Einaudi.
- PASCOLI, Giovanni (1974), “Il Bosco”, in *Poesie*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1974.
- PIŠÚT, Milan (1938), *Počiatky básnickej školy Štúrovej*, Bratislava, Učená spoločnosť Šafaříkova v Bratislave.
- PIŠÚT, Milan *et alii* (1963), *Dejiny svetovej literatúry*, Bratislava, Osveta.
- PROPP, Vladimir Jakovlevič (1971), *Morfológia rozprávky*, Bratislava, Tatran.
- SCALIGERO (1606), *Thesaurus temporum*. Disponibile in: <https://archive.org/details/thesaurustemporu00euse/page/n19/mode/2up> [25.09.2025].
- ŠAFÁRIK, Pavol Jozef (1837), *Slovanské starožitnosti*. Disponibile in: https://zlatyfond.sme.sk/dielo/1479/Safarik_Starobylost-Slovanov-v-Europe/12#ixzz7W5aL60Cg [24.10.2024].
- ŠKVARNA, Dušan (2004), *Začiatky moderných slovenských symbolov: K vytváraniu národnej identity od konca 18. do polovice 19. storočia*, Banská Bystrica, Univerzita Mateja Bela.
- TODORV, Tzvetan (2010), *Úvod do fantastické literatúry*, Praha, Karolinum.
- UNGARETTI, Giuseppe (1969), “Il Paesaggio”, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.
- VERLAINE, Paul (1869), *Claire de lune*. Disponibile in: <https://www.poetica.fr/poeme-60/paul-verlaine-clair-de-lune> [14.10.2023].
- VOJTECH, Miroslav (2003), *Od baroka k romantizmu. Literárne smery a tendencie v slovenskej literatúre v rokoch 1780 – 1840*, Bratislava, Univerzita Komenského.